

Augustyn Mirys: new findings and hypotheses¹

modus

prace z historii sztuki
art history journal
xix, 2019



Wersja polska – s. 141

KONRAD NIEMIRA

Augustyn Mirys (1700–1790), a painter whom art historians unanimously concluded to be if not a secondary talent, then simply a harmless eccentric, was once one of the most renowned artists in the Polish-Lithuanian Commonwealth.² He worked for several wealthy clients, to mention but hetman Jan Klemens Branicki and marshal Franciszek Bieliński, and his success earned him a house with a garden in Białystok, as well as a noble title.³ As one of the few painters of his time, he also managed to advance his own fame and gain a local reputation.⁴ To this day, some notes and letters of the artist survive, testifying to his intellectual ambitions, as well as several biographical references, the most important of which

- 1 The article is the result of a research project, implemented with the aid of the research grant from the Polish National Science Centre, Preludium (2017/25/N/HS2/00481). I would like to extend my heartfelt thanks to Ivan Budycz and Anna Bencekova for their help during the archive query in the collection of drawings at Borys Voznytsky Lviv National Art Gallery.
- 2 E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, vol. 2, Warszawa 1851, pp. 44–48; J.U. Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich. Dzieło pośmiertne*, Lipsk 1868, p. 51; Z. Batowski, *Mirys, Augustyn*, in: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, vol. 24, edited by U. Thieme, F. Becker, Leipzig 1930, p. 589; A. Ryszkiewicz, *Polski portret zbiorowy*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1961, pp. 52–56; idem, *Francusko-polskie związki artystyczne w kręgu J.L. Davida*, Warszawa 1967; S. Szymański, *Sylwester August Mirys*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964; A. Ryszkiewicz, *Mirys Augustyn*, in: *Słownik artystów polskich i w polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, vol. 5, edited by J. Maurin-Białostocka, Warszawa 1993, pp. 585–587; M. Olszewski, *Badania proveniencyjne nad książkami Augustyna Mirysa z Biblioteki Archidiecezjalnego Wyższego Seminarium Duchownego w Białymstoku*, “Bibliotekarz Podlaski”, 2003, no. 6, pp. 3–17.
- 3 In Białystok, Mirys lived in Zamkowa street (Milegras street). Compare: PAN Archives, Warszawa (further: PAN), Materials of Zygmunt and Natalia Batowski, III-2, 21, n.p.; *Mirys ojciec i syn*, press cutting from “Wiadomości Litewskie”, Petersburg 1910; A. Ryszkiewicz, *Mirys Augustyn*, p. 585.
- 4 About Mirys’s self-promotion strategy, see: K. Niemira, *Auguste Mirys et les débuts mystérieux de sa carrière en Pologne*, in: *Entre France et Pologne. Le cosmopolitisme des Lumières*, edited by A. Grześkowiak-Krwawicz, D. Triaire, P. Ugniewski, Rome 2018, pp. 182–195. The name of the artist (Auguste instead of Augustyn/Augustin) in the title is erroneously spelled.

is undoubtedly the account by a Swiss traveller Johann Bernoulli.⁵ Despite all this, Mirys's life and work have not been critically reviewed to date (at any rate, we cannot count as such the monograph of the artist, published in 1964).⁶ Although he was considered Parisian in his adopted homeland, the French art historians – who usually meticulously inventory the French presence outside the hexagon – did not take any interest in his work.⁷ The artist's dossier was re-opened some time ago by Zbigniew Michalczyk, who successively publishes findings regarding Mirys's painting – both the etchings that the artist used, and the creative process itself.⁸ The ambition of the present article is to add to the research on Mirys's biography, supplementing it with several findings about the beginnings of his career in the Polish-Lithuanian Commonwealth (in fact, a juxtaposition of my hypotheses, presented elsewhere, with new source material).⁹ Further in this paper, I will present my suppositions regarding the less known field of Mirys's work: his pastels. Before I present the new material, however, it seems necessary to offer a summary of the state of research to date.

* * *

It is believed that Mirys was born around 1700 in Paris, to a family of Scottish immigrants. He is presumed to have studied at the Royal Academy of Painting and Sculpture, and after that, in Rome. There, he allegedly served with the French ambassador, and afterwards, in 1730, he is thought to have been invited to the Commonwealth by Prince Jan Stanisław Jabłonowski, perhaps in a military capacity, or perhaps, possibly, as a painter.¹⁰ Nevertheless, he was soon dismissed. Then he is believed to have been imprisoned, to hide in convents, and to escape from Ukraine to Gdansk. Eventually, he returned to painting, and worked for the magnate elites of the Commonwealth, including Tarło, Sapieha, Cetner, and Poniatowski families.¹¹ In the 1750s, Mirys came across the court of the “most powerful magnate in Poland”, for whom he created religious paintings and historical

5 J. Bernoulli, *Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preussen, Curland, Russland und Pohlen in den Jahren 1777 und 1778*, Lieptzig 1780, pp. 59–62.

6 S. Szymański, *Sylwester August Mirys*.

7 Neither Louis Dussieux or Louis Réau note the existence of the artist, though. The first mention appears only in Benezit's dictionary. L. Dussieux, *Les artistes français à l'étranger*, Paris 1852; L. Réau, *Histoire de l'expansion de l'art français moderne, Le monde slave et l'Orient*, Paris 1924; E. Benezit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, vol. 3, Paris 1924, p. 283.

8 Z. Michalczyk, *Wyposażenie i wystrój kościoła parafialnego. Wartości artystyczne obiektów z czasów Jana Klemensa Branickiego*, in: *Tyczyn miastem Jana Klemensa Branickiego. Dzieje i znaczenie fundacji artystycznych*, edited by Z. Michalczyk, A. Oleńska, P. Jamski, Rzeszów–Tyczyn 2009, pp. 112–125; idem, *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska w Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych ze szczególnym uwzględnieniem wczesnego baroku*, Warszawa 2016, pp. 686–701, 726; idem, *Domniemane modello Augustyna Mirysa do obrazu Podniesienie krzyża w kościele w Bielsku Podlaskim*, “Biuletyn Historii Sztuki”, 80, 2018, issue 1, pp. 5–22.

9 K. Niemira *Auguste Mirys et les débuts mystérieux*.

10 In a short autobiographical text, the artist's daughter omits Mirys's early years, and she only stated that he had served in the army of the Polish Commonwealth. Compare: Biblioteka Ossolineum, Zawadzki Family papers, Ms 9828/III, E. Zawadzka, “Kopia Annotacyj niektórych okoliczności życia mego”, f. 34.

11 Batowski believed Mirys to have been the prototype of the Scottish captain, the protagonist of *L'Histoire d'un gentilhomme Ecossois, aux cours de Suede, et de Pologne, pendant les Regnes*

scenes. At Branicki's court, Mirys made himself known as an eccentric: he did not eat meat, he did not drink alcohol, and despite his relatively low social position, he flaunted a gold medal, which he allegedly had received from the Pope. Mirys's family life was far from successful: his wife succumbed to alcoholism, he sent his daughter away to be educated by strangers, and his only son left his father and severed all contact with him.

Two main sources for Mirys's early life include a handwritten inscription found in one of the books from the artist's library (where Mirys introduced himself as "captain, painter of the French Royal Academy, and Knight of the Order of the Golden Spur") and the already mentioned account of Johann Bernoulli. Bernoulli, who met the artist in Białystok in 1778, in his "Journey" repeated the information received from the artist himself: he mentioned his education in Rome, the distinction from the Pope, entering the service of Prince Jabłonowski, a conflict with the latter, and the period of wandering.¹² Art historians added further elements to the biographical puzzle. Edward Rastawiecki claimed (albeit without mentioning the source) that the artist had been educated not only in Rome, but also in Paris, where he was to receive a gold medal from the Academy.¹³ Subsequent researchers coined the hypothesis that Mirys came from Rome through Poland via Dresden, where he presumably stayed in 1727.¹⁴ Ultimately, however, Bernoulli's version regarding the employment of Mirys by Jabłonowski in Rome was adopted. Zygmunt Batowski identified the prince as Jan Stanisław Jabłonowski, who visited Rome shortly before his death, at the turn of 1729–1730. Batowski also stated that Mirys had to serve in Rome with the French ambassador, Paul-Hippolyte de Beauvilliers, duke de Saint-Aignan.

