

„Mon enfant [...] ne suivez aucun système d'école. Consultez seulement les œuvres des grand maîtres flamands; mais surtout faites le plus que vous pourrez d'après nature: la nature est le premier de tous les maîtres”.

Joseph Vernet¹

O partiach krajobrazu w portretach Élisabeth Vigée Le Brun

W maju 2006 roku podczas Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Cannes odbyła się światowa premiera filmu *Maria Antonina*, według scenariusza i w reżyserii Sofii Coppoli². W jednej ze scen widzimy królową Marię Antoninę pozującą, wraz z dwojgiem swych dzieci, do portretu malowanego przez Élisabeth Vigée Le Brun. Widz obserwuje zdarzenie, spoglądając zza pleców malarki. Cała scena rozgrywa się na skraju leśnej polany i tonie wręcz w otaczającym krajobrazie. Choć Vigée Le Brun była autorką licznych portretów Marii Antoniny, ten przedstawiony w filmie nigdy nie powstał. Z racji podejmowanego w artykule tematu, sposób, w jaki przedstawiona została ta wyobrażona scena, zwraca szczególną uwagę. Proponuję spojrzeć na twórczość portretową Vigée Le Brun z perspektywy drugiego planu. Warte zastanowienia jest bowiem to, w jaki sposób artystka wykorzystywała elementy naturalnej scenografii i po jakie sięgała inspiracje.

Élisabeth Vigée Le Brun jest autorką kilkuset portretów. Jednakże tylko na części z nich (liczba tych portretów nie przekracza kilkudziesięciu) portretowana osoba została przedstawiona w otoczeniu natury. Owa naturalna rzeczywistość wprowadzana przez artystkę przyjmowała różnorodne odsłony: otoczenie parkowo-ogrodowe, studia nieba, skalne grotty, krajobrazy włoskie (okolice Tivoli, widoki Wezuwiusza i Zatoki Neapolitańskiej) czy

¹ Élisabeth Vigée-Lebrun, *Souvenirs 1755–1842*, texte établi, présenté et annoté par Geneviève Haroche-Bouzinac, Paris 2015, s. 135. „Moje dziecko [...] niech pani nie przyswaja sobie żadnego systemu jakiejś szkoły. Źródła natchnienia niech szuka pani tylko w dziełach wielkich mistrzów włoskich, a również w dziełach mistrzów flamandzkich; zwłaszcza jednak niech pani najwięcej pracuje wzorując się na naturze – natura jest pierwszym ze wszystkich mistrzów” – przekład w: Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun, *Wspomnienia*, tłum. Irena Dewitz, wstęp Stefan Meller, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 30.

² Tytuł oryginału *Marie Antoinette*, długość filmu 123 min.

austriackie. I choć do zasobów natury Vigée Le Brun sięgała od wczesnych lat, to zwrócić należy uwagę, że nie wszystkie z wykorzystywanych przez nią rozwiązań znajdowały zastosowanie na każdym etapie twórczości. Do najwcześniejszych należą otoczenia o charakterze parkowym lub ogrodowym. Krajobrazy, na przykład włoskiej proveniencji, pojawiły się w późniejszej twórczości – już po wyjeździe artystki z ogarniętej rewolucją Francji.

Jednym z najwcześniejszych portretów, gdzie w kompozycji partii tła Vigée Le Brun wykorzystwała elementy krajobrazu, jest *Portret księcia de Nassau-Siegen*³. To jeden z niewielu portretów męskich w jej twórczości, a wśród nich – pierwszy z zaledwie kilku, w których pojawiły się elementy krajobrazu. Vigée Le Brun otrzymała zamówienie na wykonanie tego portretu, mając nie więcej niż dwadzieścia jeden lat. Jak sama wspominała, księżę złożył je jeszcze przed jej ślubem z Jeanem-Baptiste'em-Pierre'em Le Brunem. „Je n'étais pas encore mariée quand le prince de Nassau, qui étais jeune alors, me fut présenté par l'abbé Girnoux: il me demanda son portrait, que je fis en pied, d'une très petite dimension et à l'huile”⁴.

To niewielkich rozmiarów płótno przedstawia księcia *en pied*, na tarasie, z którego rozpościera się widok na park. Owo wyimaginowane tło: udrapowana kurtyna, kolumna i balustrada oraz roztaczający się z tarasu widok pozostają w wyraźnej dysproporcji do sceny pierwszego planu⁵. Należy jednak zwrócić uwagę, że jest to jedyny w twórczości Vigée Le Brun przykład zachwiania proporcji między planami. W kolejnych portretach krajobrazowe partie harmonizują ze scenami rozgrywającymi się na pierwszym planie zarówno w wymiarze kompozycyjnym, jak i ideowym. Artystka w sposób przemyślany integruje swoje kompozycje.

