

Élisabeth Vigée Le Brun, *Koncert hiszpański*, czyli portret męża

Artystka nie pozostawiła portretu męża, we *Wspomnieniach* zaledwie zarysowała jego wygląd. Bardziej dokładny opis sporządził jej siostrzeniec: Jean-Baptiste Le Brun „miał około pięciu stóp i dwóch cali. Był dobrze zbudowany. Włosy, brwi i oczy miał czarne. Wzrok przenikliwy, pełen inteligencji i bystrości. Miał wysokie czoło, nos prosty i cienki, usta średnie i dobrze uformowane. Górna warga wskazywała delikatność, dolna, trochę mocniejsza, zapowiadała życie gwałtowne i zmysłowe. Miał piękne dłonie”¹. Élisabeth Vigée Le Brun była słynną pięknością: wysoka, smukła, zgrabny nos, zmienne spojrzenie i piękny głos². Jedynym obrazem artystki ukazującym jej męża jest *Koncert hiszpański* (ol., pł., 82 x 101 cm, zb. prywatne; zob.: http://i21.servimg.com/u/f21/15/35/70/03/img_8029.jpg). Powstał on na zamówienie Christiana IV księcia Palatynatu-Zweibrücken, pochodzące z 1774 roku. Nagła śmierć zleceniodawcy spowodowała odłożenie realizacji. Osobą, która pośredniczyła w imieniu księcia Christiana IV w rozmowach z malarką, był Georg Wilhelm von Pachelbel (1717–1784). Obraz został ukończony w 1777 roku, już po ślubie artystki. Joseph Vernet, pełniący nieformalną rolę opiekuna i tutora Élisabeth Vigée Le Brun, w notatce dla Pachelbela wymienia dwa obrazy zamówione przez księcia Palatynatu-Zweibrücken: *Pracownię stolarza* Nicolasa Bernarda Lépicié i obraz przedstawiający „hiszpańską damę siedzącą na sofie i śpiewającą oraz młodego Hiszpana akompaniującego jej na gitarze” przez Élisabeth Louise³. Obraz nabyła w 1777 roku hrabina Cossé, rok później, na aukcji pośmiertnej jej kolekcji, obraz został sprzedany za 720 franków. Dzieło zmieniało właścicieli i w 1822 roku, jeszcze za życia artystki, pojawiło się na anonimowej aukcji wraz z informacją: „sądzi się, że jest to portret autorki i świętej pamięci Le Bruna jej męża”⁴. W swoich *Wspomnieniach* artystka wymienia pracę *Une scène espagnole*⁵.

¹ Geneviève Haroche-Bouzinac, *Louise Élisabeth Vigée Le Brun. Histoire d'un regard*, wyd. 2, Flammarion, Paris 2011, s. 62.

² *Ibidem*, s. 63.

³ *Élisabeth Louise Vigée Le Brun*, red. Joseph Baillio, Xavier Salmon, kat. wyst., Grand Palais, Galeries nationales, Paris, 23 września 2015 – 11 stycznia 2016; The Metropolitan Museum of Art, New York, 9 lutego – 15 maja 2016; Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, 10 czerwca – 12 września 2016, Réunion des Musées Nationaux, Paris 2015, kat. nr 27, s. 122.

⁴ *Ibidem*, kat. nr 27, s. 349.

⁵ Élisabeth Vigée-Lebrun, *Souvenirs 1755–1842*. Texte établi, présenté et annoté par Geneviève Haroche-Bouzinac, Honoré Champion, Paris 2008, s. 342.

Istnieje kilka interpretacji tego dzieła. Badacze twórczości Vigée Le Brun są dość zgodni, że scena ukazuje malarzkę i jej przyszłego męża, odzwierciedlając jej emocje i uczucia przed ślubem i krótko po nim. Niewątpliwie rysy mężczyzny przypominają te z *Autoportretu* Le Bruna namalowanego w 1795 roku⁶.

