

Edukacja czy propaganda? Sztuki plastyczne w kręgu mecenatu artystycznego Stanisława Augusta Poniatowskiego

Abstract. Education or Propaganda? Plastic Arts in Artistic Patronage of Stanisław August Poniatowski

The arts towards the end of the 18th century – the period of Stanisław August rule (1764–1795) – developed in very difficult times of failing Polish statehood. In an attempt to preserve the independence of the Polish-Lithuanian Commonwealth, the king pursued a consistent modernization agenda in a variety of areas. The proposed reform program required, however, mindset changes across the society. As an enlightened ruler, Stanisław August believed in the educational and propaganda benefits of the arts, with the ultimate goal of serving the national interest and strengthening the commonwealth. The room decorations in the Royal Castle in Warsaw and the Palace on the Isle in the Royal Łazienki represent the best examples of the king's efforts in this area.

Keywords: Stanisław August, enlightenment, arts, education, propaganda

Wprowadzenie

W sztuce czasów stanisławowskich znalazły odbicie światopogląd i filozofia oświecenia. Starła się ona realizować „cele praktyczne, zmierzała do naprawy myślenia i życia, zalecała zdobywanie wiedzy dla oświecenia umysłów, wyzwolenia z przesądów i ciemnoty”¹. Sztuka rozwijała się jeszcze w ramach polskiej państwowości, a mecenat królewski miał w dużej mierze charakter mecenatu państwowego.

Wstępując na tron w roku 1764, Stanisław August obejmował rządy nad krajem słabym tak wewnętrznie, jak i na arenie międzynarodowej. Wierzył jednak, że zdoła przekształcić Rzeczypospolitą w państwo nowoczesne. Miał temu służyć proponowany i wspierany

¹ S. Lorentz, A. Rottermund, *Klasycyzm w Polsce*, Warszawa 1984, s. 6.

przez niego program reform. Jednak w kurczącym się terytorialnie na skutek zaborów państwie jego pozycja polityczna była coraz słabsza, a program reform napotykał zdecydowany opór magnaterii, szlachty i duchowieństwa². Nie miał też król sprzymierzeńców na arenie międzynarodowej. Udało mu się jednak utrzymać na tronie przez długi czas

i w swoim nieszczęsnym królestwie realizować program „władcy oświeconego” wbrew obojętności i pogardzie Zachodu, wbrew coraz większej presji militarnej ze strony sąsiadów i wbrew zbrojnemu często oporowi swych rodaków, z którymi mimo wszystko sympatyzował. Panowanie owo [...] było czymś w rodzaju nieukończonego arcydzieła wieku Oświecenia³.

Stanisław August „nie mógł rządzić państwem, ale starał się nim zarządzać”⁴. Powadził konsekwentną politykę jego modernizacji na wielu polach. Najbardziej znane są jego zasługi na polu kultury. Otaczał opieką uczonych, artystów, rozwijał teatr narodowy, wspierał prace budowlane. Sztukę postrzegał nie tylko w kategoriach estetycznych, ale jako element życia społecznego, „który łączy, cywilizuje i stanowi formę komunikacji międzyludzkiej”⁵. Sztuka miała służyć propagandzie i polityce, ale też wychowaniu.

Poprzez położenie nacisku na wychowawcze i propagandowe funkcje sztuki tematyka i treść przedstawień zyskiwały na znaczeniu. Sceny mitologiczne czy historyczne bywały aluzjami do aktualnych wydarzeń, a odwołania do antyku stanowiły pomocne narzędzie tłumaczenia rzeczywistości. W przedstawieniach o charakterze historycznym nie proponowano nowych treści, lecz te znane już ukazywano w nowym świetle. Przeszłość starano się adaptować, czyniąc z niej fundament przyszłości⁶. Przedstawienia te miały przekazywać określone treści moralne i propagować cnoty obywatelskie – heroizm, patriotyzm, poświęcenie i ofiarność, wstrzemięźliwość i umiowanie prostoty w życiu codziennym. Miały też służyć legitymizacji władzy króla oraz kreowaniu pamięci historycznej i wizji własnego państwa⁷.

Rozwijało się też malarstwo portretowe – za wzór społeczeństwu stawiano wodzów, mężów stanu, uczonych czy literatów. W epoce Sejmu Wielkiego powstał nowy typ portretu – obywatela patrioty, wyróżniającego się służbą publiczną i działaniami o charakterze niemilitarnym⁸.

² K. Bartnicka, *Wychowanie patriotyczne w szkołach Komisji Edukacji Narodowej*, Warszawa 1973, s. 46.

³ M. Fumaroli, *Gdy Europa mówiła po francusku*, Warszawa 2017, s. 593–594.

⁴ A. Grześkowiak-Krwawicz, *Wstęp*, w: S.A. Poniatowski, *Pamiętniki króla Stanisława Augusta. Antologia*, red. M. Dębowski, Warszawa 2016, s. 25.

⁵ E. Olechnowicz, *Pałac Łazienkowski i „republika marzeń” Stanisława Augusta*, w: *Władza i architektura. Rezydencje monarchów i władz państwowych w Europie. Formy i funkcje (XV–XXI wiek)*, red. A. Czarniecka, P. Deles, A. Sołtys, Warszawa 2016, s. 30–31.

⁶ M. Getka-Kenig, *Pomniki publiczne i dyskurs zasługi w dobie „wskreszonej” Polski lat 1807–1830*, Kraków 2017, s. 33.

⁷ S. Lorentz, A. Rottermund, op. cit., s. 37; A. Bernatowicz, *Malarze w Warszawie czasów Stanisława Augusta. Status – aspiracje – twórczość*, Warszawa 2016, s. 299.

⁸ A. Bernatowicz, op. cit., s. 329.

Edukacja i propaganda

O ile edukacja ma na celu wszechstronny rozwój człowieka, wpojenie mu pewnych wartości i wzorców, o tyle propaganda jest opisem świata, swoistą narracją służącą narzuceniu pewnej jego wizji, prowadzącą do zdobycia władzy nad ludzkim umysłem⁹. Amerykański filozof i psycholog Everett Dean Martin bardzo wyraźnie podkreślał różnice pomiędzy edukacją a propagandą, budując definicję tej ostatniej właśnie na różnieniu obu pojęć. Propaganda nie dostarcza wiedzy na temat rzeczywistości tak, jak czyni to edukacja, lecz manipuluje odbiorcą zgodnie z zamysłem propagandzisty. Jej istotą jest „sprawowanie władzy nad postawami i zachowaniami zbiorowości”¹⁰. Jest zatem narzędziem władzy, a siła jej oddziaływania jest wprost proporcjonalna do siły wywoływanych przez nią emocji oraz zależy od umiejętnego wykorzystywania ważnych dla danego społeczeństwa symboli, wartości i mitów. Cele przez nią realizowane mają charakter pragmatyczny, zachęcają do podejmowania konkretnych działań na rzecz jej twórcy¹¹.

W potocznym rozumieniu propaganda jest pojęciem nacechowanym negatywnie, utożsamianym z manipulacją. Źródło takiego podejścia tkwi w tragicznych doświadczeniach propagandy systemów totalitarnych¹². Ale czy każda propaganda służy zniewoleniu? Aldous Huxley, autor napisanej w latach trzydziestych XX w. antyutopii *Nowy wschód*, rozróżnia propagandę „białą” i „czarną”. Tę pierwszą Huxley określa jako rozsądną, propagującą „działania zgodne z racjonalnie pojętym interesem tych, którzy ją tworzą i tych, do których jest skierowana”¹³. Propaganda „czarna” ma irracjonalny charakter, służący wywoływaniu i zaspokajaniu konkretnych, choć nie zawsze uświadomionych przez społeczeństwo, potrzeb emocjonalnych. To, czy propaganda szkodzi społeczeństwu czy przynosi mu korzyści, zależy w dużej mierze od kontekstu historycznego¹⁴. Sztuka okresu stanisławowskiego wpisywała się w model „białej propagandy”, harmonijnie łącząc funkcje wychowawcze i propagandowe, mające na celu dobro państwa i dobro jego obywateli.

