

Agnieszka Rosales Rodriguez

Instytut Historii Sztuki

Uniwersytet Warszawski

Macierzyństwo i dzieci w obrazach Élisabeth Vigée Le Brun a nowoczesne ideały wychowania¹

Jan Jakub Rousseau dowodził w *Lettre à Mr. d'Alembert sur les spectacles* (1758), że kobiety nie lubią sztuki i nic o niej nie wiedzą; choć mają dowcip, brak im geniuszu i duszy². Różnica płci, wyznaczająca konwencje zachowań i społecznych ról, stała się w XVIII stuleciu przedmiotem szerokiej publicznej debaty, w której uczestniczyli fizjologowie i filozofowie, teologowie i moralisci. Jej burzliwy przebieg analizowała błyskotliwie Mary D. Sheriff³, celnie wskazując na seksualne uwarunkowania kobiecych karier i artystycznych wyborów w przestrzeni malarskich reprezentacji. Feministyczna historia sztuki XX wieku obnażyła kulturowe konstrukcje kobiecości, punktując przeszkody w realizacji ich artystycznych ambicji w okresie *ancien régime*'u, wbrew obiegowemu mitowi „kobiecego wieku XVIII”, jaki wykreowali bracia de Goncourt w *La femme au XVIIIe siècle*. Pierre Roussel w opublikowanym w 1775 roku traktacie *Système physique et morale de la femme* wyjaśniał, jak budowa ciała warunkuje wyobraźnię, brak kontroli i siły refleksji, rekompensowany naturalnym żeńskiej płci instynktem. Pierre Fabre, profesor Écoles Royales de Chirurgie, dowodził w 1781 roku że kobieta nie może być wzniosłym poetą ani oratorem, nie stanie się też Rafaelem ani Rubensem⁴. Wiele uwagi poświęcono w ówczesnych tekstach budowie kobiecych organów, które determinować miały skłonności i ograniczenia. Dyskurs ten, dobrze już opisany w dotychczasowych badaniach, definiuje nieustannie punkt wyjścia w rozważaniach na temat miejsca Élisabeth Vigée Le Brun w historii sztuki XVIII wieku. Chcąc nie chcąc, powielam ten schemat myślenia. Nie sposób jednak pominąć wątku kulturowych uwarunkowań płci, gdy

¹ Artykuł jest rezultatem projektu badawczego realizowanego w ramach grantu Narodowego Centrum Nauki (UMO-2012/05/B/HS2/03984).

² Cyt. za: Mary D. Sheriff, *Moved by Love. Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth-Century France*, The University of Chicago Press, Chicago–London 2004, s. 232.

³ *Eadem, The Exceptional Woman. Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1996.

⁴ Pierre Fabre, *Essai sur les facultés de l'ame considérées dans leur rapports avec la sensibilité et irritabilité de nos organes*, Amsterdam 1780, s. 140, za: M.D. Sheriff, *ibidem*, s. 20.

przedmiotem refleksji są przedstawienia dzieci, przede wszystkim autoportrety artystki z córką (*Autoportret z córką Julie*, zwany *Macierzyńską czułością*, 1786, Luwr, zob.: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/Elisabeth_Vig%C3%A9-Lebrun_-_Self-Portrait_with_Her_Daughter%2C_Julie_-_WGA25082.jpg; *Autoportret z Julie*, zwany *Autoportretem à la grecque*, 1789, Luwr, zob.: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/Self-portrait_with_Her_Daughter_by_Elisabeth-Louise_Vig%C3%A9_Le_Brun.jpg), dzieła otwarcie utrwalające i manifestujące doświadczenie macierzyństwa. Bezspornie są to obrazy najczęściej przywoływane w kontekście ikonografii macierzyńskiej czułości, intymności relacji matki i dziecka. Vigée Le Brun, jako malarka dzieci, reprezentowana była aż dwunastoma dziełami na wystawie *L'enfant chéri au siècle des Lumières. Après l'Émile*⁵.

