

Mecenat artystyczny Stanisława Leszczyńskiego oraz szersze zagadnienie jego stosunku do sztuki były długo analizowane niemal wyłącznie od strony urbanistyki. Wielkie dzieło Place Royale przesłaniało w ten sposób istotne osiągnięcia w dziedzinie architektury rezydencjonalnej oraz interesujące zjawiska w dziedzinie malarstwa i teatru. Od ponad trzydziestu lat wiemy już jednak sporo także na temat tych aspektów działalności króla. Otwarta pozostaje natomiast sprawa kolekcjonerstwa Leszczyńskiego (zresztą, jak się wydaje, raczej marginesowa), trudna do uchwycenia ze względu na brak źródeł, oraz kwestia jego mecenatu w dziedzinie muzyki.

Zagadnienia artystyczne były Leszczyńskiemu bliskie przez całe jego długie życie, a w niektórych okresach wysuwały się wręcz na pierwszy plan. Było to zainteresowanie nie tylko zaangażowanego mecenasa, ale i czynnego artysty, wypowiedzianego się głównie w dziedzinie malarstwa, ale wywierającego również bezpośredni wpływ na formę swych fundacji architektonicznych.

Stanisław Leszczyński był drugim po Zygmuncie III Wazie królem Polski, który w wolnych chwilach chętnie oddawał się twórczości malarskiej. O jego pasji artystycznej mówią nie tylko świadectwa współczesnych, ale i pewna liczba zachowanych dzieł, których daty powstania rozciągają się niemal od dzieciństwa ich autora, aż po późną starość. Król był w dziedzinie malarstwa typowym amatorem. W zasadzie ograniczał się do wykonywania modnych w owym czasie obrazków pastelowych oraz miniatur. Tematyka jego prac to niemal wyłącznie portrety i nieliczne sceny religijne. Z punktu widzenia kompozycji i stylu opierał się na obiegowych rozwiązaniach malarstwa europejskiego XVII w., kopiując van Dycka (*Madonna z Dzieciątkiem*, Luwr) czy adaptując barokowy typ portretu wodza na galopującym koniu (*Portret Karola XII*, Drottningholm). Niektóre portrety jego autorstwa wykazują związki z malarstwem francuskim (*Portret Antoniego Ossolińskiego*, dawniej w Muzeum Ordynacji Krasieńskich, zaginiony). Pod względem wartości artystycznej dziełka te osiągały w najlepszym razie pewną poprawność, mają jednak znaczenie dokumentu, mówiącego o gorącym umiłowaniu sztuki przez króla i stwierdzającego jego podstawowe umiejętności w dziedzinie rysunku, które mógł wykorzystywać, współpracując z artystami zatrudnionymi przy realizacji jego fundacji architektonicznych. Warto wspomnieć, że zamiłowanie do uprawianego po amatorsku malarstwa odziedziczyła po ojcu Maria Leszczyńska, królowa Francji.

Fragmentaryczne informacje na temat bogatej kolekcji obrazów, rozrzuconej po licznych lotaryńskich rezydencjach, zdają się świadczyć, że króla Stanisława interesował raczej przedstawiony temat, a nie wartość artystyczna dzieła. W swym zbiorze posiadał głównie obrazy religijne oraz portrety osób mu bliskich i członków europejskich domów panujących, co służyło oczywiście podkreśleniu jego monarszej pozycji. Brak jakichkolwiek przekazów na temat prowadzonej przez niego świadomej polityki kolekcjonerskiej i posiadania dzieł wybitnych artystów.

Wśród zainteresowań artystycznych króla na pierwszym miejscu znajdowała się działalność architektoniczna, w jego opinii, zgodnie zresztą z wywodzącym się ze starożytności topossem, należąca do obowiązkowych zajęć monarchy idealnego, za jakiego pragnął uchodzić. Po skromnych, ograniczonych niepewną sytuacją, początkach w Rydzynie, pierwszą samodzielną fundacją Leszczyńskiego była jego rezydencja letnia w Księstwie Dwóch Mostów (*Deux-Ponts*), zwana z turecka *Tschifflick*, powstała około 1715. Budowniczym tego *maison de plaisance* był szwedzki architekt Jonas Erickson Sundlahl (1678–1762), właściwym autorem był jednak najpewniej sam król. Rezydencja składała się z kilku osiowo powiązanych pawilonów, wkomponowanych w rozległe założenie ogrodowe. Poszczególne pawilony miały przy tym typową architekturę polskich dworów

Król Stanisław i sztuka

Profesor
JAN K. OSTROWSKI
Dyrektor Zamku Królewskiego
na Wawelu

drewnianych, łącznie z charakterystyczną formą bramy wjazdowej, odpowiadającej tzw. *samborzu*. Zasada kompozycyjna rezydencji, składającej się z niezależnych elementów bez zdecydowanej dominanty, była natomiast zbliżona do rozwiązań tureckich, co wraz z nazwą i ewentualnie innymi, dziś nieczytelnymi szczegółami mogło być reminiscencją pobytu króla w Mołdawii, zależnej od Porty Otomańskiej.

Złożony charakter architektury *Tschifflicka* jest zapowiedzią niektórych aspektów późniejszego mecenatu Stanisława Leszczyńskiego, w którego dziełach stale się na siebie nakładały sprzeczności, wynikające z przyzwyczajenia miejscowych artystów oraz niezwykłych pomysłów króla, swobodnie operującego formami w środowisku lotaryńskim nieznanymi lub wręcz egzotycznymi.

Od samego początku pobytu Stanisława Leszczyńskiego w Lotaryngii jego działalność budowlana przebiegała dwoma zasadniczymi torami: fundacji publicznych oraz licznych własnych rezydencji, zakładanych i urządzanych z zapałem zrozumiałym u wieloletniego wygnańca. W obydwu przypadkach król zatrudniał ten sam zespół artystów, z nadwornym architektem Emmanuelem Héré (1705–1763) na czele, a głęboko sięgające wzajemne powiązania poszczególnych budowli nie pozwalają na wrywanie ich z kontekstu całości architektury fundowanej przez Leszczyńskiego. Takie właśnie wyizolowane traktowanie arcydzieła urbanistyki, jakim jest Place Royale w Nancy, stanowi podstawową słabość wielu jego opracowań.

Tschifflick. Plan i widok perspektywiczny.
Plansza z *Recueil...* Emanuela Héré
Nancy, Bibliothèque municipale



Organizacja mecenatu królewskiego była bardzo sprawna. Pomimo ograniczonych środków finansowych, często wznoszono lub dekorowano jednocześnie kilka budowli w różnych miejscowościach. Król Stanisław bezpośrednio czuwał nad przebiegiem prac, inspirował i kontrolował projekty, troszczył się o losy swych artystów, którzy żywili wobec niego uznanie i wdzięczność.

