

Paweł Ignaczak
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie,
Muzeum Warszawy

Nie tylko Élisabeth Vigée Le Brun. Élise Bruyère jako portrecistka Polaków na początku XIX wieku

Działalność kobiet portrecistek to zagadnienie szczególne w XVIII wieku. Poczet modnych malarek otworzyła Rosalba Carriera (1675-1757) z Wenecji, która portretowała arystokrację własnego miasta, podróżników odwiedzających miasto na lagunie, a potwierdzeniem międzynarodowego uznania była wizyta w Paryżu w 1720 roku, zwieńczona nie tylko portretami rodziny królewskiej ale też przyjęciem do Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby. To wizerunki spod ręki Carrieri spopularyzowały przekonanie, że osoby z wyższych sfer powinny portretować się u kobiet. Ta moda powróciła w drugiej połowie stulecia, ale ze zwiększoną siłą - biorąc pod uwagę większą liczbę uznanych artystek. Obok Élisabeth Vigée Le Brun, działały liczne konkurentki do sławy, jak Adélaïde Labille-Guiard (1749–1803), Anne Vallayer-Coster (1744–1818) i Marguerite Gérard (1761–1837). Wiadomo jednak dobrze, że obok tych cieszących się popularnością malarek działały dziesiątki, jeśli nie setki innych, które popadły w zapomnienie¹. Badania prowadzone w ostatnich dekadach wskazują na różne mechanizmy zdobywania – lub nie – sławy². Wskazuje się m.in., że umocowanie w systemie instytucjonalnym ułatwiało otrzymywanie zamówień od coraz bardziej wpływowej klienteli. Wiele jednak zależało od przypadku, a nie tylko od talentu, o czym można się przekonać na przykładzie Élise Bruyère (1776–1847), która była malarką o dużych zdolnościach i dobrych koneksjach, lecz mimo to popadła w zapomnienie.

Pretekstem do przypomnienia jej tutaj jest intrygująca grupa portretów przedstawicieli bogatej wielkopolskiej szlachty. Grupa ta umknęła uwadze dotychczasowych badaczy polsko-francuskich związków artystycznych, zapewne ze względu na nieznaną nazwisko autorki, jak i fakt, że sportretowani nie należeli do najbardziej wpływowych polskich rodów. Warto jednak przyrzeć się tym pracom z kilku powodów. Po pierwsze jest to niemała grupa, licząca około 10 obrazów (nieco dalej wyjaśnię przyczynę, dla której niemożliwe jest obecnie podanie

¹ Melissa Hyde, *Women and the Visual Arts in the Age of Marie-Antoinette*, w: *Anne Vallayer-Coster Painter to the Court of Marie-Antoinette*, Eik Kahng et al. (red.), National Gallery & Yale University Press, Washington 2002, s. 76–78; por. też: Mary D. Sheriff, *The Exceptional Woman. Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1996, s. 240–253.

² M. Hyde, *Woman and the Visual Arts...*, *op. cit.*, s. 79–81.

precyzyjnej liczby). Po drugie ze względu na rolę, jaką odgrywają one w całości *œuvre* Élise Bruyère. Jej krótka kariera portrecistki pokazuje, że artystka w swych staraniach o sukces starała się wpisać w znany wówczas schemat, nawiązując kontakt z polską arystokracją. Niewykluczone także jej polscy klienci starali się podnieść własny prestiż potwierdzając swój wysoki status portretami pędzla francuskiej kobiety-malarki.