We wnętrzu bogato urządzonego buduaru młoda kobieta spoczywa na kanapie, w dłoniach trzyma partyturę. Ma na sobie białą atłasową suknię, nazywaną „hiszpańską”, na głowie siwą perukę z perłami i piórami. Kanapa jest wyściełana złotą jedwabną tkaniną. Za plecami kobiety stoi młody muzykant z mandoliną, ramieniem delikatnie dotyka jej włosów, zaglądając w trzymane przez nią nuty. W tle, z prawej strony, pokojówka nieznacznie odsłania zakrywającą drzwi kotarę, prawą dłoń podnosi do ust, wyraźnie zdziwiona zaistniałą sceną. Wnętrze mieszkalne z neoklasycystycznym wystrojem, na ścianie w owalnej ramie portret młodej kobiety w XVII-wiecznym ubiorze holenderskim w typie Gerarda Dou. Z lewej strony stoi nakryty białą tkaniną stół z lustrem, tzw. *miroir de toilette*, i przyborami toaletowymi, obok w rogu owalny stolik w stylu Ludwika XVI z dymiącym *brûle parfum*, na toalecie róża. W tej części pomieszczenia widać krzesło i stojącego na nim brunatnego kota, w jego stronę zwrócony jest nieduży, szczerzący zęby, łaciaty pies. Z prawej strony, na stole przykrytym kobiercem, leży opieczętowany list, przy nim ręczny dzwonek i kasetka na przybory do pisania. Malarka stworzyła wygląd mieszczańskiego wnętrza, zgromadzone tu przedmioty, tkaniny i meble podkreślają atmosferę prywatności.

Joseph Baillio wskazuje na wyraźną inspirację dziełami Gabriela Metsu. Vigée Le Brun starała się nawiązać do zainteresowań swego męża XVII-wiecznym malarstwem holenderskim. Znała jego kolekcję, mogła odwoływać się nie tylko do Metsu, ale i do Pietera de Hoocha (*Widok wnętrza z kobietą czytającą list*, 1668–1670, Nationalmuseum, Sztokholm) czy Jeana-Bapiste’a Chardina (*Kobieta pieczętująca list*, ok. 1732, Schloss Sanssouci, Poczdam).

Baillio sugeruje również, że jednym z powodów wyboru tematu mogła być premiera *Cyrulika sewilskiego* Pierre’a-Augustina Carona de Beaumarchais, zaprezentowana w lutym 1775 roku w Comédie Française. Vigée Le Brun interesowała się utworami scenicznymi, bywała w teatrze i operze. Marc Ledbury wykazał niewątpliwy wpływ *opéra comique* na malarstwo rodzajowe we Francji w XVIII stuleciu⁷.

⁶ Ol., pł., 131 x 99 cm, zb. prywatne, *Élisabeth Louise Vigée Le Brun, op. cit.*, kat. nr 13, s. 103.

⁷ Marc Ledbury, *Intimate Dramas: genre Painting and New Theatre in Eighteenth-Century France*, w: *Intimate Encounters: Love and Domesticity in Eighteenth-Century France*, red. Richard Rand, kat. wyst., Hood Museum, Dartmouth College, 1997, s. 49–68.

Ukazana przez Vigée Le Brun scena prezentuje nieprzypadkową narrację. Kobieta i mężczyzna, wytwornie ubrani, zajęci śpiewem, tworzą elegancką parę, a rodząca się między nimi zażyłość może być początkiem trwalszej relacji. Suknia z perłowego atlasu i staranna fryzura, eleganckie meble i obraz na ścianie pozwalają domniemywać, że mamy do czynienia z zamożnym mieszczańskim domem. Ubrany w błękitny hiszpański kostium młody mężczyzna z mandoliną przechyla się w stronę kobiety, wzrok kierując na trzymane przez nią nuty. Tworzy to swoisty rodzaj intymnej relacji, której świadkiem jest służąca. Obraz opowiada jednak więcej. Leżący na stole odpieczętowany list – *billet d'amour* – i róża na toaletce to z pewnością obowiązkowe atrybuty rozwijającej się uczuciowej bliskości, ale też znak przynależności do eleganckiego towarzystwa.

