

Michał Haake

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## **Autoportrety Élisabeth Vigée Le Brun „w akcie malowania” w świetle teorii hermeneutycznej i dekonstrukcjonistycznej**

Autoportrety Élisabeth Vigée Le Brun należą do najwybitniejszych jej osiągnięć<sup>1</sup>. Ich zróżnicowana formuła potwierdza słusność przyznania malarce w 1783 roku członkostwa paryskiej Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby, oceniającej ubiegających się o to miano m.in. za poziom artystycznej *invention*. Celem niniejszego artykułu jest rozpoznanie dwóch prac, na których artystka przedstawiła siebie w trakcie malowania obrazów, w kontekście najbardziej w kilku ostatnich dekadach rozpowszechnionych teorii artystycznego autoportretu.

Wcześniejszy obraz został ukończony w marcu 1790 roku w Rzymie, kilka miesięcy po opuszczeniu przez artystkę ogarniętej rewolucyjnym wrzeniem Francji (il. 1). Znalazł się w zbiorach założonej przez księcia Leopolda Medyceusza w 1664 roku galerii autoportretów w Uffizi, prezentowanej w Corridorio Vasariano, którą malarka zwiedziła przed wyjazdem do Rzymu<sup>2</sup>. Drugi został namalowany w 1800 roku w Petersburgu (il. 2). Okoliczności powstania obu dzieł są dobrze udokumentowane. Wiele też wiadomo o bardzo przychylnych reakcjach, jakie obrazy te wzbudzały u współczesnych. Najpierw rozpoznamy typologie omawianych wizerunków. W konkluzji natomiast zaproponowane zostanie inne niż dotąd ujęcie ich relacji do kontekstu historycznego.

Początki autoportretu w sztuce europejskiej sięgają późnego średniowiecza. Za domniemane autoportrety uważa się bowiem takie dzieła jak *Mężczyzna w turbanie* Jana van Eycka czy *Portret mężczyzny* Antonella da Messiny. Te wczesne wizerunki nie różnią się od innych portretów. Przedstawiając siebie, malarze używali takich wzorów, jakie stosowali portretując inne osoby<sup>3</sup>. Artysta widział siebie jako „innego”, co na długo pozostanie prototypem twórczości autoportretowej. Rozwój autoportretu jako gatunku będzie polegać na

---

<sup>1</sup> Serdecznie dziękuję pani Iwonie Danielewicz za zaproszenie mnie na sesję naukową „Élisabeth Vigée Le Brun i jej czasy. Kobieta – artystka – Europejka” (Nieborów, 23–24.09.20116), na której przedstawiłem wstępny zarys niniejszych rozważań.

<sup>2</sup> Replika znajduje się w kolekcji Fredericka Herveya, biskupa Derry, mieszczącej się do dziś w jego rodzinnym domu w Suffolk. H.T. Douwes Decker, *Gli Autoritratti dei Elisabeth Vigée-Lebrun (1755–1842)*, „Antichita Viva”, R. 22, nr 4, 1983, s. 31–35.

<sup>3</sup> Gottfried Boehm, *Bildnis und Individuum: über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, Prestel-Verlag, München 1985, s. 231.