Propaganda zyskuje na znaczeniu w tych momentach historycznych, w których władza potrzebuje społecznej akceptacji dla objęcia i utrzymania rządów, szczególnie bujnie rozwija się w czasach wielkich przemian i kryzysów¹⁵. Tak też było w czasach

⁹ W. Werner, *O (nie)rzeczywistości propagandy. Cechy charakterystyczne propagandowych obrazów świata*, w: *Uwikłania historiografii. Między ideologizacją dziejów a obiektywizmem badawczym*, red. T. Błaszczuk, K. Brzechczyn, D. Ciunajcis, M. Kierzkowski, Poznań 2011, s. 53.

¹⁰ Ibidem, s. 54.

¹¹ Ibidem, s. 53.

¹² J. Ziolkowski, *Opinia publiczna jako obiekt zainteresowania propagandy politycznej*, „Studia Politologiczne” 2012, vol. 25, s. 129.

¹³ Cytat za: W. Werner, op. cit., s. 55.

¹⁴ Ibidem, s. 55.

¹⁵ Ibidem, s. 58.

stanisławowskich, w okresie załamywania się państwowości polskiej. Rządy Stanisława Augusta przypadały na moment, w którym ważyły się losy państwa i narodu. Próbując odwrócić to, co z naszej perspektywy było nieuchronne, szukano ratunku wszędzie tam, gdzie wydawało się to możliwe. Starano się wpajać społeczeństwu takie idee i wzorce, które były korzystne dla utrzymania bytu państwowego: patriotyzm, postawę obywatelską, solidaryzm króla i narodu, a z czasem poświęcenie i bohaterstwo na polu walki. Próbowano budować solidarność narodową opartą na poczuciu wspólnoty i odpowiedzialności, ukazując postacie bohaterów i osób zasłużonych, przypominając starannie wybrane wydarzenia z dziejów narodu, wychwalając piękno ziemi ojczystej. W tym konkretnym momencie historycznym nierozzerwalnie spletały się trzy wątki, które trudno rozdzielić – edukacja, propaganda i polityka. Król i jego środowisko starali się, by sztuka przekazywała odpowiednie wzorce wychowawcze i wartości oraz ukierunkowywała wizję świata jej odbiorców zgodnie z założonymi celami propagandowymi i politycznymi.

Nadawca – odbiorca – komunikat

Każda idea, która ma przemówić do świadomości człowieka, musi być odpowiednio komunikowana, skierowana do konkretnego adresata i posługująca się zrozumiałym dla niego kodem. Dotyczy to także języka sztuki. W omawianym czasie nadawcą był często król i wspierające go środowisko, a realizatorem artysta działający na jego polecenie. Odbiorcą miała być szlachta. To do niej kierowano starannie obmyślane przesłanie w formie wizualno-przestrzennych komunikatów.

Grupa szlacheckich odbiorców była stosunkowo wąska, a jeśli wziąć pod uwagę fakt, że dostęp do dzieł sztuki powstających w kręgu króla miała jedynie jej część – tylko ci, którzy bywali w Warszawie przy okazji ważnych wydarzeń, jak np. obrady sejmu czy audyencje publiczne typu generalnego, była jeszcze węższa. Audyencje generalne odbywały się na Zamku Królewskim w każdą niedzielę. Miały one miejsce w jednym z dwóch pokoi audiencjonalnych. Gdy audyencje odbywały się w Apartamencie Wielkim, wówczas „stan cywilny”, czyli najwyżsi dygnitarze, dyplomaci oraz osoby zaproszone gromadziły się w Sali Rycerskiej, „stan wojskowy” w Sali Wielkiej, a dworzanie i asysta w Pokoju Marmurowym. Jeśli audyencja miała mieć miejsce w Pokoju Audiencjonalnym Starym w Apartamencie Królewskim, „stan cywilny” gromadził się w Przedpokoju Senatorskim, wojskowi w nawie przed kaplicą, a dworzanie i asysta w Pokoju Oficerskim¹⁶. Stąd wynikała troska króla o dekorację przede wszystkim paradnych antyszambrow i pokoi tronowych. Bywający tu goście mieli być przekazicielami treści, z którymi zetknęli się w tych miejscach.

¹⁶ A. Rottermund, *Zamek Warszawski w epoce oświecenia. Rezydencja monarsza, funkcje i treści*, Warszawa 1989, s. 32–33.

By przekaz był skuteczny, nadawca musi posługiwać się kodem zrozumiałym dla odbiorcy, odwołującym się do jego wiedzy, wyznawanych wartości i tradycji. Odwoływano się zatem do systemu skojarzeń bliskich szlachcie i do pamięci zbiorowej. Wypływający z nich przekaz miał służyć modyfikacji postaw, co jest celem edukacji, ale też wywołać pożądane reakcje emocjonalne, ponieważ zarówno odbiór dzieła sztuki, jak i przekazu propagandowego, ma w dużej mierze charakter emocjonalny¹⁷.

Istotną jest też forma i środki artystycznego wyrazu. Czasy stanisławowskie to okres klasycyzmu, odwrotu:

od barokowego nieokiełznania form w kierunku ich wyraźnego zdyscyplinowania w oparciu o klarowane i naukowo wywiedzione zasady. Obiektywizacja „języka” sztuki służyła w oczywisty sposób królewskiej propagandzie, podkreślając racjonalny charakter reformatorskiej ideologii dworu. Rzekoma uniwersalność klasycyzmu mogła przy tym wspomagać budowanie poczucia równej współodpowiedzialności obywateli za los państwa i zarazem podkreślać ojcowski status monarchy – tworzyć wizję narodu jako rodziny, a nie grupy skonfliktowanych obozów, kierujących się partykularnym interesem¹⁸.

Klasycyzm stanowił jednak wyraz dość elitarnego sposobu myślenia, który mógł być obcy szerokim rzeszom szlachty, nie mówiąc o gronie nieszlacheckich odbiorców „luźno związanych (o ile w ogóle) ze sferą antycznych skojarzeń i identyfikacji”¹⁹. Stanisław August był jednak konsekwentny i cierpliwy we wcielaniu w klasycystyczną formę swych dążeń, pragnień i ideałów.

Stanisław August Poniatowski jako miłośnik i mecenas sztuk pięknych

Osobiste preferencje, ale i względy prestiżowo-propagandowe, kierowały Stanisława Augusta ku sztukom plastycznym. Zwłaszcza posiadanie kolekcji sztuki traktowane było w ówczesnej Europie jako jeden z atrybutów królewskiej władzy i służyło budowaniu prestiżu. Królowi udało się stworzyć relatywnie dużą kolekcję, liczącą około 2500 obrazów, co nie było łatwe, biorąc pod uwagę fakt, że nie odziedziczył on zbiorów sztuki po swoich poprzednikach, nie posiadał wielkiej fortuny, a jego rządy przypadły na czas gospodarczej zapaści. Obrazy wchodzące w skład kolekcji tworzyły dwa zespoły. Pierwszy z nich to dzieła mistrzów dawnych i współczesnych nabywane ze względu na ich artystyczną wartość, nazwisko autora lub temat. Król snuł plany zapewnienia im

¹⁷ J.A. Chrościcki, *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587–1668*, Warszawa 1983, s. 20–21.

¹⁸ M. Getka-Kenig, op. cit., s. 20.

