

Pani Vigée Le Brun obraz Szwajcarii

Uciekając z Francji przed terrorem, Élisabeth Vigée Le Brun obrała drogę długiej emigracji; po latach, już w okresie napoleońskim, zdarzało jej się opuszczać ojczyznę z różnych powodów, w tym także z obawy przed prześladowaniem; wyjeżdżała jednak również jako realizująca swoje marzenia „turystka”. Doświadczenie „założycielskie” dla swego odczuwania natury przeżyła na początku pierwszej podróży, wymuszonej ucieczki z rewolucyjnej Francji w roku 1789. Z lęku o życie swoje i córki udała się via Lyon i Grenoble ku Alpom, które przeszła na własnych nogach przez przełęcz Mont-Cenis. W jej pamiętnikach znajdujemy spisany wprawdzie po latach opis tej podróży, a w nim passus dotyczący Sabaudii, spełniający dokładnie standard poetyki w kategoriach *sublime*: „Widok gór oderwał mnie od moich myśli. Nie widziałam nigdy wysokich gór; wydało mi się, że góry Sabaudii dotykają nieba, w którym znikwały przesłonięte gęstą mgłą. Moim pierwszym wrażeniem był strach, później przywykłam jednak niepostrzeżenie do tego pejzażu; wreszcie wzbudził we mnie podziw. Krajobraz na drodze do Echelles przejął mnie zachwytem; sądziłam, że widzę Galerię Tytanów, i tak ją odtąd nazywałam. Chcąc napawać się pełniej tym pięknem, wysiadłam z pojazdu...”¹.

Zainteresowanie pejzażem, zwłaszcza modne przeżywanie *sublime* i *pittoresque*, nie dziwi u autorki wielu portretów mających za tło dymiący Wezuwiusz, kaskady Tivoli czy inne pejzaże górskie². Może dlatego szwajcarski epizod sławnej francuskiej malarki traktowany jest bardzo pobieżnie w dotyczących jej opracowaniach³. Jeśli się pojawia, to niemal wyłącznie w kontekście spotkania z Madame de Staël i jej portretu⁴. Tydzień spędzony przez Vigée Le Brun we wrześniu 1808 roku w Coppet nad Jeziorem Lemańskim, w rezydencji sławnej pisarki, w towarzystwie m.in. Benjamin Constanta i pani Récamier, owszem, należy uznać za jedno z tych niezwykłych kulturotwórczych spotkań europejskiej elity, do jakich miało dochodzić na ziemi szwajcarskiej jeszcze przez następne stulecie, co najmniej... Germaine de Staël pozowała malarce, recytując fragmenty

¹ Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun, *Wspomnienia*, tłum. Irena Dewitz, wstępem opatrzył Stefan Meller, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 124.

² Por. też np. jej zachwyty nad wodospadem koło Narwy w Estonii, omawiany przez Gitę May, *Elisabeth Vigée-Lebrun. An Odyssey of an Artist in an Age of Revolution*, New Haven–London 2005, s. 152. Szerzej rozmaite reakcje malarki na przyrodę omawia Geneviève Haroche-Bouzinac we wstępie do: Élisabeth Vigée-Lebrun, *Souvenirs 1755–1842*. Texte établi, présenté et annoté par Geneviève Haroche-Bouzinac, Honoré Champion, Paris 2008, s. 90–104.

³ Por. *Elisabeth Louise Vigée Le Brun*, red. Joseph Baillio, Xavier Salmon, kat. wyst., Grand Palais, Galeries nationales, Paryż, 23 września 2015 – 11 stycznia 2016; The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, 9 lutego – 15 maja 2016; Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, 10 czerwca – 12 września 2016, Réunion des Musées Nationaux, Paris 2015. J. Baillio we wstępie poświęca temu zagadnieniu tylko kilka zdań na s. 26; podobnie P. Lang na s. 68. W popularnej biografii malarki Hermanna C. Kosela, *Elisabeth Vigée-Lebrun*, New York 2015, ani słowa na ten temat nie znajdziemy. Więcej uwagi poświęca podróży szwajcarskiej i jej kulturowemu kontekstowi Iwona Danielewicz w: *Elisabeth Vigée Le Brun – portret artystki*, w: *Elisabeth Vigée Le Brun i Polacy/ and Poles*, red. Iwona Danielewicz, kat. wyst., Muzeum w Nieborowie i Arkadii, 28 kwietnia – 23 października 2016, Warszawa 2016, s. 56–60.

