

Polska i jej elity na tle popularności portretu pastelowego w XVIII-wiecznej Europie

Na początku XVIII wieku Rzeczpospolita Obojga Narodów rozciągała się na ogromnym obszarze graniczącym z Prusami, Austrią, Turcją, Rosją i Morzem Bałtyckim¹. Pod koniec stulecia, w wyniku III rozbioru Polski w 1795 roku, kraj ten zniknął z mapy Europy po serii wojen, inwazji i układów politycznych. Opisanie tych zawiłości wykracza jednak poza ramy niniejszego tekstu. Władza nie należała wówczas ani do króla, ani do szlachty, ale do kilkunastu najzamożniejszych rodów magnackich. Polskie elity nie były jednak przywiązane do tych samych wartości kulturowych co elity w innych częściach Europy, wyznawały natomiast bardzo wsobną i zacofaną filozofię, która tak zbulwersowała Woltera, że pisał o polskim „gotycko-słowiańsko-romańsko-sarmackim rządzie”². Agrarna wizja i kontrreformacyjne przekonania były całkowitym zaprzeczeniem ideałów oświeceniowych wiodących prym w państwach, w których od lat dwudziestych XVIII wieku rozwijał się portret pastelowy³.

Pierwszym zwiastunem zmiany tego stanu rzeczy były reformy szkolnictwa zapoczątkowane przez Stanisława Konarskiego, duchownego o szerokich horyzontach, który w 1740 roku założył Collegium Nobilium (jego pastelowy portret autorstwa Louisa Marteau⁴ znajdował się w kolekcji ostatniego króla Polski Stanisława Augusta). Drugim było pojawienie się wśród magnatów rodów takich jak Czartoryscy – o międzynarodowych zapatrywaniach i współpracujących z kolejnymi władcami obejmującymi polski tron w XVIII wieku. Trzecim zaś byli sami monarchowie, ich osobiste zainteresowania i sposób myślenia o kulturze. Dla każdego z nich było bowiem jasne, że ich władza jest niepewna, a wyższość kulturowa, za którą szły dominacja intelektualna i wsparcie międzynarodowe, stanowiła ich oręż w zmaganiach ze szlachtą.

W epoce baroku europejskie elity królewskie wykorzystywały sztukę do prowadzenia swego rodzaju wojny kulturowej, czego przykładem może być program *Ansehen und Pracht*

¹ A rtykuł opisuje jedynie recepcję medium pastelu w Polsce, nie ma zaś na celu przedstawienia XVIII-wiecznych dziejów i kultury kraju.

² List do króla Stanisława Augusta z 6 grudnia 1767 r. – zob. *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris 1821, t. 58, s. 316 („gouvernement gothico-sclavonico-romano-sarmatique”).

³ Czynniki, które do tego doprowadziły, opisałem w: *Prolegomena*, rozdział IX [w:] Neil Jeffares, *Pastels & pastellists* [online], [dostęp: 2 czerwca 2017], dostępny w Internecie: <www.pastellists.com/Misc/Prolegomena.pdf>.

⁴ Kompletne noty biograficzne, odwołania bibliograficzne i spisy prac każdego z pastelistów wymienionych w niniejszym eseju można znaleźć w: Neil Jeffares, *Dictionary of pastellists before 1800*, Londyn 2006; wydanie internetowe: *Pastels & pastellists* [online], [dostęp: 2 czerwca 2017], <www.pastellists.com>. Artykuły dotyczące poszczególnych pastelistów opisanych w eseju nie są przywoływane w dalszych przypisach, nawet jeśli zawierają cytowane tu treści.

[prestiz i splendor] realizowany⁵ przez dynastię Wittelsbachów w Bawarii, Kolonii i Bonn. Tymczasem w połowie XVIII wieku na wytwornych dworach książęcych zaczęto doceniać subtelność i wysmakowany styl pastelu, który na pierwszy rzut oka mógł się wydawać gatunkiem zgoła lokalnym. Dominacja w kręgach dworskich i intelektualnych takich artystów jak Maurice-Quentin de La Tour czy Jean-Baptiste Perronneau w Paryżu stanowiła dla książąt w całej Europie wyzwanie do wykazania się podobnym wyrafinowaniem.