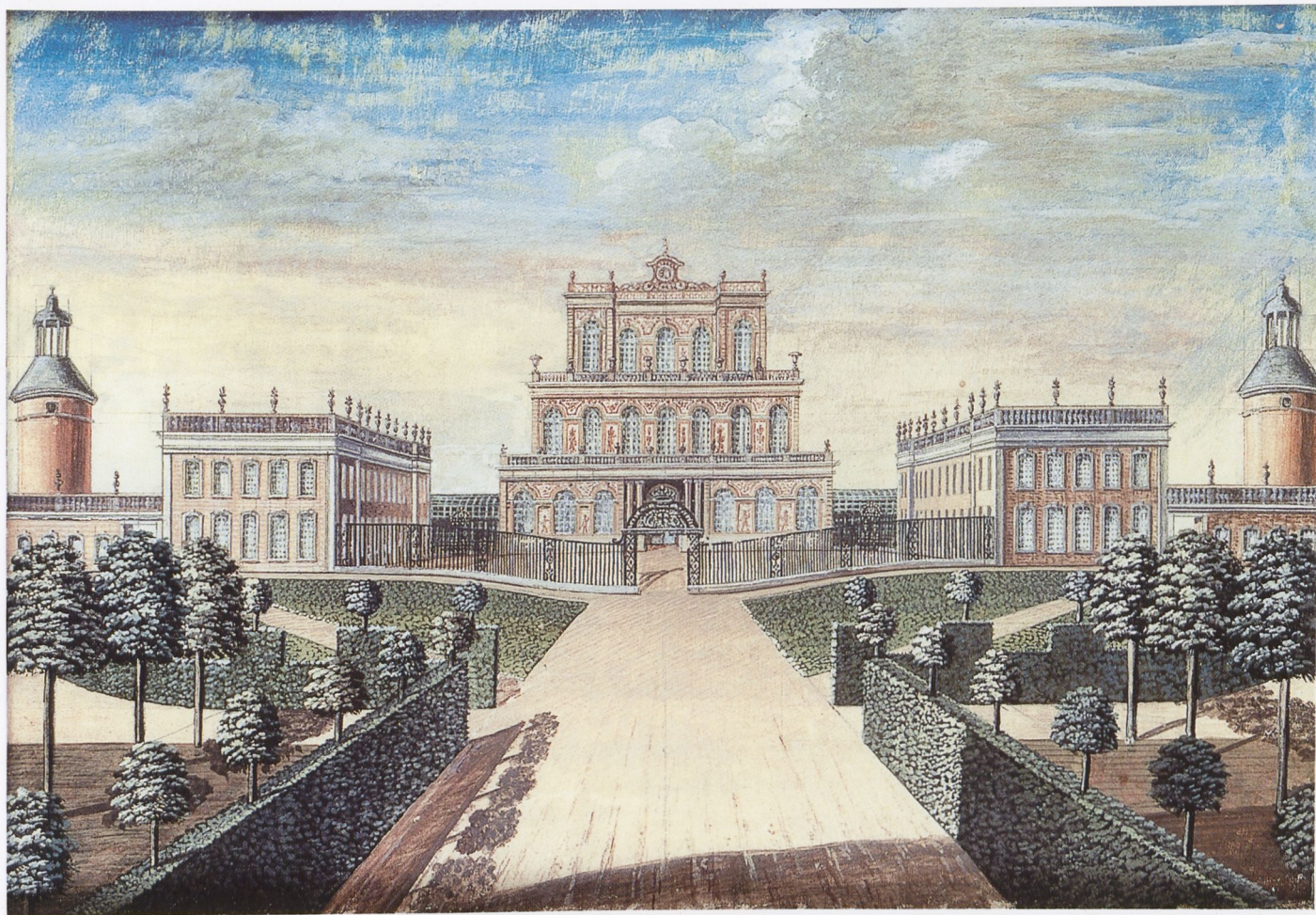
Król doskonale rozumiał, że do stworzenia własnego wizerunku władcy idealnego, w równym stopniu, co rzeczywiste dokonania, potrzebna jest ich odpowiednia promocja. W tym celu inspirował powstanie monumentalnych wydawnictw, prezentujących plany i widoki fundacji oraz zestawiających wydatki poniesione na cele publiczne. W ten sposób stał się w pewnym stopniu swym własnych historiografem, tworząc zasadniczą podstawę źródłową do poznania i oceny swego mecenatu.

Natychmiast po przybyciu do Lotaryngii Stanisław Leszczyński nakazał przebudowę kościoła Notre-Dame-de-Bonsecours w Nancy, który miał stać się mauzoleum jego i jego rodziny, a z czasem niemal polskim sanktuarium narodowym. Dzieje budowy kościoła i jego wyraz stylistyczny stanowią typową ilustrację zagadnień związanych z lotaryńskim mecenatem króla. Do wzniesienia świątyni użyto materiałów pochodzących z rozbiórki pałacu książąt lotaryńskich w La Malgrange koło Nancy, a dolna część jej fasady jest dokładną rekonstrukcją centralnego ryzalitu zniszczonej rezydencji. Dążenie do zmniejszenia kosztów przedsięwzięć architektonicznych było dla Leszczyńskiego problemem stale aktualnym, powodując nietrwałość wielu jego interesujących budowli. W rezultacie żadna z jego rezydencji nie dotrwała do naszych czasów w stanie pierwotnym, a większość z nich od dawna nie istnieje. Pod względem stylistycznym kościół Notre-Dame-de-Bonsecours łączy typowo francuską, klasycyzującą architekturę w jej lokalnej odmianie, nie wolnej od tradycji gotyckiej, z barwną i bogatą dekoracją wnętrza, sprzeczną z duchem francuskim, a wywodzącą się ze środkowoeuropejskiego italianizującego baroku.

Inne fundacje publiczne, aż do podjęcia wielkiego dzieła Place Royale, jak Hôtel des Missions czy szpital Saint-Jean-de-Dieu nie są zbyt interesujące z punktu widzenia artystycznego. Piętnastolecie 1737–1751 wypełniają natomiast intensywne prace przy budowie i dekoracji rezydencji królewskich. Najbardziej rozbudowany i prezentujący najwięcej problemów artystycznych był kompleks zamkowo-parkowy w Lunéville, składający się z zastanego tak już



Pałac w Rydzynie



Pałac w Chanteheux
(obraz zniszczony podczas pożaru pałacu),
Lunéville, Musée du château

Portret Boffranda,
rys. S. Adam
Nancy, Musée lorrain



przez Leszczyńskiego pałacu, dzieła wybitnego architekta Germaina Boffranda, rozległego parku z powstającymi na jego terenie kolejnymi pawilonami oraz pałacu w Chanteheux, odległego od Lunéville o około 3 km, powiązanego osiowo z pałacem i ogrodem.

Poszczególne elementy założenia powstawały stopniowo w latach 1737–1743, ale i później było ono zdobione oraz, w miarę potrzeb, rozbudowywane i naprawiane. W samym Lunéville dziełem króla była rozbudowa rozległego, typowo francuskiego parku o kompozycji geometrycznej, w ramach której były rozmieszczone niewielkie pawilony o lekkiej konstrukcji, pozwalającej na realizację najbardziej niezwykłych pomysłów mecenasa. Najstarszą (1737) i najśłynniejszą z tych budowli był turecki pawilon, zwany Kiosque, składający się z dwukondygnacyjnego salonu, otwartej galerii i... łazienki na piętrze. niespotykany program użytkowy i znaczna część form architektonicznych musiały mieć swe źródło w woli króla. Dla wielu elementów budowli można wskazać analogie w architekturze tureckiej. Jej tureckość nie była więc ograniczona do nazwy, lecz opierała się na rzeczywistej znajomości Wschodu, jakiej Leszczyński mógł nabyć w czasie pobytu w Mołdawii, a także dzięki ojcu, który w 1700 odbył poselstwo do Turcji (z tej podróży dyplomatycznej zachowała się interesująca relacja). Mógł ją wreszcie uzyskać za pośrednictwem różnojęzycznej literatury geograficznej i podróżniczej, zawierającej opisy budowli tureckich zaskakująco zbieżne z formami Kiosque.