¹⁹ Ibidem, s. 20. Por. T. Mańkowski, *Mecenat artystyczny Stanisława Augusta*, oprac. Z. Prószyńska, Warszawa 1976, s. 15–16.

odpowiedniej przestrzeni ekspozycyjnej, o czym świadczą projekty przebudowy Zamku Królewskiego z lat sześćdziesiątych²⁰.

Zespół drugi to obrazy wchodzące w skład wystroju apartamentów w Zamku Królewskim oraz Pałacu na Wyspie:

pomyślane głównie jako nośnik ideowego programu, wprawione w ściany lub wpisane w ich malarską dekorację, a także inne obrazy współczesnych artystów, niestanowiące integralnej części architektury wnętrza, lecz powstałe wedle pomysłu i wskazówek króla, z pobudek ideowych niejako, a nie czysto artystycznych²¹.

Największą pasją króla było jednak nie malarstwo, a architektura, która pozwalała na nadawanie królewskim koncepcjom odpowiedniej formy. Była tłem dla malarstwa i rzeźby, dramatu i muzyki, a nawet literatury i zbiorów kolekcjonerskich²². Połączenie kilku sztuk plastycznych spojonych jednym programem ideowym najlepsze odzwierciedlenie znalazło w pomieszczeniach Zamku Królewskiego oraz Pałacu na Wodzie.

Król marzył też o stworzeniu akademii sztuk pięknych kształcącej twórców, którzy będą tworzyli sztukę narodową na wysokim poziomie. W 1771 r. powstała Malarnia, pracownia prowadzona przez Marcella Bacciarelliego w Zamku Królewskim. Funkcjonowała tam również pracownia rzeźbiarska nazywana Skulptornią, kierowana przez Andrée Le Bruna²³.

Pokój Audiencjonalny Stary na Zamku Królewskim

Dla Stanisława Augusta kluczowa była legitymizacja jego władzy królewskiej, wiedział bowiem, że bez jej uznania wspierana przez niego polityka reform nie ma szans na urzeczywistnienie. Tymczasem jego prawo do tronu bywało kwestionowane, czy to z racji relatywnie skromnego pochodzenia, czy też wsparcia, jakiego udzieliła mu podczas elekcji Rosja. Król natomiast pragnął przekonać społeczeństwo, że został wyniesiony na tron dzięki osobistym zaletom²⁴. Te dążenia znalazły swój najpełniejszy wyraz w wystroju Pokoju Audiencjonalnego Starego wchodzącego w skład Apartamentu Królewskiego. Do

²⁰ D. Juszczak, *Malarski zbiór króla Stanisława Augusta*, Warszawa 2020, s. 7, 22–23, 28.

²¹ Ibidem, s. 28.

²² R. Butterwick, *Światło i płomień. Odrodzenie i zniszczenie Rzeczypospolitej (1733–1795)*, Kraków 2022, s. 235.

²³ J. Talbierska, *Powołanie Akademii Sztuk Pięknych – niespełnione idée fixe Stanisława Augusta i rola królewskiego gabinetu rycin*, w: Bacciarelli. *Studia o malarzu królewskim, dyrektorze, nauczycielu, opiekunie sztuk*, red. A. Pieńkos, Warszawa, s. 179–204; K. Mikocka-Rachubowa, *André Le Brun „pierwszy rzeźbiarz” króla Stanisława Augusta*, t. 1, Warszawa 2010, s. 111; eadem, *Włoscy rzeźbiarze na dworze Stanisława Augusta*, „Rocznik Historii Sztuki 2004, t. 29, s. 50.

²⁴ I. Jakacka, *Cnoty króla Stanisława Augusta. Marcello Bacciarelli i jego supraporty w Sali Audiencjonalnej Dawnej*, w: Bacciarelli. *Studia o malarzu królewskim, dyrektorze, nauczycielu, opiekunie sztuk*, red. A. Pieńkos, Warszawa 2018, s. 117.

czasu ukończenia Sali Tronowej w Apartamencie Wielkim (1786) odbywały się w nim królewskie audyencje. Pokój został zaprojektowany przez Domenica Merliniego w latach 1776–1777. Malowidła wykonał Bacciarelli z pomocą Jana Bogumiła Plerscha.

Ideowa kompozycja wnętrza opierała się na czterech wyodrębnionych elementach. Pierwszy z nich tworzyły cztery popiersia nowożytnych władców ustawione parami²⁵. Po bokach tronu umieszczono popiersia Katarzyny II i Jana III Sobieskiego, a naprzeciwko królowej angielskiej Elżbiety I oraz Henryka IV, króla Francji. Prezentowali oni cechy, które w rozumieniu Stanisława Augusta składały się na sylwetkę idealnego władcy: Henryk IV słynął z umiejętności utrzymywania pokoju i godzenia zwaśnionych stron, Elżbieta I uosabiała silne i stabilne rządy, Jan III Sobieski był znakomitym wodzem, zaś Katarzyna II prezentowała typ oświeconego monarchy. Dopelnieniem popiersi były malowidła Bacciarellego, umieszczone w supraportach, przedstawiające personifikacje cnót uniwersalnych: siły (rozumianej jako zdolność zwalczania przeszkód), rozsądku, wiary i sprawiedliwości. Cnoty te odnosiły się do Stanisława Augusta – podkreślały jego królewskość oraz stałość rządów.

Trzeci element programu odnosił się osobiście do samego króla. Tworzyły go m.in. portrety jego rodziców umieszczone po bokach tronu, herby i inicjały władcy oraz fragment malowidła w plafonie ukazujący astrologa wskazującego na szczególnie układ gwiazd w momencie narodzin króla, zapowiadający niezwykle życie. Wznosząca się ku niebu postać trzymająca w rękach herby Poniatowskiego oraz Rzeczypospolitej przedstawia Geniusza Polskiego czuwającego nad państwem i jego władcą²⁶. Całości dopełnia element czwarty – kompozycja w plafonie przedstawiająca „Rozkwit sztuk, nauk, rolnictwa i handlu pod panowaniem Stanisława Augusta”, który jawił się tu jako oświecony monarcha²⁷.

Wystrój pokoju miał służyć gloryfikacji króla ukazanego jako władca wytrwale dążący do celu, mądry, sprawiedliwy, przestrzegający praw boskich i ziemskich. „W ten sposób próbował Stanisław August przekonać do siebie swoich przeciwników i niezdecydowanych, a także zachęcał obywateli do podążania drogą cnoty”²⁸.

Pokój Marmurowy i Sala Rycerska w Apartamencie Wielkim w Zamku Królewskim

Ważnym elementem budowania własnego wizerunku była dla Stanisława Augusta historia, pragnął on bowiem nie tylko podkreślać swe cnoty predestynujące go do roli władcy, ale jawić się też jako godny kontynuator polityki prowadzonej przez poprzedników. Dążenia te znalazły odzwierciedlenie w wystroju Pokoju Marmurowego i Sali

²⁵ Popiersia te usunięto w grudniu 1795 r. na życzenie króla i zastąpiono je popiersiami imperatorów rzymskich (których obecnie nie ma w Pokoju Audyencyjnym).

²⁶ A. Rottermund, op. cit., s. 149–153.

²⁷ S. Lorentz, A. Rottermund, op. cit., s. 16.

²⁸ I. Jakacka, op. cit., s. 129.

Rycerskiej – pomieszczeń wchodzących w skład Apartamentu Wielkiego, pełniących funkcję paradnych antykamer. Obie poświęcone były przywołaniu pamięci przodków i odnosiły się do moralnych i politycznych zasad sprawowania władzy²⁹.

Pokój Marmurowy, pełniący rolę panteonu rodu Wazów, został na nowo zaaranżowany w latach 1769–1771. Na polecenie króla Bacciarelli zastąpił wizerunki Wazów namalowanymi przez siebie 23 portretami królów polskich, tworząc w ten sposób mauzoleum „sławy narodu”. Poświęcenie pomieszczenia w oficjalnej rezydencji państwowej pamięci przodków praktykowane było w europejskich rezydencjach monarszych i służyło uzasadnieniu prawa władcy do władzy tej sprawowania³⁰.