Większość możnowładców miała do pasteli podejście na wskroś osobiste. Madame Pompadour zadbała, by de La Tour umieścić na jej portrecie wśród atrybutów artystycznych m.in. obiadkę do pasteli. To ona dała impuls, by przedstawiciele rodów panujących w innych krajach Europy zaczęli parać się tym rodzajem twórczości – od Fryderyka II Wielkiego po Marię Antoninę. Bez wątpienia najbardziej utalentowaną spośród nich była Karolina Luiza, margrabina badeńska, która pod okiem Jeana-Étienne Liotarda dalece prześcignęła pod względem umiejętności wielu zawodowych pastelistów. Innym uznanym artystą wśród członków rodzin królewskich był Stanisław Leszczyński (1677–1766), który od 1704 do 1709 roku zasiadał na tronie Polski, a w latach 1733–1738 starał się go odzyskać⁶. Większość jego pasteli powstała jednak już po tym, jak osiadł w Lunéville jako książę Lotaryngii (jego nauczycielem był Gustaf Lundberg, szwedzki pastelista, który przez ok. 47 lat mieszkał we Francji). Nic też dziwnego, że Leszczyński, teść Ludwika XV, wyraźnie inspirował się dokonaniem pastelistów francuskich, co widać na przykład w portrecie Charlotte de Bassompierre (siostry jego metresy markizy de Boufflers), który – z wyjątkiem twarzy – skopiował on z ryciny według jednego z dzieł de La Toura.

To jednak za sprawą jego rywali, elektorów saskich, zainteresowanie pastelem zyskało nowy wymiar. Fryderyk August I (1670–1733), w latach 1697–1704 oraz 1709–1733 król Polski znany jako August II Mocny, zapoczątkował w Dreźnie słynną kolekcję pasteli Rosalby Carrier, zaś kolekcjonerski zapal jego syna, Fryderyka Augusta II (1696–1763), który jako August III w 1733 roku wstąpił na polski tron, stał się wręcz przysłowiowy. Aż 157 dzieł Carrier znalazło się dzięki temu w drezdeńskiej galerii. Książę prawdopodobnie odwiedził jej pracownię w 1713 roku podczas swojej podróży po Europie. Entuzjazm Augusta III do pastelu był tak zaraźliwy, że udało mu się przekonać Antona Raphaela Mengsa do wykonania w tej technice ważnego cyklu portretów. W drezdeńskiej kolekcji znajdują się też przykłady prac de La Toura i Liotarda.

O saskie interesy w Polsce dbał Henryk Brühl (1700–1763), hrabia cesarstwa i pierwszy minister Elektoratu Saksonii. Chociaż nie był pastelista (pastelistką została jego wnuczka), zgromadził ogromną kolekcję obrazów, rzeźb, porcelany, okazów przyrodniczych i książek. Gdy pisarz Thomas Nugent ok. 1749 roku odwiedził Pałac Brühla w Dreźnie podczas swojej podróży po Niemczech, rzucił mu się w oczy „salon, którego ściany wyłożone były lustrami i ozdobione bogatymi obrazami” oraz oddzielny „gabinet umeblowany emaliami i rysunkami”⁷.

⁵ Zob. Neil Jeffares, *Between France and Bavaria: Louis-Joseph d'Albert de Luynes, Prince de Grimberghen*, „The Court Historian” 2012, vol. 17, no. 1, s. 61–85.

⁶ Jak wyjaśniono w przyp. 4 artykułu na temat Leszczyńskiego, przywołując poświęconą mu wystawę monograficzną w Nancy i Warszawie w 2004–2005 r., można znaleźć w internetowej wersji *Dictionary of pastelists* [<http://www.pastellists.com/Articles/STANISLAW.pdf>]. Nie wiadomo jednak, czy zainteresowanie króla pastelem doprowadziło do popularyzacji tego medium w Polsce (podobnie jak nie wiadomo, kiedy wyprodukowano pierwszą pastelową kredkę w tym kraju ani kiedy po raz pierwszy jej użyto). Jak dowodzę w niniejszym eseju, pastel zaczął cieszyć się w Polsce większym zainteresowaniem dopiero pod koniec stulecia.

⁷ Thomas Nugent, *The Grand Tour: Or, A Journey through the Netherlands, Germany, Italy, and France*, London 1756, vol. 2, s. 265.



il. 1 | fig. 1

Louis Marteau, *Feliks Franciszek Łoyko* (1717-1779), ok.
| c. 1771-1778, Muzeum Narodowe w Warszawie
| The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Muzeum Narodowe w Warszawie

Po śmierci Brühla jego kolekcję dzieł na papierze – ok. 1076 rysunków i 31 569 rycin – oraz prawie 600 obrazów nabyła Katarzyna II.