Kiosque był ulubionym pawilonem króla, a urządzane tam przyjęcia należały do stałego programu pobytu co znakomitszych gości w Lunéville. Byli tam podejmowani m.in. Ludwik XV (1744), Monteskiusz (1747) i Wolter (1748), który poświęcił mu czterowiersz:



Kaskada w Lunéville,
plansa z *Recueil...* Emanuela Héré,
Nancy, Bibliothèque municipale



Pawilon w Chartreuse
istniejący jeszcze w latach 70.

*J'ai vu ce salon magnifique,
Moitié turc ety moitié chinois,
Ou le gout moderne et l'antique
Sans se nuire on uni leurs lois.*

Kontynuację zainteresowań architekturą egzotyczną stanowił pawilon chiński, zwany Trèfle, powstały w latach 1738–1739 i zawdzięczający swą nazwę trójlistnemu rzutowi poziomemu. Analogie niezwykłego planu pawilonu występują przede wszystkim w architekturze okresu manieryzmu, a do najbliższych mu należy rysunek rekonstrukcyjny planu świątyni antycznej, zawarty w traktacie architektonicznym Giovanniego Battisty Montano (1535–1621). Nie wydaje się natomiast, by specyficzna forma pawilonu kryła w sobie treści symboliczne, jak to często zdarzało się w podobnych budowlach. Pozostałe elementy architektoniczne utrzymano w formach naśladowujących architekturę chińską, wprowadzając falisty pagodowy dach i odpowiednią dekorację wnętrza.

Kiosque i Trèfle są najbardziej interesującymi budowlami Leszczyńskiego, w których zostały zastosowane formy egzotyczne. Nawiązująca do sztuki Wschodu dekoracja fasady z płytek fajansowych występowała ponadto w odbudowanym przez króla pałacu w La Malgrange, a podgięte chińskie dachy – w wieżyczkach flankujących pałac w Einville oraz w pawilonach Kiosque i Fontaine Royale w Commercy.

Moda egzotyczna, która miała tak silnie zabarwić architekturę europejską 2. połowy XVIII w., ok. 1740 była jeszcze mało rozpowszechniona. Dopiero po połowie stulecia miały się ukazać najważniejsze wydawnictwa propagujące formy egzotyczne, a na terytorium Francji egzotyczne pawilony Leszczyńskiego wyprzedziły powstanie analogicznych budowli o około trzydzieści lat. Trèfle znalazł nawet niemal dosłowne naśladownictwo w zachowanym do dziś Teehaus, chińskim pawilonie króla Fryderyka II w parku Sanssouci w Poczdamie (Johann Gottfried Büding, 1754–1757).

Tuż obok Trèfle znajdowała się cała wioska złożona z niewielkich domków, zwana *Chartreuse* (Kartuzja), w której dworzanie króla Stanisława oddawali się sielankowemu życiu i uprawie ogrodów. Istniał nawet zwyczaj, że króla odwiedza-

jącego mieszkańców *Chartreuse* należało przyjąć produktami własnej pracy. Dwór w Lunéville wyprzedził zatem o kilkadziesiąt lat sielankowy sentymentalizm i kult natury, tak charakterystyczny dla wersalskiego otoczenia Marii Antoniny.

Istotny dla określenia wyrazu stylistycznego architektury Leszczyńskiego jest zasygnalizowany wyżej związek planu Trèfle z manieryzmem. Do wzoru pochodzącego z drugiej połowy XVI w. sięgnięto również, wznosząc pawilon włoski, zwany Cascade (1742), którego fasada jest oparta na wzorach Andrea Palladia, szczególnie na jego projekcie palazzo Angarano w Vicenzie. Freskową dekorację wnętrza i bogate rozwiązanie schodów zewnętrznych utrzymano tam w formach wyraźnie italianizującego baroku.

Niezwykle interesujące problemy łączą się z genezą i treściami ideowymi architektury pałacu w Chanteheux. Zbudowany na początku lat czterdziestych, był usytuowany dokładnie na osi centralnej pałacu w Lunéville, w oddaleniu kilkunastominutowej przejażdżki, i służył jedynie do czasowych pobytów, spotkań towarzyskich i koncertów. Król miał tam również swą pracownię malarską. Pod względem architektonicznym pałac stanowił najbardziej oryginalne dzieło Hérého: jego centralny pawilon miał formę trójstopniowej piramidy schodkowej. Wysunięte ku przodowi niższe skrzydła boczne tworzyły dziedziniec zamknięty ozdobnymi kratami, a całość flankowały okrągłe wieżyczki gołębników. Głównym wnętrzem pałacu był dwupiętrowy salon na rzucie krzyża greckiego, a z tarasów znajdujących się na każdej kondygnacji otwierał się piękny widok na okolicę.

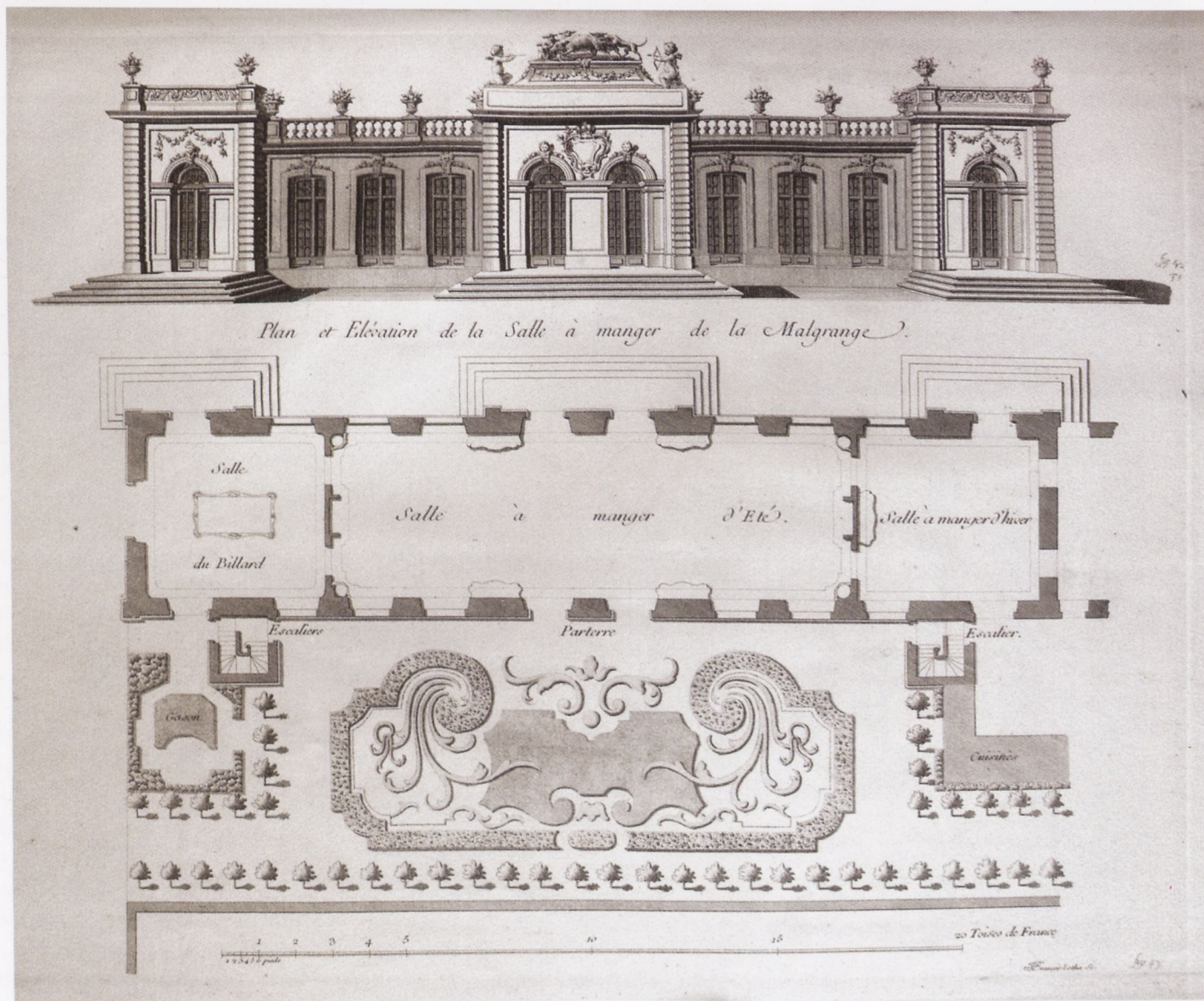
Geneza form architektonicznych pałacu w Chanteheux jest trudna do jednoznacznego określenia. Krzyżowy plan głównego wnętrza występuje w architek-

