

Geneviève Haroche-Bouzinac

### **Notatnik z podróży pani Vigée Le Brun**

Przedmioty, które niegdyś należały do osoby dziś już nieżyjącej, mówią nam o niej. Zwłaszcza przedmioty intymne. Wychodząc od tych drobnostek, dochodzimy do całościowej wizji życia.

W przypadku Louise Élisabeth Vigée Le Brun inwentarze pośmiertne ujawniają istnienie biżuterii, cennych szkatulek, medalionów związanych z jej miłościami lub przyjaźniami. W pewnej kolekcji prywatnej drzemał notatnik, będący niegdyś własnością artystki. Przewracając jego strony, postaramy się uchwycić coś z duszy artystki.

Urodzona w Paryżu, pani Le Brun została siłą rzeczy Europejką. Niemal od wybuchu Rewolucji, od października 1789 do stycznia 1802 roku, przemierzała Włochy, Austrię, Prusy, Rosję. Podczas tego swoistego europejskiego *tournee* ta wesoła i odważna kobieta osiedliła się na sześć lat w Sankt Petersburgu.

Gdy tylko jej nazwisko zostało wykreślone z listy emigrantów, powróciła do Francji, do Paryża, którego nie rozpoznała. Nie spodobało jej się społeczeństwo okresu Konsulatu. Z pragnieniem na ucieczkę przed nostalgią ogarniającą ją w mieście, które stało się jej obce i mając nadzieję na odbudowanie majątku, nadszarpniętego zamążpójściem córki, artystka skorzystała z krótkiego okresu pokoju po podpisaniu traktatu w Amiens aby udać się do Anglii. Pomimo nienajlepszego przyjęcia przez wyspiarskich kolegów po fachu, odnosiła tam sukcesy. Po powrocie trzy lata później, zapragnęła poznać Szwajcarię, której krajobrazy tak jej chwalono i w trakcie okresów letnich 1807 i 1808 roku odkrywa jej najbardziej malownicze miejsca: oddaje się malowaniu krajobrazów pastelami. Zwolniona z obowiązku tworzenia portretów zgodnych z oczekiwaniami swej wymagającej klienteli, mogła wreszcie zaspokoić swoje upodobanie obserwacji przyrody. Później nastąpił czas żałoby<sup>1</sup>. Jej ostatnia podróż, w 1820 roku, poświęcona odkrywaniu krainy Loary i Bordelais, okazuje się dobrym remedium na smutek, tak przeciwny naturze malarki.

Po kilkukrotnej zmianie miejsca zamieszkania w Paryżu osiedliła się na stałe w luksusowym *hôtel Lecoq*, przy ulicy Saint-Lazare, i tam zimą przyjmuje. Latem gości poetów, dziennikarzy, muzyków, malarzy młodego pokolenia romantyków w swej pięknej posiadłości Sources à Louveciennes. Ze świadomością, że miała niezwykle życie, decyduje się wreszcie na

---

<sup>1</sup> Jej córka umiera w 1819; brat w 1820 r. [przyp. tłum.].

otwarcie swoich notatek wspomnieniowych i między 1825 a 1837 rokiem pisze na nowo historię swego życia we *Wspomnieniach*<sup>2</sup>, opowieści żywej i błyskotliwej.

Archiwa prywatne i publiczne pozwalają udokumentować życie i dzieło portrecistki. Te archiwa dzielą się na liczne zespoły wyraźnie zróżnicowane. Jedne są autobiograficzne (cztery zespoły różnych brudnopisów i kopii przepisanych na czysto i poprawionych jej ręką); inne komentują aktywność artystyczną (zamówienia, listy taryf); wreszcie rozproszone fragmenty korespondencji są chronologicznie rozłożone w nierównym stopniu. Bogaty zbiór własnoręcznych listów adresowanych do spowinowaczonej malarki Eugénie Tripier Le Franc, z domu Le Brun, informuje nas o jej ostatnich latach. Poza tym, liczne dokumenty notarialne, złożone w Archiwach Narodowych w Paryżu, dokumentują nie tylko większość wydarzeń z życia małżeństwa, jakie tworzyła ze znawcą i marszandem, Jean-Baptiste Pierre Le Brunem, ale też z życia jej rodziców, teścia, brata, poety Étienne'a Vigée, jego córki, jej bratanicy Rivière. W istocie, Caroline Vigée, córka Étienne'a, poślubiła swego wuja, najmłodszego z braci Suzanne Rivière, jej własnej matki<sup>3</sup>.