Of course, Batowski's proposition, which was adopted by subsequent researchers, cannot be accepted, and this is because of the chronology. In 1729–1731,¹⁵ when Prince Jabłonowski supposedly "stole" Mirys from de Saint-Aignan in Rome, the latter lived in Paris. Yes, he was nominated as an ambassador in 1730, but did not arrive in the Eternal City until 1732.¹⁶ Therefore, even if Mirys was in Rome before 1731, he could not have worked for Saint-Aignan there.

While rejecting Batowski's hypothesis, it should be emphasized that we do not know anything about either the Parisian or the Roman periods of Mirys's work, potentially dating to the 1720s. The circumstances of his arrival in Poland are also unclear. The oldest known document, confirming the painter's presence at the Jabłonowski court – namely, the artist's letter found by Andrzej Betlej – is

de Frederic Auguste et de Charles XII, Hague, 1750; PAN, Materials of Zygmunt and Natalia Batowski, III-2, 21, n.p.; A. Kraushar, *Drobiazgi historyczne*, vol. 1, Petersburg–Kraków 1891, p. 143; vol. 2, Petersburg–Kraków 1892, pp. 363–372.

12 J. Bernoulli, *Reisen durch Brandenburg*, pp. 59–62.

13 E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich*, vol. 2, pp. 44–46.

14 S. Szymański, *Sylwester August Mirys*, pp. 21–24; J. Mycielski, *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760–1860: z okazji wystawy retrospektywnej malarstwa polskiego we Lwowie 1894 r.*, Kraków 1897, p. 13; F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, Warszawa 1925, p. 256; T. Dobrowolski, *Polskie malarstwo portretowe ze studiów nad sztuką epoki sarmatyzmu*, Kraków 1948, p. 129.

15 Mentions can be found in subject literature of Jabłonowski still being in Rome in January 1731. *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome [...]*, edited by J. Guiffret, vol. 8, Paris 1898, p. 177.

16 *Ibidem*; *Recueil des instructions données aux ambassadeurs et ministres de France depuis les traités de Westphalie jusqu'à la Révolution française*, edited by G. Hanotaux, vol. 3, Rome 1724–1791; vol. 20, Paris 1888.

dated as late as 1742.¹⁷ Also, no “early” works by Mirys have survived. The earliest painting, Portrait of Józef Sapieha, is dated around 1740. Moreover, the paintings associated with Mirys do not permit a reconstruction of the genealogy of his work, nor do they make it possible to assign it to one of the “national” schools or artistic circles. In the case of religious scenes created in the second half of the eighteenth century, we can only guess that it was not him, but rather his patron, who chose compositional prototypes.¹⁸ Similarly, for portraits, the presence of patterns associated with regency can be explained by his knowledge of the engravings rather than direct contact with contemporary Parisian or Roman easel painting. Mirys’s work does not help us understand those more vague periods of his biography.

* * *

New information about the latter is however provided unexpectedly by the archives of Pierre-Michel Hennin, secretary of the French embassy in Dresden and Warsaw in the years 1752–1763, currently kept in the Bibliothèque de l’Institut de France in Paris.¹⁹ Mention of Mirys is found in the correspondence that Hennin conducted with “Delamach” – that is, Ignace Hugary de La Marche-Courmont, one of the editors of the “Journal étranger” published in Paris. In September 1753, Hennin wrote de La Marche an extensive letter from Dresden (probably conceived as a proposed article to the “Journal”) regarding his recent stay in Warsaw.²⁰

Hennin devotes one paragraph to famous Warsaw artists: next to the young architect Jakub Fontana and pastel artist Louis Marteau, he mentions Mirys. “There is now in Warsaw,” he wrote, “a French painter known in Rome during his youth under the name Augustion and under the nickname Mieris – because of the similarity of his works to [those by] that painter.”²¹ Further on, Hennin specified that Mirys had been living in the Commonwealth for fourteen years (that is, since around 1739). He also very briefly spoke about his art emphasizing the “quickness of his brush” and mentioning that Mirys not only “paints portraits prettily”, but that he also addresses *sujets galantes*.²²

17 Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника, file 103 Sapiecha Family archives description 2, Archiwum Teofilpolskie, case 427d, Jabłonowski family correspondence, senders with names starting at: Me-Oż, Mirys’s letter to Marchand, governor in the service of Ignacy Sapieha, 27 November 1742. The letter is mentioned by: A. Betlej, *Sibi, Deo, posteritati. Jabłonowscy, a sztuka w XVIII wieku*, Kraków 2010, p. 74. Compare: S. Szymański, *Sylwester August Mirys*, p. 28.

18 For Branicki’s involvement in running of factories, see: E. Kowecka, *Dwór “Najrzędniejszego w Polsce magnata”*, Warszawa 1991; A. Oleńska, *Jan Klemens Branicki “Sarmata Nowoczesny”: kreowanie wizerunku poprzez sztukę*, Warszawa 2011.

19 On Hennin, see: E. Manikowska, *Pierre-Michel Hennin i kultura dworów magnackich w czasach Augusta III. Przyczynek do badań nad europejskimi modelami kultury i kolekcjonerstwa w Rzeczypospolitej czasów saskich*, in: *Europejski wiek osiemnasty: uniwersalizm myśli, różnorodność dróg. Studia i materiały*, edited by M. Dąbrowski, A. Grześkowiak-Krawicz, M. Zwierzykowski, Kraków 2013, pp. 291–299.

20 Bibliothèque de l’Institut de France, Paryż, Fond Hennin, Ms 1265, f. 209–214; Hennin’s letter to de La Marche, Dresden, 11 September 1753. It is worth noting at this point that both Hennin and de La Marche were linked to the Prince of Orléans. Hennin was a secretary to Charles de Broglie, aptly called “Prince of Orléans’ creature”. On the other hand, de La Marche took care of the said prince’s cabinet since ca. 1752.

21 Ibidem, f. 214.

22 Ibidem.

Information on Mirys's arrival to Poland is of foremost importance to the reconstruction of the painter's biography. If the artist left Rome only in 1739, we should exclude the possibility that he was brought there by prince Jan Stanisław Jabłonowski – because, as mentioned earlier, the latter died in 1731. Adoption of a new date of arrival necessarily suggests the new candidate for the painter's first "patron". Namely, it is known that Jan Kajetan Jabłonowski, son of Jan Stanisław, travelled around Europe in 1738–1739, visiting both Rome and Paris.²³ Was Jan Kajetan Jabłonowski the one to "have brought" Mirys from Rome with him? And who had the artist worked for before then?

The Roman sojourn of Jan Kajetan Jabłonowski is unfortunately poorly documented. In Polish literature, two episodes thereof are often recounted: Jabłonowski's meeting with Jacob III Stuart and obtaining a power of attorney from him to manage the property remaining in the Commonwealth after his deceased wife (Jacob Stuart was a widowed by Maria Klementyna Sobieska who had been related to the Jabłonowski family); and then: Jabłonowski's acquisition of the relics of Saint Victor (that later found their way to Marijampole).²⁴ Based on foreign literature, we can add a few minor episodes here: Jabłonowski arrived in Rome no later than December 19, 1738, because his meeting with the Saxon elector Frederic Christian was recorded on that day.²⁵ Then on January 9, 1739, Jabłonowski's presence was noted in the Palazzo Mancini, which was the seat of the French Academy. Jabłonowski watched the award ceremony from the private apartment of the ambassador de Saint-Aignan located at the Palazzo (among others, the young sculptor Jean-Baptiste Pigalle was honoured at that time).²⁶ Jabłonowski left Rome on January 23, 1739 and went to Paris, taking with him the relics of Saint Victor.²⁷

In the context of Mirys's biography, the most interesting is of course Jabłonowski's visit to Palazzo Mancini, as it confirms the Prince's contact with the French diaspora in Rome (to which Mirys could have belonged, theoretically), and his relationship with de Saint-Aignan, whom – let us recall – Batowski saw as Mirys's patron. Although Batowski did not support the thesis that Mirys had transferred from Duke de Saint-Aignan to Prince Jabłonowski, he seems to have been aware of the kinship between the Jabłonowski and Saint-Aignan.²⁸ Duke de Saint-Aignan was the cousin of Jan Kajetan's mother, Joanna Jabłowska (née

23 H. Wereszycka, *Jabłonowski Jan Kajetan*, in: *Polski Słownik Biograficzny*, vol. 10, Wrocław–Warszawa 1962–1964, pp. 223–224.

24 *Ibidem*; A. Betlej, *Sibi, Deo, posteritati*, p. 146. More references therein.

25 *Journal of Joseph Anton von Wackerbarth-Salmour addressed to August III*, edited by M. Cassidy-Geiger, note of 25 December 1738, comtedelusace.wordpress.com/1738/12/25/wackerbarth-dispatch-dated-dec-25-1738-rome/, (accessed: 10 October 2018).