Kilka słów o artystce

Ojcem urodzonej w Paryżu w 1776 roku Élise Bruyère był Jean Jacques François Le Barbier (Le Barbier L'aîné; 1738–1826)³. Ten znany w swoim czasie malarz, którego działalność zostanie poniżej omówiona, dawał córce pierwsze lekcje malarstwa. Bruyère uczyła się też u Jeana-Baptiste'a Jacques'a Augustina (1759–1832), znanego miniaturzysty, oraz u Jana Fransa van Daela (1764–1840), cenionego na przełomie XVIII i XIX wieku malarza kwiatów. Taka edukacja znalazła odzwierciedlenie w tematyce i formatach dzieł prezentowanych na Salonach. Pojawiały się tam zarówno sceny mitologiczne (rzadkie w twórczości kobiet)⁴, portrety (olejne i miniaturowe), jak i martwe natury kwiatowe, choć należy podkreślić, że z dekady na dekadę zmieniały się proporcje między poszczególnymi rodzajami. Pierwsze obrazy Bruyère na Salonie pojawiły się w ostatnich latach XVIII wieku i do 1808 roku dominowały wśród nich portrety. W drugiej dekadzie stulecia artystka niemal zupełnie znikła z Salonu. Przez kilka lat po 1811 roku była tam nieobecna, by powrócić do regularnego wystawiania od 1819 do 1839 roku. Druga, trzecia i czwarta dekada to też okres, gdy Bruyère pokazuje na Salonach niemal wyłącznie martwe natury kwiatowe (w tym czasie eksponowała tylko jeden portret). Właśnie te prace przynoszą jej większą popularność. Ten tekst jednak jest poświęcony przede wszystkim portretom powstałym między 1800 a 1806 rokiem.

Polskie portrety Élise Bruyère

W Muzeum Adama Mickiewicza w Śmiełowie (oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu, dalej: MNP) na stałej ekspozycji prezentowane są trzy obrazy autorstwa Élise Bruyère. Są to

³ Informacje biograficzne podają za: Karin Sagner-Düchting, *Bruyère Élise*, w: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, K. G. Saur Verlag, München – Leipzig 1991–, t. 14, s. 613; Jürgen Bartz, *Le Barbier Jean Jacques François*, w: *Allgemeines Künstlerlexikon, op.cit.*, t. 83, s. 377; Joshua Drapkin, *Lebarbier [Le Barbier], Jean-Jacques François*, w: *The Dictionary of Art*, red. Jane Turner, Grove – Macmillan Publishers Ltd, New York–London 1996, t. 19, s. 9.

⁴ Np. *Orfeusz i Glicera*, rysunek na Salonie 1798.

wizerunki Stanisława Mielżyńskiego, jego żony Prowidencji oraz jego brata Tomasza (ta ostatnia identyfikacja nie jest pewna). Wszystkie trzy obrazy zakomponowane są podobnie – ukazują sportretowanych w popiersiu, *en trois quarts*, w modnych, ale skromnych strojach, z nieco rozwianymi włosami na czole. W magazynie MNP przechowywany jest czwarty obraz artystki, oparty na innym pomysle kompozycyjnym. Stanisław Mielżyński (to już jego drugi portret pędzla Bruyère) przedstawiony został w całej postaci. Siedzi w ciemnym wnętrzu, na empirowym fotelu, przy biurku. W tle widoczne są dwie arkady, w jednej z nich stoi antyczna rzeźba bogini (zapewne Demeter). Być może statua ta ma związek z leżącym na stole jednym z tomów *Histoire naturelle* Buffona⁵. Na książkach Mielżyński położył cylinder, rękawiczki i prawdopodobnie szpicrutę. Wszystkie cztery obrazy powstały około 1801 roku.

Trzy z czterech wymienionych dzieł trafiły do poznańskiego muzeum z pałacu Mielżyńskich w Pawłowicach, przywiezione w 1944 i 1949 roku. Czwarty portret został zakupiony od prywatnej osoby w 1967 roku. O sportretowanych i o hipotezach dotyczących okolicznościach powstania tych dzieł opowiem poniżej. W tym miejscu ważniejsze jest zwrócenie uwagi, że grupa „polskich portretów” Élise Bruyère była zdecydowanie większa, co pozwalają stwierdzić katalogi Salonów. Między 1801 a 1806 rokiem odnotowały one siedem, a może nawet dziewięć portretów Polaków pędzla tej artystki. Rozbieżność w liczebności grupy spowodowana jest niepewnością co do identyfikacji dwojga sportretowanych.