Istotny zespół archiwalny, dobrze znany, zakupiony przez Jacques'a Doucet, jest dostępny w bibliotece Sztuki i Archeologii<sup>4</sup>. Pochodzi w większości z dokumentów zebranych przez parę Justina i Eugénie Tripier-Le Franc<sup>5</sup>, zawiera kopie dokumentów stanu cywilnego, listy. Zbiór ten miał za zadanie dostarczać materiału do artykułów biograficznych pisanych przez Justina Tripier-Le Franc. Justin był też przyszłym biografem znajomego portrecistki, malarza Grosa.

W tej masie dokumentów notatniki są nadzwyczaj rzadkie. Jeden z nich, zwany rosyjskim został reatrybuowany Xavierowi de Maistre<sup>6</sup>. Inny przechowywany jest w Musée des Beaux-arts w Blois, ale jego atrybucja jest błędna<sup>7</sup>. Istnieje zatem dziś tylko jeden notatnik, którego autentyczność pozostaje niekwestionowana: któremu poświęcony jest niniejszy tekst. Przechowywany w kolekcji prywatnej, zapowiada się jako szczególnie cenny.

W życiu, w którym artystka miała tak mało czasu, aby myśleć o sobie, ten obiekt-towarzysz wypełniał pustkę nierozzerwalną z podróżą. Zamykany zameczkiem zeszyt ten nie

---

<sup>2</sup> Élisabeth Vigée Le Brun, *Souvenirs 1755–1842*, texte établi, présenté et annoté par Geneviève Haroche-Bouzinac, Honoré Champion, Paris 2008; oraz wznowienie: Champion Classique, nouvelle édition revue et augmentée, 2015. [polskie wydanie wybranych fragmentów: Louise-Elisabeth Vigée-Lebrun, *Wspomnienia*, tłumaczyła Irena Dewitz, Czytelnik, wstęp Stefan Meller, Warszawa 1977 – przyp. tłum.]

<sup>3</sup> Jean Nicolas Louis (1778-1861).

<sup>4</sup> Biblioteka INHA w Paryżu [przyp. tłum.].

<sup>5</sup> Córkę brata Jean-Baptiste'a Pierre'a Le Brun, Pierre'a Louis zwanego de Villeneuve.

<sup>6</sup> Por.: Joseph Baillio, *Élisabeth Louise Vigée Le Brun*, Kimbell Art Museum, Fort Worth, 1982, przypis 41, s. 107.

<sup>7</sup> Ten zbiór został włączony jako dar w 1988 r. do kolekcji zamku w Blois (nr od 88.13.4 do 88.13.9). dziękuję p. Lafabrie za tę informację.

został oznaczony ani datą ani znakiem wytwórcy. Jednak kilka wskazówek pozwala sytuować jego użytkowanie między czerwcem 1801 i 1805 rokiem: od wyjazdu z Rosji aż do jej pobytu w Anglii.

Zielony odcień skórzanej oprawy i podobny lecz bledszy kartek zdradzają, że notatnik został wybrany a być może także wykonany dla artystki. Dzięki barwie zielonej jej wzrok odpoczywał. Papier listowy użytkowany przez nią oscylował między kolorem pistacjowym i seledynowym a inwentarze pośmiertne wskazują na częste występowanie tej barwy w meblach artystki: na obiciach ściennych, dywanach.

Wraz z otwarciem notatnika artystka opuszcza z żalem Sankt Petersburg, miasto, które stało się jej tak drogie.

Ani władcy ani te wszystkie osoby, które okazały mi swoje zainteresowanie, co było mi pochlebne, zarówno w trakcie mojego pobytu jak i na mój odjazd, nigdy się nie dowiedziały, z jakim smutkiem opuszczałam Petersburg. Gdy przekraczałam granice Rosji, wybuchłam płaczem; chciałam zawrócić, przysięgałam powrócić i odnaleźć tych, którzy mnie zasypywali tak długo oznakami życzliwości i przyjaźni, których wspomnienie jest zawsze w moim sercu; i należy wierzyć przeznaczeniu, gdyż już nigdy nie ujrzała, kraju, który traktuję jako moją drugą ojczyznę<sup>8</sup>.