26 Correspondence between abbe Certaine (secretary to ambassador Saint-Aignan) and Jean Jacques Amelot (the French Minister of Foreign Affairs), letter from Rome of 16 December 1739; *Correspondance des Directeurs*, vol. 9, p. 359. Jabłonowski's stay in Rome coincided with the visit of young Emperor Elect Frederick Christian Wettin, travelling incognito as comte de Lusace. Compare: M. Cassidy-Geiger, *Die grande Kur: Prinz Friedrich Christian von Sachsen auf der Suche nach Heilung und Kultur in Italien 1738–1740*, Dresden 2018.

27 H.M. von Brühl, *Journal*, entry of 24 January 1739, edited by M. Cassidy-Geiger, <https://comtedelusace.wordpress.com> (accessed: 10 October 2018).

28 K. Niemira, *Auguste Mirys et les débuts mystérieux*, p. 185–190; Joanna and her husband Jan Stanisław Jabłonowski travelled to France several times, and their daughter, Jan Kajetan's sister, Maria Jabłowska, married Anne-Charles Frédéric de La Trémoille, duke de Châtellerauld, in 1730.

de Béthune). In their residences, the Jabłonowski family flaunted that particular kinship – it is known that in 1724 Jan Stanisław was looking for a portrait of Paul de Beauvilliers (a relative of Saint-Aignan), the copy of which he wished to display in one of his abodes.²⁹

Although Jan Kajetan Jabłonowski met de Saint-Aignan in Rome, he is unlikely to have “taken over” Mirys from him. The artistic circle in which the Duke de Saint-Aignan moved in *Cittá Vecchia* is well documented, and there are no sources confirming that both himself and Mirys belonged thereto. It should also be emphasized that Saint-Aignan enjoyed a reputation as a sophisticated amateur. It is known that he belonged to the close circle of Duke d’Antin, director of the *Bâtiments du Roi*, as well as from Nicolas Vleughels, director of the French Academy in Rome,³⁰ in which quarters he decided to live during his stay in Rome.³¹ Throughout his life he surrounded himself with artists (Pierre-Charles Trémolières, Jean-Charles Frontier, Louis-Gabriel Blanchet, Pierre Subleyras et Michel-Ange Slodz, Jean-Baptiste Marie Pierre, to name but a few) of high qualifications and skills, higher in any case than those of Mirys.³² Earlier, back in France, Saint-Aignan built a rich collection of paintings, sculptures and engraved gems (intaglio); in its catalogue, numbering 400 paintings, we won’t find not even one work by Mirys.³³

Thus, if Mirys did not work for Saint-Aignan, who could his patron in Rome have been? With some caution, I would hypothesize that Mirys might have been operating in the orbit of the Stuart court. Because of his Scottish descent and his relationship with English Catholics in exile, he had all the predispositions to get involved with the English Catholic court. Having said that, the earliest surviving paintings by the artist, such as *Portrait of Ignacy Cetner* (Wilanów) or *Portrait of Jan Sapieha* (Wawel), do not reveal clear analogies with the style of art from the Roman circle of the Stuarts – painters Antonio David (1698–1750), Domenico Duprà (1689–1770), and a certain Gill, unknown by name) It should be emphasized, however, that the artistic milieu centred around the Stuarts is still poorly documented, as is the body of Mirys’s works.

In this context, the letter from Hennin, quoted earlier, seems all the more interesting. The secretary of the French embassy emphasized that Mirys worked quickly, which suggests that by 1753 he probably not only had had a large pool of clients, but also had carried out numerous assignments for them. Secondly

29 A. Betlej, *Sibi, deo, posteritati*, p. 61.

30 Charles de Bosses, *Le président de Bosses en Italie*, edited by R. Colomb, vol. 2, Paris 1869, p. 79; *Recueil des instructions*, vol. 3–20, p. 73; *Correspondance des directeurs*, vol. 8, p. 165.

31 *Correspondance des directeurs*, vol. 8, pp. 168, 251.

32 Subleyras 1699–1749 [exhibition catalogue, 20 février – 26 avril 1987, Paris, Musée du Luxembourg; 18 mai – 19 juillet 1987, Rome, Académie de France, Villa Médicis], edited by P. Rosenberg, O. Michel, Paris 1987, pp. 71–73; M. Le Moël, P. Rosenberg, *La collection de tableaux du duc de Saint-Aignan et le catalogue de sa vente illustré par Gabriel de Saint-Aubin*, “Revue de l’Art”, 1969, issue 6, pp. 53–54; S. Couturier, *Introduction*, in: *Drawn to Art. French Artists and Art Lovers in 18th Century Rome* [exhibition catalogue, 21 October 2011 – 2 January 2012, National Gallery of Art, Ottawa, de. S. Couturier], Ottawa 2011, pp. 14, 194; *Correspondance des directeurs*, vol. 9, letter of 27 December 1733, no. 3779, p. 32.

33 *Correspondance des directeurs*, vol. 8, letter of 13 November 1731, no. 3606, p. 386; M. Le Moël, S. Rosenberg, *La collection de tableaux*, pp. 51–67; *Catalogue d’une belle collection de tableaux originaux [...] qui composent le cabinet de feu M. Le duc de Saint-Aignan, dont la vente se fera le lundi 17 juin 1776, en son hôtel rue Sainte Avoye*, edited by J.-B. Lebrun, Paris 1776.

– Hennin mentions that Mirys, while in Warsaw, painted not only portraits, but also *sujets galants* (currently unknown).³⁴ Hennin’s noting the latter is particularly intriguing. It is possible that Mirys’s works were one of the first implementations of this type of painting in the Commonwealth. The only *sujets galants* known to me, dating from before 1753, are the imported overdoors for the Golden Salon in Puławy (probably made by Charles-Michel-Ange Challe around 1749 and installed in 1752, today known only from drawings inventory).³⁵ Although we should abstain from any categorical opinions (as secular decorative painting of the Saxon era is an unrecognized phenomenon), it cannot be ruled out that Mirys was one of the pioneers of *sujets galants* in Warsaw. The question remains as to who might have been the client for Mirys’s genre paintings. Without entering into speculation, it is worth mentioning that at the time when Hennin was writing the letter in question, hetman Branicki, one of Mirys’s patrons, was just decorating his palace in the capital.³⁶

* * *

Can Mirys be regarded an “en vogue” artist, if we consider the reports on the *sujets galants* that he painted? An artist, who introduced new painting genres to magnate mansions, or an artist, who was able to respond to new expectations of his clients? The evidence in this case can be an anonymous pastel kept in the collection of the Lviv National Art Gallery.³⁷ I believe that the *Portrait of a man*, reproduced here for the first time, can be associated with Mirys (see: Figure 1). The arrangement and the composition, the shape of the skull, the characteristic nose, large and straight, the form and fleshiness of his lips, and even the hairstyle of the model evoke associations with Mirys’s *Self-portrait* (Poznań Society of Friends of Sciences, deposit at the National Museum in Poznań, see: Figure 2). Is the Lviv pastel a portrait of Mirys by one of Warsaw’s pastel artists? The style of the portrait does not resemble the known works by Louis Marteau (who arrived in Warsaw before 1752). No known works of Daniel Ernst Poltz survive (who was a pastel artist active in Warsaw since 1749, and who maintained social relations with Mirys in the next decade)³⁸ – therefore, it is impossible to carry out a comparative analysis. However, taking into account the fact that in the second half of the eighteenth century Mirys created at least three self-portraits (two at the National Museum in Poznań, one at the Lithuanian Art Museum in Vilnius) as well as willingly placed his image in religious scenes, one can hypothesize that

34 Unfortunately, it is impossible to establish whether Mirys was the author of the *Garden scene*, only based on the reproduction included in Szymański’s monograph (fig. 130, n.p.). In 1964, the painting was a part of a private collection in Kraków, and I have not been able to ascertain where it is at present.