Niezwykłe interesujący przykład wykorzystania partii krajobrazu stanowi *Portret królowej Marii Antoniny z różą*⁶ namalowany w 1783 roku. Nieco wcześniej tego samego roku Vigée Le Brun namalowała także *Portret królowej Marii Antoniny w sukni „en chemise”*⁷. Maria Antonina została na nim przedstawiona w słomkowym kapeluszu oraz w lekkiej białej

³ Élisabeth Vigée Le Brun, *Portret księcia de Nassau-Siegen*, 1776 r., olej na płótnie, wym. 64,4 x 53,5 cm, Indianapolis Museum of Art, nr inw. 64.740.

⁴ É. Vigée-Lebrun, *Souvenirs...*, s. 292. „Nie byłam jeszcze zamężna, kiedy młody wtedy księżę de Nassau został mi przedstawiony przez ojca Girnoux: zamówił u mnie portret, który namalowałam *en pied*, bardzo małych rozmiarów, w oleju” [tłum. – K. J.-J.].

⁵ Por. *Vigée Le Brun*, red. Joseph Baillio, Katharine Baetjer, Paul Lang, New Haven–London, 2016, s. 68, kat. nr 16.

⁶ Élisabeth Vigée Le Brun, *Portret królowej Marii Antoniny z różą*, 1783 r., olej na płótnie, 116,8 x 88,9 cm, Collection of Lynda and Stewart Resnick. Replika obrazu znajduje się w zbiorach Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, nr inw. MV 3893.

⁷ Élisabeth Vigée Le Brun, *Portret królowej Marii Antoniny w sukni „en chemise”*, 1783 r., olej na płótnie, wym. 89,8 x 72 cm, Hessische Hausstiftung, Kronberg.

sukni w formie koszuli. Sukni bez trenu, noszonej bez gorsetu i wkładanej przez głowę⁸. Kiedy portret został zaprezentowany paryskiej publiczności podczas Salonu 1783, wybuchł skandal⁹. Przedstawienie publiczności królowej w stroju wolnym od oficjalnej dworskiej etykiety zostało odebrane za niestosowne i wywołało oburzenie. Uznano, że tak nieformalny ubiór może być przez królową noszony wyłącznie w jej prywatnym otoczeniu. W zaistniałych okolicznościach portret królowej z wystawy usunięto, zaś Élisabeth Vigée Le Brun została poproszona o namalowanie innego portretu Marii Antoniny. W niespełna miesiąc później publiczności zaprezentowany został nowo namalowany portret królowej – wcześniej już wzmiankowany *Portret Marii Antoniny z różą*. W tym przypadku królowa została przedstawiona w stosownie wytwornej sukni oraz we właściwym nakryciu głowy. Neutralne tło widoczne na portrecie przedstawiającym królową w sukni *en chemise* Vigée Le Brun zastąpiła natomiast parkową scenerią. Tuż za postacią królowej roztacza się widok na ogród – z lewej strony porośnięte bluszczem drzewo, z prawej różany krzew. W tle, w oddali, poprzez gęste listowie prześwituje błękit nieba¹⁰. Tak przedstawiona sielankowa, ogrodowa sceneria stała się orężem w rękach malarki i została wykorzystana jako jeden z elementów mających doprowadzić do uspokojenia wzburzonej atmosfery wokół osoby królowej.

Jak już wspomniano, w filmie poświęconym życiu Marii Antoniny Sofia Coppola przedstawiła wyobrażoną scenę Élisabeth Vigée Le Brun malującej portret królowej z dziećmi. I choć taki portret nigdy nie powstał, w rzeczywistości królowa zamówiła u Vigée Le Brun *Portret swoich dzieci, Marie-Thérèse Charlotte (Madame Royal) oraz delfina Louis-Josepha Xaviera François* w 1784 roku¹¹. Również i w tym przypadku w partiach tła wykorzystane zostały elementy krajobrazu. W portrecie królewskich dzieci Vigée Le Brun nawiązała do konwencji podwójnego portretu dziecięcego na tle krajobrazu, zastosowanej przez François Drouais¹² w *Portrecie hrabiego d'Artois i jego siostry Madame Clotilde*¹³. O ile wytworne stroje dzieci nie pozostawiają wątpliwości co do ich roli i pozycji społecznej, o tyle naturalne

⁸ Uwagi o formie sukni *en chemise* zob. François Boucher, *Historia mody. Dzieje ubiorów od czasów prehistorycznych do końca XX wieku*, Arkady, Warszawa 2006, s. 275.

⁹ Por. Vigée Le Brun, *op. cit.*, s. 87.