W połowie XVIII stulecia malarze francuscy, jak Jean-Honoré Fragonard i François Boucher, przedstawiali kobiety w sukniach zwanych hiszpańskimi, wyróżniające się bufiastymi, rozcinanymi rękawami i marszczoną kryzą opasującą szyję, wzorem słynnych wizerunków pani de Pompadour. Dlaczego artystka ubrała męża w całkowicie fantastyczny strój, nazywany również hiszpańskim? W malarstwie rodzajowym około połowy stulecia popularne były egzotyczne ubiory, tureckie, arabskie, ale i renesansowe hiszpańskie. W kolekcji Marie Thérèse Geoffrin znajdował się obraz Carle'a van Loo, *Hiszpańska konwersacja* (1755, Ermitaż, Sankt Petersburg), gdzie postaci noszą hiszpańskie stroje: kobieta ubrana jest w białą atlasową suknię ze stojącym koronkowym kołnierzem, młody Hiszpan nosi wielobarwną koszulę z kryzą oraz pelerynę. Pani Goeffrin chciała również, aby w tej kompozycji van Loo sportretował jej córkę Marie-Thérèse de la Ferté Imbault. Ubiór grajka z obrazu Vigée Le Brun jest dziwnym połączeniem kostiumu teatralnego, którego licznych przykładów dostarczają obrazy Antoine'a Watteau, Jeana-Baptiste'a Patera czy Nicolasa Lancreta, z modnymi elementami współczesnego stroju. Mężczyzna ma na głowie kapelusz ze strusimi piórami, a na nogach trzewiki, kolorystycznie dobrane do całego stroju, ich czerwone obcasy określają jego status społeczny, wskazując na przynależność do warstwy uprzywilejowanej (Jean-François de Troy, *Podwiązka*). Wiadomo, że Jean-Baptiste Le Brun przykładął wielką wagę do ubioru, jakości tkanin i skór, modnej kolorystyki. Nosił drogie i luksusowe stroje. Z relacji współczesnych mu osób wyłania się obraz człowieka ujmującego, wytwornego, niezmiernie eleganckiego, ale jednocześnie libertyna i hulaki. Le Brun był bardzo pracowity, stale poróżował w interesach, odznaczał się kulturą prowadzenia negocjacji handlowych i ogromną wiedzą. Rozwinął międzynarodowy handel dziełami sztuki, przez jego ręce „przeszły” obrazy Rembrandta, Rafaela, Murilla, Correggia, Velasqueza. Obrazy oferowane kolekcjonerom wystawiał w swej paryskiej rezydencji Hôtel Lubert, która od 1778

roku stała się jego własnością. Okazały budynek mieścił pracownię malarską jego żony, salę aukcyjną (inauguracja odbyła się w 1787 roku) i prywatną galerię, prezentującą dzieła przed wystawieniem na sprzedaż. Galeria udostępniana była tylko wybranym klientom. W latach 1789–1791 Le Brun pokazał tam wystawę „Artistes Libres”. Przestrzeń była wynajmowana na spektakle teatralne, zgromadzenia i koncerty⁸. W latach 1780–1789 marszand zorganizował sześćdziesiąt osiem aukcji, wydawał katalogi aukcyjne, zrealizował zlecenie zakupu kolekcji księcia d’Aumont dla królowej Marii Antoniny. W Brukseli w 1782 roku uczestniczył w aukcji księcia Karola de Lorraine, w czym po raz pierwszy towarzyszyła mu żona.

Osiemnastowieczny *hôtel* był głównym miejscem „konsumpcji” dóbr luksusowych⁹. Wnętrze mieszkalne widziane oczami artystki to swoista autoprezentacja, w której istotną rolę pełni wizerunek dostatniego domu. Wytworne meble, eleganckie i wyszukane stroje, modne przedmioty dnia codziennego określają status społeczny przebywających w nim osób. Stojąca po lewej stronie toaletka pojawia się także w innych *tableaux de mode*; François Boucher umieścił ją w *Poranku* z 1746 (Nationalmuseum, Sztokholm); jest również w *Portrecie zbiorowym* François-Huberta Drouais z 1756 (National Gallery of Art, Waszyngton). Innym ważnym motywem występującym w obrazie Vigée Le Brun są pies i kot, zainspirowane również malarstwem holenderskim. W XVIII-wiecznym malarstwie francuskim wyobrażenia zwierząt występują w scenach prezentujących wnętrza, niezależnie od statusu majątkowego ich właścicieli. Pies pojawia się często w scenach o charakterze erotycznym, np. w takich obrazach jak *Wyznanie miłości* de Troy z 1724 (zb. prywatne), *La Gimblette* Fragonarda z 1770–1775 (Alte Pinakothek, Monachium), moralizatorskie *Zbite lustro* Greuze’a z 1763 (Wallace Collection, Londyn) i *Kochana matka* tego samego artysty (1769, zb. prywatne), ale również we wnętrzach kuchennych Chardina. Zwierzęta występują w scenach buduarowych (Chardin, *Toaletta*, 1742, Museo Thyssen-Bornemisza, Madryt), jak również portretach rodzinnych we wnętrzach.