Poniżej omówione zostaną obrazy „polskie” w chronologicznej kolejności eksponowania na Salonach. Niestety opisy w katalogach są najczęściej bardzo sumaryczne i nie pozwalają określić ani rozmiarów, ani typu portretu (np. czy chodzi o duży wizerunek reprezentacyjny, czy o miniaturę).

W 1801 roku Élise Bruyère zaprezentowała portret Tomasza Mielżyńskiego⁶. W roku następnym obok martwej natury z kwiatami artystka pokazała dwa portrety Polaków. Pierwszy to całopostaciowy wizerunek Melchiora Szołdrskiego odpoczywającego po polowaniu i stojącego koło konia⁷. Drugi to miniaturowy portret Tomasza Mielżyńskiego⁸. Czwartym dziełem artystki w 1802 roku był portret kobiety, której nazwisko zachowano w tajemnicy⁹. Na

⁵ Wg informacji Piotra Michałowskiego, kustosa kolekcji malarstwa obcego MNP, w Bibliotece Mielżyńskich w Pawłowicach znajdowało się francuskie wydanie tego dzieła.

⁶ *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans...*, Paris 1801, s. 9.

⁷ *Explication des ouvrages...*, Paris 1802, s. 6, poz. 37; *Registre des ouvrages, par ordre numérique d'inscription, au Salon de l'an X (1802)* [sygn.: AMN, X-Salons, an X (1802)], pod nrem 82 m. in.: «1 tableau Portrait d'homme en Pied appuyé contre un cheval».

⁸ *Explication des ouvrages...*, Paris 1802, s. 6, poz. 39.

⁹ Dzieło to wpisano pod numerem 39bis, obok portretu Tomasza Mielżyńskiego. Być może ta kobieta była w jakiś sposób związana z Mielżyńskim?

Salonie 1804 roku¹⁰ Bruyère pokazała dwa portrety – hrabiego i hrabiny Mycielskich. Chodzi zapewne o Stanisława Mycielskiego (1767–1813) i jego żonę Annę z Mielżyńskich (1767–1840) z dzieckiem¹¹. Na wystawie pojawiły się też dwie duże miniatury Bruyère – jedna to portret hrabiego Mielżyńskiego, prawdopodobnie Mikołaja, druga – niezidentyfikowanego dziecka¹². Na kolejnym Salonie, w 1806 roku, malarka zaprezentowała po raz ostatni dzieło związane z Polakami – miniaturę ukazującą hrabinę Prokopową Mielżyńską z rodziną¹³.

Przez pięć lat, między 1801 a 1806 rokiem, Bruyère pokazała na Salonach co najmniej siedem portretów wielkopolskich rodów arystokratycznych. Jeśli kobieta, której wizerunek pojawił się na Salonie 1802 roku może być wiązana w jakiś sposób z osobą Tomasza Mielżyńskiego, a nieokreślone dziecko z 1804 roku ma związki z rodziną Mielżyńskich, to liczba ta wzrośnie do dziewięciu. Warto podkreślić w tym momencie, że tylko jeden portret – Tomasza Mielżyńskiego – może być utożsamiany (ale tylko hipotetycznie) z obrazem przechowywanym w MNP¹⁴. Pozostałe obrazy z MNP nie były zapewne pokazywane na Salonie. Wobec powyższych ustaleń mamy do czynienia z grupą około 10 do 13 portretów Polaków wykonanych przez Élise Bruyère.

Mielżyńscy i ich krąg

Większość portretów związana jest z rodziną Mielżyńskich, która zyskała niemal magnacką pozycję w Wielkopolsce dzięki działalności Maksymiliana Mielżyńskiego (1738–1799), szambelana królewskiego. Był on kawalerem orderów Świętego Stanisława (1775) i Orła Białego (1777), a w 1786 roku otrzymał od króla pruskiego tytuł hrabiego. W 1790 roku został wybrany na posła na sejm, ale nie uczestniczył w uchwaleniu Konstytucji 3 Maja. Po upadku Rzeczypospolitej skoncentrował się na działalności gospodarczej. Dzięki zaradności i przedsiębiorczości pod koniec życia był posiadaczem największego majątku ziemskiego w

¹⁰ W 1803 roku Salon się nie odbył.