Również rosyjscy ministrowie w Polsce mogli mieć wpływ na popularyzację europejskich trendów kulturowych. Hrabia Hermann Karl von Keyserling (1696–1764), znany jako mecenas Jana Sebastiana Bacha, był rosyjskim ambasadorem w Dreźnie, a następnie w Warszawie. Pastelistka amatorka Charlotte Karoline Amalie, hrabina Truchsess zu Waldburg (1727–1791), poślubiła najpierw brata Keyserlinga, a potem jego syna. Po objęciu rosyjskiego tronu przez Katarzynę (1762) i elekcji na tron polski – przy jej pomocy – Stanisława Poniatowskiego jako Stanisława II Augusta (1764), ambasadorem Rosji w Warszawie został książę Nikołaj Wasiljewicz Repnin (1734–1801).

Wykształcony w Niemczech Repnin był na wskroś przesiąknięty kulturą europejską, zaś jego córka Aleksandra (1756–1834) amatorsko zajmowała się pastelami. Być może zachęciła ją do tego warszawska kochanka jej ojca Victoire Clavareau (Paryż 1747–1815). Victoire, córka francuskiego aktora (*comédien*) Pierre’a Clavareau, przebywała – jako aktorka i śpiewaczka (*jeune premier rôle, et chante*) – wraz z ojcem i młodszą siostrą Lucie najpierw w Wiedniu, a w latach sześćdziesiątych XVIII wieku w Warszawie. W 1767 roku obie panny Clavareau znalazły się w centrum skandali: Lucie uciekła z księciem Kasprem Lubomirskim (1724–1780), który miał ją „poślubić” wbrew woli swojej rodziny (co nie przeszkodziło mu ożenić się niedługo potem z Barbarą Lubomirską), a Victoire wyszła za mąż za kompozytora Mattia Gerardi, kapelmistrza Repnina, aby ukryć swój romans z księciem. Najważniejsze pastelowe dzieło Clavareau to portret osobistego lekarza Marii Teresy (i mecenasa Mozarta) Gottfrieda barona van Swieten (1734–1803), który przed 1764 rokiem pełnił funkcję ambasadora w Paryżu i Warszawie, ale w 1765 roku – kiedy powstał pastel Clavareau – prawdopodobnie przebywał w Wiedniu. Z powyższych przykładów czytelnik może zbudować sobie obraz elit kulturalnych tamtego czasu.

W takich okolicznościach Stanisław August⁸ umacniał swoje królewskie wpływy. Pozbawiony militarnej i politycznej niezależności, jaką cieszyli się zwykli suwereni, opracował opierający się na kulturze program reform kraju. Gust artystyczny wyrobił sobie wcześniej, był oczarowany („je me sentais enlevé”) obrazami Rubensa i van Dycka, które w wieku 16 lat zobaczył w Niderlandach, zaś gromadzenie własnej kolekcji rozpoczął od dzieła zakupionego w Brukseli⁹. Podczas pobytu w Paryżu w 1753 roku został wprowadzony w kręgi dworskie przez kuzyna, barona de Besenval – konesera, którego pastelowy portret wykonał Liotard i który został później honorowym członkiem Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby. Młody Poniatowski dostał się też pod skrzydła prowadzącej słynny salon Madame Geoffrin i brylował na salonach wśród najważniejszych przedstawicieli oświecenia. Szczególnie zależało mu jednak na odwiedzeniu pracowni najwybitniejszego pastelisty: „Malarz pasteli, [de] La Tour, choć niełatwy w kontaktach, pozwolił mi jednak złożyć wizytę w jego atelier”¹⁰.

Po objęciu tronu Stanisław August podjął energiczne działania związane z ambitnym planem przebudowy Zamku Królewskiego w Warszawie. Wprawdzie nie udało mu się zlecić przygotowania dekoracji François Boucherowi czy Carle’owi Van Loo, do Warszawy ściągnęło jednak wielu wybitnych malarzy chcących wziąć udział w tym przedsięwzięciu. Najbardziej

⁸ Przydatną i przyjemną w lekturze biografię króla w języku angielskim napisał Adam Zamoyski, *The Last King of Poland*, London 1997.

⁹ *Mémoires du roi Stanislas-Auguste Poniatowski*, Petersburg 1914, t. 1, s. 14.