Czy obrazy artystki z córką to próba złagodzenia i naprawienia wizerunku nadszarpniętego niegodną malarską profesją wyzwolonej kobiety w duchu doktryny pedagogicznej Rousseau, czy wprost przeciwnie – świadectwo awansu pracującej matki, wizerunek nowoczesnej kobiety, usuwającej w cień męża i mającej panowanie nad dzieckiem poprzez władzę uczucia? Przywoływane obrazy prezentowane były kolejno w Salonach 1787 i 1789 roku, w towarzystwie dydaktycznych płócien Davida, w przededniu rewolucyjnej zawieruchy we Francji. Madame Le Brun znajdowała się ciągle u szczytu sławy jako malarka Marii Antoniny, która przed laty schlebić miała ciężarnej artystce, podnosząc jej upuszczone pędzle podczas sesji malowania portretu. Ten historiograficzny topos przywołany przez malarzkę we *Wspomnieniach*⁶ to tylko jeden z wielu przykładów starannie aranżowanej kariery, autokreacji i automitologizacji. Vigée Le Brun, bez wątpienia utalentowana i niezwykle pracowita portrecistka, zapracowała na swój sukces, choć sporo zawdzięczała też mężowi, kształconemu na malarza marszandowi, który sterował jej karierą i rozporządzał, aż do rozvodu, zarobionymi przez nią pieniędzmi. Tak warunki życia rodzinnego, w których kobieta podporządkowana była ekonomicznie i prawnie mężowi, jak sfera zawodowa (niedopuszczanie kobiet do nauki w Akademii) i skromna ich reprezentacja w gronie członków tej instytucji (ograniczona do czterech), przekonywały o głębokiej nierówności. Zgodnie z wykładnią Rousseau (*Lettre à Mr. d'Alambert sur les spectacles*), podporządkowanie kobiet mężczyznom traktowane było jako gwarancja społecznego porządku i powszechnego moralnego dobra. Na marginesie, autor *Listów perskich* i *O duchu praw*, Monteskiusz, przyczynę nierówności płci

⁵ *L'enfant chéri au siècle des Lumières. Après l'Émile*, kat. wyst., Musée-Promenade de Marly-le-Roi, Louveciennes 2003.

⁶ Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun, *Wspomnienia*, tłum. Irena Dewitz, wstęp Stefan Meller, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 57.

widział w różnicach edukacji, a nie w naturze; podobnie Holbach w *Systemie społecznym* pisał o poddaństwie, w którym utrzymywana jest kobieta-zabawka⁷.

Zawód malarki, wymagający funkcjonowania w męskim świecie (towarzyskim i artystycznym), urągał tradycyjnej obyczajowości, społecznym praktykom i kościelnym naukom. W *Nowej Heloizie* promował szwajcarski myśliciel rozdział sfer męskiej i żeńskiej, dzieląc w zależności od płci obowiązki i zajęcia. Hrabia d'Angiviller powoływał się na „skromność płci” jako usprawiedliwienie ograniczenia dostępu kobiet do Akademii⁸. Starania Vigée Le Brun o przyjęcie w poczet szacownych akademików uwieńczone zostały wprawdzie w 1783 roku sukcesem (wskutek nacisków królewskich patronów), ale okupione pomówieniami i nieprzychylnymi opiniami, które artystka niwelowała we *Wspomnieniach* opisem pełnej honorów ceremonii przyjęcia. Potrzeba podkreślania splendoru własnej sztuki i pozycji wynikała zapewne nie tylko z wrodzonej próżności, lecz także potrzeby utwierdzenia opinii publicznej we własnych zasługach, prawomocności zdobytego statusu. W pisanych po latach *Wspomnieniach* jest mowa o szczerej sympatii Marii Antoniny, towarzyskich koneksjach sięgających najwyższych kręgów dworskich – salon Vigée Le Brun odwiedzały wielkie damy i panowie, ludzie pióra, marszałkowie Francji zasiadali na podłodze⁹, a niektóre kobiety, pisze artystka „miały do mnie pretensje, że nie jestem taka brzydka jak one”¹⁰. Uroda młodej Élisabeth (przyjmującej intratne zlecenia jako nastolatka) była z pewnością ważnym czynnikiem o rynkowej wartości, wykorzystywanym w strategii autopromocji. Już jednak ambicja traktowana była powszechnie, jak wykazała Élisabeth Badinter w *Emilie, Emilie, l'ambition féminine au XVIII siècle*, jako atrybut mężczyzny¹¹. W nowej doktrynie wychowawczo-etycznej, której patronował Jan Jakub Rousseau, szczęście kobiety powiązano z miłością i macierzyństwem. Ta przemiana filozofii oświecenia inspirowana demograficzną doktryną (ideologią populacjonizmu zakładającą ekonomiczną wartość ludzkiego życia¹²), wedle której dobrobyt państwa uzależniony jest od liczebności obywateli, a zaludnienie kraju ściśle powiązane z metodami opieki nad nowo narodzonymi, dokonywała się stopniowo na przestrzeni XVIII wieku. Jeszcze wielka uczona Madame du Châtelet traktowała

⁷ Élisabeth Badinter, *Historia miłości macierzyńskiej*, przekł. Krzysztof Choiński, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1998, s. 122.

⁸ M.D. Sheriff, *The Exceptional Woman...*, *op. cit.*, s. 105.

⁹ L.-É. Vigée-Lebrun, *Wspomnienia*, *op. cit.*, s. 66.

¹⁰ *Ibidem*, s. 74.

¹¹ Élisabeth Badinter, *Emilie, Emilie, l'ambition féminine au XVIII siècle*, Flammarion, Paris 1983, s. 7.