Bacciarelli, kierując się wskazówkami króla, Adama Naruszewicza i Jana Albertandiego, oparł wizerunki władców polskich na bogatym materiale ikonograficznym. Mozolnie rekonstruował rysy twarzy i szczegóły kostiumologiczne. Portretów tych nie należy jednak rozumieć dosłownie, lecz jako „rekonstrukcję pamięci o dawnych władcach”³¹. Popiersia władców tworzą fryz ciągnący się wokół całej sali, jednak nie wszyscy władcy zostali upamiętnieni. Po Bolesławie Chrobrym kolejnym sportretowanym jest dopiero Wacław II. Potem poczet kontynuowany jest chronologicznie. Jedyny wyjątek stanowi pominięcie Stanisława Leszczyńskiego. O ile pierwszą wyrwę można tłumaczyć faktem, że rządy pominiętych władców przypadły na czas dezintegracji państwa, co z punktu widzenia propagandowego nie było korzystne, o tyle wykluczenie Leszczyńskiego nie jest już tak oczywiste. Być może przyczyną był sporny charakter jego elekcji i tocząca się wojna domowa.

Pięciu władców wyeksponowano szczególnie, umieszczając pod ich portretami korony nawiązujące do rzymskich odznaczeń symbolizujących chwałę. I tak Kazimierz Wielki otrzymał koronę *muralis*, która podkreślała jego zasługi dla tworzenia miast. Władysławowi Jagiello jako zwycięzcy spod Grunwaldu przypisano koronę *triumphalis*, Zygmunt Stary otrzymał koronę *navali*, jako że walczył o zachowanie dostępu do Bałtyku. Władysław IV został udekorowany koroną *civica* za zawarcie pokoju chocimskiego z Turcją i wreszcie Janowi III Sobieskiemu przypisano koronę *vallaris*. W czasach rzymskich otrzymywał ją żołnierz, który pierwszy wdarł się do obleganego miasta. Tutaj stanowiła nawiązanie do odsieczy wiedeńskiej³².

Portret Stanisława Augusta wyróżnia się na tle pozostałych. Jest od nich znacznie większy, a władca ukazany jest w całej postaci³³. Obraz umieszczony został w miejscu

²⁹ I. Zychowicz, *Marcello Bacciarelli – nadworny malarz Stanisława Augusta*, w: Bacciarelli. *Studia o malarzu królewskim, dyryktorze, nauczycielu, opiekunie sztuk*, red. A. Pieńkos, Warszawa 2018, s. 17; A. Rottermund, op. cit., s. 105–106.

³⁰ A. Bernatowicz, op. cit., s. 307; A. Rottermund, op. cit., s. 105. Cf.: J.A. Chrościcki, op. cit., s. 44–45.

³¹ A. Bernatowicz, op. cit., s. 307.

³² M. Getka-Kenig, op. cit., s. 37–39; A. Rottermund, op. cit., s. 8.

³³ „A co do wyglądu mego, to uważam, że najpodobniejszy jest portret, na którym mnie Bacciarelli w koronacyjnym stroju odmalował” – pisał król. Vide: S.A. Poniatowski, *Pamiętniki króla Stanisława Augusta*. *Antologia*, red. M. Dębowski, Warszawa 2016, s. 191.

naruszającym chronologiczny porządek pocztu królewskiego, co było uzasadnione tym, że przedstawiony na nim król wskazywał drogę do Sali Tronowej. Występował zatem jako kontynuator dzieła władców polskich, dziedzic ich spuścizny³⁴.

„Polityczne *credo*” Stanisława Augusta znalazło wyraz w alegorycznych rzeźbach przedstawiających sprawiedliwość i pokój oraz w malowidle na suficie, gdzie znalazła się alegoria sławy i wieczności. Wszystko razem miało symbolizować dobrobyt i rozkwit państwa pod rządami obecnego króla. Wystrój Pokoju Marmurowego służył więc gloryfikacji rządów Stanisława Augusta³⁵, miał także przypominać Stanisławowi Augustowi o trudnościach, z którymi wiąże się królowanie, i o błędach, których unikać należy³⁶. Goście oczekujący na audiencję w Pokoju Marmurowym stykali się z wizją przeszłości akcentującą dziejową rolę królów. Stanowiło to jasny komentarz do ówczesnej sytuacji politycznej w kraju. Przebudowa sali przypadła bowiem na czas konfederacji barskiej, szlacheckiego rokoszu przeciwstawiającego się polityce króla i popierającego go obozu³⁷.

Poczet królów polskich Bacciarellego zyskał wielką popularność, powstawały liczne jego kopie, przeróbki i parafrazy. Wpisał się on na stałe w świadomość szerokich warstw narodu polskiego, kształtując wizję przeszłości Polski i wyobrażenia o polskich władcach, do czasu³⁸ gdy Jan Matejko, tworząc swój poczet królów i książąt polskich (1890–1892), zawładnął wyobraźnią Polaków.

W kolejnym pomieszczeniu wchodzącym w skład Apartamentu Wielkiego – Sali Rycerskiej, zwanej niekiedy Salą Narodową lub Przedpokojem Senatorskim, zawisło zgodnie z wolą króla sześć wielkich płócien ukazujących doniosłe wydarzenia z dziejów polskiej monarchii. Ich dopełnieniem były umieszczone nad nimi owalne portrety oraz ustawione pod ścianami brązowe popiersia wybitnych Polaków i marmurowe rzeźby alegoryczne. Całość prac architektonicznych została zrealizowana w latach 1781–1786 zgodnie z projektem Merliniego i Johanna Christiana Kamsetzera. Autorem obrazów był Bacciarelli, a twórcami rzeźb Le Brun i Giacomo Monaldi. Całość była zaprojektowana tak, by prezentować program ideowy podporządkowany celowi nadrzędnemu – obronie racji stanu. Przez współczesnych wewnątrz określone było jako „Świątynia Chwały”³⁹.

Wystrój Sali Rycerskiej wzorowany jest na triumfalnej sali w pałacu króla Latynusa, opisaney przez Wergiliusza w *Eneidzie*, a kluczem do zrozumienia przekazu jest łacińska sentencja zaczerpnięta również z *Eneidy*. Fragment pochodzący z jej VI księgi

³⁴ M. Getka-Kenig, op. cit., s. 41.

³⁵ A. Rottermund, op. cit., s. 109–111.

³⁶ A. Naruszewicz, *Na Pokoy Marmurowy Portretami Królów Polskich z Rozkazu Nayiasniejszego Króla Stanisława Augusta Nowoprzyzodzony. Oda w dzień doroczny Elekcyi Jego Królewskiej Mości Ofiarowana Roku, „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne”* 1771, t. 4, cz. 1, s. 177–199.

³⁷ M. Getka-Kenig, op. cit., s. 35.

³⁸ Wcześniej powstał jeszcze poczet polskich władców Aleksandra Lessera wydany w 1860 r. jako *Królowie polscy* oraz Ksawerego Pillatiego *Wizerunki książąt i królów polskich*, Warszawa 1888.