35 Plates developed by Johann Sigmund Deybel (son) are kept in the Hermitage collection. As a side note of these considerations, the earliest mention of the presence of engravings according to Antoine Watteau in the Commonwealth comes from 1742 – it was then that a set of a dozen or more copper engravings, perhaps depicting just *sujets galantes*, was brought from Paris by the castellan of Kraków Stanisław Poniatowski, see: AGAD, ARB, 337, f. 55

36 E. Kowecka, *Dwór “Najrzędniejszego w Polsce magnata”*; A. Oleńska, *Jan Klemens Branicki*.

37 G-II-205: pastel, paper, 33 × 23 cm.

38 The MNW collection features the portrait of Poltz’s wife, attributed to Mirys.



Figure 1. Augustyn Mirys, *Self-portrait*, ca. 1750 (?), Borys Voznytsky Lviv National Art Gallery
→ see p. 148

Figure 2. Augustyn Mirys, *Self-portrait*, ca. 1765 (?), National Museum in Poznań
→ see p. 148

this pastel is also a self-portrait. The issue of dating remains open. The model is thirty-something. Thus, if we assume, based on the assertions of Mirys's biographers, that he was born around 1700, the pastel would have to have been created before his arrival in Poland. However, can Mirys's date of birth, adopted by historians, be affirmed? There are no reliable sources to confirm it. Perhaps it is only a historical construct, and a resultant of the assumption that in 1729 Mirys was married (the year 1729 being the supposed date of the now lost portrait of his Italian wife).³⁹ Assuming the year 1700 as the artist's date of birth, this pastel would have to be one of the earliest surviving works of his. Although the current state of knowledge about the painter's biography and his *oeuvre* does not permit constructing a convincing hypothesis, I am inclined to date the Lviv pastel to around 1750, the Poznań painting to the 1760s, and postpone the artist's date of birth by a decade. If so, then Mirys would be – along with Marteau and Poltz – one of the first pastel artists active in the Polish Polish Commonwealth.⁴⁰

* * *

The above considerations, although of exiguous nature, open up new research perspectives. First, the postponement of Mirys's arrival to Poland from 1730 to 1739 (and thus the postponement of the "adventurous" period in Mirys's life to the turn of the 1730s and 1740s) can serve as an argument in dispelling doubts as to some paintings' attributions. For example, we can say that neither the *Portrait of Jan Fryderyk Sapieha* (at the Regional Museum in Smolensk; dated after 1736 and before 1740)⁴¹ nor the *Portrait of Konstancja Poniatowska with her son* (at the National Museum in Warsaw, dated at the end of the 1730s) are Mirys's works. Secondly, the Lviv pastel and Hennin's mention of the *sujets galantes* painted by Mirys give us hope that in the future we might be able to find more works by the artist. This applies above all to his pastels, which, as a research field, remain our *terra incognita* to this day.⁴² Thirdly, the case of Mirys, a "multi-tasking" artist, painting in oil, pastel, fresco technique as well as on fabrics (the curtain for the Białystok theatre, now lost), and creating portraits, scenes of religious, historical, mythological and *galantes* nature – depending on the client's wishes – tells us a lot about the local art scene. In Mirys's time, only a few artists (such as the pastel and portrait artist Marteau) decided to adopt a narrow specialization. Those who tried it (like the draughtsman and portraitist Marcello Bacciarelli) were eventually forced by their patrons to expand their offer with new genres

39 A. Ryszkiewicz, *Mirys Augustyn*, p. 586.

40 Not counting the presence of single pastel works in the Warsaw milieu, dated to the turn of the seventeenth and eighteenth centuries. The lack of technical accomplishment in their execution suggests that the authors of the said works were not skilled in this particular technique. A. Rudzińska, *Pastel w sztuce polskiej do połowy XIX wieku*, in: *Mistrzowie pastelu. Od Marteau do Witkacego. Kolekcja Muzeum Narodowego w Warszawie*, edited by A. Grochała, J. Sikorska, Warszawa 2015, pp. 46–52.

41 J. Gajewski, *Portret w Polsce doby unii polsko-saskiej*, "Arteria", 2004, p. 12.

42 A. Rudzińska, *Pastel w sztuce polskiej*, pp. 46–52. The difficulty in studying the pastel works lies mostly in the lack of their identification within museum collections. This applies not only to the museum centres in the former eastern lands of the Polish Commonwealth, but even the flagship Polish museum institutions.

and new techniques. Both in the Saxon times and during the reign of Stanisław August, the diversification of services was a proven “chance to succeed”. Therefore, although Mirys did not make his name on the pages of art history as a talented artist, when we consider his case in the context of the career paths and strategies of activity chosen by painters, he appears to be a particularly interesting character. Mirys, who worked almost exclusively for the magnates, and who created the appearance of being a court artist, was in fact guided by the same laws of demand and the same pressure, that his contemporary artists working on the free market dealt with. The fact that he excelled in fashionable techniques (pastel) and genres associated with the salon modus (*sujets galantes*) suggests that we are dealing with an artist who was consistently trying to instil in Warsaw the standards that were alternative to those applicable in guild milieus or derived from guilds. This is important – because to this day there is still no evidence that Mirys received academic education. The fact that he consistently tried to “intellectualize” his work and tried to build his own image as a man of the world and a philosopher shows that academicians did not have a monopoly on artistry.⁴³ Perhaps further research on the artist’s biography and *oeuvre* will show that the transformations of the local art scene that took place during the Saxon era went beyond the opposition between the “guild painters” and the “academic painters”, and contained a third, usually marginalized element: an energetic, capable, self-made man. ●

43 On the intellectualisation of the artist’s image see: N. Heinich, *Du peintre à l’artiste: artisans et académiciens à l’âge classique*, Paris 1993; Ch. Guichard, *Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIII^e siècle: peintres et sculpteurs entre corporation et Académie royale*, „Revue d’Histoire Moderne et Contemporaine”, 3, 2002, issue 49, pp. 54–68.

Augustyn Mirys: nowe ustalenia i hipotezy badawcze¹

modus

prace z historii sztuki
art history journal
xix, 2019



For English – see p. 151

KONRAD NIEMIRA

Augustyn Mirys (1700–1790), malarz przez historyków sztuki zgodnie uznawany jeśli nie za drugorzędny talent, to po prostu za niegroźnego ekscentryka, był swego czasu jednym z głośniejszych artystów w Rzeczypospolitej². Tworzył dla kilku zamożnych klientów, żeby wymienić tutaj tylko hetmana Jana Klemensa Branickiego i marszałka Franciszka Bielińskiego, dorobił się w Białymstoku domu z ogrodem, a także tytułu szlacheckiego³. Jako jeden z nielicznych malarzy swoich czasów, zdołał także wypromować własne nazwisko i uzyskać lokalną renomę⁴. Do dziś zachowało się kilka zapisków i listów artysty świadczących o jego intelektualnych ambicjach oraz kilka biograficznych wzmianek, z których

- 1 Artykuł jest rezultatem projektu badawczego realizowanego w ramach grantu Narodowego Centrum Nauki, Preludium (2017/25/N/NS2/00481). Za pomoc otrzymaną w trakcie kwerendy w zbiorze rysunków Lwowskiej Galerii Sztuki im. Borysa Woźnickiego serdecznie dziękuję Iwanowi Dudyczowi i Annie Bencekowej.
- 2 E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 2, Warszawa 1851, s. 44–48; J.U. Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich. Dzieło pośmiertne*, Lipsk 1868, s. 51; Z. Batowski, *Mirys, Augustyn*, w: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, t. 24, red. U. Thieme, F. Becker, Leipzig 1930, s. 589; A. Ryszkiewicz, *Polski portret zbiorowy*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1961, s. 52–56; idem, *Francusko-polskie związki artystyczne w kregu J.L. Davida*, Warszawa 1967; S. Szymański, *Sylwester August Mirys*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964; A. Ryszkiewicz, *Mirys Augustyn*, w: *Słownik artystów polskich i w polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 5, red. J. Maurin-Białostocka, Warszawa 1993, s. 585–587; M. Olszewski, *Badania proveniencyjne nad książkami Augustyna Mirysa z Biblioteki Archidiecezjalnego Wyższego Seminarium Duchownego w Białymstoku*, „Bibliotekarz Podlaski”, 2003, nr 6, s. 3–17.
- 3 Mirys mieszkał w Białymstoku na ulicy Zamkowej (ulicy Milegras). Por. Archiwum PAN, Warszawa (dalej: PAN), Materiały Zygmunta i Natalii Batowskich, III-2, 21, nlb.; *Mirys ojciec i syn*, wycinek prasowy z „Wiadomości Litewskich”, Petersburg 1910; A. Ryszkiewicz, *Mirys Augustyn*, s. 585.
- 4 O strategii promocyjnej Mirysa zob. K. Niemira, *Auguste Mirys et les débuts mystérieux de sa carrière en Pologne*, w: *Entre France et Pologne. Le cosmopolitisme des Lumières*, red. A. Grzeško-wiak-Krwawicz, D. Triaire, P. Ugniewski, Rome 2018, s. 182–195. Imię artysty (Auguste zamiast Augustyn/Augustin) jest w tytule zapisane błędnie.