¹² M.-F. Morel, *Enfant chérie, en nourrice ou abandonné: les paradoxes de l'enfance des Lumières*, „Péristyles” 26. Actes du colloque *L'enfant dans la ville et dans l'Art au XVIIIe siècle*, Musée des Beaux-Arts, Nancy 2005; Cahiers des Amis du Musée des Beaux-Arts de Nancy, s. 14.

macierzyństwo jako coś wulgarnego, zwierzęcego, godnego kobiet z niższych klas¹³. Wolter przedstawiał poród tej słynnej matematyczki jako przygodny epizod, gdy studiując do późnych godzin, w środku nocy powiła przy biurku, co skłoniło filozofa do autoironicznego komentarza na temat własnych wysiłków twórczych. Filozofowie i doktorzy zgodni byli co do tego, że wyobrażenia kobiet powinna być skierowana ku praktykowaniu cnoty, w tym celu zalecano lekturę religijnych tekstów i przestrzegano w poradnikach (jak *L'ami des filles* czy *La femme faible* Jeana-Baptiste'a Droueta de Maupertuis, 1733, albo *Conseils à une amie* Madeleine Darsant de Puisieux, 1749) przed zgubnym wpływem romansów¹⁴. Vigée Le Brun, co dość zabawne w lekturze *Wspomnień* sędziwej artystki, pierwszy romans przeczytała dopiero po ślubie, wcześniej czytywała tylko Ojców Kościoła¹⁵. Moralność stała się obsesją nie tylko kaznodziejów i Rousseau, ale też krytyki artystycznej. Diderot piętnował w Salonach niemoralne obrazy François Bouchera i Pierre'a-Antoine'a Baudouina (Salon 1765), a promował *genre sérieux*, moralne malarstwo Jeana-Baptiste'a Greuze'a i Jeana-Baptiste'a-Siméona Chardina. Już dzieła takie jak *Lektura Biblii* Greuze'a, sukces Salonu 1755 roku, czy Chardina *Dobre wychowanie* (1749, Nationalmuseum, Sztokholm) jasno deklarują, że nauka ewangelii jest źródłem właściwych postaw etycznych. W tradycji religijnego malarstwa z kolei odnaleźć można ikonograficzną „ramę” dla współczesnych wyobrażeń dobrej matki (Madonna z Dzieciątkiem czy alegoria Caritas).

Najbardziej owocną teorię szczęśliwego macierzyństwa stworzył Rousseau, który, jak pamiętamy, nie wahał się porzucić pięciorga swoich dzieci w przytułku, by głosić szczytne idee dobrego wychowania. Rozprawa podziwianego przez malarzkę, namiętnie czytanego i potępianego w Europie Jana Jakuba, *Emil, czyli o wychowaniu*, wydana po raz pierwszy w 1762 roku, była kamieniem milowym XVIII-wiecznej pedagogiki, a jej autor korzystał w dużej mierze z doniesień współczesnej medycyny. Nie wdając się w dyskusję na temat paradoksów jego koncepcji nowego człowieka, skupię się na kilku jej aspektach, które zaważyły na podejściu do dzieci i ich edukacji, żywo oddziałując również na postrzeganie roli kobiet w rodzinie i społeczeństwie. Macierzyństwo jest naturalnym stanem kobiety, przekonywał genewski myśliciel, a wyjątek przeciw temu prawu wróży katastrofę dla ogólnego ładu społecznego. Rousseau, a z nim wielu doktorów, zachęcało kobiety do wychowywania dzieci i naturalnego karmienia; czuła matka stała się modelem szczęścia rodzinnego i życiowej samorealizacji. Znakomicie odzwierciedla to obraz Adélaïde Labille-Guiard *Portret Madame*

¹³ *Ibidem*, s. 208.

¹⁴ M.D. Sheriff, *Moved by Love...*, *op. cit.*, s. 89.

¹⁵ L.-É. Vigée-Lebrun, *Wspomnienia*, *op. cit.*, s. 34.