⁴ Por. np. Mary D. Sheriff, *The Exceptional Woman. Elisabeth Vigée-Lebrun and the cultural politics of art*, Chicago–London 1996, s. 240–253; Claude Reichler, *La découverte des Alpes et la question du paysage*, Georg, Genève 2002, s. 164. Zob. też *Citizens and Kings, Portraits in the Age of Revolution 1760–1830*, red. Sebastien Allard, Robert Rosenblum, kat. wyst., Royal Academy of Arts, Londyn, London 2007, s. 389–390.

utworów Corneille'a i Racine'a, i wcielając się w tytułową bohaterkę swojej niedawno wydanej powieści *Korynna*. Koncepcję portretu omawiano w kręgu przyjaciół literatów z Coppet i to oni mieli podobno nakłonić autorkę do wprowadzenia jako tła krajobrazu z Tivoli. Krajobrazu stosowanego już wcześniej w tłach portretowych przez Vigée Le Brun. Obraz był efektem kompromisu, a przy tym mocno idealizowanym wyobrażeniem sławnej pisarki. Nie zdradza on raczej inspiracji pobytem w Szwajcarii, który jednak przyniósł inne jeszcze owoce.

Z dwóch podróży szwajcarskich (latem 1807 i 1808 roku) malarka złożyła sprawozdanie w listach do hrabiny Heleny Potockiej z domu Massalskiej⁵. Wiemy np. z tej relacji, że w listopadzie 1807 roku Vigée Le Brun otrzymała dyplom członkostwa akademii w Genewie; że mieszkała m.in. w Bernie u malarza i grafika Franza Niklausa Koeniga, któremu następnie z wdzięczności, także za pomoc w wycieczkach, przysłała z Paryża swój autoportret⁶. W czasie następnej wyprawy, 17 sierpnia 1808 roku wzięła udział w święcie pasterzy alpejskich w Unspunnen niedaleko Interlaken⁷.

Jak pisała, od dawna marzyła o zobaczeniu kraju „tak kochanego przez artystów, poetów, marzycieli”⁸. Była wszak wielbicielką Rousseau, na którego trop na jeziorze Biemme trafiła już na początku swojej podróży szwajcarskiej, jadąc z Bazylei⁹. Potem poetycko, w duchu Rousseau opisywała podróż statkiem po Jeziorze Lemańskim¹⁰. Jej uwagi o Szwajcarii zdają się wypełniać standard epoki sentymentalnej i z tego powodu są oczywiście interesującym dokumentem czasu. Być może, niczym więcej. „Poszukiwanie Arkadii wśród alpejskich szczytów stanowiło odpowiedź malarki na oświeceniową potrzebę odnalezienia krainy wiecznej szczęśliwości”¹¹.

Czy realizując marzenie wyjazdu w Alpy, Vigée Le Brun przygotowała się jako malarka? Czy te dwie podróże wyróżniają się spośród tylu innych jej peregrynacji? Trudno przypuszczać, żeby przebywając w Londynie w latach 1803–1805, nie dowiedziała się o podróży alpejskiej Williama Turnera z roku 1802 (i ewentualnie nie zobaczyła jej efektów malarskich, wystawianych w Royal Academy)¹². Żeby nie znała niezliczonych już przedstawień Szwajcarii, zwłaszcza wielkich gór i lodowców, wykonanych przez choćby brytyjskich grafików i malarzy. Dowodów jednak nie mamy żadnych.

Jej wyprawy wpisują się w bogate kalendarium odkrywania Helwecji, którego kilka elementów warto tu przypomnieć. W tym samym 1808 roku wyjechał do Szwajcarii inny twórca, choć jako artysta rysownik raczej już wówczas nieznaną, generał Tadeusz Kościuszko. Jak wiadomo, osiadł w Solurze niedaleko Berna, gdzie kilka lat później zmarł. Wielka epoka popularności Szwajcarii miała

⁵ Także zresztą portretowanej przez Vigée Le Brun (Muzeum Narodowe w Warszawie). Gita May analizuje listy Vigée Le Brun do Potockiej jako typowy dla epoki dokument kobiecej epistolografii, zob. G. May, *Elisabeth Vigée-Lebrun...*, *op. cit.*, s. 180–185.