Galeria w Einville
(obraz zniszczony podczas pożaru pałacu),
Lunéville, Musée du Château



turze włoskiej XVI i XVII w. (sporadycznie także we Francji i Holandii), najbliższą analogią jest jednak, jak się wydaje, pałacyk królowej Marii Kazimiery Sobieskiej na Marymoncie pod Warszawą, zbudowany przez Tylmana van Game-
 ren w 1691. Jest to najbardziej wymowny przykład związków lotaryńskich dzieł Leszczyńskiego z architekturą polską. Znacznie trudniej wskazać bezpośrednie wzory piramidalnej formy pawilonu centralnego. Nie mogły nimi być ani mezopotamskie zigguraty, ani piramidy meksykańskie, w XVIII w. jeszcze praktycznie nieznanymi. Także pewne podobieństwo do przedstawień wieży Babel czy rekonstruowanych przez historyków starożytnych stosów pogrzebowych wydaje się przypadkowe. Kształt pawilonu wywodzi się prawdopodobnie z włoskiego *belvedere* z XVI w., a kompozycja całości, wraz ze skrzydłami zakończonymi wieżyczkami, jest najbardziej zbliżona do opublikowanego w 1670 roku projektu Villa Doria Pamphili w Rzymie, autorstwa Alessandra Algardi. Podobne pomysły piramidalnej budowli występują wśród szkiców architektonicznych Johanna Bernharda Fischera von Erlach. Niezwykła forma i zasygnalizowane wyżej funkcje pałacu w Chanteheux, skoncentrowane wokół życia towarzyskiego, intelektualnego i artystycznego, pozwalają na wysunięcie hipotezy, opartej zresztą na pewnych przekazach literackich z epoki, że pałac stanowił swojego rodzaju świątynię in-

Sala jadalna w Malgrange,
 Plansza z *Recueil... Emanuela Héré*
 Nancy, Bibliothèque municipale



telektu i sztuki, pomyślaną w duchu tradycyjnego humanizmu, w której król i jego otoczenie oddawali się duchowym pasjom i przyjemnościom.

Rzadko spotykanym uzupełnieniem dekoracji parku w Lunéville był teatr automatów poruszanych napędem wodnym, zwany Rocher, powstały w 1742. Była to złożona z kilkudziesięciu ruchomych figur scena z pracowitego życia wsi. Podobne, poruszane automatycznie figury mają starożytną jeszcze genealogię, a do dekoracji ogrodów używano ich najszerzej w okresie manieryzmu, co stanowi kolejny dowód wspólnoty duchowej Leszczyńskiego z ową epoką. Poza dekoracyjną i rozrywką automaty mogły spełniać również pewną rolę naukową. W czasach niezbyt odległych od daty powstania Rocher żywo interesował się nimi Kartezjusz, widząc w nich ilustrację swych poglądów na temat funkcjonowania żywych organizmów. Dla Leszczyńskiego była to zapewne swego rodzaju realizacja jego teorii społeczeństwa idealnego, wyłożonej w utopii o wyspie Dumocali, którą w większej skali próbował urzeczywistnić w rządzonym przez siebie księstwie.

Dwie kolejne rezydencje króla Stanisława, w Einville i La Malgrange, były znacznie mniej interesujące. W Einville ograniczono się do rozbudowy i dekoracji istniejącego wcześniej pałacu. W La Malgrange, gdzie powstało nowe, rozległe założenie pałacowe, najbardziej oryginalnym motywem była dekoracja tzw. Château de faïence płytkami ceramicznymi z Delft. Dziwaczny plan budowlany, z wysuniętymi przed fasadę pawilonami mieszczącymi klatki schodowe, nie należał do udanych dzieł Hérégo, niemniej zestawienie centralnego bloku z arkadowymi galeriami po bokach stanowiło zapowiedź rozwiązań występujących w Place Royale.

Ostatnia chronologicznie rezydencja Stanisława Leszczyńskiego powstała po 1745 w Commercy. Pod względem fantazji i rozmachu dorównywała ona niemalże Lunéville. I tu król miał do dyspozycji wcześniejszy pałac, koncentrując się na urządzaniu ogrodów i budowie pawilonów. Najokazalszy był Pavillon Royal, zwany również Château d'eau, składający się z trzech prawie niezależnych segmentów ukrytych za parawanową fasadą i powtarzający ogólny schemat kompozycji, znany z Chanteheux i Einville, z wyniosłym blokiem centralnym i wertykalnymi akcentami na skrzydłach. Osobliwością pawilonu, tak zresztą, jak i innych budowli w Commercy, było szerokie zastosowanie sztuczek hydraulicznych. Oprócz piramidalnych fontann w arkadach fasady, sześć centralnych kolumn miało trzony wykonane z metalowej siatki, po której spływała woda, dając niezwykle efekty światła i ruchu. Wewnątrz, w głównym salonie, znajdował się olbrzymi świecznik, również wyposażony w podobne urządzenia.

Ponadto skromny Kiosque o falistym chińskim dachu, miał w oknach zamiast szyb przezroczyste zasłony w postaci wody spływającej po metalowej siatce, a rzędy wykonanych na tej samej zasadzie kolumn były ustawione wzdłuż mostku na jednym z kanałów w parku (Pont d'eau lub Salon d'eau), tworząc jedyne w swoim rodzaju wnętrza o ścianach z płynącej wody. Podobne urządzenia hydrauliczne istniały, choć na mniejszą skalę, również w Lunéville, w pawilonach Kiosque i Cascade. Ich głównym zadaniem było zapewnienie chłodu otyłemu królowi, źle znoszącemu upały, jednak ich niezwykle rozmach i pomysłowość, przewyższające wszystko, co w tej dziedzinie stworzyło XVIII stulecie, dowodzą jego głębokiego upodobania do tego rodzaju efektów.