¹⁰ Joseph Baillio wskazuje na inspiracje krajobrazami w portretach Madame de Pompadour François Bouchera (Vigée Le Brun, *op. cit.*, s. 88).

¹¹ Élisabeth Vigée Le Brun, *Portret Marie-Thérèse Charlotte (Madame Royal) oraz delfina Louis-Josepha Xaviera François*, 1784 r., olej na płótnie, wym. 115,5 x 94,3 cm, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, nr inw MV 3907.

¹² Juliette Trey, *Marie-Thérèse Charlotte de France, dite Madame Royale et son frère, le dauphin Louis-Joseph Xavier François de France*, http://collections.chateauversailles.fr/?permid=permobj_b2930192-5f3c-4e56-98b9-0554ce4160e9#2afa9e21-9fb3-4cfb-a4c6-57cd8974d664 (dostęp: 2.04.2017) oraz Vigée Le Brun, *op. cit.*, s. 101.

¹³ François Drouais, *Portret hrabiego d'Artois i jego siostry Madame Clotilde*, 1763 r., olej na płótnie, wym. 130,5 x 99 cm, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, nr inw. MV 3890.

otoczenie, w którym zostały sportretowane, ma je oddalić od dworskiej wrzawy i patosu. Vigée Le Brun przedstawiła kochające się rodzeństwo w chwili zabawy, kiedy to dzieci skupiły uwagę na pisklętach w gnieździe. Umieszczając scenę w parkowym otoczeniu, artystka podkreśliła intymną, nieformalną atmosferę przedstawienia.

W portretach *Madame Dugazon w roli Niny*¹⁴ oraz *Madame de Staël jako Korynny*¹⁵ rola elementów krajobrazu wykracza poza funkcję tła przedstawianej sceny i stanowi element rozległej narracji.

Pierwszy z portretów przedstawia Louise Rosalie Dugazon – jedną z najważniejszych postaci sceny teatralnej czasów Ludwika XVI, cenioną przez publiczność śpiewaczkę, aktorkę i tancerkę. Madame Dugazon największe triumfy święciła jako odtwórczyni tytułowej roli w jednoaktowej operze *Nina albo szalona z miłości*¹⁶. Élisabeth Vigée Le Brun darzyła wielkim uznaniem talent dramatyczny Madame Dugazon, a samą operę widziała co najmniej dwadzieścia razy.

Madame Dugazon avait un de ces talents de nature qui semblent ne rien devoir à l'étude. On n'apercevait plus l'actrice; c'était Babet, c'était La comtesse d'Albert ou Nicolette. Noble, naïve, gracieuse, piquante, elle avait vingt physionomies, de même qu'elle faisait toujours entendre l'accent propre au personnage, et son chant n'annonçait aucune autre prétention. Elle avait même la voix assez faible, mais cette voix suffisait au rire, aux larmes, à toutes les situations, à tous les rôles. [...] Ce dernier mot me rappelle un rôle, dans lequel on a toujours vainement essayé de la copier. Jamais on n'a pu nous rendre Nina. Nina tout à la fois si décente et si passionnée! et si malheureuse, si touchante, que son aspect seul faisait fondre en larmes les spectateurs. Je crois avoir vu Nina vingt fois au moins, et chaque fois mon attendrissement a été le même¹⁷.

¹⁴ Élisabeth Vigée Le Brun, *Portret Madame Dugazon w roli Niny*, 1787 r., olej na płótnie, 146 x 115 cm, kolekcja prywatna.

¹⁵ Élisabeth Vigée Le Brun, *Portret Madame de Staël jako Korynny*, 1807–1809 r., olej na płótnie, wym. 140 x 118 cm, Musée d'art et d'histoire, Genewa.

¹⁶ *Nina, ou La Folle par amour*, opera jednoaktowa, muzyka Nicolas Dalayrac, libretto Benoît-Joseph Marsollier, premiera 15 maja 1786 roku, Paryż.

¹⁷É. Vigée-Lebrun, *Souvenirs...*, *op. cit.*, s. 218–219. „Pani Dugazon cieszyła się talentem, który sprawiał wrażenie, że niczego nie zawdzięcza ćwiczeniom. Nie widziano aktorki; to była Babet, to była hrabina d'Albert albo Nicolette. Szlachetna, naiwna, pełna wdzięku, z pikanterią, przyjmowała dwadzieścia osobowości, potrafiła zawsze nadać właściwą wymowę postaci, a jej śpiew nie sugerował innych ról. Głos miała dość słaby, ale wystarczał, by się śmiać, by płakać, we wszystkich sytuacjach, we wszystkich rolach. [...] Przypomina mi to o roli, w której wciąż daremnie próbowano ją naśladować. Nigdy nikomu nie udało się tak zagrać Niny. Nina zarazem tak przyzwoita i tak namiętna, tak nieszczęśliwa i tak rozczulająca, że sam tylko jej wygląd powodował, że publiczność tonęła we łzach. Myślę, że widziałam Ninę co najmniej dwadzieścia razy i za każdym razem moje wzruszenie było takie samo” [tłum. – K.J.-J.].