⁶ Sándor Kuthy, *Zwei Selbstbildnisse der Madame Vigée-Lebrun aus altem bernischen Besitz*, „Berner Kunstmitteilungen”, nr 161/162, Dezember 1975, s. 1–8; *Élisabeth Louise Vigée Le Brun*, *op. cit.*, s. 92–93.

⁷ *Ibidem*, s. 308.

⁸ É. Vigée-Lebrun, *Souvenirs 1755–1842*, *op. cit.*, s. 703.

⁹ *Ibidem*, s. 700–701.

¹⁰ O relacji Vigée Le Brun do Rousseau, z którego zaczerpnięte motto otwiera jej *Souvenirs*, zob. G. May, *Elisabeth Vigée-Lebrun...*, *op. cit.*, s. 181–183.

¹¹ I. Danielewicz, *Élisabeth Vigée Le Brun – portret artystki*, *op. cit.*, s. 60.

¹² Opisuję ją szerzej w: *Turner w podróży. Malarska rewelacja Alp*, „Wierchy”, nr 104, 2000, s. 47–56.

się wówczas dopiero zacząć, wraz z europejskim romantyzmem. Symbolicznie otwierają ją daty 1816 (nad Jeziorem Lemańskim dochodzi do spotkania George'a Byrona z Shelleyami, odbywającymi podróż śladami Rousseau; w wyniku spotkania Mary Shelley zaczęła pisać *Frankensteina*), a w szwajcarskim „kalendarium” polskim – 1818 rok (poeta Antoni Malczewski zdobywa wierzchołek Mont Blanc).

Już od przeszło pół wieku jednak Szwajcarię i Alpy odkrywano, opisywano, malowano. Oczywiście jednym z głównych powodów tej popularności były „dwory” literackie Woltera, a potem właśnie Madame de Staël, znajdujące się na granicach Konfederacji. Innym była chęć spotkania bohaterów *Nowej Heloizy* Jana Jakuba Rousseau. Zanim Friedrich Schiller ogłosił w *Wilhelmie Tellu* (1804) Szwajcarię jako „wolności dom”¹³, republikańskie ideały, zdrowy system ekonomiczno-społeczny Felix Helvetia ściągały tam przybyszów z wielu krajów i różnych warstw, także poszukiwaczy wolności, azylu (jak Wolter, potem Kościuszko i wielu innych) albo turystów szukających inspiracji. Przeważnie powody podróży były wielorakie i złożone, jak w wypadku Vigée Le Brun. Podróż księżnej Izabeli Czartoryskiej z synem Adamem Jerzym w 1789 roku miała np. charakter i malowniczy, i edukacyjny (polityczny).

Wyliczać ważne etapy odkrywania (i mitologizacji) Szwajcarii można długo: w 1753 roku przybywa do Lozanny młody Edward Gibbon, rozpoczynając pięcioletni tam pobyt o niepodważalnym znaczeniu dla formacji intelektualnej wielkiego historyka. W roku 1779 Johann Wolfgang Goethe zwiedza Alpy i uznaje lodowiec Rodanu za „monstrualny” – szok taki trudno jeszcze było wówczas „oswoić”¹⁴. W 1782 roku młody William Beckford (w towarzystwie malarza Johna Roberta Cozensa) spędza w Genewie i w Alpach ponad rok: wysokie góry staną się inspiracją dla jego nowelki *The Vision*, z której powstanie niebawem sławna powiastka *Vathek*. Hrabia Cagliostro był w Alpach w roku 1787 w towarzystwie malarza Phillipe'a Jacques'a de Louthourbourga, który pod wrażeniem tej wyprawy stworzy kilkanaście lat później pierwsze przedstawienie lawiny górskiej.