wynajdywaniu środków pozwalających wyróżnić artystę spośród innych osób. Jednym z najczęściej stosowanych zabiegów było ukazywanie siebie w trakcie malowania obrazu. Określenia *in atto di dipingere* („w akcie malowania”) użyto po raz pierwszy w inwentarzu florenckiej galerii medycejskiej w odniesieniu do XVI-wiecznego obrazu Luki Cambiasa (il. 3). Termin ten nie odnosi się do typu, czyli do grupy przedstawień odznaczających się wspólnymi cechami wizualnymi, względnie formalnymi czy kompozycyjnymi, lecz określa jedynie sytuację, w jakiej artysta przedstawił siebie. Sytuację tę można bowiem ukazać rozmaicie. Obraz wyobrażony może być widoczny – czy to od tyłu, czy to od strony malowanej – lub też domyślny, czyli skryty poza granicą przedstawienia, artysta może lustrą nie tylko używać, lecz także wprowadzić je do obrazu, może przedstawić siebie samego lub w towarzystwie widzów etc<sup>4</sup>. Dlatego określenie „w akcie malowania” stosuje się wobec autoportretów różnych epok, mimo odmiennych stylistyk<sup>5</sup>. Przyczyny rozpowszechnienia się tej formuły autoportretu badacze upatrują w zmianie statusu artysty w wieku XVI, choć niekiedy jej wyodrębnienie się jako gatunku malarskiego przesuwane jest na wiek XVII<sup>6</sup>. Sięgano po nią niejednokrotnie dla podkreślenia, że malarstwo jest działalnością intelektualną i mieszczącą się w obszarze duchowym. Również nasza bohaterka malowała oba autoportrety, chcąc podkreślić swoje znaczenie jako artystki. Wcześniejszy obraz był, jak wspomniano, przeznaczony do kolekcji gromadzącej autoportrety sławnych twórców. Vigée Le Brun zależało na skłonieniu włoskiej publiczności do uznania sztuki francuskiej i jednocześnie na przewyższeniu swym dziełem znajdującego się w tej samej kolekcji autoportretu Angeliki Kaufmann<sup>7</sup>. Z kolei późniejszy obraz powstał z myślą o niezwłocznym upamiętnieniu siebie samej po otrzymaniu członkostwa petersburskiej Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych – artystka zanotowała we *Wspomnieniach*: „I natychmiast wykonałam swój portret dla Akademii Petersburskiej, w którym ukazałam siebie malującą, z paletą w dłoni”<sup>8</sup>.

---

<sup>4</sup> Przegląd możliwości w tym zakresie zob. m.in.: *Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen*, red. S. Holsten, kat. wyst., Christians-Verlag und Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1978.

<sup>5</sup> Por. Fabiana Cazzola, *Im Akt des Malens. Aspekte von Zeitlichkeit in Selbstporträts der italienischen Frühen Neuzeit*, Fink Verlag, München 2013.

<sup>6</sup> Victor Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. Katarzyna Theil-Jańczuk, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 277.

<sup>7</sup> Por. Mary D. Sheriff, *The exceptional Woman. E. Vigée Le Brun and the Cultural Politics of Art*, University Press, Chicago 1996, s. 223–230; Stephanie Hauschild, *Schatten. Farbe. Licht. Die Porträts von Elisabeth Vigée Le Brun* (rozd. *Die Malerin*), dysertacja Albert-Ludwigs-Universität, Philosophischer Fakultät, Freiburg 1998; Frances Borzello, *Seeing Ourselves. Women's Self-Portraits*, Thames&Huston, London 1998, s. 22–24; *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, Yale University Press 2016, New Haven–London, s. 204.

<sup>8</sup> Élisabeth Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, t. 3, Fournier, Paris 1837, s. 39. („Je fis aussitôt mon portrait pour l'Académie de Pétersbourg; je m'y représentai peignant, et ma palette à la main”).