Dopiero w 1752 król Stanisław podjął swe największe dzieło, które zapewniło mu miejsce w każdym podręczniku dziejów architektury: Place Royale w Nancy. Ów jeden z najwybitniejszych twórców urbanistyki nowożytnego składa się z szeregu przestrzeni, tworzących jednolity zespół – od owalnego placu zwanego Hémicycle, poprzez wydłużony prostokąt Carrière, dawnego placu turniejowego, przechodzącego w krótką uliczkę przeciętą łukiem triumfalnym, aż do właściwe-

go, kwadratowego placu, obecnie noszącego imię swego fundatora. Biegunami założenia są dwa okazałe pałace: siedziba intendenta francuskiego od strony Carrière oraz ratusz. Architektura poszczególnych budowli została zaprojektowana jednolicie, uporządkowano również fasady starszych domów wzdłuż Carrière. Ważną rolę w kompozycji całości odgrywają wspaniałe bramy wyposażone w kraty kute w żelazie przez Jeana Lamour.

Większość opracowań szeroko omawia genezę i okoliczności powstania placu, podkreślając jego znaczenie urbanistyczne i społeczne, polegające na połączeniu dwóch odrębnych dzielnic – starego i nowego miasta, oraz zwracając uwagę na symboliczny charakter założenia, które miało być pomnikiem Ludwika XV i unii Lotaryngii z Francją. Interesującą hipotezą było wysunięcie urbanistycznej kompozycji rezydencji Leszczyńskich i miasta w Rydzynie jako ewentualnego wzoru dla Place Royale. Aby zrozumieć genezę placu, należy wziąć pod uwagę także lokalny kontekst architektury lotaryńskiej, a przede wszystkim wcześniejszą twórczość Emmanuela Hérégo. Tu właśnie ma swe źródło wiele elementów architektury placu. I tak – galerie Hôtel de l'Intendance mają bliski precedens w analogicznych motywach Château de faïence w La Malgrange, a zagięcie ich w kształt owalu powtarza z kolei formę nerkowego placu przed zamkiem w Commercy, zwanego le Fer à cheval. Również z zamku w Commercy, doskonale znanego Hérému, wywodzi się rozwiązanie niskich pawilonów północnej pierzei Place Royale, a ich zestawienie z usytuowanym w głębi łukiem triumfalnym powtarza zasadniczą kompozycję pałacu w Chanteheux. W tym samym pałacu znajdują swe odpowiedniki także słynne kraty Jeana Lamour, zamykające narożniki placu. Prace przy budowie rezydencji króla Stanisława były więc dla Hérégo doskonałą szkołą, prowadząc go do stworzenia arcydzieła, które bez odwołania się do jego wcześniejszej twórczości nie jest w pełni zrozumiałe.

Omawiając poszczególne budowle lotaryńskie Stanisława Leszczyńskiego, zwracaliśmy uwagę głównie na cechy, które stanowią o ich oryginalności i odrębności od architektury francuskiej. Jest bardzo charakterystyczne, że koncentrują się one głównie w sferze pomysłu, ogólnego zarysu funkcji i formy, jak np. choćby w Kiosque i Trèfle czy w pałacu w Chanteheux. Owej swobodzie i różnorodności pomysłów architektonicznych przeciwstawia się do pewnego stopnia praktyczne rozwiązanie szczegółów, zazwyczaj jednostajne czy wręcz banalne. Wiele wskazuje na to, że stroną pełną inwencji i fantazji był król, a na wykonawcę, Emmanuela Hérégo, spadała odpowiedzialność za słabsze strony wspólnych dzieł, jak niedocenianie znaczenia bryły budowli, jednostajność płaskich elewacji czy uporczywe trzymanie się motywu *porte-fenêtre*. Jest jednocześnie bardzo znamienne, że wymienione tendencje odpowiadają zasadom architektury francuskiej, przechodzącej w owym czasie przez okres pewnego skostnienia. Lotaryńskie budowle Leszczyńskiego nie są jednocześnie wolne od nalotu prowincjonalizmu, o czym świadczy dokładnie uchwycone, dziesięcioletnie w stosunku do Paryża opóźnienie we wprowadzeniu ornamentu *rocaille*.

Stanisław Leszczyński należał do dobrze znanego typu barokowego mecenaso-architekta, nie tylko uprawiającego, jak Ludwik XIV, *architecture de canne*, ale podobnie jak król Prus Fryderyk II czy król Polski August II Wettin (zresztą zaciekle wróg polityczny Leszczyńskiego), bezpośrednio ingerującego w projektowanie lub wręcz przedkładającego własne szkice. Nie będzie chyba przesadą twierdzenie, że najbardziej interesujące i najoryginalniejsze elementy architektury Leszczyńskiego są związane właśnie z jego osobistą inicjatywą. Na grunt lotaryński wygnany król przeschzczenia wyniesione z Polski zamiłowanie do italiinizujących form barokowych, realizował swe pomysły związane z marzeniami o mieście i społeczeństwie idealnym oraz dawał dowód zainteresowania egzo-

tycznymi formami architektury. Jak to wielokrotnie podkreślono, osobowość Leszczyńskiego miała wiele cech wspólnych z pełną fantazji, lubującą się w niezwykłych efektach epoką manieryzmu. Ta cecha dzieł mecenatu króla Stanisława jest zgodna z charakterem sztuki epoki rokoka, bardzo chętnie sięgającej do manierystycznych inspiracji.

Imponująca jest rozpiętość czasowa działalności artystycznej króla oraz elastyczność jego smaku. Leszczyński wychował się w epoce rozwiniętego baroku, przełomu XVII i XVIII w., ku któremu ciążyła jego własna twórczość malarska. Jego upodobania artystyczne przeszły jednak ewolucję poprzez rokoko oraz wybiegające w przyszłość preromantyczne zamiłowanie do egzotyki i sielski sentymentalizm, aż do rygorystycznego neoklasycyzmu, który reprezentował Richard Mique, następca Hérégo na stanowisku nadwornego architekta.

Działalność artystyczna Stanisława Leszczyńskiego w Lotaryngii, podjęta pozornie u schyłku życia i prowadzona mimo ograniczonych środków finansowych, należy do ciekawszych zjawisk w dziejach sztuki XVIII w., a w pewnych dziedzinach była wręcz prekursorska. Wygnany król Polski i ostatni książę Lotaryngii zapewnił sobie miejsce w historii sztuki dzięki Place Royale. Należy bardzo żałować, że nie przetrwały jego pełne fantazji *folies*, stanowiące znakomite odbicie różnych tradycji i nurtów sztuki europejskiej.

Pałac i Rocher w Lunéville

André Joly

Olej, płótno; 145 × 335 cm

Napis na odwrocie: *Représentation du château de Lunéville [...] peint par Joly et... en 17...*

[*Widok pałacu w Lunéville [...] namalowany przez Joly i ... w 17...*]