Kilka lat później w neapolitańskim teatrze San Carlo Élisabeth Vigée Le Brun miała możliwość oglądać *Ninę* w aranżacji włoskiego kompozytora Giovanniho Paisiella. Przedstawienie to nie zachwycało malarki w równym stopniu co opera oglądana wcześniej w Paryżu, a włoska interpretacja nie mogła się równać z tą w wykonaniu Madame Dugazon¹⁸.



N I N A,

OU

LA FOLLE PAR AMOUR,
COMÉDIE EN UN ACTE.



LE Théâtre représente un Jardin. On y voit un banc, sous quelques arbres, il est placé devant une grille qui conduit à la grande route. Au fond, un petit chemin qui monte & conduit au Village.

N I N A repose, mais on ne la voit point.

ÉLISE est sur la Scène, entourée de quelques Paysans, à la tête desquels est Georges, nourricier du Comte, père de Nina. Les uns descendent, les autres sont encore dans le chemin qui conduit au Village.

SCÈNE PREMIÈRE.

ÉLISE, aux Paysans.

VOTRE zèle, l'intérêt que Nina vous inspire ne se ralentissent pas ? ...

GEORGES.

Bien au contraire, Mam'selle Elise; eh! qui pourroit n'être pas touché de sa triste situation ? ...

ÉLISE.

Elle repose sous ces arbres, d'ici, il nous est facile de veiller sur elle, sans troubler son repos. ...

GEORGES.

Je la vois... Elle est bien calme, cette chère enfant! n'allons pas la priver d'un moment de tranquillité que le ciel veut bien lui accorder.

A 2

¹⁸ *Ibidem*, s. 418. „Paësiello, à cette époque, faisait les délices de l'Italie. [...] J'assistai à la première représentation de Nina, qui bien certainement est un chef-d'oeuvre mais tel est l'effet de la première impression reçue, que la musique de Paësiello, toute belle qu'elle était, ne me faisait pas autant de plaisir que celle de Dalayrac; il faut dire aussi que madame Dugazon n'était point là pour jouer Nina”. (Paësiello, w tym czasie, zachwycał Italię. [...] Uczestniczyłam w premierze Niny, która z pewnością jest arcydziełem. Jednak pierwsze wrażenie było takie, że muzyka Paësiella, choć piękna, nie sprawiła mi takiej przyjemności jak ta Dalayraca. Trzeba również podkreślić, że interpretacja partii Niny była daleka od tej w wykonaniu madame Dugazon” [tłum. – K.J.-J.]).

Nina, ou La Folle par amour (strona z didaskaliami)¹⁹

Opera opowiada historię miłości młodej kobiety Niny (córkę hrabiego Lindoro) do Germeuila. Ojciec Niny nie sprzyja uczuciu i faworyzuje innego kawalera. Pomiędzy zalotnikami ma dojść do pojedynku. Nina przekonana o tym, że jej ukochany został zabity, popada w obłąd, z którego może ją wydobyć jedynie jego pocałunek. Vigée Le Brun sięgnęła do sceny szóstej opery. Nina wyczekuje nadchodzącego Germeuila, który obiecał spotkać się z nią przed planowanym pojedynkiem. Wydaje się jej, że ukochany nadchodzi, ten jednak się nie pojawia. W didaskaliach przewidziano, że historia rozgrywa się w ogrodzie, gdzie pod drzewami, nieopodal furty wiodącej do drogi, stoi ławka. To z tej ławki unosi się oczekująca ukochanego Nina w obrazie Vigée Le Brun.

Do źródeł literackich odwołuje się również narracja późniejszego o około dwadzieścia lat *Portretu Madame de Staël*. Wymowa ideowa portretu nawiązuje do powieści *Korynna, czyli Włochy*, której autorką była Germaine de Staël. Vigée Le Brun nadała fizjonomii i gestom madame de Staël cechy Korynny²⁰. W powieści madame de Staël opowiedziała historię uczucia pięknej, utalentowanej poetki Korynny i melancholijnego, powściągliwego Anglika – lorda Oswalda Nelvila. Oswald kocha Korynnę, a mimo to ją porzuca. Onieśmielony jej temperamentem artystycznym, postępując stosownie do woli zmarłego ojca, poślubia inną kobietę.