¹⁰ Ibidem, s. 101 („Le peintre en pastel, [de] La Tour, tout difficile qu’il est, m’avait accordé l’entrée dans son atelier”). Wszystkie cytaty z języka francuskiego w tłumaczeniu Anny Kielczewskiej.



il. 2 | fig. 2

Paul Joseph Bardou,
Stanisław Poniatowski
(1754–1833), c. 1777,
Muzeum Narodowe
w Krakowie | The National
Museum in Krakow

fot. I photo © Muzeum
Narodowe w Krakowie

wpływowym spośród nich był Marcello Bacciarelli (1731–1818), wcześniej aktywny w Rzymie i Dreźnie, który do Warszawy przyjechał jeszcze przed elekcją Stanisława Augusta, a następnie został doradcą króla w sprawach sztuki. Sam Bacciarelli prawdopodobnie nie był pastelistą (choć znane są liczne pastelowe kopie jego portretów), natomiast pastelami mogła zajmować się jego żona, Johanna Juliana Friederike z domu Richter (1733–1811) – jej nauczycielem w Dreźnie był Charles-François Hutin. Snuto plany założenia królewskiej akademii sztuk pięknych, które jednak nigdy nie zostały zrealizowane – prace prowadzone na Zamku Królewskim i stale powiększająca się królewska kolekcja medali, rycin i książek przyczyniły się jednak do zbudowania środowiska zbliżonego do akademickiego.

Obecnie jednym z najbardziej znanych zagranicznych pastelistów działających w Warszawie jest Jean Pillement (1728–1808) – po części dlatego, że w trakcie swoich podróży zatrzymywał się w bardzo wielu europejskich stolicach, a jego charakterystyczne dekoracyjne dzieła i pastelowe krajobrazy można znaleźć w kolekcjach muzealnych i prywatnych na całym świecie. Na zaproszenie Bacciarellego przyjechał on z Wiednia i spędził w Warszawie dwa lata, po czym wrócił do Francji.

Pastel był przede wszystkim wykorzystywany w portrecie, a najbardziej wpływowym pastelistą w Warszawie był Louis Marteau (ok. 1710–1804). Jego pochodzenie jest niejasne, ale zapewne był on synem *menuisier ordinaire des bâtiments du roi* (cieśli pracującego przy budowach królewskich) o tym samym imieniu, odpowiedzialnego za boazerie w Notre-Dame. Ów Louis Marteau, który zmarł w Paryżu w 1746 roku, poślubił Marie-Anne Hérault (1685–1712; jej siostry wyszły za mąż za Louisa Silvestre’a, Jeana Béraina, Josepha-Charles’a Roettiersa i François Hutina), i miał troje dzieci: Louisa Marteau; *entrepreneur des bâtiments du roi* (wykonawca zaangażowany przy budowach królewskich) Jeana-Baptiste’a (?–1768) i Marie-Catherine, która w 1745 roku poślubiła syna Silvestre’a François-Charlesa, który również nosił tytuł *peintre du roi de Pologne* (malarza króla Polski).

Louis Marteau, który przyjechał do Polski ok. 1752 roku i dołączył do dworu hetmana Jana Klemensa Branickiego w Białymstoku, był zatem (jak wynika z tych pozornie suchych danych genealogicznych) przesiąknięty wpływami francuskimi i drezdeńskimi. Wkrótce stał się nadwornym malarzem Stanisława Augusta, w którego kolekcji (zgodnie z inwentarzem z 1795 r.) znajdowały się co najmniej 63 jego prace¹¹. Choć niektóre z portretów króla jego autorstwa są podobne do wizerunków autorstwa Bacciarellego, Giovanniego Battisty Lampiego i innych (co jest dość częste w portretach królewskich), można słusznie uznać, że Marteau stworzył „niemalże kompletną ikonografię polskiego społeczeństwa”¹². Jednym z najznamienitszych przykładów jego sztuki jest portret królewskiego szambelana Feliksa Franciszka Łoyko (il. 1).

Pierre-Marie Gault de Saint-Germain, który zaliczył Marteau w poczet pastelistów francuskich, twierdzi, że artysta zaczął pracować w technice pastelu, by poradzić sobie z ogromnym zapotrzebowaniem na jego dzieła: „Marteau namalował dla dworu królewskiego przepiękne portrety. Spieszyli z zamówieniami na portrety u tego malarza ambasadorowie oraz książęta zagraniczni. Wobec konieczności wywiązania się z tak licznych zamówień i usatysfakcjonowania swoich klientów, zaczął pracować w technice pastelu, mniej czasochłonnej niż technika olejna, w której osiągnął podobne mistrzostwo do naszego słynnego Latoura”¹³.