Co najmniej od traktatu Leone Battisty Albertiego *De Pictura* malarstwo przyrównywano do przytoczonego przez Owidusza mitu o Narcyzie wpatrującym się w powierzchnię stawu tak, jakby była ona malowidłem<sup>9</sup>. Obraz rozumiano jako zwierciadło rzeczywistości i przedstawienie *tego samego*<sup>10</sup>. Ponieważ wykonanie autoportretu – jak się powszechnie przyjmuje<sup>11</sup> – wymagało z reguły użycia lustra, procedura z tym związana wydaje się szczególnie dobrze uzasadniać przywołanie wspomnianego mitu dla snucia porównań z praktyką malarza. Współcześnie jednak zakwestionowano pogląd, jakoby powstający w ten sposób autoportret był odbiciem rzeczywistości. Poniżej zarysowuję dwie z teorii autoportretu, które wyłoniły się z refleksji nad konsekwencjami użycia lustra przez malarza: teorię hermeneutyczną i dekonstrukcjonistyczną – pierwszą za książką Gottfrieda Boehma *Portret i indywiduum (Bildnis und Individuum)* z 1985 roku, drugą za pracą Jacques'a Derridy *Zapiski ślepego. Autoportret i inne zgliszcza (Mémoires d'aveugle. L'autportrait et autres ruines)* z 1990 roku, uwzględnioną także przez Mary D. Sheriff w monografii *Vigée Le Brun* z 1996 roku<sup>12</sup>. Zacznę od wskazania wspólnego ich punktu wyjścia, jakim jest dostrzeżenie wynikającej z użycia lustra trudności w konstytuowaniu przez malarza obrazu własnej tożsamości. To oczywiste, że malarz wykonujący autoportret nie ma na myśli nikogo innego jak tylko siebie. Wszelako czyniąc swoją twarz tematem obrazu za pomocą lustra, natychmiast ustawia się w roli obserwatora siebie samego. Widziana w lustrze twarz nie odnosi do podmiotu, lecz staje się przedmiotem oglądu. Malarz występuje z roli przedstawianego, wstępując w rolę widza i otwierając długi rząd przyszłych obserwatorów.

Boehm i Derrida wyciągnęli jednak z tych ustaleń odmienne wnioski co do możliwości ukazania przez artystę własnego indywiduum. Malarz wykonujący autoportret staje się obserwatorem własnego wizerunku widniejącego w lustrze. Wprawdzie – pisze Boehm – jest w stanie dzięki lustru uchwycić na obrazie własny wygląd, to jednak, jak każdy, kto patrzy w lustro, odczuwa wobec zawartego w nim wizerunku niedającą się usunąć obcość.

---

<sup>9</sup> Leone Battista Alberti, *O malarstwie*, przeł. Lidia Winniczuk, oprac. Maria Rzeplińska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo PAN, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 25 („[...] wynalazcą malarstwa był ów Narcyz przemieniony w kwiat; ponieważ malarstwo jest kwiatem wśród wszystkich sztuk pięknych, wobec tego podanie o Narcyzie doskonale można dostosować do malarstwa. Czymże jest sztuka malarska, jak nie uchwyceniem za pomocą sztuki owej powierzchni zwierciadlanej?”).

<sup>10</sup> Por. Victor Stoichita, *Krótką historia cienia*, przeł. Piotr Nowakowski, Universitas, Kraków 2001, s. 37–38; Christiane Kruse, *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*, Wilhelm Fink Verlag, München 2003, s. 309–343.

<sup>11</sup> Por. G. Boehm, *Bildnis und Individuum*, op. cit., s. 240 nn.; Pascal Bonafoux, *Der Maler im Selbstbildnis*, Genf 1985, passim; Daniel Arasse, *Les miroirs de la peinture*, w: idem, *L'imitation, aliénation ou source de liberté?*, Documentation Française, Paris 1985; V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu...*, op. cit.

<sup>12</sup> M.D. Sheriff, *The exceptional Woman...*, op. cit.

Nasze doświadczenie nas samych nie pokrywa się bowiem w żadnej mierze z obrazem dostarczonym oczom przez lustro. Doświadczenie to bowiem daleko wykracza poza dane wzrokowe i jest kształtowane także przez inne, zakorzenione w ciele moce zmysłowe. Lustro nie może zagwarantować identyczności przedstawianej na obrazie postaci z indywidualium przedstawiającego ją malarza. Wszelako jednak cechy naszej indywidualności są rozpoznawane jedynie od zewnątrz. W związku z tym, zdaniem niemieckiego badacza, pierwszoplanowym zadaniem malarza wykonującego autoportret staje się zapośredniczenie owego niewidzialnego centrum w wizualnej formie obrazu. Jedynie zaświadczać o artyście jako o kimś autentycznym i niezastępowalnym, jako o *indywiduum*, autoportret może przełamać model przedstawiania malarza jako „innego”. W kontekście tych uwag zasadnym na pewno staje się dociekanie, na ile autoportrety Vigée Le Brun ukazujące malarkę z córką są właśnie przykładami intencji mówienia o swoim wnętrzu – w tym wypadku o uczuciu do własnego dziecka.