Głównym tematem obrazu *Koncert hiszpański* jest muzykowanie. Ten typ przedstawienia cieszył się we Francji dużą popularnością, podejmowali go Jean Raoux, Jean-François de Troy, Antoine Watteau, Nicolas Lancret, Louis-Rolland Trinquesse (*Muzyczny wieczór*, 1774, Alte Pinakothek, Monachium). Inspiracja, tak jak w większości tematyki

⁸ Charlotte Guichard, *Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, expert et marchand d’art sous la Révolution*, „Dossier de l’art”, nr 232, wrzesień 2015, s. 69.

⁹ Ewa Lajer-Burcharth, *Kwestia nowoczesności: przypadek Bouchera*, w: *Le Siècle français. Francuskie malarstwo i rysunek XVIII wieku ze zbiorów polskich*, koncepcja wystawy i katalogu Iwona Danielewicz, Justyna Guze, Muzeum Narodowe w Warszawie 2009, s. 135, przyp. 44.

rodzajowej, ma swe źródło w fascynacji malarstwem holenderskim i w popularnym od 2 ćwierci XVIII stulecia *goût hollandais*. Vigée Le Brun ukazuje jednak całkowicie współczesną interpretację znanego tematu. Kompozycja powtarza przede wszystkim tzw. *tableaux de mode*, bardzo popularne w 2 i 3 ćwierci XVIII wieku, ukazujące postaci znane i rozpoznawalne bądź anonimowe, w prywatnych pomieszczeniach, w otoczeniu przedmiotów dnia codziennego. Wzorem dla malarki mogły być obrazy Bouchera, de Troy, a nawet Fragonarda. Carl Tessin, ambasador szwedzki w Paryżu i nadintendent budowli królewskich w Sztokholmie, zamówił serię takich kompozycji rodzajowych, podobnie uczynił Fryderyk II, król pruski, co wzmogło popyt na ten rodzaj przedstawień. Termin *tableaux de mode* użyty został przez Pierre'a-Jeana Mariette'a w odniesieniu do obrazów de Troy¹⁰. Ukazywały one w intrygujący sposób miłosne igraszki wykwintnie ubranych kobiet i mężczyzn w czasach regencji. Szybko pojawiły się dzieła innych artystów, które będąc pozbawione alegorycznych treści i mitologicznego „zaplecza”, ilustrowały rozrywki i sposób bycia wpływowych grup społecznych. *Tableaux de mode* ukazywały różne rodzaje relacji między kobietą i mężczyzną, to w właśnie trakcie tych „wyszukanych spotkań (fr. *rencontres galantes*) – jak pisze Jörg Ebeling – ujawniała się koncepcja wyszukanej miłości (fr. *amour galant*), która stała się swoistego rodzaju towarzyską powinnością ówczesnego społeczeństwa”¹¹. Pierwszych przykładów dostarczyły dzieła Watteau, natomiast de Troy tworzył sceny rodzajowe z myślą o prywatnych kolekcjonerach, zainteresowanych malarstwem holenderskim i najczęściej na ich zamówienie. „Wytworność” jako koncepcja etyczna wywodzi się z idei uczciwości, prawości (fr. *honnêteté*), określającej sposób zachowania się dworu i arystokracji; to czytelny, zrozumiały sposób reagowania w kontaktach towarzyskich. Pierwsze wzory zostały podane przez literaturę wieku poprzedniego¹², głównie jako zbiór zasad ułatwiających poruszanie się i komunikowanie w środowisku dworskim. W XVIII stuleciu ten wypracowany wzorzec zachowań odnoszących się do sposobu prowadzenia konwersacji, ubioru, prezencji został wprowadzony do paryskich salonów jako wyróżnik światowości. W tym czasie wykształciła się pewna hedonistyczna postawa, pełna wytworności i elegancji, ale skierowana wyłącznie na zabawę, rozrywkę, zaspokajanie erotycznych potrzeb. Powieści opisywały towarzyskie

¹⁰ Pierre-Jean Mariette, *Abecedario*, red. Philippe de Chennevières, Anatole de Montaiglon, t. II, Paris 1853–1854, s. 101.