¹¹ *Explication des ouvrages...*, Paris 1804, s. 13, poz. 70 i 71; *Registre des ouvrages, par ordre numérique d'inscription, au Salon de l'an XII (1804)* [sygn.: AMN, X-Salons, an XII (1804)], nr 65.

¹² *Explication des ouvrages...*, Paris 1804, s. 14, poz. 72 i 73; *Registre des ouvrages...*, pod nrem 65 m.in.: «2 Grandes miniatures Portrait du Comte N^{as} (?) Myelzynski & d'un Enfant».

¹³ *Explication des ouvrages...*, Paris 1806, s. 16, poz. 79.

¹⁴ W tym muzeum znajduje się jeszcze jeden obraz, dzisiaj anonimowy, który zapewne należy utożsamiać z obrazem wzmiankowanym w inwentarzu pałacu w Pawłowicach z 1927 roku. Przedstawia on Mikołaja Mielżyńskiego na tle ruin antycznych. W tekście Kamili Kłudkiewicz pojawia się informacja, jakoby był on określony w inwentarzu z 1927 roku jako dzieło É. Bruyère. W rozmowie telefonicznej 24 sierpnia 2016 roku K. Kłudkiewicz poinformowała mnie, że taka atrybucja jest błędem, który wkraść się do redakcji tekstu – w cytowanym inwentarzu nie ma podanego autora portretu (za tę informację serdecznie dziękuję).

Wielkopolsce: mimo skromnych początków udało mu się nabyć wiele dochodowych dóbr, m.in. od Sułkowskich czy Mycielskich. Próbował nawet zakupić Leszno z okolicznymi wsiami.

Stronił od bieżącej polityki, ale jego ambicje (i zamiłowania) realizowały się na polu artystycznym. W latach 1779–1792 postawił w rodzinnej miejscowości iście monarszą rezydencję¹⁵. Jej projektantem był Carl Gotthard Langhans, znakomity pruski architekt, natomiast wnętrza realizował sprowadzony z Warszawy Johann Christian Kammsetzer. Pałac był gotowy na ślub córki Maksymiliana, Katarzyny, z Prokopem Mielżyńskim, który odbył się na początku 1793 roku. To także Maksymilian Mielżyński, jak podaje rodzinna tradycja, wyposażył pałac w znakomite meble, dzieła sztuki (głównie wschodnią i europejską ceramikę) oraz zapoczątkował bogatą bibliotekę¹⁶.

Maksymilian Mielżyński miał sześcioro dzieci, trzy córki i urodzonych później trzech synów. Tylko czworo go przeżyło: Katarzyna (1775–1817), Stanisław Kostka (1778–1826), Mikołaj Gorgoni (1780–1840) i Tomasz (1782–1803). Koleje ich życia w pierwszych latach XIX stulecia dają się szkicować tylko bardzo ogólnie. Synowie Maksymiliana podróżowali po Europie, niestety zachowana korespondencja nie pozwala określić dokładnych dat ani trasy tych wojaży. Wiadomo, że odwiedzili Włochy w ostatnich latach XVIII wieku, około 1797–1798¹⁷. Wtedy też poznali Francję, do której wracali także w 1800 oraz w 1801 roku¹⁸. Tomasz, słabego zdrowia, zmarł w 1802 roku. Stanisław po wkroczeniu Napoleona do Wielkopolski zaangażował się, jako absolwent Szkoły Rycerskiej w Warszawie, w działalność wojskową. Mikołaj poświęcił się gospodarstwu.