Louise Élisabeth Vigée Le Brun żywiła nadzieje na powrót do Rosji. Pozostawiła tu bowiem wielu przyjaciół a jej córka Julia osiedliła się tutaj: poślubiła wbrew zdaniu rodziców młodego człowieka, z pochodzenia Wenecjanina, Gaetano Nigri, rysownika bez majątku i przyszłości, sekretarza dyrektora teatrów petersburskich, Czernyszewa.

W drodze powrotnej ku ojczyźnie portrecistce towarzyszy Auguste Rivière, brat jej szwagierki. Ten utalentowany i towarzyski dyplomata bywał również czasami miniaturzystą i portrecistą, tworząc z Madame Le Brun pewien rodzaj spółki. Odtwarzał „w dużych miniaturach” portrety, jakie wykonała i którymi dysponowała. Auguste jechał oddzielnym pojazdem aż do Dolnej Saksonii, gdzie zatrzymał się na dworze brunszwickim na dłużej, podczas gdy Louise Élisabeth podążyła dalej swoją drogą. Notatnik wielokrotnie wspomina jego obecność.

## **Targowisko różności**

---

<sup>8</sup> *Souvenirs*, 2008, s. 618.

Zaczęty w czerwcu 1801 roku notatnik nie był używany w sposób metodyczny ale jednocześnie zapisywany od początku i od końca, niekiedy nawet do góry nogami. Taki układ sugeruje, że artystka nie miała określonego planu na jego użytkowanie w głowie. Na stronach, jakie pozostawiła pustymi, pojawiają się późniejsze notatki. Niektóre wykonane w Anglii, gdzie przebywała do 1805 r., każą się domyślać, że szkicownik używany był po powrocie do Paryża.

Podróżniczka otworzyła notatnik na krótko przed wyjazdem, jakby rozpoczynała nowy etap swojego życia. Pierwsza strona zawiera znak ostrożności: zamówienie wina z Bordeaux. Jest to oznaka przezorności, gdyż nie było zalecane aby w oberżach pić tamtejszą zanieczyszczoną wodę.

Kartki zawierają dwa rodzaje treści. Z jednej strony, pismo, mniej lub bardziej starannie kaligrafowane, wykazy, adresy, opisy, refleksje obyczajowe które sąsiadują z rachunkami. Obok nich pojawiają się rysunki węglem, białą kredą, sangwiną, pastelem, ołowianym rysikiem niekiedy pociągnięte tuszem. Artystka chwytła się medium, które jest natychmiast dostępne: kredki są używane także do pisania notatek.

Zawartość skrzyń, opisanych w zależności od ich formy, ponumerowanych przed zapakowaniem do powozu jest przedmiotem wykazu. Potwierdza on, że portrecistka uzgodniła wcześniej sprzedaż obrazów wysłanych przez jej męża Jean-Baptiste Pierre Le Bruna, którego renoma jako eksperta była znana w całej Europie: w skrzyniach są dzieła Poussina, Teniersa, Lemoyne'a, Velasqueza<sup>9</sup>.

Wydaje się, że jedna skrzynia, bez wątplenia większa i której zawartość nie jest sprecyzowana, została wysłana morzem do Lubeki.

W tych skrzyniach schowanych w kufrach wymienione są zrolowane płótna: portret królowej *en pied*, wykonany w 1788 roku<sup>10</sup> i który Vigee-Le Brun sprowadziła do Rosji ze względów tak sentymentalnych jak i komercyjnych, oraz wizerunek ks. Lubomirskiego jako *Amfiona grającego na lirze z trzema najadami*<sup>11</sup>. Jednym ze zwyczajów artystki było, aby na każdym ważnym etapie jej podróży rozwijać oraz przybijając płótno do krosna dzieła, z których była szczególnie dumna. Sławny portret *Lady Hamilton jako Sybilli*, wykonany w Neapolu,

---

<sup>9</sup> « caisse longue à mon mari /n°3/ Mantegna/ Les chevaliers danois de Lemoine / Le paysage du poussin/ Le tenier/ Le simon de pesano / N°1 caisse plus carré e longue/ La baigneuse de Lemoine/Le Sueur/Le Velasquez. »

<sup>10</sup> por. Baillio, *op. cit.*, s. 78-79. Dzieło znajduje się dziś w Musée du château de Versailles.