Mitoire z dziećmi (1783, Luwr). Ten dobrze opisany przez Badinter w *Historii miłości macierzyńskiej* konstrukt czulej matki wykrystalizował się w latach 60. i 70. XVIII wieku, zastępując funkcjonujący od wieków paradygmat wychowania w posłuszeństwie, surowości i chłodzie, zgodnie z instrukcjami moralistów i kościelnych instytucji, utrzymujących, że czułość matki psuje dziecko, z natury skłonne do występku. Co więcej, naturalne karmienie postrzegane było jako wyraz grzesznej słabości kobiety, poszukującej przyjemności, rozkoszy, płynącej z fizycznego kontaktu z dzieckiem. Nadmierne przywiązanie do potomstwa i okazywanie mu uczuć było niewskazane także z racji wysokiej śmiertelności niemowląt. Podręczniki wychowawcze sprzed połowy wieku zalecają tłumienie żywotności i emocji; propagują przymus jako skuteczne narzędzie wychowania¹⁶, dziecko bowiem podporządkowane rodzicom równie chętnie podda się prawu. Dzieci, oddawane na wychowanie mamkom, preceptorom i guwernerom, wysyłane do odległych klasztorów, nie zaznawały rodzicielskiej czułości. Porzucanie potomstwa przez matki, jak zauważył już Philippe Ariès, bywało też zakamuflowaną formą dzieciobójstwa. Choć wiadomo, że miłość macierzyńska nie została wynaleziona w wieku XVIII, jak opacznie interpretowano wywody francuskiej filozofki Badinter, to już formy jej ekspresji radykalnie zmieniły się w tym właśnie stuleciu, w miarę dokonującej się rewolucji uczuciowej, określanej mianem sentymentalizmu. Anita Brookner pisała o *sensibilité* jako o ruchu moralnym i metafizycznym, alternatywnym wobec religii¹⁷. Jego eksponentem stała się awansująca klasa średnia, choć nie mniej te nowe postawy przyjmowała arystokracja, dając pierwszeństwo uczuciu przed rozumem. Nowa polityka demograficzna generowała nowe postawy wobec dzieci i nowe ich miejsce w malarskich reprezentacjach – nie na peryferiach świata dorosłych i nie tylko w roli małych dorosłych, spadkobierców, legitymizujących ciągłość rodu, ale obiektów czułości, indywidualności o określonej psychice, cechach charakteru, temperamencie (*Alexandrine Emilie Brogniart*, 1788; *Madame Rousseau z córeczką*, 1789, Luwr). Małe dzieci przedstawiano najczęściej na kolanach matki, przy piersi. Prawo do wyrażania emocji w miejsce powściągliwości, moralnego męstwa dano przede wszystkim kobiecie, istocie „z natury” delikatnej, miękkiej, pozbawionej głębi intelektualnej. Awans afektu był więc awansem kobiety, na określonych przez mężczyzn warunkach. Rousseau przemawiał przecież językiem władzy, kiedy wzbraniał kobietom wstępu do „zakazanej” sfery życia publicznego, salonowego. *Nowa Heloiza*¹⁸ formułuje wzorzec tej

¹⁶ Johann Sulzer, *An Essay of Education and Instruction of Children* (1748), za: Stephen M. Johnson, *Style charakteru*, przekł. Bogdan Mizia, Zysk i S-ka, Poznań 1994, s. 254.

¹⁷ Anita Brookner, *Greuze: The Rise and Fall of the Eighteenth-Century Phenomenon*, Graphic Society, London 1972, s. 90.

¹⁸ Jean Jacques Rousseau, *Nowa Heloiza. Wybór*, przekł. Ewa Rządkowska, „Siedmioróg”, Wrocław 1997.

postawy, naznaczonej tkliwością, żywością odczuwania, miłością, budowaną na fundamencie cnoty i poszanowaniu woli ojca. Julia zwraca się w modlitwie ku Bogu i wsłuchuje się w „słodki głos natury, który w głębi każdego serca protestuje przeciw pysznej filozofii”¹⁹. W uwagach na temat wychowania dzieci postępuje zgodnie z wytycznymi autora *Emila*: „Natura [...] chce, aby dzieci zanim się staną ludźmi, były dziećmi. Jeśli zechcemy zakłócić ten porządek, wyhodujemy zbyt wczesne owoce, ani dojrzałe, ani smaczne, ale za to szybko się psujące; będziemy mieli młodych doktorów i stare dzieci. Dzieciństwo ma właściwe sobie sposoby widzenia, myślenia, czucia”²⁰. Według pana de Wolmar, wszystkie charaktery są dobre: „Nie ma spaczonoego umysłu, z którego nie dałoby się wykrzesać pożytecznych talentów [...]”²¹. Dzieci, aby osiągnąć tężyznę fizyczną i zadowolenie z życia, potrzebują swobody, nieskrępowanych członków, higieny, matczynej troski – sugeruje prekursor nowych prądów myślowych Rousseau²². Traktat *Emil* rysował nową politykę wychowania, główny jego ciężar przenosząc na matkę. Kobieta, którą natura z góry przeznacza do tej roli, jest bardziej praktyczna, spekulacje jej szkodzą, w dzieciństwie winna się trzymać zapatrywań matki, później zaś iść za poglądami męża²³. Towarzyszka Emila, Zofia, wychowywana w duchu tej filozofii, jest dobra, uczciwa, miła, zarazem skromna i wytworna, lubi śpiew i muzykę, umie szyć i haftować, nie jest uczona i przemądrzała, spełnia oczekiwania męża i dzieci. W wielką apologię rodziny Rousseau wpisany był koncept matki, która przedkłada troskę o potomstwo nad towarzyskie życie i światowe rozrywki, godzi się na zamknięcie w domu, który pod jej troskliwą ręką staje się utopią szczęścia, mikrokosmosem harmonii państwa, opartego na społecznej umowie, zależności poddanych od woli króla-ojca. Czułość stanowi jednak nadrzędną kategorię, zastępującą dawny przymus. Książka o wychowaniu szwajcarskiego pisarza, która, jak wiadomo, wywołała wielki ferment, owocując szeregiem polemik i kontynuacji, wznowień i poprawek, traktowała dzieciństwo jako odrębny, mający swoje prawa etap w rozwoju człowieka. Philippe Ariès wskazywał w *Historii dzieciństwa*, że jest ono zdeterminowane przez określone czynniki społeczne, obyczajowe, polityczne, moralne. Dzieciństwa nie można jednak oddzielić od koncepcji dorosłości, która definiuje dziecko i projektuje na nie wyobrażenia dorosłych²⁴. Dziecko, przedmiot pedagogicznych dyskursów w