¹¹ Zob. Tadeusz Mańkowski, *Galerja Stanisława Augusta*, Lwów 1932.

¹² Louis Réau, *Histoire de l'expansion de l'art français moderne. Le monde slave et l'Orient*, Paris 1924, s. 25.

¹³ Pierre-Marie Gault de Saint-Germain, *Les trois siècles de la peinture en France*, Paris 1808, s. 290 („Marteau a peint de très beaux portraits pour la Cour. Les ambassadeurs et les princes étrangers s'empresaient de se faire

Być może tak było, jednak twierdzeniu temu należy przeciwstawić napotykaną przez pastelistów problemy z pozyskiwaniem materiałów w krajach, w których technika ta zdobywała dopiero popularność. Współcześnie powszechna jest świadomość trudności związanych z transportem pastelowych dzieł, jednak mało kto wie, że nawet same kredki, którymi je wykonywano, były bardzo delikatne, jak możemy wyczytać z korespondencji Rosalby Carrieri, która zaopatrywała się w nie w Paryżu. Po wysłaniu niewystarczająco zabezpieczonych materiałów Pierre Crozat napisał, że następne pudełko zostanie wyłożone bawełną; zasugerował też, że łatwiej byłoby wysłać artystce przepis, aby mogła samodzielnie zrobić własne kredki: „nie wydaje mi się to szczególnie trudne”¹⁴ (Carrieri najwyraźniej nie podzielała tego przekonania). Nie był to jednak koniec problemów: wiele lat później Pierre-Jean Mariette przeproszał, że wysłał jej „doszczętnie połamane kredki pastelowe, niegodne by być złożonymi w pani ręce”¹⁵, a następnie dopilnował, by każda kredka w kolejnej partii została osobno zapakowana.

Nie mamy informacji o tym, w jaki sposób Marteau pozyskiwał swoje przybory artystyczne, a badania naukowe nie są jeszcze w stanie określić wytwórcę kredek wykorzystywanych w konkretnych portretach. Łatwiej natomiast wyrobić sobie zdanie o ramach, również w kontekście problemu dostępności materiałów. Francuskie rokoko to przede wszystkim cieszące oko ramy – wspaniałe owale tworzone z największą starannością przez niewielką grupę *maître-menuisiers* (mistrzów ciesielskich) i innych paryskich rzemieślników. Choć zagraniczni twórcy często byli w stanie mniej lub bardziej umiejętnie skopiować prostokątne ramy, wykonanie owali (które wymagają obróbki drewna pod ciągle zmieniającym się kątem względem słoików) często było dla nich po prostu za trudne. W efekcie w wielu przypadkach portrety pomyślane jako owale były wykonywane na ośmiokątnych krosnach malarskich i umieszczane w prostokątnych ramach dopasowanych za pomocą spandrel lub przyciętych narożników. Oczywiście w wyniku takich zabiegów traciły one swój powab.

Marteau nie był tu jedynym poszkodowanym – podobne problemy widzimy u Bardou, który jeszcze do niedawna był ofiarą dodatkowej przykrości, jaką było mylne podzielenie jego dorobku między dwóch artystów¹⁶. Jak udowodniłem w niedawnych badaniach, warszawski pastelista znany jako Johann Bardou to nie kto inny, jak Paul Joseph Bardou (1747–1814), urodzony w Bazylei, wychowany w hugenockiej społeczności w Berlinie i – przed przyjazdem do Warszawy w 1775 roku – aktywny tamże oraz w Lipsku, we Frankfurcie i Wrocławiu. Potem artysta przeniósł się do Rosji, by w 1794 roku wrócić do Berlina. Pożywką dla teorii o dwóch Bardou (nie licząc trzeciego – jego bratanka Carla Wilhelma) była wyraźna różnica w technice wykonania pastelów warszawskich i tych powstałych później w Berlinie. Różnice te nie wynikają jednak tylko z osobistego rozwoju artysty i jego reakcji na otaczającą go sztukę, ale być może także z dostępności materiałów. Twardość i konsystencja pastelów nie tylko sytuuje je pomiędzy linearnością kredki a malarskością pociągnięć pędzla, ale ma również bezpośrednie przełożenie na niuanse światła, intensywność koloru i inne cechy wynikające z mikrostruktury odpowiadającej za przyczepność i zagęszczenie świetlistych cząsteczek pigmentu na podłożu.

peindre par lui. La nécessité dans laquelle il se trouva de satisfaire tout le monde, lui fit adopter le pastel, plus expéditif que l'huile, qu'il traita avec autant de force et de vérité que notre fameux Latour”).