najważniejsza jest niewątpliwie relacja szwajcarskiego podróżnika Johanna Bernoullego⁵. Mimo to, życie i dzieło Mirysa nie doczekały się do dziś krytycznego opracowania (nie jest nim w każdym razie monografia poświęcona artyście z 1964 roku)⁶. Choć w swojej przybranej ojczyźnie uchodził za paryżanina, nie zainteresowała się nim francuska historia sztuki, pieczołowicie zazwyczaj inwentaryzująca obecność Francuzów poza granicami heksagonu⁷. *Dossier* artysty na nowo otworzył jakiś czas temu Zbigniew Michalczyk, który sukcesywnie publikuje ustalenia dotyczące malarstwa Mirysa – zarówno wykorzystywanych przez artystę grafik, jak i samego procesu twórczego⁸. Ambicją niniejszego artykułu jest dodanie do badań nad biografią Mirysa kilku ustaleń dotyczących początków jego kariery w Rzeczypospolitej (a właściwie zestawienie postawionych przeze mnie gdzie indziej hipotez z nowym materiałem źródłowym)⁹. W dalszej części tekstu zaprezentuję przypuszczenia dotyczące mniej znanej dziedziny twórczości Mirysa: pastelu. Przed zaprezentowaniem nowego materiału, konieczne wydaje się jednak skrótowe omówienie dotychczasowego stanu badań.

* * *

Uznaje się, że Mirys urodził się ok. 1700 roku w Paryżu, w rodzinie szkockich imigrantów. Kształcić się miał w Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby, a następnie w Rzymie. Tam rzekomo służył u francuskiego ambasadora, a następnie w 1730 roku miał zostać zaproszony do Rzeczypospolitej przez księcia Jana Stanisława Jabłonowskiego, być może jako wojskowy, a być może jako malarz¹⁰. Szybko został jednak ze służby zwolniony. Następnie miał przebywać w więzieniu, ukrywać się w zakonach, uciec z Ukrainy do Gdańska. Ostatecznie wrócił do malarstwa i pracował dla magnackich elit Rzeczypospolitej, m.in. Tarłów, Sapiehow, Cetnerów, Poniatowskich¹¹. W latach pięćdziesiątych XVIII wieku Mirys trafił na dwór „najrzędniejszego w Polsce Magnata”, dla którego tworzył obrazy religijne oraz sceny historyczne. Na dworze Branickiego

5 J. Bernoulli, *Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preussen, Curland, Russland und Pohlen in den Jahren 1777 und 1778*, Lieptzig 1780, s. 59–62.

6 S. Szymański, *Sylwester August Mirys*.

7 Artysty nie odnotowuje jednak ani Louis Dussieux, ani Louis Réau. Pierwsza wzmianka pojawia się dopiero w słowniku Benezita. L. Dussieux, *Les artistes français à l'étranger*, Paris 1852; L. Réau, *Histoire de l'expansion de l'art français moderne, Le monde slave et l'Orient*, Paris 1924; E. Benezit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, t. 3, Paris 1924, s. 283.

8 Z. Michalczyk, *Wyposażenie i wystrój kościoła parafialnego. Wartości artystyczne obiektów z czasów Jana Klemensa Branickiego*, w: *Tyczyn miastem Jana Klemensa Branickiego. Dzieje i znaczenie fundacji artystycznych*, red. Z. Michalczyk, A. Oleńska, P. Jamski, Rzeszów–Tyczyn 2009, s. 112–125; idem, *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska w Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych ze szczególnym uwzględnieniem wczesnego baroku*, Warszawa 2016, s. 686–701, 726; idem, *Domniemane modello Augustyna Mirysa do obrazu Podniesienie krzyża w kościele w Bielsku Podlaskim*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 80, 2018, nr 1, s. 5–22.

9 K. Niemira *Auguste Mirys et les débuts mystérieux*.

10 Córka artysty w krótkim autobiograficznym tekście przemilcza wczesne lata życia Mirysa i stwierdza tylko, że służył w wojsku Rzeczypospolitej. Por. Biblioteka Ossolineum, Papiery rodziny Zawadzkich, rkps 9828/III, E. Zawadzka, „Kopia Annotacyj niektórych okoliczności życia mego”, f. 34.

11 Batowski sądził, że Mirys był prototypem szkockiego kapitana, bohatera *L'Histoire d'un gentilhomme Ecossois, aux cours de Suede, et de Pologne, pendant les Regnes de Frederic Auguste et de Charles XII*,

Mirys dał się poznać jako ekscentryk: nie jadł mięsa, nie pił alkoholu, mimo relatywnie niskiej pozycji społecznej obnosił się ze złotym orderem, otrzymanym rzekomo od papieża. Życie rodzinne Mirysa nie było udane: jego żona popadła w alkoholizm, córkę oddał na wychowanie obcym, jedyny syn opuścił ojca i zerwał z nim wszelki kontakt.

Dwa główne źródła do wczesnego okresu życia Mirysa to odręczna notatka znaleziona na jednej z książek z biblioteki artysty (Mirys przedstawił się na niej jako „kapitan, malarz Francuskiej Akademii Królewskiej i kawaler orderu złotej ostrogi”) oraz wspomniana już relacja Johanna Bernoullego. Bernoulli, który poznał artystę w Białymstoku w 1778 roku, w swojej *Podróży* powtórzył informacje otrzymane od samego Mirysa: wspomniał o jego edukacji w Rzymie, papieskim odznaczeniu, wejściu na służbę księcia Jabłonowskiego, konflikcie z nim i okresie tułaczki¹². Kolejne elementy do biograficznej układanki dodawali historycy sztuki. Edward Rastawiecki twierdził (nie podając źródła), że artysta kształcił się nie tylko w Rzymie, ale też w Paryżu, gdzie miał otrzymać od Akademii złoty medal¹³. Kolejni badacze ukuli hipotezę, jakoby Mirys trafił z Rzymu do Polski przez Drezno, gdzie miałby przebywać w 1727 roku¹⁴. Ostatecznie przyjęto jednak wersję Bernoullego o zatrudnieniu Mirysa przez Jabłonowskiego już w Rzymie. Zygmunt Batowski zidentyfikował księcia jako Jana Stanisława Jabłonowskiego, który był w Rzymie krótko przed śmiercią, na przełomie 1729–1730 roku. Batowski stwierdził również, że Mirys musiał służyć w Rzymie u francuskiego ambasadora, Paul-Hippolyte de Beauvilliers, diuka de Saint-Aignan.

Oczywiście wysunięta przez Batowskiego, a zaakceptowana przez kolejnych badaczy propozycja nie może zostać przyjęta ze względu na chronologię. W okresie 1729–1731¹⁵, kiedy książę Jabłonowski miał w Rzymie „podkraść” Mirysa de Saint-Aignan’owi, ten ostatni mieszkał w Paryżu. Nominację ambasadorską otrzymał co prawda w 1730, ale w Wiecznym Mieście znalazł się dopiero w roku 1732¹⁶. Jeśli więc Mirys przebywał w Rzymie przed 1731 rokiem, nie mógł pracować tam dla Saint-Aignan’a.

Odrzucając hipotezę Batowskiego należy podkreślić, że o paryskim i rzymskim okresie twórczości Mirysa, przypadających potencjalnie na lata dwudzieste XVIII wieku, nie wiemy nic. Niejasne są też okoliczności jego przyjazdu do Rzeczypospolitej. Najstarszy znany dokument potwierdzający obecność artysty na dworze Jabłonowskich – odnaleziony przez Andrzeja Betleja list – pochodzi

Hague 1750; PAN, Materiały Zygmunta i Natalii Batowskich, III-2, 21, nlb.; A. Kraushar, *Drobiazgi historyczne*, t. 1, Petersburg–Kraków 1891, s. 143; t. 2, Petersburg–Kraków 1892, s. 363–372.

12 J. Bernoulli, *Reisen durch Brandenburg*, s. 59–62.

13 E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich*, t. 2, s. 44–46.

14 S. Szymański, *Sylwester August Mirys*, s. 21–24; J. Mycielski, *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760–1860: z okazji wystawy retrospektywnej malarstwa polskiego we Lwowie 1894 r.*, Kraków 1897, s. 13; F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, Warszawa 1925, s. 256; T. Dobrowolski, *Polskie malarstwo portretowe ze studiów nad sztuką epoki sarmatyzmu*, Kraków 1948, s. 129.