³⁹ M. Getka-Kenig, op. cit., s. 43.

umieszczono na fryzie. W polskim tłumaczeniu brzmi on: „Tam znowu wojownicy, okryci ranami w walce za ojczyznę, kapłani, co na ziemi świątobliwy wiedli żywot, pobożni wieszczkowie, natchnieni przez Feba, ci, co sztuki stworzyli, by upiększyć życie, i tacy, którzy swą cnotą zasłużyli sobie na pamięć u ludzi”⁴⁰. Napis ten odnosi się do momentu, w którym Eneasze przybywa do Elizjum⁴¹ i widzi tam: tych, którzy walczyli za ojczyznę, pobożnych kapłanów, poetów tworzących natchnione utwory, a wreszcie prawych i szlachetnych ludzi, którzy zasłużyli na pamięć u potomnych. W ten sposób wskazywano, że ojczyźnie można służyć w bardzo różny sposób, a każdy z nich jest godny upamiętnienia. W nawiązaniu do tego w sali umieszczono trzydzieści dwa portrety zasłużonych Polaków. Wybór portretowanych należał do króla, który konsultował swe pomysły z Naruszewiczem. Kierując się treścią sentencji, wybrano przedstawicieli trzech grup: walczących za ojczyznę (wodzowie i hetmani), przykładowych kapłanów (prymasi i kardynałowie) oraz uczonych, literatów i poetów. Król kilkakrotnie modyfikował listę nazwisk. Bardzo ciekawe jest prześledzenie zmian, jakie następowały w tym zestawie. Jak stwierdza Andrzej Rottermund, chodziło o sposób widzenia historii. Król zdawał sobie sprawę, że jego widzenie odbiega od sarmackich standardów. Chciał uniknąć zbytniego eksponowania wątku monarchicznego, ale też ominąć momenty dziejowe kojarzące się z rozszerzeniem przywilejów stanowych. Stopniowo eliminowano hetmanów i wodzów oraz przedstawicieli wyższego duchowieństwa, w ich miejsce wprowadzając zasłużonych dygnitarzy oraz ludzi pracujących na polu kultury, nauki i prawa⁴².

Dziesięć portretów ujęto w owalne ramy i umieszczono w linii supraport⁴³, pozostałe to popiersia i głowy wykonane z brązu, ustawione na postumentach. Cztery wielkie popiersia autorstwa Le Bruna umieszczono w rogach sali. Przedstawiają one hetmanów: Pawła Sapiechę, Stefana Czarnieckiego, Jana Zamoyskiego i Stanisława Jabłonowskiego. Wzdłuż ścian ustawiono 18 mniejszych brązowych głów⁴⁴.

Na ogólną liczbę dwudziestu dwóch portretów dziewiętnaście przypada na postaci żyjące w wieku XVII. Wybór ten nie był przypadkowy, był to bowiem „nie zatarty jeszcze w pamięci okres, kiedy narodowa duma i wielkomocarstwowa polityka państwa

⁴⁰ Wergiliusz, *Eneida*, tłum. W. Markowska, Warszawa 1970, s. 137. „Hic manus ob patriam pugnando vulnera passi. Quique sacerdotes casti, dum vita manebat, Quique pii vates, et Phoebos digna locuti, Inventas aut qui vitam excoluere per artes, Quique sui memores alios fecere merendo”.

⁴¹ W *Eneidzie* Wergiliusza Elizjum jest częścią zaświatów, w której po śmierci przebywają nieliczni szczęśliwi w nagrodę za dobre uczynki.

⁴² A. Rottermund, op. cit., s.134. Cf.: I. Zychowicz, op. cit., s.19.

⁴³ Na portretach tych są przedstawieni: hetmani – Krzysztof Radziwiłł, Stanisław Rewera Potocki, Jan Karol Chodkiewicz, Roman Sangusko, Jan Tarnowski; duchowni – biskup warmiński Marcin Kromer, kardynał Stanisław Hozjusz, prymas Jędrzej Olszowski oraz Mikołaj Kopernik i generał ziem podolskich Marcin Kazimierz hr. Brochwicz Kącki. Każda z przedstawionych postaci trzyma w dłoniach symboliczny przedmiot. Tak np. Mikołaj Kopernik przedstawiony jest na tle astrolabium, a w ręce trzyma cyrkiel, zaś dekoracja wokół portretu składa się z lunet i innych astronomicznych przyrządów.

⁴⁴ Autorstwa Le Bruna było 14 biustów. Vide: T. Mańkowski, op. cit., s. 197–218.

poddawane były nieustannym próbom, a sternikami państw, byli [...] królowie elekcyjni”⁴⁵. Na życzenie króla sportretowano trzy osoby żyjące już w czasach stanisławowskich: Stanisława Konarskiego, Marcina Poczubę i Adama Naruszewicza. Dwóch ostatnich żyło jeszcze w tym czasie. Wśród sportretowanych znaleźli się zarówno magnaci, jak i bohaterowie nieszlacheccy (Mikołaj Kopernik i Jan Heweliusz); katolicy i protestanci (było ich dwóch: Heweliusz i hetman wielki litewski Krzysztof II Radziwiłł). Jedenaście postaci to księża katolicy, jednak większość z nich znalazła się w tym poczie ze względu na swe zasługi jako mężowie stanu, pedagodzy, poeci, historycy czy astronomowie⁴⁶.

W latach 1783–1786 Bacciarelli namalował ogromnych rozmiarów płótna przedstawiające sceny z dziejów Polski zgodnie z wytycznymi króla i materiałem historycznym przygotowanym przez Naruszewicza. Ukazywały one władców w ważnych z punktu widzenia państwa i narodu momentach historycznych. Zgodnie z wergiliuszowską sentencją wyodrębniono kilka rodzajów działalności w narodowej sprawie: walkę w obronie granic, krzewienie wiary oraz pracę w dziedzinie ustanawiania praw i wysiłków na polu nauki i sztuki⁴⁷. Z tematyką wojenną związane były *Odsiecz Wiednia* głosząca chwałę oręża polskiego oraz *Pokój chocimski* ukazujący wartość kompromisu zawieranego w imię interesów narodowych. O „mądrości sterników nawy państwowej” mówiły *Unia lubelska*, będąca pochwałą trafnych decyzji politycznych, oraz *Hołd pruski*, stanowiący przypomnienie potęgi Rzeczypospolitej. Stanowieniu praw poświęcono obraz *Kazimierz Wielki słuchający próśb chłopów*, a rozwojowi nauki *Nadanie przywilejów Akademii Krakowskiej*⁴⁸.

Po raz pierwszy posłużono się cyklem przedstawień zaczerpniętych wyłącznie z historii Polski po to, by zaprezentować wizję państwa silnego militarnie, sprawiedliwego i oświeconego⁴⁹. Równocześnie ukazano wydarzenia historyczne będące efektem ogólnonarodowej współpracy, na której tak bardzo zależało Stanisławowi Augustowi. Król rozumiał bowiem, że „historia narodowa musi stać się najważniejszym instrumentem w procesie reformowania życia kraju i środkiem propagowania nowych treści”⁵⁰.

Całość wystroju sali dopełniają dwie wielkie rzeźby z białego marmuru. Pierwsza, dłuta Monaldiego, przedstawia Chronosa symbolizującego czas, druga, autorstwa Le Bruna, uosabia sławę. Oba te symbole odnoszą się do idei nieśmiertelności, poruszają też wątek sławy i czasu, łącząc ideowy przekaz obu pomieszczeń.

⁴⁵ A. Rottermund, op. cit., s. 134.

⁴⁶ R. Butterwick, op. cit., s. 239.

⁴⁷ A. Rottermund, op. cit., s. 129.

⁴⁸ Ibidem, s. 130; I. Zychowicz, op. cit., s. 20.

⁴⁹ A. Bernatowicz, op. cit., s. 298–300.

⁵⁰ A. Rottermund, op. cit., s. 125.

W obu pomieszczeniach zaprezentowano przemyślany program ideowy i propagandowy. Pokój Marmurowy był poświęcony monarchom, w Sali Rycerskiej punkt ciężkości przesunął się na postaci niekrólewskie⁵¹.