Nancy, Musée lorrain, nr inw. 95.731

Przedstawione tu boczne ujęcie „Lotaryńskiego Wersalu” bardzo wyraźnie oddaje usytuowanie zabudowań na niedokończonym nigdy planie w literę H. Wieża, która pierwotnie przylegała do budynku głównego, została zburzona, pozostawiając ślepą ścianę. Od strony ogrodu, na przedłużeniu pałacowego skrzydła, widać dach teatru (zniszczonego przez pożar w 1908). Rocher, bo tak nazywał się rozległy teren wypełniony najróżniejszymi instalacjami mechanicznymi, był bez wątpienia najbardziej widowiskową ze wszystkich atrakcji, których park był pełen. Przylegający do muru oporowego pałacowego tarasu, ciągnął się na długości 250 metrów w dwóch częściach wzdłuż południowego ramienia krzyża, utworzonego przez szeroki kanał doprowadzający wodę do pałacu, wzbudzając jednogłośny zachwyt współczesnych. Jezuita Berthier entuzjastycznie wspomina go w *Le journal de Trévoux*: „Park ten [był] jednym z najbardziej wyjątkowych pomysłów, jakie Sztuka kiedykolwiek przedsięwzięła i zrealizowała. Starożytni podziwiający maszyny aleksandryczyka Ktesibiosa, którego całą zasługą było wydobyć kilku dźwięków z drewna i spiżu za pomocą wody i powietrza, cóż mogliby powiedzieć o Rocher, gdzie osiemdziesiąt sześć figur naturalnej wielkości wykonuje rozmaite ruchy, myląc ucho i oko, a przy tym zdobi nieskończenie i ogrody, i pałac [...]? To miejsce [...] jest dziś prawdziwą perłą Lunéville”. Po 1752 przed Rocher ustawiono dodatkowo dwóch „wartowników”, co zwiększyło liczbę automatów do 88. Całość odtwarzała sceny z życia codziennego niewielkiej wioski urządzonej na różowym piaskowcu pokrytym miejscami bujną roślinnością. Wysokie łuki, tzw. grotty, z podwieszonymi stalaktytami pochodzącymi z prawdziwych jaskiń Franche-Comté, zdobiły dwa boki parku. Ogromna plansza ze *Zbioru planów... Hérégo* (fig. II, 24), której towarzyszy drobiazgowy opis, przedstawia szczegóły tego przedsięwzięcia: rolnicy, rzemieślnicy, kobiety, dzieci, wszyscy przy pracy lub innych zajęciach w chatkach, młynach, warsztatach, wśród trzody, a na uboczu pustelnik pogrążony w modlitwie. Promenada zabezpieczona balustradą wzdłuż jednego z boków pozwalała obserwować wszystko z bliska. W dobrym tonie było wówczas podkreślać, jak bardzo realizm tych scen wprowadzał w błąd, tym bardziej że figury miały przedstawiać autentyczne postacie lunewilskiego mieszczaństwa!

Rocher faktycznie przewyższał wszystkie wcześniejsze przedsięwzięcia tego typu, a i później nie miał sobie równych. W XVIII w. ogromnie ceniono mechaniczne zabawki, lecz były to przede wszystkim pojedyncze figurki poruszane





bardzo złożonymi mechanizmami zegarowymi. Sceny wielopostaciowe były rzadkie, z wyjątkiem „ruchomych obrazów”, najczęściej bożonarodzeniowych szopek z udziałem miniaturowych figurynek. W rzeczywistości Rocher był nawiązaniem do pewnej mody, która wówczas już dawno popadła w niepamięć, a mianowicie manieryzmu, jaki panował w stylistyce ogrodowej w XVI i początkach XVII stulecia. W Pratolino (1569), Saint-Germain-en-Laye (1599–1610) i Helbrunn (1613–1619) mechaniczne figury – postacie mitologiczne, bóstwa morskie, smoki – ustawione w „grotach” tworzyły sceny, którym najczęściej towarzyszyły wodne fantazje i muzyka mechaniczna. W swym duchu były one jednak różne od tych z Lunéville, gdyż tu tematy przedstawień zaczerpnięte zostały z codziennego życia, a nie z mitologii.

Wymyślony przez Stanisława Leszczyńskiego, Rocher został zrealizowany przez Hérégo we współpracy z François Richardem (1678–1759). Budowa rozpoczęła się w 1742. Richard, autor mechanizmów poruszanych siłą wody, okazał

się godnym następcą Herona z Aleksandrii, którego prace ponownie opublikowano w końcu XVI w., i inżynierów rangi Salomona de Causa (1576–1625). Fragment *Relation du voyage de Mesdames Adélaïde et Victoire à Plombières* (Paryż 1761) dostarcza interesujących szczegółów technicznych: „[na skale] widoczne są płaskie figury, które poruszają się w sposób tak płynny, że aż zaskakujący dla widzów. Woda doprowadzana ukrytymi przewodami spada na różne koła i porusza żelazne druty artystycznie połączone z figurami, nadając im podziwu godne pozy i ruchy”. Wystarczyło nacisnąć na dźwignię, by drewniane mechanizmy zaczęły się poruszać, by usłyszeć muzykę, różne dźwięki i odgłosy zwierząt... Zegarmistrz i twórca „żywych obrazów”, Richard zdobył sławę, pracując dla Leopolda. Jego niesłychane zdolności sprawiły, że otrzymał przydomek „czarodziej”) znany nawet w Wiedniu po tym, jak jedna z jego prac trafiła do Karola VI (ok. 1727). Jeśli wierzyć dom Calmetowi, jego *Foire (Jarmark)* składający się z blisko 300 figurek, „został oceniony jako najpiękniejsze dzieło mechaniki, jakie kiedykolwiek



Dekoracja grot w Lunéville,
Jean Girardet,
Nancy, Bibliothèque municipale

widziano”; niestety nie zachowało się wcale, lecz postacie rozstawione w 15 obrazach, opisane przez *La clef du cabinet des princes* z listopada 1733, zdają się zapowiadać, w innej całkiem skali, sielankowy nastrój Rocher, z jedną wprawdzie różnicą: nuta egzotyki, obecna w tamtym przedsięwzięciu w postaci Turka palącego fajkę czy Cyganek, nie występuje w parku Stanisława. Dało się tam słyszeć „naraz koncert najróżniejszych instrumentów, głosy ludzkie, odgłosy zwierząt [...], grzmot i kanonadę”. Ruchome obrazy stworzone przez Richarda w jadalni pałacu Malgrange, dziś już nieistniejące, przedstawiały ponadto robotników przy pracy.

Pierre Boyé, jak zwykle surowy w ocenach przedsięwzięć Stanisława, nazwał Rocher dziecinadą, a nawet posunął się do ironicznego stwierdzenia, że jest to „duża grzechotka” polskiego króla. Z kolei Jan Ostrowski słusznie widzi w niej mikroświat idealnego społeczeństwa, jakie pragnął stworzyć Stanisław, filozof i fizjokrata, dbający o dobro swego ludu. Dla Stéphanie Chapotot-Le Clerre jest to nawet coś więcej, chodzi mianowicie o otwarty apel króla do beczynnej arystokracji o to, by poszła w jego ślady i zaczęła się „umoralniać, aby zdobyć wiarygodność w oczach ludu”. Tak więc, bez względu na to, jak odczytamy przesłanie Rocher, był on czymś więcej niż tylko „zabawką króla”, był projekcją paternalistycznej utopii oświeconego despoty, wyprzedzając o jakieś dziesięć lat *l'Entretien d'un Européen avec un insulaire du royaume de Dumocala* (1752).

Wnętrza grot ozdobione zostały freskami o tematyce mitologicznej, które legenda przypisywała Girardetowi. Fragmenty tych malowideł widoczne były jeszcze ok. 1860. Zachowany w Bibliothèque municipale w Nancy rysunek, wykonany najprawdopodobniej przez Girardeta, rzeczywiście przedstawia *Narodziny Wenus* wśród innych „scen z mitologii”, które były zapewne przeznaczone do dekoracji Rocher. Nad dekoracjami tymi wyraźnie unosił się duch manieryzmu w sztuce ogrodowej. Tymczasem nic takiego nie znalazło się na obrazie Joly'ego. „Groty” otwierają się tu na morskie lub górskie widoki, co pozwala sądzić, że rysu-

nek Girardeta jest późniejszy od płótna z Musée lorrain.