Élise Bruyère jako portrecistka Polaków

Gdy Bruyère podejmowała pracę dla wielkopolskich mecenasów, była artystką młodą i niezbyt znaną. Jej pierwsze obrazy na Salonie pojawiły się dopiero w 1798 roku. Jest kwestią niezwykle intrygującą, dlaczego Mielżyńscy, potomkowie najbogatszego ziemianina w Wielkopolsce, hrabiowie pruscy, a jednocześnie młodzi ludzie o dużych ambicjach kulturalnych, zwrócili

¹⁵ Zofia Ostrowska-Kęmbłowska, znawczyni problematyki budowy pałacu Pawłowickiego, podkreśla, że program ideowy, choć oparty na tradycyjnych, barokowych założeniach (alegorie, a nie sceny historyczne czy mitologiczne), nie gloryfikował z pompatyczną przesadą właściciela rezydencji. Nie wyklucza to jednak chęci ambitnego konkurowania z mecenatem monarszym.

¹⁶ Kamila Kłudkiewicz, *Mielżyńscy w Pawłowicach. Zbiory dzieł sztuki w pałacu od końca XVIII do początku XX w.*, w: *Rycerze–szlachta–ziemianie. Szlachetnie urodzeni na ziemi wschowskiej i pograniczu wielkopolsko-śląskim*, pod red. Pawła Klinta, Marty Małkus, Kamili Szymańskiej, Wschowa–Leszno 2014, s. 110.

¹⁷ Krystyna Kaniewska-Rau, *Cykl portretów rodziny Mielżyńskich w Muzeum w Śmielowie*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. E. Iwanoyki, Poznań 1988, mps (Biblioteka IHS UAM Poznań), s. 18.

¹⁸ *Ibidem*, s. 30–32.

uwagę na artystkę bez żadnych osiągnięć i przez kilka lat zamawiali u niej wizerunki członków bliższej i dalszej rodziny? W archiwum rodziny Mielżyńskich z pałacu w Pawłowicach nie zachowała się żadna korespondencja z Élise Bruyère. Nie ma też wzmianek archiwalnych, które bez wątpliwości określiłyby, w jaki sposób artystka i jej klienci się poznali czy też jak przebiegał proces zamawiania kolejnych dzieł. Zanim uda się odnaleźć takie dokumenty (o ile to jest możliwe), chciałbym zaproponować pewną hipotezę.

Kluczem do rozwiązania zagadki jest być może ojciec artystki, Jacques-François Le Barbier. Rozpoczął karierę jeszcze za Ludwika XV. Początkowo studiował w Akademii w Rouen, by 1757 roku przenieść się do Paryża. Tam uczył się w atelier znanego rytownika Jacques'a-Philippe'a Le Basa, następnie wstąpił do Akademii, gdzie uczył się u Jeana-Baptiste'a Marie Pierre'a (1714–1789). Pod koniec lat 60. studiował w Rzymie, a od 1776 roku pracował przez kilka lat w Szwajcarii nad serią widoków. W tym też czasie został przyjęty do Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby. W 1781 roku zaczął wystawiać na Salonach, a w 1808 roku został uhonorowany złotym medalem¹⁹. Dzieła Le Barbiera pojawiały się na wystawie paryskiej Akademii do 1817 roku²⁰. Jest on też autorem projektów ilustracji do wydań książkowych Owidiusza, Jeana Racine'a (1639–1699), Jana Jakuba Rousseau (1712–1778), Jacques'a Delille'a (1738–1813) czy zaprzyjaźnionego z nim Salomona Gessnera (1730–1788). Pozycja i sława Le Barbiera były zatem dobrze ugruntowane jeszcze w czasach ancien régime'u. Sytuacja nie zmieniła się wraz ze zmianami politycznymi. Wręcz przeciwnie, Le Barbier wykonał wtedy dwa obrazy, które przez pewien czas postrzegano jako symbole rewolucji francuskiej. Dopiero później zostały one przyćmione arcydziełami Davida. Pierwsze z nich to *Deklaracja praw człowieka i obywatela*, namalowana w 1789 roku. Dzieło to wprowadzające nową, rewolucyjną ikonografię zostało rozpowszechnione dzięki grafice²¹. Politycy dostrzegli zaangażowanie Le Barbiera i w 1790 roku Konstytuanta zamówiła u niego obraz upamiętniający bohaterski wyczyn porucznika André Désilles'a²². Dzieło to miało ozdobić salę Zgromadzenia Narodowego jako pendant do *Przysięgi w Sali do gry w piłkę* Davida²³. Szybko zmieniająca się scena polityczna Francji nie pozwoliła w pełni rozwinąć się