<sup>11</sup> Obraz datowany jest na rok 1817, kiedy to został zaprezentowany na Salonie, ale jego realizacja miała miejsce między 1793 a 1795 rokiem w Wiedniu. Por. notę katalogową Xaviera Salmon w: *L'Enfant chéri au Siècle des lumières*, pod red. Ch. Kayser, Musée de Marly-le-Roi, [Paris] 2003, s. 146.

stanowił jedną z atrakcji takich wystaw podczas podróży do Rosji i w drodze powrotnej. Mimo że nie został wspomniany w notatniku, obraz towarzyszył artystce<sup>12</sup>. W Berlinie Vigée Le Brun zanotuje, że królowa Luiza doceniła szczególnie to dzieło<sup>13</sup>.

Według przemyślanego scenariusza, potencjalna klientela miała okazję podziwiać twórczość malarki przy okazji przyjęcia organizowanego przez mecenasa, do którego artystka miała listy polecające lub który należał do jej sieci relacji artystycznych i dyplomatycznych. W ten sposób nowi klienci mogli wpisać się na jej listę zamówień, niekiedy długą a więc wymagającą oczekiwania.

Poza opisem zawartości kufrów i wykazów obrazów, notatnik zawiera inne rodzaje list: zestawienie „poczt”, czyli etapów w oberżach, w których zmieniano konie. Obliczenia opłat, które były z tym związane, pozwalają na odtworzenie dzień po dniu etapów podróży: z Rygi do Królewca – z Berlina do Poczdamu – powrót do Berlina – z Berlina do Frankfurtu – z Brunszwika do Drezna – z Drezna do Frankfurtu. Dodatki wykonane sangwiną lub węglem są bardzo dokładne. Jednakże czasami należy bardzo ostrożnie podchodzić do możliwości identyfikacji nazw miejscowości, gdzie brano świeże konie.

Natura produktów spożywczych potwierdza, że niektóre strony zapisywane były latem: cytryny, melony stanowią część nabywanych wiktuałów. Koszty noclegów w oberżach i posiłków, taryfy nocnego pilnowania powozu informują o miejscach, gdzie podróżnicy się zatrzymywali.

2 talary są warte 1 rubla  
dane od Rygi aż do  
Królewca 52 dukaty za  
Konie  
Jedzenie w drodze 28 florenów  
Wymienione w Królewcu 50 dukatów  
Za 9 florenów 16 groszy  
  
Za konie  
Dane za oberżę w

---

<sup>12</sup> Por. J. Baillio, *The Arts of France*, Wildenstein, New-York 2005, s. 325-329; i Geneviève Haroche-Bouzinac, *L.E. Vigée Le Brun, histoire d'un regard*, 2012, p. 226-230.

<sup>13</sup> « Je ne saurais dire avec quelle grâce, [la reine Louise] sut me témoigner qu'elle en était satisfaite » ; *Souvenirs*, 2008, s. 624.

Królewcu 27 florenów  
Za łożko kolację X  
I 2 floreny za napoje<sup>14</sup>

Jak pokazuje to ten przykład, księgowość prowadzono w sposób bardzo dokładny, lecz niesystematycznie. Każdy wydatek, choćby najpodrzedniejszy, był notowany, czy chodziło o wynagrodzenie przypadkowych służących, napiwki dla woźnicy czy stajennego.

Wobec nieobecności tabeli kursów walut, podróżniczka tworzyła własne tabele, często niedokładne. Pojawiają się tam waluty krajów, przez które przejeżdżała: floreny, *ecus*, ludwiki, talary. Przypomina sobie w pamiętnikach, że sama się kilkakrotnie oszukała na kursach wymiany obcych pieniędzy.

Częste wzmianki o zaliczkach dla Auguste'a Rivière potwierdzają jego rolę kapryśnego towarzysza podróży, szarmanckiego lecz nieprzewidywalnego. W swych *Wspomnieniach* Vigée Le Brun wspomina go jako człowieka błyskotliwego lecz nieuważnego. Przyjaciel Louisa Vigée, malarz Doyen, nazwał go „małym niezbędnikiem towarzyskim”<sup>15</sup>.

Portrecistka lubiła powtarzać, że swoją fortunę zawdzięczała jedynie swemu pędzlowi: „duma, której nie uważam za godną potępienia, kazała mi zawsze bać się, że sukces, który chciałam osiągnąć, można by przypisać protekcji: mając rację lub nie zawsze chciałam na reputację i fortunę zasłużyć paletą”<sup>16</sup>. Bilans finansowy kilku miesięcy spędzonych w Moskwie przed jej wyjazdem dowodzi, że pisała prawdę.