Po śmierci Stanisława Leszczyńskiego pałac został przekształcony w koszary elitarnego korpusu kawalerii, tzw. czerwonej kawalerii, którego pierwsze oddziały przybyły do Lunéville w listopadzie 1766. Tradycje wojskowe tego miejsca zachowały się do dziś. Parkowe rzeźby zakupione przez Nicolasa de Pigage dla elektora Palatynatu trafiły do Schweitzingen. Instalacje mechaniczne zostały zdemontowane najprawdopodobniej w tym samym okresie, lecz nic nie wiadomo o ich dalszym losie. Wykonany kilka lat po pożarze z 1814 rysunek sepią ukazuje puste „groty”, pozbawione najmniejszego ornamentu (Nancy, Bibliothèque municipale). Same groty zniknęły od tego czasu zupełnie. W miejscu Rocher pozostały dzisiaj jedynie fragmenty nagich murów.

G.V.

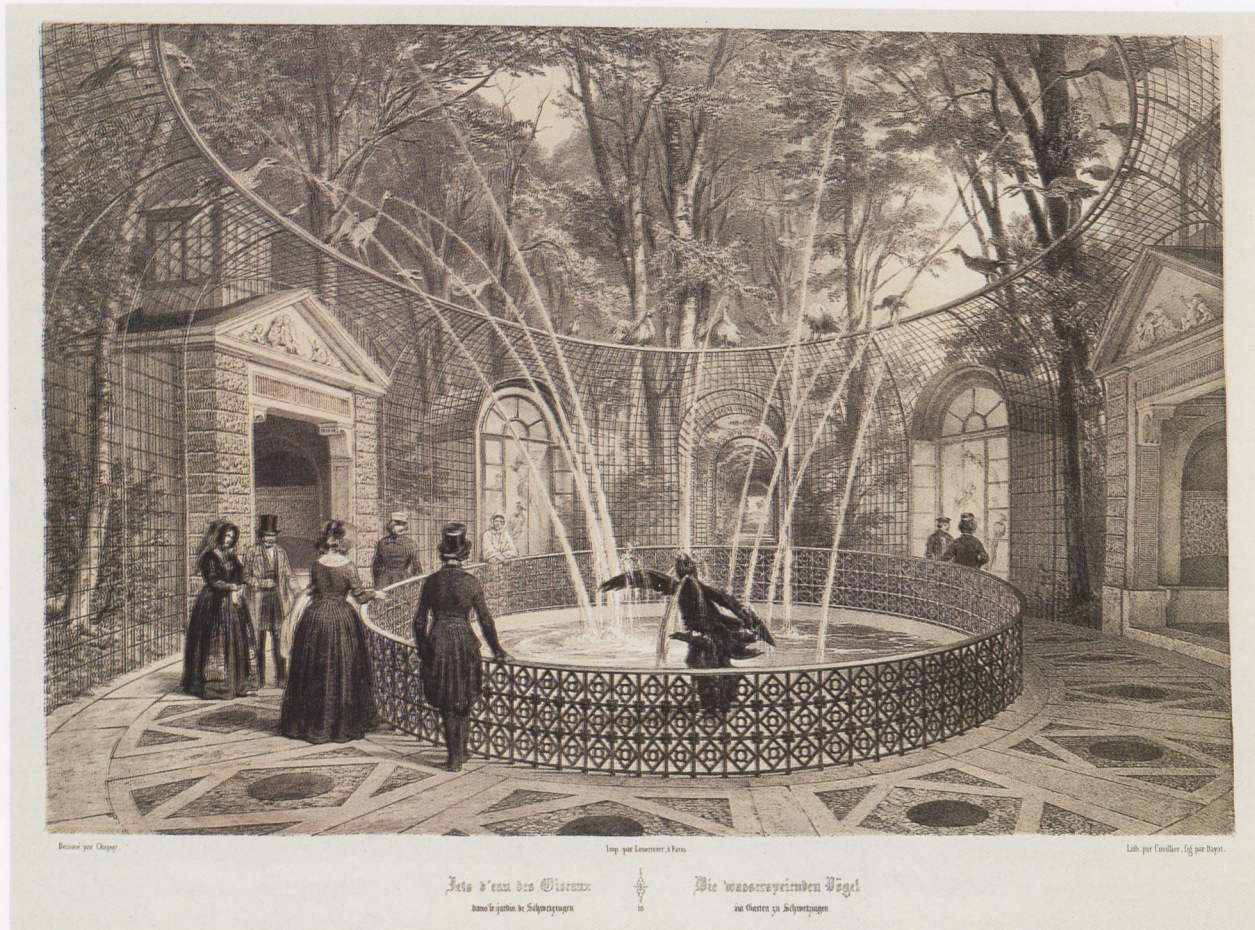
Pałac w Malgrange widziany od strony ogrodu Goulottes

André Joly lub jego pracownia
Olej, płótno; 127 × 180 cm
Nancy, Musée lorrain, nr inw. 95-730

Kiedy w kwietniu 1737 Stanisław po raz pierwszy zawitał do położonego niedaleko Nancy Malgrange, posiadłość ta składała się z pałacyku Karola III, pawilonów i budynków rolnych pozostałych na miejscu dawnego folwarku (XV w.) i ogromnego nieukończonego pałacu, wzniesionego przez Boffranda (1711–1715). Całość nie spodobała się królowi, dlatego postanowił wyburzyć zarówno pałac, jak i dawną siedzibę Karola. Héré zaprojektował dla Stanisława nową rezydencję: dość osobliwe zestawienie brył w otoczeniu wspaniałych ogrodów, której budowa została ukończona dopiero w 1754. Apartamenty książęce były prostopadłe połączone galerią kolumnową z obszernym budynkiem o dwustumetrowej fasadzie, w którym znajdowały się pomieszczenia dla służby, apartamenty królowej i oranżeria. Po przeciwnej stronie budynku galeria prowadziła do odrębnego, eleganckiego pawilonu służącego za jadalnię.

Podobnie jak w pałacu w Madryd, niedaleko Paryża (1528), elewacje budynku apartamentów książęcych pokryte były okładziną fajansową. Cały ten wystrój, kolory i blask holenderskich niebiesko-białych płytek przywoływać miały klimaty śródziemnomorskie i dalekowschodnie. W dni uroczyste Pałac Fajansowy był specjalnie oświetlany: kiedy w 1762 Mesdames de France (wnuczki Stanisława) przyjechały z wizytą do dziadka, iluminacje były tak intensywne, że, o ile wierzyć Fillionowi de Charigneu, „nawet z pewnej odległości nie można było wytrzymać ich widoku!”





Płótno przedstawia posiadłość Malgrange widzianą od wschodu i ukazuje przede wszystkim szczegóły pałacowych ogrodów. Zauważyć można duże różnice między tą kompozycją a ilustracjami ze *Zbioru planów*... Hérégo, przede wszystkim w rodzaju zadaszenia budynków mieszczących pokoje dla służby oraz jadalni, która pokryta jest dachem w stylu włoskim, a nie tarasem. Zaznaczone na planach stajnie i wozownie również tutaj nie są widoczne. Ogród w stylu francuskim wyraźnie górował nad ogrodem „goulottes”, położonym na łagodnym spadku i poprzecinany strumyczkami wody wijącymi się po starannie utrzymanym trawniku, między rzędami drzew, po obu stronach centralnej alei kaskad i wodotrysków. Na pierwszym planie, półkolisty żywopłot otaczał wolierę wzorowaną na słynnych fontannach de la Chouette’a z Villa d’Este w Tivoli i fontannach Ballina i Mercadégo u wejścia do labiryntu w Wersalu. Wybrany przez malarza punkt widzenia nie pozwolił uwiecznić zamontowanych w niej instalacji mechanicznych: metalowych ptaków wypływających strumieniami wodę na ogromną sowę, rozpościerającą skrzydła w centrum basenu z muszli i kamyków.