Myśl króla krążyła wokół idei przekazania [...] prawdy, że siła i mądrość narodu, głęboka wiara i przestrzeganie zasad sprawiedliwości przez społeczeństwo jest zasługą tak monarchów, jak i mężów stanu, kapłanów, ludzi nauki i sztuki. Program rysującej się w wyobraźni króla Sali miał mówić [...] o wielkim procesie wprowadzania w kraju ładu opierającego się na odrodzonym społeczeństwie⁵².

Wystrój sali służył przedstawieniu programu naprawy państwa i kreowaniu wzorów patriotycznego postępowania, wzywając „do harmonii, wzajemnego zaufania i patriotycznej współpracy”⁵³. Propagowano zatem ideał obywatela patrioty.

By dać możliwość zobaczenia nowego wystroju Sali Rycerskiej jak największej liczbie osób, zdecydowano się dokonać jej uroczystego otwarcia w trakcie trwającego w roku 1786 sejmku. Ponadto otwarcie miało miejsce 25 listopada, a więc dokładnie w rocznicę koronacji, co zwiększało siłę przekazu i dodatkowo legitymizowało władzę króla. Prasa obszernie opisywała prezentowane wnętrza oraz ich wymowę ideową⁵⁴.

Siła wymowy prezentowanego programu była tym większa, że wielu przedstawicieli szlachty oglądających wystrój Sali Rycerskiej było faktycznie lub uważało się za potomków upamiętnionych postaci, a „definiowanie indywidualnej tożsamości poprzez koneksje rodzinne i przywiązanie do historycznych tradycji własnych przodków stanowiło jeden z tradycyjnych filarów szlacheckiego światopoglądu”⁵⁵.

W malowidłach z Sali Rycerskiej zaproponowano pewną wizję historii narodu, a pomysły w niej zastosowane były w późniejszych latach niejednokrotnie powielane. W sposób dosłowny odwołał się do nich biskup krakowski Jan Paweł Woronicz, projektując wystrój gabinetu historycznego, najważniejszego pomieszczenia odnawianego w latach 1815–1817 pałacu biskupów krakowskich. Na jego polecenie Michał Stachowicz skopiował cztery obrazy z Sali Rycerskiej⁵⁶.

Jeszcze wcześniej zaczęto podejmować inicjatywy adresowane do szerokiego grona odbiorców. Tak np. Hugo Kołłątaj wystąpił z pomysłem stworzenia cyklu rycin dotyczącego historii Polski. Wykonawcą miał być Franciszek Smuglewicz. W 1785 r. rozpoczął tworzenie cyklu „Obrazy historii polskiej w 100 rycinach”, jednak go nie ukończył⁵⁷.

⁵¹ M. Getka-Kenig, op. cit., s. 43, 45.

⁵² A. Rottermund, op. cit., s. 123.

⁵³ R. Butterwick, op. cit., s. 240.

⁵⁴ K. Buczek, *Nadawać duszom kształt narodowy. Święta o państwowym charakterze w czasach Komisji Edukacji Narodowej*, Warszawa 2021, s. 26; A. Bernatowicz, op. cit., s. 298–299; M. Getka-Kenig, op. cit., s. 43.

⁵⁵ M. Getka-Kenig, op. cit., s. 55.

⁵⁶ A. Bernatowicz, op. cit., s. 303.

⁵⁷ Ibidem, s. 304.

Zacząto też tworzyć cykle portretów wybitnych osobistości, np. działaczy okresu Sejmu Wielkiego. Portretowani prezentowali nowy model patriotyzmu związany z ideą służby obywatelskiej. Taki cykl, z inicjatywy prezydenta Warszawy Jana Dekerta, zamówił u Józefa Peszki magistrat Starej Warszawy (1791–1792)⁵⁸. W tym samym czasie Giovanni Battista Lampi namalował portrety kilku posłów w strojach narodowych. Również i w późniejszych czasach nawiązywano niejednokrotnie do symboliki i sposobu przedstawiania zasłużonych dla ojczyzny postaci. Tak zatem z ideowego programu Sali Rycerskiej będzie czerpać niejednokrotnie sztuka wieku XIX⁵⁹.

Łazienki Królewskie i kult Jana III Sobieskiego

Szukając miejsca na letnią rezydencję, w 1764 r. Stanisław August zakupił Ujazdów. Na tym terenie istniał barokowy pawilon Łaźni, który zgodnie z wolą króla, po 1783 r., zaczęto przebudowywać w celu nadania mu charakteru pałacowego⁶⁰. Za sprawą architektów Merliniego i Kamsetzera powstał klasycystyczny Pałac na Wyspie, będący „podmiejską willą-muzeum prezentującą królewską kolekcję sztuki, wzorowaną na włoskich rozwiązaniach”⁶¹. Przebudowa pałacu trwała trzydzieści lat i nigdy nie została zakończona. „Paradoksalnie, im gorsza stawała się sytuacja Rzeczypospolitej, tym bardziej projekt pałacu zyskiwał na monumentalizmie. Z malowniczego pawilonu ogrodowego stopniowo ewoluował w kierunku reprezentacyjnej siedziby władzy”⁶². Ponieważ pałac stanowił prywatną własność króla, jego zaangażowanie „przekraczało ramy zwykłego nadzoru mecenasa i czyniło zeń przedsięwzięcie natury niemal osobiste”⁶³.

Łazienki otwarto dla szerszej publiczności, co było istotne dla kreowania wizerunku Stanisława Augusta. Z punktu widzenia funkcji edukacyjnych i propagandowych w samym pałacu najistotniejszy jest wystrój trzech pomieszczeń, powstały w latach 1789–1795. Pierwszym z pomieszczeń jest Sala Salomona, główny salon reprezentacyjny rezydencji. Zespół malowideł na plafonie i na dwóch ścianach bocznych wykonany przez Bacciarellego kontynuował idee prezentowane w Sali Rycerskiej. Dwa ogromne obrazy na ścianach bocznych przedstawiały chwałę Salomona i jego upadek⁶⁴. Koncepcja tych malowideł powstawała, gdy w Warszawie obradował Sejm Czteroletni i wiązała się

⁵⁸ Ibidem, s. 329–330.

⁵⁹ Vide: T. Jakubowski, *Hic manus ob patriam pugnando vulnera passi, czyli o kontynuacji programu ideowego Sali Rycerskiej Zamku Królewskiego w litografii Franciszka Kosteckiego*, „*Artifex Novus*” 2018, nr 2, s. 20–37.

⁶⁰ E. Olechnowicz, op. cit., s. 24–25.

⁶¹ M. Łagocka, I. Zychowicz, *Pałac na Wyspie*, Warszawa, b.d., s. 1.

⁶² E. Olechnowicz, op. cit., s. 30.

⁶³ Ibidem, s. 21–22.

⁶⁴ Obrazy spłonęły w 1944 r. Obecnie na ich miejscu wiszą cztery tonda Bacciarellego pierwotnie znajdujące się w kopule Rotundy.

z osobą samego króla. To jego rysy twarzy ma Salomon. Również i inne przedstawione na malowidłach postacie wykazują podobieństwo do osób z otoczenia Poniatowskiego. Cel tego zabiegu jest jasny – król pragnął być porównywany do biblijnego Salomona, władcy, który opierał swe rządy na mądrości, a swój dwór przekształcił w ośrodek kultury. Dekoracja sali to wyraz przymysłów samego króla nad tym, jakim być powinien władca idealny⁶⁵. Końcowa refleksja jest jednak gorzka. Dekoracje sali zostały ukończone wiosną 1793 r., kiedy już reformy Sejmu Wielkiego i konstytucja zostały uchylone. Aluzją do tego był obraz przedstawiający upadek Salomona, pokazujący go, jak oddaje cześć obcym bogom⁶⁶.