¹⁴ List z 28 października 1718 r. („je ne croy pas que cela soit bien difficile”).

¹⁵ List z 13 maja 1745 r. („des pastels tout brisés et nullement dignes d'être mis entre vos mains”).

¹⁶ Pełne omówienie przyczyn tej sytuacji oraz jej rozwikłanie przedstawiłem w artykule opublikowanym na stronie *Dictionary of pastelists*.



il. 3 | fig. 3

Anna Rajecka, *Ignacy Potocki (1750–1809)*, c. 1783, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie
| Museum of King Jan III's Palace at Wilanów

fot. | photo © Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie

Wśród klientów Bardou znajdziemy oczywiście członków najbardziej wpływowych rodów. Jako przykład można tu podać pastelowy portret Stanisława Poniatowskiego (1754–1833) (il. 2), bratanka króla, przechowywany obecnie w Krakowie¹⁷. Choć jeszcze niedawno za jego autora uważano Marteau, faktycznie stanowi on część dużego cyklu pasteli Bardou przedstawiających członków tej rodziny¹⁸. Jednym ze skutków reform Stanisława Augusta było wykształcenie się bogatej klasy średniej. Jej przedstawicielem był np. bankier Piotr Fergusson Tepper (1732–1794), który zamówił cykl pasteli przedstawiających jego rodzinę, niedawno przypisany Bardou. Dzieła powstały w Warszawie ok. 1780 roku i były dziedziczone w ramach tego samego rodu do 2013 roku, kiedy to zostały zakupione do zbiorów przez Muzeum Historyczne m.st. Warszawy (od 2014 r. Muzeum Warszawy)¹⁹.

Stanisław August rozumiał też potrzebę kształcenia polskich artystów według standardów międzynarodowych i zorganizował dla rodzimych pastelistów – z których najbardziej utalentowani byli Aleksander Kucharski (1741–1819) i Anna Rajecka (ok. 1760–1832) – stypendia umożliwiające podjęcie nauki w Paryżu²⁰. Niestety zawiedli oni jego oczekiwania, w tym sensie, że dla obydwójga artystów Francja stała się nową ojczyzną. Kucharski został wysłany do Paryża, gdzie podjął naukę na Królewskiej Akademii pod okiem Josepha-Marie Viena i Carle'a Van Loo. W kwietniu 1760 roku zdobył pierwszą *prix de quartier*, a w 1763 roku *prix de Caylus*. Wbrew życzeniom Stanisława Augusta, który chciał, by artysta wyspecjalizował się w malarstwie historycznym, Kucharski został portrecistą, tracąc tym samym w 1767 roku pensję królewską. Pozwoliło mu to zostać w Paryżu, gdzie wspierała go finansowo i wprowadziła w kręgi dworskie Madame Geoffrin. Jego portrety członków francuskiej rodziny królewskiej wykonane po ich uwięzieniu zyskały wyjątkowe historyczne znaczenie.

Anna Rajecka²¹ również wyjechała do Paryża jako stypendystka króla. W 1783 roku była już na miejscu i zamieszkała w Luwrze z wdową po Loricie, wynalazcy słynnej metody utrwalania pasteli. Dobrym przykładem jej twórczości jest portret Ignacego Potockiego (il. 3). W 1788 roku nadal mieszkała w Paryżu, już jako żona miniaturzysty Pierre'a-Marie Gault de Saint-Germain. 14 maja 1788 roku napisała do Bacciarellego list, w którym wyraziła nadzieję, że król mimo małżeństwa będzie dalej wspierał ją finansowo: „Żywię nadzieję, Panie, że zechce Pan łaskawie nadal być moim protektorem u Jego Królewskiej Mości, ponieważ mężczyzna, którego poślubiłam jest również artystą... a wie Pan przecież doskonale, że talenty same w sobie nie mają wartości, i że liczy się poparcie”²².

12 listopada 1789 roku napisała ponownie z prośbą o pozwolenie na podróż do Włoch, do której Stanisław August jednak się nie przychylił, gdyż miał względem niej inne plany. Pełen

¹⁷ Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNk III-r.a. 16297.

¹⁸ Część przechowywana jest w Krakowie, a ok. dziesięć na Zamku Nelahozeves (wcześniej znajdowały się one w Roudnicach).

¹⁹ Nr inw. MHW 28743–46. Zob. Jacek Bochiński, *Galeria portretów rodziny Fergussonów-Tepperów i ich twórca Johann Bardou*, „Almanach muzealny” 2013, t. 7, s. 74–93.