15 W literaturze można znaleźć wzmianki, że Jabłonowski był w Rzymie jeszcze w styczniu 1731 roku. *Correspondance des Directeurs de l’Académie de France à Rome [...]*, red. J. Guiffret, t. 8, Paris 1898, s. 177.

16 *Ibidem*; *Recueil des instructions données aux ambassadeurs et ministres de France depuis les traités de Westphalie jusqu’à la Révolution française*, red. G. Hanotaux, t. 3, Rome 1724–1791; vol. 20, Paris 1888.

dopiero z 1742 roku¹⁷. Nie zachowały się też żadne „wczesne” dzieła Mirysa. Najwcześniejszy obraz, *Portret Józefa Sapiehy*, jest datowany na ok. 1740 rok. Obrazy związane z Mirysem nie pozwalają ponadto ani na zrekonstruowanie genealogii jego twórczości, ani przypisanie jej do którejś z „narodowych” szkół lub środowisk artystycznych. W przypadku scen religijnych tworzonych w drugiej połowie XVIII wieku możemy się domyślać, że to nie on, a jego klient wybierał modele kompozycyjne¹⁸. Podobnie w przypadku portretów obecność wzorów kojarzonych z regencją można tłumaczyć raczej znajomością grafik niż kontaktem ze współczesnym paryskim czy rzymskim malarstwem sztalugowym. Twórczość Mirysa nie pomaga nam więc zrozumieć niejasnych okresów jego biografii.

* * *

Nowych informacji na jej temat dostarczają niespodziewanie archiwa Pierre-Michela Hennina, w latach 1752–1763 sekretarza francuskiej ambasady w Dreźnie i w Warszawie a następnie rezydenta, przechowywane obecnie w Bibliothèque de l’Institut de France w Paryżu¹⁹. Na wzmiankę o Mirysie można natrafić w korespondencji, którą Hennin prowadził z „Delamachem”, czyli Ignacem Hugarym de La Marche-Courmontem, jednym z redaktorów wydawanego w Paryżu „Journal étranger”. We wrześniu 1753 roku Hennin napisał do de La Marche’a z Drezna obszerny list (pomyślany zapewne jako propozycja artykułu do „Journal”) dotyczący jego niedawnego pobytu w Warszawie²⁰.

Jeden z akapitów Hennin poświęcił słynnym warszawskim artystom: obok młodego architekta Jakuba Fontany i pastelisty Louisa Marteau wymienił Mirysa. „Jest teraz w Warszawie – pisał – jakiś malarz francuski znany w Rzymie w czasach swojej młodości pod imieniem Augustion i pod przezwiskiem Mieris – z powodu podobieństwa swoich dzieł do [prac] tego malarza”²¹. W dalszej części Hennin precyzował, że Mirys jest w Rzeczypospolitej od czternastu lat (czyli od ok. 1739 roku). Lakonicznie wypowiedział się też o jego sztuce, podkreślając

17 Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника, фонд 103, Archiwum Sapiechów, opis 2, Archiwum Teofilpolskie, teka 427d, korespondencja Jabłonowskich, nadawcy nazwiskami na litery: Me-Oż, list Mirysa do Marchanda, gubernera na służbie Ignacego Sapiehy, 27 XI 1742. List wspomina: A. Betlej, *Sibi, Deo, posteritati. Jabłonowscy, a sztuka w XVIII wieku*, Kraków 2010, s. 74.

18 O zaangażowaniu Branickiego w prowadzenie fabryk zob. E. Kowecka, *Dwór „Najrzędniejszego w Polsce magnata”*, Warszawa 1991; A. Oleńska, *Jan Klemens Branicki „Sarmata Nowoczesny”: kreowanie wizerunku poprzez sztukę*, Warszawa 2011.

19 O Henninie zob. E. Manikowska, *Pierre-Michel Hennin i kultura dworów magnackich w czasach Augusta III. Przyczynek do badań nad europejskimi modelami kultury i kolekcjonerstwa w Rzeczypospolitej czasów saskich*, w: *Europejski wiek osiemnasty: uniwersalizm myśli, różnorodność dróg. Studia i materiały*, red. M. Dąbrowski, A. Grześkowiak-Krawicz, M. Zwierzykowski, Kraków 2013, s. 291–299.

20 Bibliothèque de l’Institut de France, Paryż, Fond Hennin, Ms 1265, f. 209–214; list Hennina do de La Marche’a, Drezno, 11 IX 1753. Warto na marginesie wspomnieć, że zarówno Hennin, jak i de La Marche związani byli z księciem Orleańskim. Hennin był sekretarzem Charlesa de Broglie, trafnie nazywanego kreaturą księcia Orleańskiego. De La Marche z kolei opiekował się gabinetem wspomnianego księcia od około 1752 r.

21 Ibidem, f. 214.

„szybkość pędzla” oraz wspominając, że Mirys nie tylko „ładnie maluje portrety”, ale także *sujets galantes*²².

Dla zrekonstruowania biografii malarza interesująca jest przede wszystkim informacja dotycząca przyjazdu Mirysa do Rzeczypospolitej. Jeśli artysta opuścił Rzym dopiero w 1739 roku, wykluczyć należy możliwość, że sprowadził go książę Jan Stanisław Jabłonowski – jak była o tym mowa wcześniej, zmarł on bowiem w 1731 roku. Przyjęcie nowej daty przyjazdu niejako z automatu wysuwa nowego kandydata na jego pierwszego „patrona”. Wiadomo bowiem, że Jan Kajetan Jabłonowski, syn Jana Stanisława, w latach 1738–1739 podróżował po Europie, odwiedzając zarówno Rzym, jak i Paryż²³. Czy to Jan Kajetan Jabłonowski „przywiózł” ze sobą Mirysa z Rzymu? Dla kogo artysta pracował wcześniej?

Rzymski pobyt Jana Kajetana Jabłonowskiego jest niestety słabo udokumentowany. W polskojęzycznej literaturze powtarza się zazwyczaj jego dwa epizody: spotkanie Jabłonowskiego z Jakubem III Stuartem i pozyskanie od niego pełnomocnictwa w zarządzaniu majątkiem pozostałym w Rzeczypospolitej po jego zmarłej żonie (Jakub Stuart był wdowcem po spokrewnionej z Jabłonowskimi Marii Klementynie Sobieskiej); w dalszej kolejności: pozyskanie przez Jabłonowskiego relikwii św. Wiktora (które następnie trafiły do Mariampola)²⁴. Na podstawie obcej literatury dodać możemy tu jeszcze kilka pomniejszych epizodów: Jabłonowski znalazł się w Rzymie najpóźniej 19 grudnia 1738 roku, bo wtedy notowane jest jego spotkanie z elektorem saskim Fryderykiem Krystianem²⁵. Z kolei 9 stycznia 1739 roku odnotowano obecność Jabłonowskiego w Palazzo Mancini, tj. siedzibie Akademii Francuskiej. Jabłonowski obserwował z mieszczącego się w Palazzo prywatnego apartamentu ambasadora de Saint-Aignan’a ceremonię rozdania nagród (wyróżniono wtedy m.in. młodego rzeźbiarza Jean’a-Baptiste’a Pillage)²⁶. Jabłonowski Rzym opuścił 23 stycznia 1739 roku i udał się do Paryża, zabierając ze sobą otrzymane od papieża relikwie św. Wiktora²⁷.

W kontekście biografii Mirysa najciekawsza jest oczywiście wizyta Jabłonowskiego z Palazzo Mancini, potwierdza bowiem kontakt księcia z francuską diasporą w Rzymie (do której, teoretycznie, Mirys mógł należeć) oraz jego relacje z de Saint-Aignan’em, w którym – przypomnijmy – Batowski widział patrona Mirysa. Warto w tym miejscu zatrzymać się na chwilę przy propozycjach wspomnianego badacza. Choć Batowski nie poparł tezy o przejściu Mirysa od diuka de Saint-Aignan do księcia Jabłonowskiego, wydaje się, że był świadom

22 Ibidem.

23 H. Wereszycka, *Jabłonowski Jan Kajetan*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 10, Wrocław–Warszawa 1962–1964, s. 223–224.

24 Ibidem; A. Betlej, *Sibi, Deo, posteritati*, s. 146. Tam dalsza literatura.

25 *Journal of Joseph Anton von Wackerbarth-Salmour addressed to August III*, oprac. M. Cassidy-Geiger, nota z 25 XII 1738, comtedelusace.wordpress.com/1738/12/25/wackerbarth-dispatch-dated-dec-25-1738-rome/ [dostęp: 10 X 2018].