Powróćmy do Vigée Le Brun i drugiego jej obrazu olejnego, który powstał w wyniku podróży szwajcarskiej. *Festyn pasterzy alpejskich w Unspunnen* (zapewne z 1808 roku, Kunstmuseum, Berno, depozyt Fundacji Gottfried Keller) zadziwia... Nie tylko z powodu swego wyjątkowego miejsca w całym *oeuvre* Vigée Le Brun, na tyle wyjątkowego, że próbowano nawet odpisać jej jego autorstwo¹⁵. Przede wszystkim jednak, czego do tej pory nie dostrzeżono w historii odkrywania Szwajcarii, obraz ten stanowi unikatowy dokument obyczajów, niemal reportażowy, z dość wiernym oddaniem przebiegu festynu, strojów ludowych, zanotowaniem obecności przybyszów z zagranicy i wreszcie – zapewne – miniaturowym autoportretem samej artystki.

¹³ Schiller nawiązał do tradycji, zakorzenionej już głównie wśród Brytyjczyków, w której Szwajcarię zestawiano z Anglią. Joseph Addison w 1710 roku w *Śnie o wolności* i potem wielokrotnie Wolter głosili siedzibę wolności nad Lemanem.

¹⁴ Jeszcze w powieści Ann Radcliff *Tajemnice zamku Udolpho* (1794) pojawia się scena koszmarnego forsowania Alp (wizja mostu diabelskiego i przepaści).

¹⁵ Zob. szczegóły dyskusji atrybucyjnych i kontekst historyczny obrazu w: Sándor Kuthy, *Elisabeth Louise Vigée-Lebrun und das Alpherntfest in Unspunnen*, „Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte”, nr 33, 1976, s. 158–171; *Emblèmes de la Liberté. L'image de la République dans l'art du XVIIe au XXe siècle*, red. Dario Gamboni, Georg Germann, kat. wyst., 21e exposition d'art du Conseil de l'Europe, Kunstmuseum Berno, 1 czerwca – 15 września 1991, Bern 1991, s. 404–405.

Święto na skraju równiny Interlaken w Alpach berneńskich po raz pierwszy odbyło się w 1805 roku i miało odbywać corocznie, jako jeden z przejawów niezależności i trwania Helwetów przy własnych tradycjach¹⁶. Wznowiono je jednak dopiero w 1808 roku i w tym właśnie wydarzeniu uczestniczyła Vigée Le Brun, a także liczni arystokraci francuscy, m.in. książę de Talleyrand i Madame de Staël, która opisała je później w swoim dziele *De l'Allemagne*.

A jako pejzaż, jakim obrazem jest *Festyn w Unspunnen*? Pozostając od młodości entuzjastką Josepha Vernet (którego nawet kopiowała)¹⁷, Vigée Le Brun okazjonalnie podejmowała wyzwanie tego gatunku. Będąc w Rzymie, wybrała się na przejażdżkę do Tivoli wraz z pejzażystą flamandzkim Simonem Denisem. Miała tam szkicować widok, który następnie pojawił się w tle portretu Anny Potockiej z roku 1791 (Kimbell Art Museum, Fort Worth)¹⁸. Będąc w Wiedniu, miała wykonać szereg studiów pejzażowych nad Dunajem: górskie tło stamtąd pojawi się w *Portrecie hrabiny Marii Theresii von Bucquoi* (1793, Institute of Art., Minneapolis)¹⁹. Również pobyt w Anglii obfitował w wycieczki pozamiejskie, w czasie których artystka wykonywała studia pejzażowe z natury. Jak stwierdziła po latach, w Anglii i Szwajcarii sporządziła w sumie około 200 studiów pejzażowych²⁰. Vigée Le Brun nie jest jednak w historii sztuki widziana jako pejzażystka, a jej studia i obrazy nie pojawiały się na licznych wystawach szkiców plenerowych około 1800 roku. W katalogu ostatniej wielkiej wystawy monograficznej Vigée Le Brun jej studia pastelowe ze Szwajcarii i późniejsze francuskie są dość zdawkowo kwalifikowane jako wyprzedzające Eugène'a Boudina i Claude'a Moneta (sic!)²¹.