²⁰ Według A. Zamoyskiego, op. cit., s. 126, król już dwa dni po elekcji zatwierdził stypendia dla Aleksandra Kucharskiego i Anny Rajeckiej na podjęcie studiów w Paryżu; Rajecka pojechała tam jednak dopiero kilka lat później.

²¹ Jej pełne imię (w brzmieniu podanym na niedawno odkrytym świadectwie małżeństwa jej syna z 1817 r.) to Marie-Joseph-Frédéric-Anne Rajécka.

²² „J'espère, Monsieur, que vous voudrez bien continuer à vous intéresser pour moi auprès de Sa Majesté, le mari que j'ai pris est artiste comme moi [...] vous savez, Monsieur, que les talents n'ont de valeur qu'autant qu'ils sont protégés”.



il. 4 | fig. 4

Jean-Baptiste Perronneau, *Stanisław August (1732–1798)*, ok. 1782 | c. 1782, zaginiony (do 1939 w Ministerstwie Spraw Zagranicznych w Warszawie) | lost (until 1939 at the Ministry of Foreign Affairs, Warsaw)

zakres jego zainteresowania artystką i wsparcia wyraźniej widać z korespondencji króla²³ z jego agentem, Filippo Mazzei. Duża jej część dotyczy starań o założenie kolekcji portretów wybitnych osobistości. To do niego Stanisław August napisał 16 grudnia 1789 roku, przekazując instrukcje, na mocy których zamiast wyjeżdżać z Paryża, Rajecka miała pracować nad zamówionymi przez króla kopiami (wolał, aby to ona, a nie kto inny, zarobiła 500 funtów za ich przygotowanie). Chciał, aby były to kopie olejne. Jacques-Louis David, również zaangażowany w tworzenie portretów dla Stanisława Augusta, nie był jednak zadowolony z tego rozwiązania – uważał Rajecką za artystkę poślednią, zwłaszcza w technice olejnej, w której miała o wiele gorsze rezultaty niż w pastelu, jednak pomimo oporów pozwolił jej skopiować cztery portrety kobiece. Król nie dał się zniechęcić: znane mu dzieła Madame Gault były lepsze niż kopie, które zostały mu wysłane, „a to oczywiste, że wolałbym, aby to ona otrzymała ten niewielki zysk, a nie inne osoby, których nie znam, a których talent wydaje mi się nie tak rozwinięty” (22 stycznia 1791). Niedługo później jednak (2 marca 1791) nawet jego cierpliwość się wyczerpała: „Co się tyczy Madame Gault de St-Germain, wydaje mi się, że to niepoważna kobieta, którą należy zignorować, skoro tak trudno jest ją zadowolić”. Dodał też, że wysłany przez nią pastel był na wpół przetarty, co mogło tłumaczyć, dlaczego wolał kopie olejne. W pośmiertnym inwentarzu majątku Stanisława Augusta znajduje się jeden z jej pastelów, jednak można podejrzewać, że wiele wykonanych przez nią kopii malarskich przetrwało z błędną atrybucją. Należy także wspomnieć o innym ciekawym fakcie: wśród zamówień złożonych przez francuskich modeli Rajeckiej odnajdujemy pastelowy portret architekta Victora Louisa, podpisany i opatrzony datą 1789²⁴. Najprawdopodobniej nie jest to przypadek, bo ok. 1765 roku pracował on w Warszawie z polecenia Madame Geoffrin²⁵.

Nieszczenia, jakie spadły na Polskę – nie tylko w XVIII wieku, ale i wskutek późniejszych wojen i konfliktów politycznych w Europie – spowodowały wiele strat w dziedzictwie tego kraju. Jednym z najpiękniejszych zagubionych dzieł pastelowych z pewnością był

²³ Philip Mazzei, *Selected Writings and Correspondence*, ed. by Margherita Marchione, S. Eugene Scalia, Stanley J. Idzerda, Prato 1983. Dalsze cytaty z ich korespondencji zostały zaczerpnięte z tego wydania.

²⁴ Pastel ten, oznaczony nr. J.34.1171 w internetowym wydaniu *Dictionary of pastellists*, pojawił się na aukcji w Drouot, Paryż, 31 stycznia 2017 r., lot 18; wcześniej źle odczytano datę jego powstania, a pseudo-*pendant* przedstawiający żonę architekta autorstwa Jean-Baptiste-Claude’a Robina został błędnie przypisany Rajeckiej.