Sala Balowa dobudowana została według projektu Kamsetzera w roku 1788. Prace nad dekoracją wnętrza trwały do roku 1793, a autorem większości prac rzeźbiarskich był Le Brun. W sali tej umieszczono kopie antycznych rzeźb sprowadzonych z Rzymu. Postać Herkulesa Farnezyjskiego zestawiona z postaciami Cerbera i Centaura symbolizuje odkupienie win i zwycięstwo człowieka nad złem. Po przeciwnej stronie umieszczono Apolla Belwederskiego. Towarzyszą mu satyr Marsjasz i król Midas personifikujący pychę i głupotę. Apollo, symbol sztuki, i Herkules, symbolizujący prawe postępowanie, odnoszą się do Stanisława Augusta, który jako oświecony monarcha propagował sztukę i naukę oraz prowadził politykę pokojową⁶⁷. Nad całym pomieszczeniem góruje oblicze Chronosa – symbolu przemijalności, ale też nieśmiertelności. Uzupełnieniem prac rzeźbiarskich są dekoracje malarskie wykonane przez Jana Bogumiła Plerscha, nawiązujące do przemijania⁶⁸.

Wystrój Sali Balowej można uznać za swoisty testament Stanisława Augusta. Z jednej strony jest pochwałą rządów opartych na mądrości, z drugiej przypomnieniem o przemijalności życia, o tym, że należy swój ziemski czas wykorzystać jak najlepiej, by zostawić następnym pokoleniom lepszy świat. Drogą ku temu wiodącą jest służba ojczyźnie, a najlepiej służą jej ci, którzy są światłymi i prawymi obywatelami⁶⁹.

Trzecie ze wspomnianych pomieszczeń Pałacu to umieszczona centralnie Rotunda ukończona w 1795 r. Jej dekorację rzeźbiarską wykonali Le Brun, Monaldi i Franciszek Pinck. W czterech niszach stoją posągi królów polskich: Kazimierza Wielkiego, Zygmunta Starego, Stefana Batorego i Jana III Sobieskiego. Ponad drzwiami znajdują się popiersia rzymskich cesarzy: Tytusa, Trajana i Marka Aureliusza, co stanowiło odniesienie do tradycji ustrojowych starożytnego Rzymu, których Stanisław August miał

⁶⁵ S. Lorentz, A. Rottermund, op. cit., s. 25–26.

⁶⁶ I. Zychowicz, op. cit., s. 22.

⁶⁷ M. Łagocka, I. Zychowicz, op. cit., s. 12.

⁶⁸ Sala Balowa, cz. III, <https://www.lazienki-krolewskie.pl/pl/wideo/wirtualne-zwiedzanie/sala-balowa-cziii> [dostęp: 29.07.2023].

⁶⁹ Sala Balowa, cz. IV, <https://www.lazienki-krolewskie.pl/pl/wideo/wirtualne-zwiedzanie/sala-balowa-cz-iv> [dostęp: 29.07.2023].

być godnym kontynuatorem⁷⁰. W kopule umieszczono namalowane przez Bacciarellego cztery tonda z personifikacjami cnót charakteryzujących idealnego władcę: odwagą, sprawiedliwością, roztropnością i dobrocią⁷¹.

Dekoracje w Pałacu na Wyspie stanowiły wyraz osobistych przymysłów Stanisława Augusta dotyczących losu ludzkiego, czasu i wieczności (w Sali Balowej) oraz triumfu i słabości (w Sali Salomona). W Rotundzie zaprezentowano atrybuty wzorowych władców⁷². Stanowi ona „jakby Panteon – koronuje to, co król wypowiadał w ciągu całego swojego panowania – w Gabinecie Marmurowym, Sali Rycerskiej i w Sali Salomona”⁷³.

Dopełnieniem kompozycji pałacowej jest dekoracja parku, a jej najważniejszy element stanowi pomnik Jana III Sobieskiego, którego król darzył podziwem. Sobieski w czasach oświecenia nie był przez polskie społeczeństwo jednoznacznie oceniany. Jedni podkreślali, że uratował przed Turkami cały świat chrześcijański i okrył chwałą polski oręż. Drudzy, choć się zgadzali, że Sobieski był wielkim wodzem, kwestionowali polityczny sens odsieczy wiedeńskiej z punktu widzenia polskiej racji stanu. Zwycięstwo nad Turkami wzmocniło bowiem Austrię, jednego z przyszłych zaborców⁷⁴.

W 1783 r. setną rocznicę wiedeńskiej wiktorii postanowiła uroczystie uczcić Komisja Edukacji Narodowej, traktując obchody jako szeroko zakrojoną akcję wychowawczą. Stanisław August dostrzegał potencjał propagandowy tych obchodów, jednak centralne uroczystości miały miejsce dopiero pięć lat później. Wcześniej sprowadzono do Warszawy pamiątki związane z Sobieskim, a rozpoczęty według projektu Le Bruna posąg konny Jana III oddano do wykończenia Franciszkowi Pinckowi. Pomnik przedstawia Sobieskiego w stroju rzymskiego generała, upozowanego na triumfatora, tratującego dwóch powalonych Turków. W niedzielę 14 września 1788 r. nastąpiło uroczyste odsłonięcie pomnika, a towarzyszył mu zaplanowany z rozmachem karuzel, czyli festyn.

Obchody miały silny kontekst polityczny, król bowiem zabiegał w tym czasie o udział Polski w organizowanej przez Rosję i Habsburgów lidze antytureckiej, a planowany festyn miał wywołać w społeczeństwie nastroje antytureckie. Sytuacja jednak ułożyła się nie po myśli króla. We wrześniu 1788 r. nadzieje na sojusz wojskowy z Rosją prysnęły, a uroczystość utraciła wymowę polityczną, stając się wydarzeniem o charakterze patriotyczno-kulturalnym⁷⁵.

⁷⁰ M. Łagocka, I. Zychowicz, op. cit., s. 38.

⁷¹ S. Lorentz, A. Rottermund, op. cit., s. 26. Obecnie w kopule mieszczą się malowidła wykonane przez Jana Bogumiła Plerscha przedstawiające cztery pory dnia.

⁷² R. Butterwick, op. cit., s. 237.

⁷³ S. Lorentz, A. Rottermund, op. cit., s. 26.

⁷⁴ M. Anusik, Z. Anusik, *Jan III Sobieski w tradycji historycznej czasów stanisławowskich*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Historica” 1985, nr 22, s. 78–79.

⁷⁵ Ibidem, s. 84–85. Cf.: K. Pyzel, *Obchody setnej rocznicy odsieczy wiedeńskiej jako przykład polityki historycznej czasów Stanisława Augusta*, w: *Sarmacka pamięć. Wokół bitwy pod Wiedniem*, red. B. Dybaś, A. Woldan, A. Ziemlewska, Warszawa 2014, s. 225–245; K. Buczek, op. cit., s. 39–47.

Uroczyste obchody zorganizowane przez Komisję Edukacji Narodowej i odsłonięcie pomnika Jana III w Łazienkach, przypadające na czas wzmożonej akcji propagandowej w przededniu Sejmu Wielkiego, przyczyniły się do niebywałego rozpropagowania imienia Sobieskiego w społeczeństwie polskim. Sąd o Janie Sobieskim jako wybitnym wodzu, obrońcy Europy, ukształtowany u schyłku Polski niepodległej, stał się sądem dominującym w polskim społeczeństwie przez następne stulecia⁷⁶.

Zakończenie

Sztuka powstała w kręgu mecenatu Stanisława Augusta niosła silny ładunek wychowawczy i propagandowy. Służyć miała celowi naczelnemu – dobru ojczyzny. Wspierany przez króla program reform nie mógł być zrealizowany bez zmian zachodzących w mentalności obywateli. Starano się ją formować, prezentując wzorzec patrioty – dobrego obywatela służącego swą pracą ojczyźnie, ale też gotowego walczyć w jej obronie. Sztuka poprzez przypominanie starannie dobranych postaci i wydarzeń historycznych nie tylko propagowała cnoty i postawy, ale odwołując się do wspólnej historii, budowała poczucie wspólnotowości.