Malując festyn w Unspunnen, pozwoliła sobie na dość fantazyjne potraktowanie gór berneńskiego Oberlandu. Jak wspominała, hrabia Agenor de Gramont (jedna z ważniejszych postaci emigracji francuskiej, towarzysz banicji króla Ludwika XVIII) trzymał jej pudełko z pastelami, ona zaś oddawała się szkicowaniu²². Na pierwszym planie sceny widzimy istotnie taką sytuację: malarkę ze szkicownikiem na kolanach i stojącego mężczyznę z kasetką. Taki dowód osobistego udziału w malowanej scenie spotykamy często w sztuce pejzażowej końca XVIII wieku, artysta może się pojawiać w obrazie nawet jako mała figurka sztafażu, „zaświadczająca” jednak o osobistym przeżyciu ukazywanego zjawiska (taką rolę pełni on np. w widokach alpejskich nauczyciela Koeniga, Johanna Ludwiga Aberliego, czy Caspara Wolfa). Malarce zależało więc na zasygnalizowaniu wiarygodności przedstawienia, wydobyciu jego charakteru świadectwa.

¹⁶ Litografia kolorowana przez bliżej nieokreślonego Villeneuve'a, z rysunku M. Mongina, repr. w: Catherine Santschi, *La mémoire des Suisses - Historire des fêtes nationales du XIIIe au XXe siècle*, Genève 1991, s. 41.

¹⁷ I którego rad musiała słuchać, a Vernet, jak wiadomo, wpajał swoim uczniom obowiązek studiowania natury bezpośrednio w naturze.

¹⁸ Zob. *Élisabeth Louise Vigée-Lebrun 1755–1842*, red. Joseph Baillio, kat. wyst., Kimbell Art Museum, Fort Worth, Fort Worth 1982, poz. 34; *Élisabeth Louise Vigée Lebrun, op. cit.*, s. 239. Denis namalował ją szkicującą kaskady Tivoli – niewielki obrazek (kolekcja prywatna), zapomniany dokument wczesnego pleneryzmu, tym ciekawszy, że przedstawiona sytuacja znajduje potwierdzenie w *Souvenirs Vigée Le Brun*. Zob. *Élisabeth Louise Vigée Lebrun, op. cit.*, s. 231.

¹⁹ *Élisabeth Louise Vigée-Lebrun 1755-1842*, poz. 38.

²⁰ W prezentowanym na konferencji w Nieborowie przez Geneviève Haroche Bouzinac tzw. *carnet vert* malarki znajdują się także szkice pejzażowe, notatki rysunkowe, np. z podróży do Rygi.

²¹ *Élisabeth Louise Vigée Lebrun, op. cit.*, s. 26.

²² Opis tego wydarzenia znajdujemy w jej wspomnieniach, zob. É. Vigée-Lebrun, *Souvenirs 1755–1842, op. cit.*, s. 733–736.

Nieliczne zachowane pastelowe studia alpejskie Vigée Le Brun, ukazują głównie jeziora. Są sprawne, ale na tle poszukiwań malarstwa alpejskiego końca XVIII wieku nie wykazują prób poszukiwania środków malarskich adekwatnych do nowej problematyki, jaką tworzyło malowanie lodowców, wiecznych śniegów itp.²³ Zdradzają szczere zainteresowanie górską naturą, jak się zdaje zresztą niemotywowane bynajmniej potrzebą przygotowania nowych motywów na tła portretów. W *Souvenirs* malarka wyznaje w pewnym momencie, jakby powtarzając anachroniczną już wówczas wiarę w istnienie rzeczy i zjawisk „nie do namalowania”, że nie ma takiej palety, takich kolorów, które mogłyby sprostać zachodowi słońca nad Jeziorem Lemańskim²⁴. Dolina Lauterbrunnen, najczęściej obrazowany motyw z całych Alp od lat 60. XVIII wieku, jawiła jej się z kolei ciemna i pozbawiona koloru. Warto jednak zauważyć, że znane nam świeże studia pastelowe nie wspierają się na żadnej przejętej konwencji obrazowania gór, nawet tej Verneta, który był jednym z jej nauczycieli. Vigée Le Brun pejzażystka jest więc figurą skomplikowaną i zasługuje na baczniejszą uwagę.