26 Korespondencja Certaine’a (sekretarza ambasadora Saint-Aignana) z Jean Jacquesem Amelotem (francuskim ministrem spraw zagranicznych), list z Rzymu, 16 XII 1739; *Correspondance des Directeurs*, t. 9, s. 359. Pobyt Jabłonowskiego w Rzymie zbiegł się w czasie z wizytą młodego elektora Fryderyka Krystiana Wettyna, podróżującego incognito jako comte de Lusace. Por. M. Cassidy-Geiger, *Die grande Kur: Prinz Friedrich Christian von Sachsen aus der Suche nach Heilung und Kultur in Italien 1738–1740*, Dresden 2018.

27 H.M. von Brühl, *Journal*, wpis z 24 I 1739, oprac. M. Cassidy-Geiger, <https://comtedelusace.wordpress.com> [dostęp: 10 X 2018].

pokrewieństwa między Jabłonowskimi a Saint-Aignanem²⁸. Diuk de Saint-Aignan był bowiem kuzynem matki Jana Kajetana, Joanny Jabłonowskiej (z domu de Béthune). Jabłonowscy afiszowali się w swoich rezydencjach z tym pokrewieństwem – wiadomo, że w 1724 roku Jan Stanisław poszukiwał portretu Paula de Beauvilliers (krewniaka Saint-Aignan'a), którego kopię chciał powiesić w jednej ze swoich siedzib²⁹.

Chociaż Jan Kajetan Jabłonowski spotkał się w Rzymie z de Saint-Aignanem, jest jednak mało prawdopodobne, aby „przejął” od niego Mirysa. Artystyczny krąg, w którym obracał się w *Cittá Vecchia* diuk de Saint-Aignan jest dobrze udokumentowany i nie ma żadnych źródeł potwierdzających, że należał do niego i Mirys. Podkreślić należy również, że Saint-Aignan cieszył się reputacją wyrafinowanego amatora. Wiadomo, że należał do bliskiego kręgu diuka d'Antin, dyrektora Budowli Królewskich, jak również Nicolasa Vleughelsa, dyrektora Akademii Francuskiej w Rzymie³⁰, w której to gmachu zdecydował się zresztą w Rzymie zamieszkać³¹. Przez całe życie otaczał się artystami (Pierre-Charles Trémolières, Jean-Charles Frontier, Louis-Gabriel Blanchet, Pierre Subleyras et Michel-Ange Slodz, Jean-Baptiste Marie Pierre, żeby wymienić tylko kilku) o wysokich kwalifikacjach technicznych, wyższych w każdym razie niż te, którymi dysponował Mirys³². Jeszcze we Francji Saint-Aignan zbudował bogatą kolekcję obrazów, rzeźb i gemm; w jej katalogu, liczącym 400 obrazów, nie znajdziemy żadnej pracy Mirysa³³.

Jeśli więc Mirys nie pracował dla Saint-Aignan'a, kto mógł być jego patronem w Rzymie? Z pewną rezerwą chciałbym postawić hipotezę, że Mirys mógł działać w orbicie dworu Stuartów. Ze względu na swoje szkockie pochodzenie i związki z angielskimi katolikami na wygnaniu, miał wszelkie predyspozycje, aby związać się właśnie z kręgiem angielskiego, katolickiego dworu. Najwcześniejsze zachowane obrazy artysty, *Portret Ignacego Cetnera* (Wilanów) czy *Portret Jana Sapięhy* (Wawel) nie zdradzają jednak wyraźnych analogii ze stylistyką sztuki z rzymskiego kręgu Stuartów (należeli do niego m.in. malarze Antonio David (1698–1750), Domenico Duprà (1689–1770), nieznanymi z imienia Gill). Należy jednak podkreślić, że artystyczne środowisko skupione wokół Stuartów jest nadal słabo rozpoznane, podobnie zresztą jak korpus dzieł Mirysa.

28 K. Niemira, *Auguste Mirys et les débuts mystérieux*, s. 185–190; Joanna i jej mąż Jan Stanisław Jabłonowski kilkakrotnie podróżowali do Francji, a ich córka, a siostra Jana Kajetana, Maria Jabłonowska, w 1730r. wyszła za mąż za Anne-Charlesa Frédéric de La Trémoille'a diuka de Châtellerault.

29 A. Betlej, *Sibi, deo, posteritati*, s. 61.

30 Charles de Bosses, *Le président de Bosses en Italie*, red. R. Colomb, t. 2, Paris 1869, s. 79; *Recueil des instructions*, t. 3, vol. 20, s. 73; *Correspondance des directeurs*, t. 8, s. 165.

31 *Correspondance des directeurs*, t. 8, s. 168, 251.

32 Subleyras 1699–1749 [katalog wystawy], 20 février – 26 avril 1987, Paris, Musée du Luxembourg; 18 mai – 19 juillet 1987, Rome, Académie de France, Villa Médicis, red. P. Rosenberg, O. Michel, Paris 1987, s. 71–73; M. Le Moël, P. Rosenberg, *La collection de tableaux du duc de Saint-Aignan et le catalogue de sa vente illustré par Gabriel de Saint-Aubin*, „Revue de l'Art”, 1969, nr 6, s. 53–54; S. Couturier, *Introduction*, w: *Drawn to Art. French Artists and Art Lovers in 18th Century Rome* [katalog wystawy], 21 October 2011 – 2 January 2012 National Gallery of Art, Ottawa, de. S. Couturier, Ottawa 2011, s. 14, 194; *Correspondance des directeurs*, t. 9, list z 27 XII 1733, nr 3779, s. 32.

33 *Correspondance des directeurs*, t. 8, list z 13 XI 1731, n 3606, s. 386; M. Le Moël, S. Rosenberg, *La collection de tableaux*, s. 51–67; *Catalogue d'une belle collection de tableaux originaux [...] qui composent le cabinet de feu M. Le duc de Saint-Aignan, dont la vente se fera le lundi 17 juin 1776, en son hôtel rue Sainte Avoye*, red. J.-B. Lebrun, Paris 1776.

Tym ciekawszy wydaje się cytowany wcześniej list Hennina. Sekretarz francuskiej ambasady podkreślał bowiem, że Mirys pracował szybko, co sugeruje, że już w 1753 roku musiał mieć nie tylko dużą klientelę, ale też realizować dla niej liczne zlecenia. Po drugie – Hennin wspomina, że Mirys malował w Warszawie nie tylko portrety, ale także *sujets galants* (dziś nieznane)³⁴. Ich odnotowanie jest szczególnie intrygujące. Niewykluczone bowiem, że prace Mirysa były jednymi z pierwszych realizacji tego typu w Rzeczypospolitej. Jedynymi znanymi mi *sujets galants* pochodzącymi sprzed 1753 roku są importowane supraporty Złotego Salonu w Puławach (wykonane zapewne przez Charles-Michel-Ange'a Challe'a ok. 1749 i zainstalowane w 1752 roku, znane dziś tylko z inwentaryzacji pałacu)³⁵. Chociaż więc z kategoriycznymi opiniami należy się wstrzymać (świeckie malarstwo dekoracyjne epoki saskiej jest zjawiskiem nierozpoznanym) nie można wykluczyć, że Mirys był jednym z prekursorów *sujets galants* w Warszawie. Otwarte pozostaje pytanie, kto mógł być klientem na rodzajowe obrazy Mirysa. Nie wdając się w spekulacje warto wspomnieć, że w czasie, kiedy Hennin pisał omawiany list, hetman Branicki, jeden z patronów Mirysa, właśnie dekorował swój stołeczny pałac³⁶.