¹⁹ *Ibidem*, s. 51.

²⁰ *Ibidem*, s. 83.

²¹ *Ibidem*, s. 84.

²² Jean Jacques Rousseau, *Emil, czyli o wychowaniu*, t. I., wstępem i komentarzem opatrzył Jan Legowicz, przeł. Wacław Husarski, Zakład im. Ossolińskich Wydawnictwo PAN, Wrocław 1955.

²³ *Ibidem*, s. XLVI.

²⁴ Chris Jenks, *Childhood*, Psychology Press, London 2005, s. 3.

XVIII wieku, stało się reprezentacją kochającej się rodziny²⁵. Badacze piszą wręcz o „wynalazku sentymentalnej rodziny”²⁶ przez burżuazję, która według Emmy Barker promowała sentymentalizm jako ramę pozwalającą na identyfikację. *L'enfant-roi*, celebrowane, jak pisała w *Historii miłości macierzyńskiej* Badinter, w latach 1760–1770 przez przedstawicieli klas awansujących społecznie, miało być obiektem spontanicznej miłości²⁷.

„Najstarszą ze wszystkich społeczności i najbardziej przyrodzoną jest rodzina”²⁸ – przekonywał Rousseau w rozprawie o umowie społecznej. Znamienne, że w początkach 2. połowy XVIII wieku następuje prawdziwy wysyp ikonografii dobrej matki, rodzinnych idylli, pieśnyczot, gier, zabaw i edukacji dzieci. Sceny takie malowali François Boucher, którego *Śniadanie* (1739, Luwr) uznawane jest czasem za „założycielski” obraz „sentymentalnej rodziny”²⁹, Jean-Honoré Fragonard (*Pocałunki matczyne albo zazdrość dziecięca*, ok. 1770, kol. prywatna, Szwajcaria; *Dobra matka* (ok. 1773, Honolulu Academy of Arts); *Szczęśliwa rodzina* (po 1769, National Gallery, Waszyngton) czy Jean-Baptiste Chardin (*Dobra matka*, 1740, Luwr). Najczęściej przywoływaną realizacją tych założeń jest *Dobra matka* Greuze’a (1769, kol. prywatna, Madryt). Carol Duncan pisała w odniesieniu do tego przedstawienia jako o ekstatycznym upojeniu rodzicielstwem i małżeństwem³⁰, w miejsce libertyńskich swawoli rokoka. Diderot dostrzegał w ekspresji twarzy matki paroksyzmy bólu i przyjemności, co można interpretować za Ewą Lajer-Burcharth jako wizualizację indywidualnej seksualnej przyjemności kobiety, doświadczającej jej dla samej siebie³¹. Matka, w zbiorowej świadomości tożsama z Marią, symbolem wiecznotrwałego poświęcenia w miłości³², zaprezentowana jest w tym obrazie w swojej prokreacyjnej i żywicielskiej roli, oddana rodzinie, ale też pasywna, bezwolna, posłuszna naturalnemu (albo boskiemu) prawu. Jest projekcją męskich wyobrażeń, potrzeb i żądz. Diderot podkreślał miękkość jej postawy, płynne spojrzenie, rozkosz malującą się na twarzy; atrakcyjność obrazu dla męskich widzów, zatrzymujących się przed dziełem w Salonie. Więzy miłości wydają się jednak w redakcji Greuze’a więzami kobiecej woli i

²⁵ Greg M. Thomas, *Impressionist Children. Childhood, Family and Modern Identity in French Art*, Yale University Press, New Haven–London 2010, s. 13.

²⁶ Sarah Maza, *The „Bourgeois” Family Revisited: Sentimentality and Social Class in Prerevolutionary French Culture*, w: *Intimate Encounters: Love and Domesticity in Eighteenth Century France*, red. Richard Rand, kat. wyst., Princeton University Press, Princeton 1997, s. 39–47.

²⁷ É. Badinter, *Historia miłości macierzyńskiej*, op. cit., s. 39.

²⁸ Jean Jacques Rousseau, *O umowie społecznej*, przekł. i oprac. Maciej Starzewski, De Agostini, Warszawa 2002, s. 7.