¹¹ Jörg Ebeling, *La conception de l'amour galant dans les „tableaux de mode” de la première moitié du XVIIIe siècle: l'amour comme devoir mondain*, „Littératures classiques”, 2009/2 (nr 69), s. 227–244, cyt. wg <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2009-2-page-227.htm> [dostęp: 19.03.2016].

¹² *Ibidem*.

spotkania, dostarczały schematy konwersacji, prezentowały określone maniery, a miłość była rozumiana jako wyszukana powinność światowca¹³.

Koncert hiszpański Vigée Le Brun łączy tradycję *tableaux de mode* z postawą sentymentalną bliższą czasom, w których powstał. Malarka знаła *Nową Heloizę* Jana Jakuba Rousseau (1761), być może niektóre opisy wyglądu, zachowań i ubiorów bohaterów utworu wpłynęły na jej estetyczne wybory. Ten typ przedstawień o charakterze rodzajowym był kontynuowany do przełomu XVIII i XIX stulecia, o czym świadczą obrazy Margueritte Gérard.

Obraz powstawał trzy lata. Przez ten czas pierwotna idea ukazania muzykującej pary we wnętrzu mieszkalnym ewoluowała, nabierając bardziej osobistego charakteru. Malarka potajemnie poślubiła Jeana-Baptiste'a Le Bruna, wcześniej przyrzekł on bowiem ożenić się z córką holenderskiego marszanda, z którym prowadził interesy. Le Brun uchodził za dobrą partię: stryjeczny wnuk Charles'a Le Bruna był nie tylko wystarczająco zamożny, ale także odznaczał się ujmującym sposobem zachowania i kulturą prowadzenia negocjacji. Mając niedobre relacje z ojczymem, artystka pragnęła zyskać potrzebną jej niezależność. W 1775 roku Vigée Le Brun przeniosła się wraz z matką i ojczymem do paryskiego Hôtel Lubert. Głównym lokatorem i właścicielem części posiadłości był Jean-Baptiste. Marszand wynajmował lokale osobom prywatnym, ale również domowi gry. Pożyczał artystce do kopiowania dzieła ze swej kolekcji, udzielał jej rad, znajdował zlecenia. „Pan Lebrun – pisze malarka w swych *Wspomnieniach* – okazywał mi najwyższą uprzejmość pożyczając dla kopiowania obrazy zachwycającej piękności i ogromnej ceny. Zawdzięczałam mu najkorzystniejsze nauki, jakie mogłam wynieść [...]”¹⁴. Buduar w *Koncertie hiszpańskim* świadczy wyraźnie o majątności mieszkańców domu, powtarza wnętrza znane z ówczesnych dzieł, być może jej własne w Hôtel Lubert, jest jednak przede wszystkim prezentacją zamożności burżuazji, której pozycja i rola w społeczeństwie związana była z posiadaniem dóbr materialnych, z kolekcjonowaniem modnych przedmiotów dnia codziennego, z przeznaczaniem okazałych sum na tworzenie wrażenia dostatku i elegancji. Buduar ma przede wszystkim konotacje erotyczne. Architekt Le Camus de Mézières w 1780 roku określał buduar jako „przybytek rozkoszy”: „Tam snuje ona swe plany, tam folguje swym namiętnościom. Najważniejsze to tak urządzić całość, aby królował tam luksus, miękkość i

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun, *Wspomnienia*, tłum. Irena Dewitz, Czytelnik, wstępem opatrzył Stefan Meller, Warszawa 1977, s. 46.

smak”¹⁵. Le Brun prezentuje najbardziej „prywatne” z pomieszczeń w zamożnym domu, świadomie nawiązując do gry miłosnej, flirtu, uwodzenia.