* * *

Czy biorąc pod uwagę przekaz o malowanych przez Mirysa *sujets galants* można na niego patrzeć jako na artystę „na czasie”? Jako na malarza wprowadzającego na magnackie dwory nowe gatunki malarskie albo malarza zdolnego odpowiedzieć na nowe oczekiwania klienteli? Dowodem w sprawie może być anonimowy pastel przechowywany w kolekcji Lwowskiej Galerii Sztuki³⁷. Jak sądzę, reprodukowany tutaj po raz pierwszy *Portret mężczyzny* można powiązać z Mirysem (il. 1). Układ kompozycji, kształt czaszki, charakterystyczny duży i prosty nos, forma i mięśistość ust, a nawet uczesanie modela budzą skojarzenia z *Autoportretem* Mirysa (Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, depozyt w Muzeum Narodowym w Poznaniu, il. 2). Czy lwowski pastel jest portretem Mirysa i wykonał go któryś z warszawskich pastelistów? Stylistyka nie przypomina znanych prac Louisa Marteau (który znalazł się w Warszawie przed 1752 rokiem). Nie są znane żadne prace Daniela Ernsta Poltza (pastelista czynnego w Warszawie od 1749 roku i utrzymującego z Mirysem w kolejnej dekadzie towarzyskie relacje)³⁸ – nie sposób więc przeprowadzić analizy porównawczej. Biorąc jednak pod uwagę fakt, że w drugiej połowie XVIII wieku Mirys stworzył co najmniej trzy autoportrety (dwa w Muzeum Narodowym w Poznaniu, jeden w Litewskim Muzeum Sztuki

34 Trudno niestety wyrokować, czy Mirys był autorem *Sceny ogrodowej*, znanej tylko z reprodukcji zamieszonej w monografii Szymańskiego (il. 130, nlb.). Obraz w 1964 r. znajdował się w prywatnych zbiorach w Krakowie, gdzie jest dziś nie udało mi się ustalić.

35 Plansze opracowane przez Johanna Sigmunda Deybla (syna) znajdują się w kolekcji Ermitażu. Na marginesie tych rozważań warto wspomnieć, że najwcześniejsza wzmianka o obecności rycin wg Antoine'a Watteau w Rzeczypospolitej pochodzi z roku 1742 – wtedy to zespół kilkunastu miedziorytów, być może przedstawiających właśnie *sujets galantes*, przywiózł z Paryża kasztelan krakowski Stanisław Poniatowski, por. AGAD, ARB, 337, f. 55.

36 E. Kowecka, *Dwór „Najrzędniejszego w Polsce magnata”*; A. Oleńska, *Jan Klemens Branicki*.

37 G-II-205; pastel, papier, 33 × 23 cm.

38 W kolekcji MNW znajduje się wiązany z Mirysem portret żony Poltza.



1. Augustyn Mirys, *Autoportret*, ok. 1750 (?), Lwowska Galeria Sztuki im. Borysa Woźnickiego

2. Augustyn Mirys, *Autoportret*, ok. 1765 (?), Muzeum Narodowe w Poznaniu

w Wilnie) oraz chętnie umieszczał swój wizerunek w scenach religijnych, można postawić hipotezę, że omawiany pastel również jest autoportretem. Otwarta pozostaje kwestia datowania. Mężczyzna przedstawiony na obrazie to trzydziestokilkulatek. Jeśli więc przyjąć za biografami Mirysa, że urodził się on około roku 1700, pastel musiałby powstać jeszcze przed jego przyjazdem do Rzeczypospolitej. Czy jednak przyjęta przez historyków data urodzin Mirysa da się utrzymać? Nieznane są żadne wiarygodne źródła, które by ją potwierdzały. Być może jest ona tylko konstruktem historycznym i wypadkową założenia, że w 1729 roku Mirys był żonaty (z 1729 miał bowiem pochodzić niezachowany portret jego włoskiej żony)³⁹. Jeśli przyjąć rok 1700 za datę narodzin artysty, omawiany pastel musiałby być jedną z najwcześniejszych zachowanych prac. Chociaż obecny stan wiedzy o biografii i *oeuvre* malarza nie pozwala na budowanie przekonujących hipotez, skłonny jestem datować lwowski pastel na ok. 1750 roku, poznański obraz na lata sześćdziesiąte XVIII wieku, a samą datę narodzin artysty przesunąć o dekadę. Jeśli te propozycje są zasadne, Mirys byłby – obok Marteau i Poltza, jednym z pierwszych pastelistów czynnych w Rzeczypospolitej⁴⁰.

* * *

Powyższe rozważania, chociaż mają charakter przyczynkarski, pozwalają na wyznaczenie nowych perspektyw badawczych. Po pierwsze, przesunięcie przyjazdu Mirysa do Rzeczypospolitej z roku 1730 na 1739 (a co za tym idzie przesunięcie „awanturycznego” okresu w życiu Mirysa na przełom lat trzydziestych i czterdziestych XVIII wieku) może służyć jako argument w rozwianiu wątpliwości

39 A. Ryszkiewicz, *Mirys Augustyn*, s. 586.

40 Pomijam tutaj obecność w środowisku warszawskim pojedynczych pastelów datowanych na przełom XVII i XVIII w. Techniczny poziom ich wykonania sugeruje bowiem, że twórcy omawianych prac nie posługiwali się tą techniką biegle. Zob. A. Rudzińska, *Pastel w sztuce polskiej do połowy XIX w.*, w: *Mistrzowie pastelu. Od Marteau do Witkacego. Kolekcja Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. A. Grochała, J. Sikorska, Warszawa 2015, s. 46–52.

atrybucyjnych. Możemy np. powiedzieć, że dziełem Mirysa nie jest ani *Portret Jana Fryderyka Sapięhy* (Muzeum Regionalne w Smoleńsku; datowany na po 1736, a przed 1740)⁴¹, ani też *Portret Konstancji Poniatowskiej z synem* (Muzeum Narodowe w Warszawie, datowany na koniec lat trzydziestych XVIII wieku). Po drugie lwowski pastel i wzmianka Hennina o malowanych przez Mirysa *sujets galantes* pozwalają mieć nadzieję, że w przyszłości uda się odnaleźć kolejne prace artysty. Dotyczy to przede wszystkim pastelów, które jako pole badawcze pozostają do dziś *terra incognita*⁴². Po trzecie przypadek Mirysa, artysty „wielozadaniowego”, malującego zarówno w technice olejnej, pastelu, fresku, jak i na tkaninach (niezachowana kurtyna komedialni w Białymstoku), tworzącego – w zależności od życzenia klienta – portrety, sceny religijne, historyczne, mitologiczne i *galantes*, wiele mówi nam o lokalnej scenie artystycznej. W czasach Mirysa tylko nieliczni artyści (jak pastelista-portrecista Marteau) decydowali się na wąską specjalizację. Ci, którzy jej próbowali (jak rysownik i portrecista Marcello Bacciarelli), z czasem byli zmuszani przez swoich patronów do poszerzania oferty o nowe gatunki i nowe techniki. Zarówno w czasach saskich, jak i za panowania Stanisława Augusta sprawdzoną „szansą na sukces” była dywersyfikacja usług. Chociaż więc Mirys nie zapisał się na kartach historii sztuki jako utalentowany artysta, rozpatrywany w kontekście obieranych przez malarzy ścieżek kariery i strategii działania, jawi się jako postać szczególnie interesująca. Mirys, który pracował niemal wyłącznie dla magnaterii i tworzył pozory bycia artystą dworskim, w rzeczywistości kierowany był tymi samymi prawami popytu i naciskami klientów, z którymi mieli do czynienia współcześni mu artyści pracujący na wolnym rynku. Fakt, że celował w modne techniki (pastel) i gatunki kojarzone z modusem salonowym (*sujets galantes*), sugeruje, że mamy w jego przypadku do czynienia z artystą konsekwentnie starającym się zaszcześcić w Warszawie standardy alternatywne wobec tych obowiązujących w środowiskach cechowych bądź z cechów się wywodzących. Jest to o tyle istotne, że nie ma do dziś dowodów na to, aby Mirys odebrał akademickie wykształcenie. Fakt, że konsekwentnie starał się „intelektualizować” swoją pracę oraz budować własny wizerunek jako światowca i filozofa pokazuje, że akademicy nie mieli monopolu na artyzm⁴³. Być może dalsze badania nad Mirysem pozwolą pokazać, że przemiany lokalnej sceny artystycznej, które miały miejsce w epoce saskiej, wykraczały poza opozycję „malarze cechowi” – „malarze akademicy” i zawierały w sobie trzeci, zazwyczaj marginalizowany element: energicznych, self-made manów. ●

41 J. Gajewski, *Portret w Polsce doby unii polsko-saskiej*, „Arteria”, 2004, s. 12.

42 A. Rudzińska, *Pastel w sztuce polskiej*, s. 46–52. Trudności w badaniach pastelów dotyczą przede wszystkim nierozpoznania zbiorów muzealnych. Dotyczy to nie tylko ośrodków działających na dawnych wschodnich ziemiach Rzeczypospolitej, ale także flagowych polskich instytucji.

43 Na temat intelektualizacji obrazu artysty zob. N. Heinich, *Du peintre à l'artiste: artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris 1993; Ch. Guichard, *Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIII^e siècle: peintres et sculpteurs entre corporation et Académie royale*, „Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine”, 3, 2002, nr 49, s. 54–68.