¹⁹ J. Bartz, *Le Barbier Jean Jacques François*, op. cit.

²⁰ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure, des artistes vivans, exposés au Musée Royal des Arts, le 24 avril 1817*, Imprimerie de Madame Hérissant Le Doux, Paris 1817, nr 488–492.

²¹ Julie Viroulaud, *Jean-Jacques-François Le Barbier l'Aîné et les francs-maçons: autour d'une œuvre d'inspiration maçonnique, la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen*, „La Revue du Louvre et des musées de France”, nr 4, 2011, s. 80–86.

²² Obraz *Heroiczna odwaga młodego Désilles'a, 31 sierpnia 1790 r.* znajduje się dziś w Musée des beaux-arts w Nancy. Odnosi się on do dramatycznych wydarzeń związanych z buntem wojska w Nancy pod koniec sierpnia 1790 roku (tzw. *affaire de Nancy*). Désilles wkroczył pomiędzy wrogie sobie oddziały zapobiegając rozlewowi krwi. Ranny, zmarł kilka dni później. Wydarzenia te odbiły się szerokim echem w całej Francji.

²³ Eugène Herpin, *André Desilles (Le Héros de Nancy)*, «Revue de Bretagne», janvier 1909, t. XLI, s. 18.

karierze Le Barbiera jako malarza politycznego. Mimo to na początku XIX wieku był on cały czas artystą znanym i cenionym. W 1801 roku ukazały się jego trzy dzieła teoretyczne, z których dwa były podręcznikami rysunku²⁴.

Badacze twórczości Le Barbiera zgodnie przyznają, że choć nie ma dokumentów potwierdzających jego przynależność do wolnomularstwa, jest wysoce prawdopodobne, że należał do paryskiej loży *Les Neuf Soeurs*²⁵. Właśnie ta organizacja mogła, moim zdaniem, być pośrednikiem między Mielżyńskimi. Wiadomo, że Stanisław Kostka należał do kilku łóż wolnomularskich i bardzo prawdopodobne jest, że i jego bracia byli masonami. Osoba Le Barbiera mogła ich zainteresować nie tylko ze względów czysto artystycznych. Biorąc pod uwagę późniejsze zaangażowanie Stanisława Kostki Mielżyńskiego w odzyskanie niepodległości, jako oficera armii Księstwa Warszawskiego, mogła mu również imponować aktywność polityczna Le Barbiera, a także jego przyjaźń z Francisco de Miranda (1750–1816), wenezuelskim rewolucjonistą walczącym o wyzwolenie południowoamerykańskich kolonii spod dominacji hiszpańskiej. Nie mamy śladów działalności Mielżyńskich w paryskich lożach, ale znając ówczesne zwyczaje, wydaje się oczywiste, że je odwiedzali. Zachowały się dokumenty potwierdzające przynależność Melchiora Szołdrskiego do paryskiej loży Saint-Louis de la Martinique des Frères Réunis²⁶. Wiadomo też, że Stanisław Mycielski (b. gen.-mjr wojsk polskich) został przewodniczącym loży założonej w Poznaniu 8 stycznia 1808 roku. Co istotne, była to loża łącząca Polaków i Francuzów, głównie żołnierzy, która przybrała nazwę *Les Français et Polonais reunis*²⁷. Być może to relacje wolnomularskie leżały u źródeł poznania Mielżyńskich i Le Barbiera²⁸, który zapewne polecił wielkopolskim arystokratom swoją córkę jako portrecistkę. Wykonanie kilku portretów dla bogatych i nieco egzotycznych Polaków mogło się okazać dla młodej, mało znanej malarki, dobrym początkiem kariery.