Dzięki szczegółom z wykazu otrzymanych honorariów można stwierdzić, że zamawiający rozkładali płatności na raty. Po zaliczce następowała reszta należności podzielona na części. Postępowały tak również wielkie osobistości: hrabia Strogonow płacił w dwóch ratach, a hrabia Czernyszew w trzech. Jest to powód, dla którego artystka niekiedy tak mocno podkreślała wyjątkową szczodrość niektórych jej klientów, jak np. hrabiny Dołgorukiej, która zapłaciła gotówką i ofiarowuje biżuterię oraz powozy by wyrazić swoje zadowolenie.<sup>17</sup>

W momencie wyjazdu, artystka podliczyła rachunki. Sumy zarobione w Petersburgu zostały przeznaczone na posag dla córki Julie i utworzenie renty, którą Vigée Le Brun jej

---

<sup>14</sup> „2 taller valent 1 rouble | Donné depuis Riga jusqu'à | Kenisberg 52 ducats pour | les chevaux | Nourriture en route 28 florins | Changé à kenisberg 50 ducats | À 9 florins 16 gros

Pour les chevaux | Donné pour l'auberge de | Kenisberg 27 florins | Pour les coucher dîner X | Et 2 florins pour boire”.

<sup>15</sup> Souvenirs, 2008, p. 472.

<sup>16</sup> Souvenirs, 2008, p. 525.

<sup>17</sup> Souvenirs, 2008, p. 503.

wypłaciła. Rachunki następują po rachunkach, zaczynane na nowo kilkukrotnie. Odejmuje sumy zapomniane. Zestawienie lokat (weksle, lokaty w złoto, w rentę) świadczą o niepokoju związanym z przyszłością.

Te bilanse nie są bezużyteczne gdyż wpływały na trasę jej podróży. Z pewnością stwierdziwszy kruchość swoich finansów, malarka postanowiła przedłużyć pobyt w Poczdamie aby zaspokoić prośby królowej pruskiej, która zapragnęła wizerunku swojego i swoich dzieci. Wszelako niewiele wcześniej odrzuciła gościnę księcia Brunszwiku. Lecz uroczą władczyni, Luiza Mecklemburg-Strelitz, królowa Prus, dysponuje innymi argumentami, które przemawiają do artystki. Czyni jej fawory: troszczyła się, by Mme Le Brun otrzymała dobrą kawę a podczas jednego z seansów, zdjęła swe bransoletki z brylantami *à l'antique*, by je ofiarować malarce<sup>18</sup>.

We wspomnianych listach Vigee Le Brun z jednej strony czyni zestawienia z drugiej szacunki. Widać jej troskę o przewidzenie kolejnego postoju: „przesłać sześćset rubli w Berlinie listem kredytowym”. Dzięki nabazgranemu adresowi – „Chevilly, rue de la Couronne, n° 32” – wiemy, że Mme Le Brun miała kontakty w mieście: dama, z pewnością emigrantka, która utrzymywała pensję dla dziewcząt i która, być może, wynajmowała apartamenty damom.

Pobyt w Berlinie pozwala podróżniczce odnowić swą zimową garderobę. Za czterdzieści pięć *écus*, każe wykonać zieloną suknię z halkami z wełny i tafty oraz każe wyczyścić bieliznę podróżną<sup>19</sup>. Aby ułatwić swój pobyt, zaangażowała służącego. Przewidując konieczność wykonywania pastelowych szkiców przygotowawczych, zaopatrzyła się w pudełko nowych kredek pastelowych, za które zapłaciła trzydzieści osiem *écus*.

Wspomniane listy to nie tylko wykazy przedmiotów. Dołączają się tu serie „rzeczy widzianych”. Kończąc notatnik podczas pobytu w Anglii, wspomniała pewien cmentarz, statuę Lorda Pembroke w Oksfordzie, obrazy Pietra da Cortony i Tintoretta w pewnej galerii. Notatnik staje się *memento*. Aby pamiętać to, co uderzyło jej wyobraźnię, zapisuje tego ślad.