Prace de Troy z lat 20. i 30. XVIII wieku pokazują tworzenie się nowej klasy społecznej we Francji¹⁶, obraz Vigée Le Brun potwierdza jej istnienie i znaczącą rolę w relacjach towarzyskich. Malarka pragnęła zademonstrować uczestnictwo w posiadaniu pewnego luksusu, co stanowiło ważny element przynależności do uprzywilejowanej warstwy. *Tableaux de mode* dostarczały, głównie bogatym warstwom francuskiej burżuazji, gotowe wzorce stylu życia, wykwintnych manier, ale buduar namalowany ręką Vigée Le Brun prezentuje również wzorcowy przykład scenerii *sociabilité* (towarzyskości). Już markiza de Rambouillet w początkach XVII wieku, projektując swą paryską siedzibę przy rue Saint-Thomas-du-Louvre, nawiązała do starożytnej idei *locus amoenus*, schronienia przed agresywnością i brutalnością świata¹⁷.

Denis Amy Baxter pisze, że *tableaux de mode* zapoczątkowały estetyczny, artystyczny i kulturowy ideał odnoszący się do celebrowania mody¹⁸. Na podstawie badań Daniela Roche’a wiadomo, że w 2 połowie XVIII stulecia społeczeństwo francuskie wzbogaciło się, luksusowe wyroby stały się powszechnie dostępne, a każda forma prywatnej ekspresji wyglądu zyskała fundamentalne znaczenie¹⁹. Klasa średnia naśladowała ubiory arystokracji i dworu. Wymowna jest relacja handlarza oleju z Londynu opisana w „Lady’s Magazine” w 1784 roku: „Zobaczyłem na dole moja połowicę w białej sukni, ale tak przymarszczonej i plisowanej, że nie miałem pojęcia, co to takiego. Obróciłem się więc i zawołałem «Sally, co to za nowe fanaberie? Nie nosiłaś dotąd takich sukien?». «Nie mój drogi – odkrzyknęła. – To nie suknia, ale *chemise de la reine*». Nie spodobało mi się to gadanie. [...] «Jak już musisz wiedzieć, to jest koszula królowej». Boże, miej litość nade mną – pomyślałem sobie. – Do czego ten świat zmierza, jeżeli żona handlarza olejem schodzi do sklepu nie tylko we własnej koszuli, ale w koszuli królowej”²⁰. We Francji narodziła się *culture des apparences*²¹, która miała swe głębokie skutki społeczne i kulturowe. „Termin ten odnosi się – jak pisze Ewa

¹⁵ Cyt. za Jean Starobinski, *Wynalezienie wolności 1700–1789*, przełożyła Maryna Ochab, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2006, s. 62.

¹⁶ Denis Amy Baxter, *Fashions of Sociability in Jean-François de Troy, 1725–1738: Defining a Fashionable Genre in Early Eighteenth-Century France*, w: *Performing the „Everyday”. The Culture of Genre in Eighteenth-Century*, red. Alden Cavanaugh, University of Delaware Press, Delaware 2007, s. 36.

¹⁷ *Ibidem*, s. 52.

¹⁸ *Ibidem*, s. 36.

¹⁹ Daniel Roche, *The culture of clothing. Dress and fashion in Ancien Regime*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, s. 108.

²⁰ Cyt. za Richard Sennett, *Upadek człowieka publicznego*, przełożyła Hanna Jankowska, Muza SA, Warszawa 2009, s. 119–120.

²¹ Daniel Roche, *La Culture des apparences. Une histoire du vêtement XVIIe–XVIIIe siècle*, Fayard, Paris 1989.

Lajer-Burcharth – nie tylko do rosnącego znaczenia stroju jako formy autoprezentacji, lecz także ogromnej roli wystawiania się na pokaz i spektaklu ciała, opartych na posiadaniu w sensie materialnym i rozpowszechniających się wśród różnych warstw społecznych we Francji *ancien régime*’u”²². Wystawianie się na pokaz, na co zwróciła uwagę Lajer-Burcharth, związane było nie tylko z kwestią mody, ale przede wszystkim z *kulturą pozorów*, jeżeli sięgniemy po głębsze znaczenie terminu *culture des apparences*²³. De Troy i nawiązująca do niego Vigée Le Brun przedstawiają „elegancki świat zastygły w teatralnej pozie – jak zauważa Jean Starobinski – dworzanie i bogaci mieszczenie występują w scenach z życia towarzyskiego – nic tylko zabawy, uczyty, rozmowy... W pełnym przepychu obrazie życia, które pragnie wyróżniać się i fascynować, gra pozorów zostaje podniesiona do drugiej potęgi”²⁴.