Wydaje się, że grupa „polskich portretów” rzeczywiście miała odegrać kluczową rolę w początkach kariery Élise Bruyère. Jak wspomniano, w latach 1801–1806 pokazała ona na Salonach co najmniej siedem portretów przedstawiających Polaków. W tym czasie wystawiła

²⁴ *Des Causes physiques et morales qui ont influé sur les progrès de la peinture et de la sculpture chez les Grecs*, Paris, 1801; *Principes de dessin, dessinés d'après nature*, Paris, 1801; *Principes élémentaires du dessin, à l'usage des jeunes gens*, [Paris] 1801.

²⁵ J. Viroulaud, *Jean-Jacques-François Le Barbier l'Aîné...*, *op. cit.*, s. 85.

²⁶ W Archiwum Państwowym w Poznaniu; por. też: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/11/Zaświadczenie_lozy_masońskiej_w_Paryżu%2C_że_Melchior_Szołdrski_z_Polski_jest_członkiem_tejże_loży.jpg (dostęp: 5.09.2016).

²⁷ Ludwik Hass, *Wolnomularstwo w Europie Środkowo-Wschodniej w XVIII i XIX wieku*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1982, s. 231–232.

²⁸ Le Barbier także portretował Mielżyńskich. Portret jego pędzla ukazujący rodzinę Stanisława Mielżyńskiego również znajduje się w zbiorach MNP. O pracach Le Barbiera dla Mielżyńskich por. artykuł mojego autorstwa w jednym z następnym numerów „Studiów Muzealnych”.

ogółem jednaście portretów, z czego wynika, że polscy klienci stanowili istotną grupę²⁹. Trudno obecnie oceniać, jaki wpływ miały te wizerunki na rozwój kariery Bruyère, zachowało się bowiem niewiele śladów ich recepcji. Obrazy artystki bywały zauważane, ale zbierały mieszane recenzje. Anonimowy autor satyrycznej recenzji z wystawy *Arlekin na Salonie* ułożył pochwalny wiersz na cześć miniaturowego portretu Tomasza Mielżyńskiego (nieznanego dziś):

„AIR: *De la soirée orageuse.*
De votre délicat pinceau
La touche est gracieuse et pure;
Faut-il à si joli tableau
Mettre une aussi belle bordure.
A l'artiste qui n'offre rien
Laissez le soin des entourages,
Puisque vous avez le moyen
De nous plaire par vos ouvrages”³⁰.

Poezji, nie najwyższych lotów, towarzyszył komentarz (tłum. moje - P. I.): „Pani Bruyère nie jest z tych kobiet, które odsyłamy do kuchni, by nie wyśmiewać ich na Salonie. Przeciwnie, radzimy jej, aby kontynuowała swoją karierę, którą prowadzi już z sukcesem. Jej wielki obraz (nr 37 [portret Szołdrskiego]), jej kwiaty (nr 38) i ta miniatura dowodzą doskonale biegłości pędzla, który potrafi otrzymać pochwały nawet w tak przeciwnych sobie gatunkach malarskich”³¹. Z tymi pochwałami kontrastuje oschły i krytyczny komentarz dwóch portretów hrabiostwa Mycielskich pokazanych dwa lata później: „Nie będziemy oskarżać artysty, że chciał uwieść widza bogactwem stroju i ozdób. Poza, rysunek, kolor, ukazanie strojów (?), wszystko wygląda ubogo! Ta machina pneumatyczna wypompowała powietrze z obrazu”³². Wobec tych dwóch relacji oraz znając jej twórczość należy przyznać, że Bruyère była artystką

²⁹ W trakcie całej kariery (do 1839 roku) artystka pokazała na Salonach w sumie szesnaście wizerunków.