### **Między rozczarowaniem a melancholią**

Czy można powiedzieć o tym notatniku-hybrydzie, że jest pokrewny z dziennikiem osobistym? Brakuje tu dwóch istotnych cech charakterystycznych: dat i użycia pierwszej osoby liczby pojedynczej. Fakt, że Vigee Le Brun nie używa tutaj „ja” nie wyklucza jednak pewnej formy poufałości, gdyż generalizacja czy ogólna refleksja pozwala na uzewnętrznienie.

---

<sup>18</sup> Souvenirs, 2008, p. 624.

<sup>19</sup> Również zakupuje bieliznę.

„W młodości mamy potrzebę pisania za pomocą uczuć, w wieku dojrzałym pisze się z rozgoryczeniem, gdyż doświadczenie pozwala nam poznać ludzkość i w ten sposób osiągamy coś w rodzaju zemsty poprzez potrzebę zdradzenia jej wad lub przywar.”

Artystka działała etapami. W pojeździe rzuca na papier myśl, która przelatuje jej duszę niczym rakietą. Na postoju Vigee Le Brun powtarza ją pisząc chińskim tuszem, aby ją doprecyzować lub wzmocnić.

Tematyka ukrytych zamiarów, podobnie jak zdrada, działała na nią obsesyjnie. W sposób aluzyjny przeciwstawia sobie „czyste serca” wystawione na niebezpieczeństwo zepsucia: „Istnieją serca niewinne, których skłonności niszczone są przez złych ludzi, podążają ich śladami”. Przekonana w tym momencie swojego życia, że została ofiarą spiskowych machinacji hrabiego Czernyszewa, aby zgodzić się na oddanie ręki Julie człowiekowi wyrachowanemu, zastanawia się nad mocą manipulantów. Szczere dusze kontrastują z duchami oszukańczymi a odważne odróżniają się od uległych: „Tylko czyste dusze buntują się / Ludzie występni nie dziwią się niczemu...”. Artystka rozwija serię myśli na temat hipokryzji, przywary której nie znosi. Po latach obserwacji ludzkich fizjonomii, poznała też ludzkie serce.

Nielojalność guwernantki swojej córki, faworyzującej skłonność dla pretendenta, którego ona nie akceptowała, bardzo ją dotknęła. I jeśli nawet uczucie ogromnego braku uczuciowego ją przepełniała, to rozmyślanie pozwalały jej odzyskać siły:

Nieszczęście jest dobre do pewnej rzeczy / nieszczęście zmartwienia nam służy / pozwala nam odnaleźć odwagę, tak jak znajdowaliśmy szczęście...

Portrecistka przemyślała na nowo swoje życie i, pomimo wypowiedzianych banałów o „końcu wszystkiego”, nie stała się bardziej przybita. Rezultat naszych działań – pisze z silnym uczuciem marności – „jest o tyle trudniejszy, że gdyby / można było go przewidzieć wcześniej wielu / byłoby przerażonych / i niczego by nie przedsięwzięło”.

Utrata złudzeń pozwoliła jej rozpocząć rozmyślanie, napuszone lecz szczere. W ten sposób odzyskiwała energię. Przenikliwie analizowała ewolucję potrzeby pisania: od młodszej naiwności do potrzeby do potrzeby afirmacji dorosłej kobiety.



„W młodości mamy potrzebę pisania za pomocą uczuć, w wieku dojrzałym pisze się z rozgoryczeniem, gdyż doświadczenie pozwala nam poznać ludzkość i w ten sposób osiągamy coś w rodzaju zemsty poprzez potrzebę zdradzenia jej wad lub przywar.”

Ta kobieta urodzona w wieku Oświecenia dumiała o primacie uczuć wewnętrznych nad wrażeniami płynącymi z zewnątrz. Melodia zasłyszana w chwili szczęścia „dorzuca jeszcze do marzeń wyobraźni szczęśliwej i dopieszczonej / Łagodna i harmonijna muzyka czaruje, gdy jesteśmy pogrążeni w szczęściu / ta sama muzyka staje się cierpka dla opuszczonych nieszczęśliwych / nie mogą jej znieść”. Vigee Le Brun ukazała się tu jako bardzo wrażliwa na dźwięki<sup>20</sup>. Porównajmy tę stronę z bardziej rozwiniętą notatką zawartą w jednym ze zbiorów paryskich. Te zgrabiejsze wyrażenia nie są datowane:

„Wrażenia, które pozwalają nam doświadczać wszystkiego zależą od stanu fizycznego lub moralnego, w jakim się znajdujemy. Miejsca lub przedmioty przyjmują odcień naszej duszy. [...] Nasze kontemplacje przybierają barwę naszej duszy<sup>21</sup>.”