Edukacja i propaganda łączyły się zatem nierozdzielnie, służąc celowi, który miał dwójaki wymiar – nakierowany na teraźniejszość, ale i na przyszłość. W tym pierwszym przypadku do głosu mocniej dochodziły względy propagandowe – chodziło bowiem o mobilizację społeczeństwa i skierowanie jego działań w kierunku proponowanych przez króla reform. W drugim dominowały cele edukacyjne – troska o wychowanie nowego pokolenia świadomie myślących obywateli. Królowi przyświecał ten sam cel, który obrali twórcy Komisji Edukacji Narodowej. W szkołach narodowych starano się bowiem wpoić każdemu z uczniów pragnienie, aby „był dobrym obywatelem, jednym z ogniw organizmu społecznego, który stanowi państwo”⁷⁷. Tyle tylko, że działalność Komisji obejmowała młode pokolenie, adresem działań królewskich była raczej dorosła część społeczeństwa.

O ile działania edukacyjne wydały dobre owoce w przyszłości, o tyle kwestia sukcesów propagandowych może podlegać dyskusji. Propaganda, bez wsparcia jej realną siłą państwa, nie była w stanie zmienić wiele, a jej skuteczność – w odniesieniu do sztuk pięknych – była ograniczona, bowiem przekaz nie wykraczał zbyt daleko poza mury zamku czy pałacu. Bardziej demokratyczny charakter przybrała propaganda dopiero w okresie Sejmu Wielkiego i insurekcji kościuszkowskiej.

⁷⁶ M. Anusik, Z. Anusik, op. cit., s. 89.

⁷⁷ K. Bartnicka, op. cit., s. 79.

Bibliografia

Źródła

- Naruszewicz A., *Na Pokoy Marmurowy Portretami Królów Polskich z Rozkazu Najyasnieyszego Króla Stanisława Augusta Nowoprzyozdobiony. Oda w dzień doroczny Elekcyi Jego Królewskiej Mości Ofiarowana Roku*, „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne” 1771, t. 4, cz. 1, s. 177–199.
- Poniatowski S.A., *Pamiętniki króla Stanisława Augusta. Antologia*, red. M. Dębowski, Warszawa 2016.
- Wergiliusz, *Eneida*, tłum. W. Markowska, Warszawa 1970.

Opracowania

- Anusik M., Anusik Z., *Jan III Sobieski w tradycji historycznej czasów stanisławowskich*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Historica” 1985, nr 22, s. 75–90.
- Bartnicka K., *Wychowanie patriotyczne w szkołach Komisji Edukacji Narodowej*, Warszawa 1973.
- Batowski Z., Owidjusz w „Szkołe Rycerskiej”, „Przegląd Warszawski” 1923, nr 20, s. 170–175.
- Bernatowicz A., *Malarze w Warszawie czasów Stanisława Augusta. Status – aspiracje – twórczość*, Warszawa 2016.
- Buczek K., *Nadawać duszom kształt narodowy. Święta o państwowym charakterze w czasach Komisji Edukacji Narodowej*, Warszawa 2021.
- Butterwick R., *Światło i płomień. Odrodzenie i zniszczenie Rzeczypospolitej (1733–1795)*, Kraków 2022.
- Chrościcki J.A., *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587–1668*, Warszawa 1983.
- Fumaroli M., *Gdy Europa mówiła po francusku*, Warszawa 2017.
- Getka-Kenig M., *Pomniki publiczne i dyskurs zasługi w dobie „wskreszonej” Polski lat 1807–1830*, Kraków 2017.
- Grześkowiak-Krwawicz A., *Wstęp*, w: *Pamiętniki króla Stanisława Augusta. Antologia*, Warszawa 2016, s. 17–42.
- Jakacka I., *Cnoty króla Stanisława Augusta. Marcello Bacciarelli i jego supraporty w Sali Audyencyjnej Dawnej*, w: Bacciarelli. *Studia o malarzu królewskim, dyrektorze, nauczycielu, opiekunie sztuk*, red. A. Pieńkos, Warszawa 2018, s. 115–129.
- Jakubowski T., *Hic manus ob patriam pugnando vulnera passi, czyli o kontynuacji programu ideowego Sali Rycerskiej Zamku Królewskiego w litografii Franciszka Kosteckiego*, „Artifex Novus” 2018, nr 2, s. 20–37.
- Juszczak D., *Malarski zbiór króla Stanisława Augusta*, Warszawa 2020.
- Lorentz S., Rottermund A., *Klasycyzm w Polsce*, Warszawa 1984.
- Łagocka M., Zychowicz I., *Pałac na Wyspie*, Warszawa, b.d.
- Mańkowski T., *Mecenat artystyczny Stanisława Augusta*, oprac. Z. Prószyńska, Warszawa 1976.
- Mikocka-Rachubowa K., *André Le Brun „pierwszy rzeźbiarz” króla Stanisława Augusta*, t. 1, Warszawa 2010.
- Mikocka-Rachubowa K., *Włoscy rzeźbiarze na dworze Stanisława Augusta*, „Rocznik Historii Sztuki” 2004, t. 29.
- Olechnowicz E., *Pałac Łazienkowski i „republika marzeń” Stanisława Augusta*, w: *Władza i architektura. Rezydencje monarchów i władz państwowych w Europie. Formy i funkcje (XV–XXI wiek)*, red. A. Czarniecka, P. Deles, A. Sołtys, Warszawa 2016, s. 21–32.

- Pyzel K., *Obchody setnej rocznicy odsieczy wiedeńskiej jako przykład polityki historycznej czasów Stanisława Augusta*, w: *Sarmacka pamięć. Wokół bitwy pod Wiedniem*, red. B. Dybaś, A. Wol-dan, A. Ziemlewska, Warszawa 2014, s. 225–245.
- Rottermund A., *Zamek Warszawski w epoce oświecenia. Rezydencja monarsza, funkcje i treści*, Warszawa 1989.
- Talbierska J., *Powołanie Akademii Sztuk Pięknych – niespełnione idée fixe Stanisława Augusta i rola królewskiego gabinetu rycin*, w: *Bacciarelli. Studia o malarzu królewskim, dyrektorze, nauczycielu, opiekunie sztuk*, red. A. Pieńkos, Warszawa 2018, s. 179–204.
- Werner W., *O (nie)rzeczywistości propagandy. Cechy charakterystyczne propagandowych obrazów świata*, w: *Uwikłania historiografii. Między ideologizacją dziejów a obiektywizmem badaw-czym*, red T. Błaszczuk, K. Brzechczyn, D. Ciunajcis, M. Kierzkowski, Poznań 2011, s. 53–66.
- Ziółkowski J., *Opinia publiczna jako obiekt zainteresowania propagandy politycznej*, „*Studia Po-litologiczne*” 2012, vol. 25, s. 125–140.
- Zychowicz I., *Marcello Bacciarelli – nadworny malarz Stanisława Augusta*, w: *Bacciarelli. Studia o malarzu królewskim, dyrektorze, nauczycielu, opiekunie sztuk*, red. A. Pieńkos, Warszawa 2018, s. 11–25.

Netografia

- Sala Balowa, cz. III, <https://www.lazienki-krolewskie.pl/pl/wideo/wirtualne-zwiedzanie/sala-balo-wa-cziii>
- Sala Balowa, cz. IV, <https://www.lazienki-krolewskie.pl/pl/wideo/wirtualne-zwiedzanie/sala-balo-wa-cz-iv>