²⁹ S. Maza, *The „Bourgeois” Family Revisited...*, op. cit., s. 39–47.

³⁰ Carol Duncan, *Happy Mothers and Other New Ideas in Eighteenth-Century French Art*, w: *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, red. Norma Brode, Mary D. Garrard, Harper and Row, Oxford 1982, s. 202.

³¹ Ewa Lajer-Burcharth, *Genre and Sex*, w: *French Genre Painting in the Eighteenth Century*, red. Philip Conisbee, National Gallery of Art, Washington 2007, s. 203.

³² É. Badinter, *Historia miłości macierzyńskiej*, op. cit., s. 7.

autonomii. Paradoksalnie, żarliwie czytany przez kobiety Rousseau, snując wizję szczęścia tożsamego z poświęceniem się matki (tak dobrze zobrazowanego w dziele Greuze'a), akcentował jej pierwszoplanową rolę jedynie w sferze domowego ogniska. Czy zatem Vigée Le Brun, która – powiedzmy otwarcie – nie była wielką intelektualistką, okazała się bardziej radykalna niż reformator Rousseau? W jaki sposób ujawnia się w jej obrazach macierzyństwa kobiecy punkt widzenia?

Élisabeth Vigée Le Brun, która знаła myśl Jana Jakuba i odwiedziła jego grób w Ermenonville, przeszła tradycyjną edukację. Wysłana w wieku kilku lat do klasztoru Świętej Trójcy, odebrała podstawy wychowania właściwego dziewczętom: pisanie i czytanie, szycia, haftowania, *savoir vivre*'u. Uznana malarką została dzięki szczęśliwemu splotowi okoliczności (wcześnie rozpoznany talent, nauka u ojca malarza, wskazówki Josepha Vernetta, przyjaźń Huberta Roberta i Greuze'a oraz uwieńczona małżeństwem znajomość z marszandem Le Brunem i możliwość studiowania dawnych mistrzów w jego zbiorach). Artystka znana z niebywalej pracowitości – pierwsze sukcesy odnosiła jako podlotek – doświadczeniom macierzyństwa nie poświęciła wiele uwagi w swoich pamiętnikach, szkicujących wzorem historiografii artystycznej drogę sławy. Jeśli mierzyć *Wspomnienia* współczesnymi standardami podglądania intymnego życia gwiazd, celebrytka Vigée Le Brun o macierzyństwie wypowiadała się nader rzadko. Nie czyniąc jej z tego tytułu wyrzutów, wypada jednak wskazać kilka istotnych szczegółów, które rzutować będą na interpretację jej autoportretów z Julie. Pierwszy wart podkreślenia element to niezwykle ciepło i duma, z jaką matka wypowiada się o córce: „Je voyais dans ma fille le bonheur de ma vie”³³ wspomni po latach. Znamienne jednak, że równie czule odnosiła się madame Le Brun do malarstwa. I tak oto odnajdujemy w pamiętnikach liczne wyrazy miłości do sztuki, jak zwroty „ukochane malarstwo”, „drogie atelier”³⁴. Strój noszony wówczas przez kobiety wzbudzał w artystce odrazę, praca wymagała od niej poskromienia bujnych włosów, ukrywanych pod fantazyjnym turbanem. W dniu przyjścia na świat córki (12 lutego 1780 roku) Vigée Le Brun nie opuściła studia, pracując nad *Wenus i Kupidynem* pomiędzy skurczami. Była tak oddana sztuce, że ledwie znalazła czas, by urodzić, a ostrzegana przez przyjaciółkę madame Anne-Catherine de Verdun o zbliżającej się godzinie rozwiązania, bagatelizowała prawo natury, przejmując się raczej wyznaczoną na dzień następny sesją.

³³ É. Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, red. Claudine Herrmann, t. 2., Paris 1984, s. 49.

³⁴ L.-É. Vigée-Lebrun, *Wspomnienia*, *op. cit.*, s. 48–49.

Tych radosnych przeżyć, spowodowanych próżnością [...] nie można zupełnie przyrównać do radości, jakiej doznałam, kiedy po dwóch latach małżeństwa zaszłam w ciążę. W tym wypadku zobaczysz wszakże, jak niepokromiona miłość do sztuki kazała mi lekce sobie ważyć drobne sprawy życiowe; bo choć uszczęśliwiona na myśl, że będę matką, przez dziewięć miesięcy ciąży nie pomyślałam bynajmniej o przygotowaniu tego, co potrzebne dla kobiety w położu. W dniu urodzin córki nie opuściłam atelier i w przerwach między bólami pracowałam nad Wenus, która krępuje skrzydła Miłości. [...] Nie spróbuję opisać radości, jaka mnie ogarnęła, gdy usłyszałam krzyk córeczki. Radość tę znają wszystkie matki; radość ta tym bardziej jest przejmująca, że wiąże się z odpoczynkiem następującym po okrutnych bólach [...]³⁵.