Pani Le Brun nie mogła znać refleksji o sztuce Diderota adresowanej do Sophie Volland: „Rzeczy nie są niczym same w sobie, ich słodycz czy gorycz nie są realne. To co je czyni tym, czym są, to nasza dusza”<sup>22</sup>. Ale też sama Vigee Le Brun odczuwa pejzaż jako zwierciadło duszy. Ta myśl stała się jej bliska do tego stopnia, że poświęciła mu rozwinięcie we *Wspomnieniach*. O lasach Kurlandii, które wydały jej się magiczne w drodze do Rosji pisała w drodze powrotnej: „[mój] smutek i moje cierpienia sprawiły bezludnym ten piękny kraj, który ledwo oglądałam”<sup>23</sup>. I podsumowuje: „Stan naszego ducha i naszego zdrowia wpływa tak mocno na przedmioty, które nas otaczają, że przypominałam sobie wówczas nie jeden raz z jaką radością podążałam, jadąc do Petersburga, drogą, którą później przemierzałam z takim smutkiem”<sup>24</sup>.

## Pastele i rysunki

---

<sup>20</sup> Por. „Lettre sur les bruits” (*List o hałasach*) opublikowana w aneksie *Souvenirs*, Champion, wyd. 2015.

<sup>21</sup> Fonds Lugt. Fondation Custodia.

<sup>22</sup> Diderot do Sophie Volland, (31 lipca 1759), *Correspondance*, éd. L. Versini, Laffont Bouquins, 1997, t. III s. 124.

<sup>23</sup> *Souvenirs*, 2008, p. 621.

<sup>24</sup> *Souvenirs*, 2008, p. 620.

Nie będąc prawdziwym szkicownikiem, notatnik zawiera liczne szkice pejzaży.

Na ostatniej stronie, widok (lub dwa aspekty tego samego widoku), przedstawiający może port w Rydze widziany przez arkadę, zdradza zainteresowanie artystki szczegółami omasztowania i manewrowania statków<sup>25</sup>. Później, w trakcie podróży do Bordeaux, Vige Le Brun zachwyciła się ruchem przybrzeżnym: „Tyle okrętów na redzie, tysiące barek i statków, które przyplływają i odpływają we wszystkich kierunkach”<sup>26</sup>. Czy należy w tym widzieć wpływ jej protektora i przyjaciela, Josepha Vernet, malarza marynistycznego?

Krajobrazy wykonane pastelem są rzadkie w notatniku, gdyż to medium wymaga, by twórca dysponował delikatnym materiałem, tj. pudełkiem kredek. Mimo to podwójna strona w okolicach środka zeszytu ukazuje całkiem udaną realizację. Na pierwszym planie wysokie drzewo o konarach podkreślonych ciemną kreską wyróżnia się na tle zagajnika, podczas gdy droga przechodząca przez mostek i prowadząca do wiejskich zabudowań jednoczy plany. Artystka wzmacnia zieleń papiery blado-turkusową kredką rysując wzgórza. Ta sama barwa tworzy na zboczu wrażenie kałuż powstałych po ulewie. Rozmazane lazuruowe kreski przecinają niebo przejaśniające się różowymi obłokami. Prędkość wykonania i świeżość koloru tego pastelu świadczą o umiejętności artystki w chwytaniu ulotnych światła.

Węgiel lub sangwina są łatwiejsze do użytku w powozie albo podczas krótkich postojów. Być może widok Narwy, opisany we *Wspomnieniach* odpowiada jednemu z rysunków, w którym delikatnie zaznaczono kruchą felukę na powierzchni wody.

„Pierwszy przystanek zrobiłam w Narwie, niewielkim mieście dobrze ufortyfikowanym, ale brzydkim i źle brukowanym<sup>27</sup>. Droga, która doń prowadzi, jest zachwycająca; jest otoczona uroczymi domami i ogrodami angielskimi; w dali dostrzegamy morze pełne okrętów, c czyni tę drogę całkowicie malowniczą<sup>28</sup>.”

Artystka szkicuje obłóci pni, próbuje efektów listowia, i stara się odtworzyć naturę w ruchu, dostrzeżoną przez okno pojazdu. Czasami komentuje, dla pamięci, na prawej stronie kolory lub notuje kredkami niuanse barwne na samym rysunku, aby je zapamiętać.