³⁰ „Na melodię: *Burzowego wieczoru*. Dotyk Pani delikatnego pędzla jest wdzięczny i czysty; Czy potrzeba pięknemu obrazowi dodawać równie piękną ramę[?]. Trud dbania o obramienie niech Pani zostawi artyście, który niczego nie oferuje, gdyż Pani potrafi podobać nam się sama przez swoje dzieła”; „*Arlequin au Musée*”, 1802, cz. 3, s. 13. Kupletu *Burzowy wieczór* nie zdołano zidentyfikować.

³¹ „Madame Bruyère n'est pas de ces femmes artistes que nous renvoyons à leurs ménages, plutôt que de se faire moquer d'elles au Salon. Nous lui conseillons au contraire de suivre une carrière qu'elle parcourt déjà avec succès. Son grand tableau (N^o. 37), ses fleurs (N^o. 38), et cette miniature, prouvent bien l'habileté de son pinceau qui sait obtenir des suffrages même dans des genres très-opposés les uns aux autres”, *ibidem*, s. 13–14.

³² „On n'accusera point l'artiste d'avoir voulu séduire le spectateur par la richesse du costume et des ornemens. Pose, dessin, couleur, ajustemens, tout est pauvre! Cette machine pneumatique a pompé jusqu'à l'air du tableau”, „*Lettres impartiales*”, 1804, cz. 5, s. 33.

o nierównym poziomie. Zdarzały jej się obrazy słabsze oraz dzieła należące do najciekawszych realizacji portretowych jej czasów. Pośród tych ostatnich wyróżnia się świetny oficjalny wizerunek Josepha Léopolda Sageta, członka Ciała Prawodawczego, pokazany na Salonie 1806 roku³³. W tym samym roku malarka pokazała po raz ostatni wizerunki Mielżyńskich.

Podsumowanie

Ta krótka prezentacja nie wyczerpuje wszystkich kwestii, które warto by poruszyć odnośnie do malarki i jej portretów, nie tylko polskich. Zgłębienia wymaga refleksja nad rolą polskich klientów w jej życiorysie. Intrygującym wydaje się pytanie, czy wybór tej artystki był świadomym nawiązaniem do działalności Élisabeth Vigée Le Brun, czy raczej wypadkową kontaktów polskiego środowiska z paryskimi artystami i finansowymi możliwościami Mielżyńskich. Zastanawiająca jest przerwa w eksponowaniu dzieł i niemal całkowita rezygnacja z gatunku portretowego w późniejszym okresie działalności artystki. Z drugiej strony interesujące jest to, jak funkcjonowały te portrety – czy trafiły one na ziemię polskie, a jeśli tak, to dokąd? Co się z nimi stało? Na te pytania odpowiedzią dalsze badania, z których część będzie możliwa tylko w przypadku odnalezienia nieznanych dziś dokumentów polskich modeli Élise Bruyère. Już dziś można dokonać jednak pewnych rekapitulacji. Artystce zabrakło zdecydowanej i zmyślnej akcji promocyjnej. Utytułowany ojciec, Le Barbier, okazał się dużo słabszym menadżerem niż mąż Élisabeth Vigée Le Brun. Louis Bruyère, architekt, jeden z urzędników „dróg i mostów”, również nie wspomógł kariery swojej utalentowanej żony. Mianowany przez Napoleona dyrektorem robót w Paryżu, a w 1811 roku Radcą Stanu, chyba bardziej był zainteresowany własnym rozwojem.

Kontakty artystki z Mielżyńskimi, Mycielskimi i Szoldrskim zaowocowały powstaniem grupy kilkunastu portretów. Stawia to Élise Bruyère obok Élisabeth Vigée Le Brun w rzędzie francuskich artystów, którzy najczęściej portretowali Polaków.

³³ Oferowany niedawno na francuskim rynku antykwarycznym; por. <http://www.anticstore.com/elise-bruyere-nee-barbier-portrait-monsieur-saget-legislateur-1806-49425P> (dostęp: 5.09.2016).