Le Brun komponując tę scenę, zwracała się do odbiorców doskonale obytych zarówno z holenderskimi dziełami XVII wieku, jak i ze współczesnym malarstwem rodzajowym. Była to duża i różnorodna grupa znawców i kolekcjonerów, wśród nich Christian Michel wymienia Fryderyka II, króla Prus, posiadacza wielkiej kolekcji obrazów, księcia Lichtensteinu, ale też Antoine’a de La Roche’a, wydawcę „Mercure de France”, i Nicolasa-Charles’a Silvestre’a, nauczyciela rysunków królewskich dzieci²⁵. Łączyła ich nie tylko pasja kolekcjonerska, lecz także określona wspólnota kulturowa. Podstawowym źródłem znajomości pewnych artystów i ich dzieł były ryciny. Jak zauważa Christian Michel, artyści uczestniczyli w ewolucji zachowań społecznych²⁶. Niebagatelna rola przypadła w tej kwestii Vigée Le Brun, której portrety uznawane były za spontaniczne, ożywione, naturalne²⁷.

Szwedzka królowa Luiza Ulrika prosiła Bouchera, aby dostarczył jej przykłady współczesnej, paryskiej mody, ale prawdziwym powodem jej kontaktów z malarzem była chęć uzyskania przykładów „modnych” obyczajów²⁸.

Vigée le Brun włączyła się umiejętnie w ponadstuletnią tradycję prezentowania się kobiety w świecie, w towarzystwie, owego *paraître* wymaganego od przedstawicielek szlacheckich rodzin²⁹. Jak pisze Benedetta Craveri, w połowie XVII stulecia „wraz z

²² E. Lajer-Burcharth, *Kwestia nowoczesności...*, *op. cit.*, s. 129.

²³ Benedetta Craveri, *Złoty wiek konwersacji*, przekład Joanna Ugniewska, Krzysztof Żaboklicki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2009, s. 52.

²⁴ J. Starobinski, *Wynalezienie wolności 1700–1789*, *op. cit.*, s. 67.

²⁵ Christian Michel, *Nature and Moeurs: Thoughts on the reception of Genre Painting in France*, w: *French genre Painting in the Eighteenth Century*, red. Philip Conisbee, „Studies in the History of Art”, t. 72, National Gallery of Art, Washington 2009, s. 276.

²⁶ *Ibidem*, s. 282.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*, s. 283.

²⁹ B. Craveri, *Złoty wiek konwersacji*, *op. cit.*, s. 37.

wkroczeniem na scenę *précieuses* – ‘wykwintniś’ – kondycja kobieca stała się po raz pierwszy przedmiotem systematycznej refleksji ze strony grupy kobiet³⁰. Sztuka życia światowego stawała się znakomitym sposobem uzyskania awansu społecznego przez mieszczańskie elity. „Frywolność, beztroska, galanteria, zamiłowanie do teatru i do afiszowania się, tyrania mody, rosnące wpływy kobiet, kult honoru i religia *esprit*, [...] stanowiły nierozłączne znamiona szlacheckiego stylu życia, przyjętego za wzór przez elity w całym kraju”. Styl ten „zachowa swój prestiż nietknięty aż do końca *ancien régime*’u”³¹. Wzorzec postępowania określający towarzyskość (*sociabilité*) oraz umiejętność manifestowania postawy światowca przynależnej *honnête homme* i *honnête femme* pojawił się najpierw w podręcznikach dobrych manier, popularnych we Francji od XVII wieku, a następnie w sztukach pięknych. Vigée Le Brun, pochodząca ze skromnej rodziny artystycznej, chętnie eksponowała swą pozycję towarzyską. Zarówno *Koncert hiszpański*, jak i przede wszystkim jej portrety są dowodem znajomości kodeksu zachowań obowiązującego w okresie przedrewolucyjnym, a także narzędziem ułatwiającym artystce pokonywanie szczebli w hierarchii społecznej i wejście do grona warstw uprzywilejowanych.

³⁰ *Ibidem*, s. 44.

³¹ *Ibidem*, s. 299–300.