---

<sup>25</sup> „Przybyłam do Rygi; to miasto, jak Narwa, nie jest ani ładne ani dobrze wybrukowane, ale jest bardzo kupieckie, jak wiadomo, a port jest przepiękny.” („J’arrivai à Riga; cette ville comme Narva n’est ni jolie, ni bien pavée, mais elle est très commerçante, ainsi qu’on le sait et le port est très beau. *Souvenirs*, s. 620).

<sup>26</sup> *Souvenirs*, s. 760.

<sup>27</sup> Niegdyś szwedzka, Narwa, miasto w Rosji europejskiej, leżała na granicy z Estonią i należała do guberni sankt-petersburskiej.

<sup>28</sup> *Souvenirs*, 2008, p. 619.

Dla niej wszystko jest malarstwem. W swych wspomnieniach omawia sposób, w jaki jej artystyczne spojrzenie dokonuje porównań. Twarze mieszkańców wsi mijanych po drodze przywołują odwołania malarskie: „Kobiety w Narwi noszą stroje kobiet starożytności. Są piękne gdyż ogólnie lud Liwonii jest zachwycający; prawie wszystkie głowy starców przypominały mi głowy Chrystusa Rafaela, a młodzi, których proste włosy opadają na ramiona, jakby byli modelami tego wielkiego mistrza”<sup>29</sup>. Sylwetka starej kobiety zauważonej w drodze jest narysowana [czarną kredką] potem pociągnięta na nowo chińskim tuszem.

Obok tych szkiców pojawia się seria studiów póż. Ruch chusty sugeruje ponowne użycie formuły inspirowanej tematem pompejańskim (np. wspomnienie portretu Caroline von und zu Lichtenstein jako Iris wykonanego w 1793) lub komentarz do malowanego właśnie obrazu: wizerunku księżnej Tufiakin, którego historię tak opisuje artystka.

„Jedną z osób, która zwróciła moją szczególną uwagę, była młoda kobieta, którą księżę Tufiakin poślubił niewiele później. Jej twarz, o rysach delikatnych i regularnych, wyrażała skrajną melancholię. Już po jej ślubie zaczęłam jej portret; ale w Moskwie mogłam ukończyć jedynie głowę, i dlatego zabrałam obraz aby ukończyć go w Petersburgu, gdzie niebawem dowiedziałem się o śmierci tej ślicznej osoby. Miała zaledwie siedemnaście lat. Namalowałam ją jako Iris, otoczoną falującą chustą i siedzącą na obłokach.”

Nie wiemy, gdzie te rysunki mogły zostać wykonane: towarzyszą opisowi przejazdu z jednego terytorium na inne, tworząc jedność umysłową, którą częste zmiany pobytu mogły uczynić bolesnymi dla artystki.

Różne przedstawienia liry, poszukiwania białą kredą odpowiedniej pozy wydają się korespondować z późniejszymi realizacjami. Notatnik będzie później używany przez wiele lat jako laboratorium gotowych formuł obrazowych. Lira jest obecna na licznych portretach kobiet „jako Safona”, w wizerunkach Sophie de Fries, wykonanym w Wiedniu<sup>30</sup> oraz *Madame de Staël jako Korynna* wykonanym ok. 1807, jak również w *Amfionie*, zrolowanym w bagażach artystki.

Podczas gdy artystka przeglądała na nowo w głębi samej siebie odczuwane zerwanie z Rodją, notatnik absorbował nadmiar uczuć i pozwala jej zracjonalizować jej doświadczenie.

---

<sup>29</sup> *Souvenirs*, 2008, s. 619.

<sup>30</sup> Zamek Jaromerice (Czechy).

Ale jest on również księgą inwencji artystki. Rysunki ukazują pragnienie korzystania z życia, chwytania chwili i wrażeń. Strony aż mrowią się od projektów: realizacja pejzaży, których barwy notowała malarka, oraz portretów. W tym krytycznym momencie między dwoma etapami życia, kreatywność artystki pozwalała jej pokonać melancholię. Powierzenie notatnikowi marzeń nie ujawnianych nikomu i myśli bliskich rozpaczy, było doświadczeniem, którego Louise Élisabeth Vigée Le Brun nie zapomniała – odkrycia mocy pocieszenia, jaka kryje się w pisaniu.