Festyn w Unspunnen należy więc postrzegać jako wyjątkowy w swoim czasie i w dorobku autorki obraz kraju – krajobraz, w sensie słowa etymologicznym jednak, ujęcie syntetyczne w wymiarze etnograficznym, przyrodniczym, wreszcie reportaż turystyczny (ujawniający obecność turystów i postawę turystki). Obraz poza gatunkami, bo nawet kategoria rodzajowości nie da się tutaj zastosować. Nawet jeśli, jak sugerowano, Vigée Le Brun wspomagana była w tej wizji przez Szwajcarów, zwłaszcza Koeniga, stwierdzić trzeba, że tego rodzaju syntezy żaden z nich w tym czasie nie sporządził²⁵. Obraz regionalnej uroczystości w jej naturalnym otoczeniu zostaje podany nam bez szczególnej refleksji, przesłania (tym różni się jej widok od np. obrazów alpejskich Josepha Antona Kocha), chciałoby się powiedzieć – obiektywnie. Na tym może polega jego słabość..., ale i niewątpliwa oryginalność. W wymiarze ponadosobistym to sformułowana przez znawczynię Europy wizja Felix Helvetia, kraju szczęśliwego, ludności żyjącej w zgodzie ze swoimi starymi zwyczajami i z otaczającą nieskażoną naturą. Wizja ta wpisuje się znakomicie, można nawet stwierdzić, że podsumowuje oświeceniową utopię, w której kategoriach przybysze zza Alp chcieli widzieć Konfederację Helwecką „jako obraz republiki starożytnych Greków” (Étienne Bonnot de Condillac, 1770). Utopia ta wszakże została przez malarkę zobaczona w konkretnych realiach miejsca i czasu.

²³ Por. np. studia jeziora Challes z widokiem masywu Mont Blanc (pastel w Minneapolis Institute of Art) czy jeziora Thun (kolekcja prywatna; repr. w katalogu *Des monts et des eaux*, Galerie Cailleux, Paris 1980, bez paginacji). Zob. też *Élisabeth Louise Vigée-Lebrun*, op. cit., s. 324.

²⁴ Cyt. w: *La Suisse Sublime vue par les peintres voyageurs 1770–1914*, kat. wyst., Lugano–Genève 1991, s. 106.

²⁵ Koenig sam obrazował festyn w Unspunnen – zob. *Emblèmes de la Liberté...*, op. cit., s. 426–427. Przedstawiona jest tam sugestia, że Koenig otrzymał od organizatorów misję zajęcia się gośćmi zagranicznymi. Por. też Marcus Bourquin, *Franz Niklaus Koenig 1765–1832. Leben und Werk*, Bern 1962, s. 61: malarz miał oprowadzać po okolicach Berna nie tylko Vigée Le Brun, lecz również księżną Kurlandii oraz księcia Fryderyka I Wirtemberskiego. Podobne zainteresowanie konkretnymi obyczajami regionalnymi, tyle że włoskimi, znajdziemy w latach 90. XVIII wieku w kilku obrazach Jacques’a Sableta; późniejsze nieco od obrazu Vigée Le Brun są sceny szwajcarskie genewczyka Wolfganga Adama Toepffera (np. *Festyn wiejski* z Aarau Kunsthau); *Wesele wiejskie*, 1812, Musée d’art et d’histoire, Genewa). Interesującą analizę społeczno-politycznej wymowy sceny z Unspunnen w wykonaniu Vigée Le Brun przedstawił Bernard Debarbieux, *The Political Meaning of Landscape*, w: *The Place of Landscape: Concepts, Contexts, Studies*, red. Jeff Malpas, Cambridge (Mass.) 2011, s. 133–134. Obraz jest natomiast całkowicie pominięty w 13-tomowej syntezie: *Ars Helvetica. Die visuelle Kultur der Schweiz*, Florens Deuchler (oprac.), Disentis 1987–1991. Wizja francuskiej malarki zadziwiająco przypomina (bo trudno byłoby powiedzieć, że zapowiada...) Thomasa Cole’a dwa obrazy z 1827 roku zatytułowane *Scena z 'Ostatniego Mohikanina'* (Wadsworth Atheneum, Hartford; Fenimore Art Museum, Cooperstown, Nowy Jork), w których u podnóża skalistych gór zbierają się i formują rytualny krąg Indianie.

Wykazująca wielokrotnie zainteresowanie obyczajami lokalnymi, odnotowująca we wspomnieniach swoje nad nimi refleksje, Vigée Le Brun raz tylko, w tym właśnie obrazie sformułowała tak wyraziście tę refleksję w medium malarskim.