Tłem dla przedstawionej sceny stał się krajobraz włoski. Madame de Staël–Korynna sportretowana została w chwili, gdy świadoma już losów uczucia, postanawia po raz ostatni zaśpiewać dla Oswalda. W powieści tło dla rozgrywającej się sceny stanowią Przylądek Mizeński, Wezuwiusz i Zatoka Neapolitańska. Taką też scenografię pierwotnie zaproponowała Vigée Le Brun. Madame de Staël zmieniła jednak zdanie i zapragnęła, aby w ostatecznym kształcie scena rozgrywała się w okolicach Tivoli, z widokiem na tamtejsze świątynie i kaskady²¹. Tak jak w powieści, tak i w portrecie krajobraz o zachodzie słońca potęguje pasję improwizacji Korynny. Portret madame de Staël jest najpóźniejszym dziełem w *œuvre* Vigée Le Brun, w którym pojawił się tak rozbudowany krajobraz włoski.

¹⁹

Ilustracja

za:

https://books.google.co.uk/books?id=9xU6AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [dostęp: 2.04.2017].

²⁰ Geneviève Haroche-Bouzinac, *Louise Élisabeth Vigée Le Brun. Histoire d'un regard*, Flammarion, Paris 2011, s. 442.

²¹ *Vigée Le Brun, op. cit.*, s. 221.

W poszukiwaniu genezy krajobrazów włoskich w malarstwie portretowym Vigée Le Brun należy się cofnąć do roku 1789 i wybuchu rewolucji francuskiej. Wydarzenia będącego jednym z najistotniejszych czynników, które wpłynęły na koleje życia malarki, tak zawodowego, jak i prywatnego. Do czasu wybuchu rewolucji Vigée Le Brun nie była zapamiętałą podróżniczką. Poza wyprawą do Holandii i Flandrii, które odwiedziła wraz mężem w 1781 roku, podróżowała niewiele i tylko po rodzimej Francji. Dopiero rok 1789 zapoczątkował okres dwunastoletniej emigracji, obfitujący licznymi podróżami. W tym czasie Élisabeth Vigée Le Brun ponad dwa lata mieszkała w Italii, następnie udała się do Wiednia, a stamtąd do Rosji, gdzie przebywała jakieś sześć lat. Koniec emigracji nie położył kresu dalszym podróżom. Po powrocie do Francji malarka odbywała kolejne – do Anglii, gdzie przebywała około trzech lat, a w latach 1807 i 1809 do Szwajcarii. Wiele podróżowała również po Francji.

Jak już zostało wspomniane, pierwsze lata emigracji Élisabeth Vigée Le Brun spędziła w Italii. Włoskie doświadczenia malarki zaowocowały zupełnie nowymi, odmiennymi od dotychczas stosowanych, rozwiązaniami w zakresie wykorzystania elementów naturalnego otoczenia. W tym kontekście szczególną uwagę zwraca *Portret Anny z Cetnerów Potockiej*²². Portret ten stanowi pierwszy w twórczości Vigée Le Brun i zarazem jeden z najefektowniejszych przykładów wykorzystania rozległych krajobrazów okolic Rzymu. Jak stwierdziła sama artystka: „Je fis dans le même temps le portrait d’une Polonaise, la comtesse Potocka. [...] J’ai peint cette Polonaise d’une manière très pittoresque: elle est appuyée sur un rocher couvert de mousse, et près d’elle s’échappent des cascades”²³.

Poza, w jakiej przedstawiona została Anna Potocka, znajduje swe odbicie w kształcie sklepienia skalnej grotty, pod którym zaznaje odpoczynku. Została również powtórzona w linii każdego z kolejnych wodospadów, tak na bliższym, jak i dalszym planie. Partiom pierwszego planu nadano statyczny charakter. Dopiero widoczne w oddali masy wody spadające ze znacznej wysokości wyzwalały energię i sprawiają wrażenie ruchu. Po raz pierwszy Vigée Le Brun zastosowała tak głęboką perspektywę. Krajobraz wypełniający całą powierzchnię płótna wspólnie z portretowaną postacią czynią kompozycję wewnątrznie zwartą, konsekwentną i harmonijną. Dzieło pozostaje integralne we wszystkich swych wymiarach, nie tylko kompozycyjnym czy kolorystycznym, ale też ideowym. Jest to bowiem portret zakotwiczony w orbicie znaczeniowej *Grand Tour*, a przyjęte w nim rozwiązania znajdują swe uzasadnienie.

²² Élisabeth Vigée Le Brun, *Portret Anny z Cetnerów Potockiej*, 1791 r., olej na płótnie, 142 x 126 cm, kolekcja prywatna.