Zostawiając na boku ocenę szczerości tych wyznań, przywołujących legendę Madame du Châtelet, warto podkreślić związek procesu tworzenia i rodzenia jako źródło autokreacji kobiety artystki. Przyjemność, a wręcz imperatyw tworzenia, podkreślany przez malarzkę, nieustannie przypominającą czytelnikowi o swojej roli, pozycji academiczki, hołubionej w całej Europie przez arystokrację, są symptomem rewolucyjnego przewrotu w kulturze. Artystyczne spełnienie i wola tworzenia to atrybuty nowoczesnej kobiety, ambitnej, świadomej swoich pasji. Madame du Châtelet w *Réflexions sur le bonheur* (albo *Discours sur le bonheur*), sprzeciwiając się moralistom, nakazującym powściągać pragnienia, pisała: „On n'est hereux que par des goûts et des passions satisfaites [...]. Ce serait donc des passions qu'il faudrait demander à Dieu [...]”³⁶. W *Autoportrecie* z 1783 roku Vigée Le Brun prezentowała się jako artystka o intelektualnych aspiracjach, czego dowodem jest retoryczny gest ręki; atrybuty malarskie w drugiej dłoni odnoszą się do technicznej strony tworzenia. Przedstawiając się w kolejnych latach (1787 i 1789) z córką, bez atrybutów malarskich, występowała przeciw Vigée Le Brun nie jako anonimowa postać, lecz rozpoznawalna w salonowym świecie i oficjalnych kręgach kobieta-artystka, uhonorowana już przez Akademię i dwór. Na zarysowane we wstępie artykułu pytanie o rolę wizerunków własnych Vigée Le Brun z córką – interpretowanych bądź to jako uszlachetniająca kompensacja wizerunku, modne przedstawienie afirmacji macierzyństwa, bądź to śmiała prezentacja nowej władzy afektu, można odpowiedzieć w sposób, który pozwala uzgodnić różne aspekty reprezentacji matki-malarki. Vigée Le Brun demonstruje macierzyńską czułość, tak zresztą tytułowano obraz z Salonu 1787 (*Portrait de*

³⁵ „Szczęśliwym jest się tylko dzięki gustom i spełnionym namiętnościom [...]. O namiętności właśnie winno się prosić Boga [...]”. *Ibidem*, s. 50–51.

³⁶ *Discours sur le bonheur*, Paris 1961, s. 5, cyt. za: É. Badinter, *Emilie, Emilie...*, *op. cit.*, s. 20.

Madame Lebrun tenant sa fille dans ses bras), łącząc z wdziękiem (jeśli sądzić po świeżym, młodzieńczym i pełnym powabem obliczu artystki) wymagającą wysiłku fizycznego profesję i rolę rodzicielki-opiekunki. Portret ten, który stał się jednym z najbardziej popularnych obrazów Salonu 1787 roku, nie był przecież tylko zapisem prywatnej, intymnej relacji pięknej matki i nie mniej urodziwej sześciolatniej córki o uważnym, myślącym spojrzeniu. We *Wspomnieniach* nastoletnia już Julie opisywana jest przez matkę jako dziewczyna wielkiej urody, odznaczająca się w towarzystwie gracją, manierami, cudownym głosem. Panna Le Brun miała najlepszych nauczycieli od muzyki, angielskiego i niemieckiego. Jej matka nie była jednak kobietą „domową”, wychowującą dziecko à la Rousseau. Zmuszona do emigracji, ciągała córkę po Europie. Artystka malarka nie przypominała dziewczyny skromnej, nieśmiałej, będącej dopełnieniem mężczyzny, którą w postaci towarzyszkii Emila, Zofii, upowszechnił Rousseau. Była kobietą światową, brylującą w salonach, na domiar rozwiedziona. W *Autoportrecie* z 1787 roku rozpoznano ekspresję czułości w szczególnie subtelnej i pełnej wdzięku formie. Geneviève Haroche-Bouzinac wskazywała, że obraz ustala ikonografię matczynej miłości³⁷. Recenzenci Salonu pisali też o zadowoleniu matki, widocznym w spojrzeniu. Pani Le Brun zarzucano wręcz zbyt zalecanie się do widza, brak powściągliwości w ukazywaniu uczuć. Znamienne, że i matka, i córka, pomimo że ich płynnie i miękko splecione ciała wyrażają bliskość, patrzą na widza, a nie na siebie, zachowując autonomię spojrzenia. *Matczyzna czułość* zestawiana z *Dobłą matką* Greuze’a opiewa zupełnie inne uroki macierzyństwa, niż zakładał to Rousseau. Dzieło Greuze’a, manifest rodzinnego szczęścia, upojenia rodzicielską cnotą, prezentuje anonimową rodzinę na wzór moralitetu. Vigée Le Brun malując się z córką, występowała w roli wielkiej artystki, rozpoznanej w oficjalnych kręgach. Nawet turban na głowie, o którym wspomina w *Souvenirs*, odnosi się, co podkreślał Guillaume Farroult, do jej statusu twórczyni³⁸. Topos macierzyńskiej czułości w portretach kobiecych był dla niej okazją do popisu *aemulatio*: adaptacją niebiańskiej słodkości *Madonny della Sedia* Rafaela (Palazzo Pitti, Florencja), a wręcz jej świecką ikoną³⁹. Na tym samym Salonie pokazywała *Portret Markizy de Pezay i de Rougé z synami*. Propagandową moc pięknego macierzyństwa wykorzystała też Vigée Le Brun w *Portrecie Marii Antoniny z dziećmi* (1787, Musée National