²⁵ Zob. Christian Taillard, *Victor Louis (1731–1800). Le triomphe du goût français à l’époque néo-classique*, Paris 2009; szerzej tę skomplikowaną historię opisuje David Harris Cohen, *The ‘Chambre des Portraits’ Designed by Victor Louis for the King of Poland*, „The J. Paul Getty Museum Journal” 1991, vol. 19, s. 75–98.

portret Stanisława Augusta autorstwa Jeana-Baptiste'a Perronneau (il. 4), który przyjechał do Polski w 1781 roku i został tu co najmniej do czerwca roku następnego.

Kilka lat później w jego ślady poszedł austriacki portrecista pochodzący z Triestu, Joseph Franz Johann Pitschmann (1758–1834). Studiował on z Heinrichem Friedrichem Fügerem na akademii wiedeńskiej, gdzie w 1787 roku otrzymał złoty medal, a niedługo potem został przyjęty w poczet jej członków. W 1788 roku został wezwany do majątku Czartoryskich w Korcu na Wołyniu. Rok później przeniósł się do Warszawy, gdzie pozostał do 1794 roku, malując liczne portrety Stanisława Augusta i członków jego dworu. Wśród nich jest kilka kopii pastelowych wykonanych bezpośrednio lub pośrednio z wizerunków króla autorstwa Lampiego i Bacciarellego, jednak niektóre ich elementy mogły zostać wykonane z natury. Z królewskich ksiąg rachunkowych wynika, że Pitschmann dostawał 24 lub 25 dukatów za każdy pastel, a oprócz tego otrzymał także pierścień z diamentem (prawdopodobnie za portret króla) – w 1790 roku odnotowano dwie płatności, a kolejną w roku 1791²⁶.

Również po abdykacji Stanisława Augusta można odnaleźć ślady jego powiązań ze sztuką pastelu²⁷. W 1797 roku były król (który mieszkał wówczas w majątku Kamienny Ostrów pod Petersburgiem) towarzyszył świeżo koronowanemu carowi Pawłowi I podczas wizyty w *communauté d'éducation des demoiselles* (szkoły dla młodych dziewcząt) prowadzonej przez senatorów Zawadowskiego i Sojmonowa. Chodziło o słynny Instytut Smolny (przekształcony później przez Lenina w główną siedzibę bolszewików), zbudowany dla Towarzystwa Szlachetnie Urodzonych Panien założonego przez Katarzynę II w 1764 roku. Uczennice ofiarowały carskiej rodzinie samodzielnie wykonane hafty, rysunki i pastele – co potwierdza rolę tego ostatniego medium w nowoczesnym kształceniu elit.

Swego rodzaju post scriptum do powyższej opowieści o związkach państwa polskiego z pastelem za sprawą osobistych pasji elit tego kraju niech będzie wzmianka o Tadeuszu Kościuszcze (1746–1817), przywódcy nieudanej insurekcji 1794 roku. W późniejszym okresie życia zainteresował się on sztuką pastelową i spróbował sportretować Thomasa Jeffersona, o czym dr William Thornton wspomniął w liście do byłego amerykańskiego prezydenta: „Nigdy nie przedstawiono Pana bardziej niekorzystnie, nie licząc malarzy szyldów i Generała Kosciuszko [sic], przy czym nic nie może być gorsze od tego ostatniego: kiedy jego [portret] zobaczyłem, nie było dla mnie zaskoczeniem, że przegrał sprawę polską – wprawdzie nie każdy generał musi być malarzem, ale powinien mieć na tyle rozumu, aby zorientować się, że nim nie jest”²⁸.

Z języka angielskiego przełożyła Aleksandra Szkudławska

²⁶ Zob. Dorota Juszcak, *Ikonaografia Stanisława Augusta. Portrety* [w:] *Stanisław August, ostatni król polski. Polityk, mecenas, reformator 1764–1795*, red. Anita Chiron-Mrozowska, Angela Sołtys, kat. wyst., Zamek Królewski, Warszawa, 2011–2012, Warszawa 2011, s. 148–149.

²⁷ *Journal privé du roi Stanislas Auguste pendant son voyage en Russie...* [w:] *Mémoires secrets et inédits de Stanislas Auguste comte Poniatowski...*, Leipzig 1862, s. 168 i n.

²⁸ List do Jeffersona z 20 lipca 1816 r., cyt. za: Allen C. Clark, *Doctor and Mrs. William Thornton* [w:] „Records of the Columbia Historical Society” 1915, vol. 18, s. 175.