²³ É. Vigée-Lebrun, *Souvenirs...*, *op. cit.*, s. 371–372. „W tym samym czasie malowałam portret Polki, hrabiny Potockiej. [...] Namalowałam tę Polkę w sposób bardzo malowniczy: wspartą na pokrytej mchem skale, w pobliżu opadających kaskad” [tłum. – K.J.-J.].

Wykorzystany w portrecie pejzaż odwołuje się do położonego w okolicach Rzymu Tivoli. Miejsca, które na trwałe weszło do itinerariów XVIII-wiecznych podróżników po Italii, cenionego z uwagi na mariaż walorów historycznych (świątynie Westy i Sybilli) z niezaprzeczalną urodą krajobrazu (wodospady na rzece Anien)²⁴.

Także lektura wspomnień malarki pozwala zauważyć jej fascynację włoskimi krajobrazami. Okolice Tivoli stały się zaś jednym z pierwszych miejsc poznanych przez Vigée Le Brun po przyjeździe do Rzymu. Odkładaną z powodu niesprzyjającej pogody wyprawę do Tivoli odbyła w towarzystwie córki oraz malarzy François-Guillaume'a Ménageota oraz Simona Clémenta Denisa.

M. Ménageot alors me mena à Tivoli avec ma fille et Denis le peintre; ce fut une charmante partie. Nous allâmes d'abord voir les cascates, dont je fus si enchantée que ces messieurs ne pouvaient m'en arracher. Je les crayonnai aussitôt avec du pastel, désirant colorer l'arc-en-ciel qui ornaît ces belles chutes d'eaux. La montagne qui s'élève à gauche; couverte d'oliviers, complète le charme du point de vue.

Quand nous eûmes enfin quitté les cascades, Ménageot nous fit monter par un mauvais petit sentier à pic jusqu'au temple de la Sibylle, où nous dînâmes de bon appétit; puis, après, j'allai me coucher sur le soubassement des colonnes du temple pour y faire la sieste. De là, j'entendais le bruit des cascades, qui me berçait délicieusement; car ce bruit-là n'a rien d'aigre comme tant d'autres que je déteste (...) Nous couchâmes à l'auberge, et de grand matin nous retournâmes aux cascates, où je finis mon esquisse. Ensuite nous allâmes voir la grotte de Neptune, du haut de laquelle tombe une énorme quantité d'eau, qui, après avoir bouillonné en cascades sur de grosses pierres noires, va former une large nappe blanche et limpide. De là, nous entrâmes dans ce qu'on appelle l'antre de Neptune, qui n'est autre chose qu'un amas de rochers couverts de mousse, sur lesquels tombent des cascades qui rendent cette caverne très pittoresque. Près de là, nous trouvâmes une nouvelle cascade que l'on aperçoit sous l'arche d'un pont: je la dessinai aussi; car tous les artistes ont dû sentir comme moi qu'il est impossible de marcher autour de Rome sans éprouver le besoin de prendre ses crayons; je n'ai jamais pu faire un petit voyage, pas même une promenade, sans rapporter quelques croquis"²⁵.

²⁴ Katarzyna Jagiełło-Jakubaszek, *Portrety polskich dam jako pamiątka ich Wielkiej Podróży*, w: *Polski Grand Tour w XVIII i początkach XIX wieku*, pod red. Agaty Roćko, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Warszawa 2014, s. 196.

²⁵ É. Vigée-Lebrun, *Souvenirs...*, *op. cit.*, s. 386–387. „Pan Menageot zabrał mnie z córką oraz malarzem Denisem do Tivoli; była to urocza rozrywka. Najpierw poszliśmy obejrzeć kaskady, które tak mnie oczarowały, że panowie nie mogli mnie od nich odciągnąć. Natychmiast zaczęłam rysować je pastelami, pragnąc oddać tęczę, która ozdabiała te piękne wodospady. Góra wznosząca się na lewo, porośnięta drzewami oliwnymi, dopełniała czaru widoku. Gdy w końcu opuściliśmy okolice kaskad, Ménageot poprowadził nas trudną, wąską, stromą ścieżką aż do świątyni Sybilli, gdzie zjedliśmy z apetytem obiad. Położyłam się potem na cokole kolumnady, aby odbyć sjęstę. Słyszałam stamtąd odgłosy wodospadów, które rozkosznie mnie kołysały; ten dźwięk nie ma w sobie nic

Wyprawa ta została upamiętniona przez jednego z jej uczestników. Simon Clément Denis przedstawił Vigée Le Brun szkicującą jeden z wodospadów²⁶.