³⁷ *L'enfant chéri...*, op. cit., s. 58.

³⁸ *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 77.

³⁹ S. Harent, *Incarner la „douce affection de l'âme”. Images de la tendresse maternelle au XVIIIe siècle*, „Péristyles” 26. Actes du colloque *L'enfant dans la ville et dans l'Art au XVIIIe siècle*, Musée des Beaux-Arts, Nancy 2005; Cahiers des Amis du Musée des Beaux-Arts de Nancy, s. 80.

du Château de Versailles). To monumentalne dzieło, zlecone przez dyrekcję budowli królewskich, miało w założeniu prezentować dynastyczną ciągłość i odbudować pozytywny wizerunek archetypicznej „złej matki”, prezentując królową zgodnie z nowym sentymentalnym nurtem wśród trojga uroczych dzieci: zwana Madame Royale Marie-Thérèse Charlotte de France czule obejmuje ramię matki, na której kolanach siedzi duc de Normandie, Louis Joseph, a obok przy kołysce stoi Louis Joseph Xavier François de France.

Być może ekspozycja czułości w autoportretach Vigée Le Brun była też malarską polemiką z tezą Diderota, wyłożoną w *Paradoksie o aktorze*, że kobiety silniej odczuwają pasję, ale mniej są zdolne do oddania ich w sztuce. Autorzy katalogu wystawy Vigée Le Brun podkreślali jej dialog z dawną sztuką także w takich obrazach jak *Jeanne Julie Louise Le Brun przeglądająca się w lustrze* (1787, kol. prywatna), aemulatio Ribery (wizerunek filozofa), Nicolasa Regniera (*Toaleta kobiety*), Bouchera (*Portret Madame Pompadour* z 1757 roku – z odbiciem w Lustrze)⁴⁰, *Julie w kąpielu*, nawiązanie do tematu *Zuzanny w kąpielu* Jeana-Baptiste’a Santerre’a⁴¹. Odniesienia te świadczą o malarskich ambicjach Vigée Le Brun, stającej do współzawodnictwa z mistrzami, boskim Rafaellem, Rubensem, a spośród współczesnych – z Greuze’em. Niemniej wyraz tkliwości, delikatności, utrwalony w wizerunkach dzieci (także serii pastelów) i w obu przedstawieniach z córką, to przykład malarstwa dyktowanego uczuciem, świadomie odrębnej formuły, wyróżniającej Vigée Le Brun na ówczesnym rynku portretowym. Miętkość, subtelność, uwodzicielski czar, gracia – takimi to terminami opisywano w epoce obrazy artystki – były znakiem rozpoznawczym, wizytówką jej modnej twórczości. Claude H. Watelet w *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* (1792) pisał w haśle *Amour*, że prawdziwy artysta musi rysować i malować z miłością⁴². Vigée Le Brun realizowała ten postulat, gdy czułym pędzlem malowała w swoich autoportretach nie tylko alegorię ziemskiej miłości, ale też malarstwa. Wizerunki artystki odsyłają bowiem do świata sztuki, a reprezentacja macierzyńskiej miłości, przewrotnie, staje się obrazem miłości do malarstwa. Przyjęta konwencja, maniera Vigée Le Brun, tak odmienna od surowego „męskiego” stylu Davida, spychają niesłusznie obrazy artystki w stereotyp sztuki kobiecej, choć malowania czułości, czaru, słodkości i wdzięku, mogła się ona uczyć od Jeana-Baptiste’a Greuze’a, mistrzowsko oddającego powab dziecięcych podlotków, kokieterię, to znów powagę, ich marzycielską naturę i budzącą się dopiero świadomość erotyczną.

⁴⁰ Xavier Salmon powołuje się na Josepha Baillia, w: *Élisabeth Louise Vigée Le Brun, op. cit.*, kat. nr 71.

⁴¹ Stephane Guégan cytuje Josepha Baillia, w: *ibidem*, kat. nr 75.

⁴² Cyt. za: *The Triumph of Eros. Art and Seduction in 18th century France*, kat. wyst., Courtauld Institute of Art; Ermitaż, Sankt Petersburg 2006, s. 12.