„Cudowne”, „urocze”, takie określenia pojawiały się najczęściej w komentarzach osób zwiedzających tę „ogromną błyskotkę”, gdzie fantazji król puścił wodze fantazji. Wśród znakomitości, które odwiedziły posiadłość, był również Monteskiusz, zarazem oczarowany i zakłopotany: „Malgrange jest najbardziej osobliwą budowlą na świecie. Dom, klomby i ogrody są wspaniałe. Wszędzie tu widać geniusz króla mającego szczególny dar do tworzenia uroczych rzeczy, które niepodobne są do niczego”. Ludwik XV nie chciał utrzymywać Malgrange. Zachowało się jedynie północne skrzydło pałacu, w którym od 1839 mieści się prywatny zakład katolicki.

Woliera z Malgrange
w ogrodach Schweitzingen w XIX w.
Mannheim, Reiss-Engelhorn-Museum

G.V.

Tkanina obiciowa pochodząca z sypialni króla Stanisława Leszczyńskiego

Lampas lansowany i broszowany; jedwab, szenila, przędza ondula; 111 × 70 cm
Lyon, Musée des Tissus, nr inw. MT 26087

Typ zdobienia, zwany ondulant, pojawił się w latach 1730–1740 i przetrwał ponad trzydzieści lat. Ta przepiękna tkanina, której twórcą był najprawdopodobniej projektant i mistrz tkacki Philippe de Lasalle, została wykonana dla króla Stanisława Leszczyńskiego na krótko przed jego śmiercią. Według spisu ruchomości z 1764, wspomnianego niedawno przez Jacques'a Charles-Gaffiota, była ona elementem wystroju sypialni królewskiej w zamku w Lunéville.

G.B.



Bordiuera tkaniny obciowej z sypialni króla Stanisława Leszczyńskiego

Lampas broszowany, na tle ze splotem rządkowym (*sergé*); jedwab, przędza ondulowana, jedwabna i szenila; 158 × 34 cm
Lyon, Musée des Tissus, nr inw. DET 249

Bordiuera jedwabnej tkaniny pochodzącej z sypialni Stanisława w zamku w Lunéville. Ten wyjątkowo ceniony wzór był w początkach XX w. wielokrotnie powtarzany w warsztatach szkoły tkactwa w Lyonie (fragment prezentowany tutaj) i innych warsztatach tkackich, m.in. w 1860 przez atelier „Grand frères” dla hotelu Selliere w Paryżu. Ostatnio został utkany na nowo przez firmę Quenin (należącą do grupy Lelièvre) z przeznaczeniem do salonu w apartamencie sułtana Brunei w Paryżu, przy placu Vendôme, zaprojektowanego przez Charles'a Jouffre'a, mistrza tapicerskiego z Villeurbanne

G.B.





Nowa Portiera Diany

Manufaktura Gobelinów,
1728–1735

Haute lisse, wełna i jedwab,

8 nici na centymetr w osnowie; 359 × 292 cm

Paryż, Mobilier National, nr inw. GMTT 653

Autorem kompozycji nawiązującej do *Portières des dieux* [Portier bogów] Audrana jest Pierre-Josse Perrot. Przy realizacji gobelinu współpracowali Pierre-Jacques Cases, który wykonał medalion i nimfy Diany, oraz Desportes, któremu najprawdopodobniej powierzono wykonanie figur zwierząt. W latach 1729–1740 powstało aż siedemnaście egzemplarzy tej portieri, wszystkie w technice *haute lisse*. Jeden z nich został wypożyczony do apartamentu Stanisława Leszczyńskiego w zamku Chambord. Tkanina musiała bardzo się spodobać, gdyż w 1737 król zakupił w Garde-Meuble cztery portieri Diany. Audran zastąpił wówczas występujący w rogach monogram Ludwika XV inicjałami SR (*Stanislas Rex*) i dodał herb Stanisława nad głowę jelenia (nie na wszystkich egzemplarzach). Portieri trafiły do wielkiej sali posiedzeń w Lunéville, gdzie pozostały do śmierci króla. Potem przejął je Ludwik XV. W przedstawionej tu tapiserii

widać wyraźnie zmianę stylistyki względem wspomnianych już *Portier bogów*. Bogata ornamentyka stała się podstawą kompozycji. Przedstawienie jest coraz bardziej złożone: na niebieskie tło i bliższe żółte, nakładają się girlandy naturalistycznie oddanych kwiatów i postacie, którym towarzyszy cień. Ludzie, zwierzęta i girlandy odpowiadają sobie po obu stronach osi obrazu, lecz tylko w ogólnych zarysach, bez ścisłej symetrii, co pozwala delikatnie „opanować” całe bogactwo przedstawienia. Zawieszony na girlandzie z naturalistycznych kwiatów medalion Diany w otoczeniu nimf zdaje się zapowiadać kompozycje z otokiem, które znajdują najpełniejszy wyraz w takich przedstawieniach, jak *Tenture des dieux* Bouchera. Bordiura imitująca złożoną ramę świadczy o ewolucji, jaką przechodziła wówczas tkanina ozdobna, która coraz częściej była wstawiana w ramy boazerii.

M.Ma.

Para wilków kominkowych z herbem króla Stanisława Leszczyńskiego

Brąz złocony i cyzelowany; wys. 42 cm
Nancy, Musée lorrain, nr inw. OAP 184 / ML 72.2.5

Hist.: Kupione na aukcji publicznej Galliera w Paryżu, 14 III 1972, nr 17

Bibl.: *Louis XV*, 1974, nr 437

Figurki siedzą na rokokowych podstawkach. Zefir, którego można rozpoznać po skrzydełkach, zdobi wilka przedstawionego z prawej. Druga figurka, żeńska, trzyma kosz kwiatów, co pozwala widzieć w niej Florę. Na kartuszach w środkowej części podstawek widnieje herb króla Stanisława. Obydwa wilki mają wybitny znak kontrolny (litera C z koroną), który obowiązywał, na mocy dekretu królewskiego, między marcem 1745 a lutym 1749.

Ta pełna wdzięku para wilków ogniowych reprezentuje styl rokokowy w jego najbardziej wybujałej formie. W tym duchu tworzyli m.in. Jacques de Lajoue i Justin Aurèle Meissonier. Mimo wysokiej jakości artystycznej prezentowa-

nych tu przedmiotów, brak jest elementów pozwalających na określenie, w jakim warsztacie zostały one wykonane.

Podobna para wilków została całkiem niedawno wystawiona na aukcji publicznej w Paryżu (Hôtel Drouot, aukcja Brissonneau i Daguerre, nr 197, nota J. Charles-Gaffiota, który wykazał przekonująco, że wilki te musiały pochodzić z salonu pałacu w Chanteheux). Znana jest również inna para takich wilków, bez znaków herbowych Stanisława. Pierwotnie w kolekcji Jaime Ortiz-Patino, wystawiona została na aukcji Sotheby's w Nowym Jorku, a obecnie znajduje się w Paryżu (kolekcja galerii Perrin). W zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie znajduje się samotny Zefir z herbem króla Stanisława (nr inw. ZKW 1697).

M.Ma.