Do rozwiązań kompozycyjnych zastosowanych po raz pierwszy w portrecie Anny z Cetnerów Potockiej Vigée Le Brun nawiązywała w portretach namalowanych w latach późniejszych: *Portrecie Marii Theresii Bucquoi*²⁷ (powstałym w Wiedniu), *Anny Iwanownej Tolstojowej*²⁸ (w Sankt Petersburgu) oraz *Portrecie Tatiany Borysownej Potiomkin*²⁹ (w Paryżu). W tych czterech portretach malarka posłużyła się zbliżonym motywem krajobrazowym. Ponieważ jednak powstawały one na przestrzeni wielu lat (kolejno w 1791, 1793, 1796 i 1820 roku), możemy obserwować ewolucję sposobu, w jaki motyw ten był przedstawiany.

Pobyt w Italii wzbogacił portretowe *oeuvre* Vigée Le Brun także o krajobrazy okolic Neapolu – Wezuwiusza i Zatoki Neapolitańskiej. Widok na dymiący Wezuwiusz znalazł zastosowanie w portretach: *Fredericka Augustusa Herveya*³⁰, *Emmy Hamilton jako bachantki*³¹ czy *Pelagii z Potockich Sapieżyny*³². Nabrzeża Zatoki Neapolitańskiej pojawiły się zaś w portretach *Julie Le Brun jako Flory*³³ czy *Jewdokii Iwanownej Golicyny jako Flory*³⁴.

Sprowokowany wybuchem rewolucji francuskiej wyjazd do Italii zapoczątkował rozwój fascynacji pejzażem. W sporządzonym przez Vigée Le Brun katalogu własnych prac

przeszywającego, jak wiele innych, których nie znoszę. [...] Noc spędziliśmy w oberży, a wcześniej rano wróciliśmy do wodospadów, gdzie skończyłam mój szkic. Następnie udaliśmy się zobaczyć grotę Neptuna, z wysokości której opadała ogromna ilość wody, która po tym jak kipiała w kaskadach na ogromnych czarnych skałach, formowała wielką białą i przejrzystą warstwę. Stamtąd weszliśmy do miejsca, które nazywają jaskinią Neptuna, i która jest niczym innym jak stosem skał porośniętych mchem, na które opadają kaskady, co czyni ową grotę bardzo malowniczą. Nieopodal odnaleźliśmy inną kaskadę, którą widać pod łukiem mostu; ją również narysowałam. Wszyscy artyści musieli czuć podobnie jak ja, że jest niemożliwym wędrować wokół Rzymu bez odczuwania potrzeby sięgnięcia po kredki. Nigdy nie mogłam odbyć wycieczki czy nawet spaceru bez sporządzenia kilku szkiców” [tłum. – K.J.-J.].

²⁶ Simon Clément Denis, *Madame Vigée Le Brun, jej córka Julie i Madame Charrot u stóp wodospadów w Tivoli*, 1790 r., olej na papierze naklejonym na płótno, wym. 29 x 22 cm, kolekcja prywatna.

²⁷ Élisabeth Vigée Le Brun, *Portret Marii Theresii Bucquoi*, 1793 r., olej na płótnie, wym. 135,9 x 99,1 cm, Minneapolis Institute of Arts, nr inw. 78.7.

²⁸ Élisabeth Vigée Le Brun, *Portret Anny Iwanownej Tolstojowej*, 1796 r., olej na płótnie, wym. 137,7 x 104 cm, National Gallery of Canada, Ottawa, nr inw. 46900.

²⁹ Élisabeth Vigée Le Brun, *Portret Tatiany Borysownej Potiomkin*, 1820 r., olej na płótnie, wym. 106 x 81 cm, kolekcja prywatna.

³⁰ Élisabeth Vigée Le Brun, *Portret Fredericka Augustusa Herveya*, 1790 r., olej na płótnie, wym. 100 x 74,9 cm, National Trust, Ickworth House, nr inw. 851764.

³¹ Élisabeth Vigée Le Brun, *Portret Emmy Hamilton jako bachantki*, 1792 r., olej na płótnie, wym. 132,5 x 105,5 cm, National Museum Liverpool, Lady Lever Art Gallery, nr inw. LL3527.

³² Élisabeth Vigée Le Brun, *Portret Pelagii z Potockich Sapieżyny*, 1794 r. olej na płótnie, wym. 139 x 100 cm, Zamek Królewski w Warszawie, nr inw. ZKW/2090/ab.

³³ Élisabeth Vigée Le Brun, *Portret Julie Le Brun jako Flory*, 1799 r., olej na płótnie, wym. 130,5 x 98 cm, Museum of Fine Arts, St. Petersburg, Floryda, nr inw. 1983.5.

³⁴ Élisabeth Vigée Le Brun, *Portret Jewdokii Iwanownej Golicyny*, 1799 r., olej na płótnie, wym. 136 x 97,5 cm, Utah Museum of Fine Arts, nr inw. UMFA1994.017.015.

odnajdujemy zapisy dotyczące studiów pejzażu powstałych w okolicach Rzymu („Plusieurs études de paysages, à l’huile et au pastel, des environs de Rome”³⁵), Neapolu oraz studia Wezuwiusza („Plusieurs études du Vésuve et des environs de Naples”³⁶). Pejzaże powstawały także w Parmie, Bolonii, Turynie i Florencji („À Parme, Bologne, Turine, Florence [...] Plusieurs paysages d’après nature”³⁷). W latach późniejszych Vigée Le Brun utrwałała krajobrazy okolic Wiednia („Plusieurs paysages faits d’après nature dans les environs de Vienne”³⁸). W Anglii malowała również krajobrazy nadmorskie („Plusieurs points de vue au bord de la mer; peints au pastel; puis aussi quelques paysages”³⁹).

Obydwie podróże do Szwajcarii to okres, kiedy zainteresowanie Vigée Le Brun pejzażem przekształciło się w pasję. Pobyty w Szwajcarii to czas szczególny, niezwykle dojrzały. Artystka cieszyła się już ugruntowaną pozycją zawodową, nie stała przed koniecznością zabiegania o kolejne zlecenia i zapewniania o swych umiejętnościach. Podczas obu pobytów właściwie zrezygnowała z malowania portretów, poświęcając się w pełni pejzażowi. W swoim portfolio zgromadziła widoki ze wszystkich regionów kraju.

Tak jak poprzez tworzone pejzaże, tak i za pośrednictwem swych wspomnień Vigée Le Brun dała się poznać jako uważna obserwatorka świata natury, obdarzona niezwykle wrażliwością i wyczulona na bodźce. Obok pejzaży malarskich, na kartach pamiętnika – na każdym etapie swojego życia – kreowała bogate i sugestywne obrazy natury za pomocą słów.

Odzwierciedlała swe wrażenia i emocje. Nadawała kształty dźwiękom. Poświęcała uwagę podparyskim ogrodom i wioskom. Jak choćby tym w Moulin-Joli, które były istnym Elizjum, krainą spokoju i wiecznego szczęścia. Upajały wonnym powietrzem i niezwykle widokami. Pozwalały oddawać się marzeniom, pobudzały natchnienie. W Chantilly podziwiała park rozciągający się w nieskończoność, z jeziorami i rzekami o brzegach pokrytych tysiącem kwiatów.

Widzialne piękno przyrody włoskiej budziło jej zachwyty. Poza Tivoli podziwiała choćby wodospad Marmore, w okolicach Terni. Zachwyty wodospadami powrócił później podczas podróży po Szwajcarii. Le Brun pisała o majestatycznym i budzącym niepokój pięknie wodospadów w Staubbach oraz w Szafuzie.

³⁵ É. Vigée-Lebrun, *Souvenirs...*, *op. cit.*, s. 563. „Liczne studia pejzażu okolic Rzymu, w oleju i pastelach” [tłum. – K.J.-J.].

³⁶ *Ibidem*, s. 564. „Liczne studia Wezuwiusza oraz okolic Neapolu” [tłum. – K.J.-J.].

³⁷ *Ibidem*, „W Parmie, Bolonii, Turynie, Florencji [...] liczne pejzaże z natury” [tłum. – K.J.-J.].

³⁸ *Ibidem*, s. 566. „Liczne pejzaże z natury wykonane w okolicach Wiednia” [tłum. – K.J.-J.].

³⁹ *Ibidem*, s. 767. „Liczne widoki nadmorskie malowane pastelem; i kilka pejzaży” [tłum. – K.J.-J.].

Przyroda była dla malarki fascynująca. I nie sposób wyliczyć wszystkich jej odsłon: stan harmonii i spokoju, spektakle wschodzącego i zachodzącego słońca, szmer strumienia, powiew wiatru, ukwiecone łąki, przyjemność oddychania świeżym, krystalicznym powietrzem, tęcze nad kaskadami, przejrzysta woda, śpiew ptaków, odgłos kropli deszczu spadających na liście, uroki farmy położonej na odludziu, ustronne miejsca, stada owiec, widok pasterzy, majestat gór, urok dolin, zmienna aura, czarujące ogrody z kanałami i wyspami, rozłożyste drzewa, porośnięte mchem skały, jaskinie – to tylko przykłady.

Partie pejzażu w portretach Élisabeth Vigée Le Brun stanowią jedną z płaszczyzn, na których malarka wyrażała swe zainteresowanie światem natury. Szczególna wrażliwość na ten świat znalazła upust zarówno w twórczości pejzażowej, jak i w opisach natury zawartych we wspomnieniach malarki. Relacje zachodzące pomiędzy tymi trzema płaszczyznami ekspresji będą przedmiotem dalszych badań autorki.