Natomiast zdaniem Derridy pozycja malarza jako obserwatora uniemożliwia wyrażenie własnej tożsamości. Widz znajdujący się przed autoportretem, staje naprzeciw lustru i tym samym zajmuje miejsce artysty, zastępując jego oczy swoimi, co w konsekwencji pozwala uznać, że autoportret nie odnosi do tożsamości malarza<sup>13</sup>. W perspektywie wyznaczonej przez Derridę mieszczą się także badania Mary D. Sheriff. Przyjmując za francuskim autorem tezę, że spojrzenie widza stojącego przed autoportretem wydłubuje (ang. *gouge out*) oczy artysty, badaczka ostatecznie uznaje florencki autoportret Vigée Le Brun za wyraz pragnienia malarki by to, co widoczne w lustrze, było satysfakcjonujące dla spojrzenia tego, kto ogląda obraz. Postać na tym autoportrecie zostaje uwikłania w grę spojrzeń, pozbawioną zakorzenienia egzystencjalnego.

Tej lekturze omawiane autoportrety Vigée Le Brun wydają się poddawać także ze względu na pozycję głowy ukazanej na nich postaci. Na obu bowiem postać patrzy na widza. Spojrzenie takie jest na ogół traktowane jako ślad spojrzenia w lustro. Za potwierdzenie tego uznaje się ukazanie głowy w trzech czwartych, zgodnie z najbardziej odpowiednim sposobem jej trzymania przy przenoszeniu wzroku z lustra na obraz. Wszelako Vigée Le Brun ukazuje swoją głowę w innej pozycji: na obrazie z florenckim – w układzie frontalnym, który byłby przy spoglądaniu w lustro niewygodny, na obrazie z Ermitażu głowa jest wprawdzie ukazana w trzech czwartych, ale postać odwraca się i – względem płótna przed którym stoi – patrzy

---

<sup>13</sup> Jaques Derrida, *Memoiren eines Bilden*, w: *idem, Aufzeichnungen eines Bilden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, oprac. Michael Wetzl, przeł. z francuskiego Andreas Knop, Michael Wetzl, Wilhelm Fink Verlag, München, 2008, s. 62–65.

niemal za siebie, a więc także nie w lustro. Podawanie przez obrazy w wątpliwość, czy postaci na nich ukazane patrzą w lustro, nie podważa sprawdzania owocności perspektywy dekonstrukcjonistycznej.

Aby lepiej rozpoznać tę owocność dla interpretacji omawianych obrazów Vigée Le Brun, warto uzupełnić rozważania Sheriff o wcześniejsze (1993), choć niewykorzystane przez nią, formułowane na gruncie dekonstrukcji uwagi, jakie autoportretom „w akcie malowania” poświęcił Victor Stoichita w pracy *Ustanowienie obrazu*. Jego zdaniem autoportret „w akcie malowania” *de facto* uniemożliwia wyróżnienie osoby malarza jako kogoś różnego od innych. Tok refleksji uczonego jest następujący: artyści praworęczni na ogół dokonywali korekty układu rąk widzianego w lustrze poprzez zamianę lewej ręki na prawą. Tak również uczyniła Vigée Le Brun na swoich autoportretach. Dzięki temu artysta prezentuje się zgodnie z widokiem niezapośredniczonym przez lustro. Zabieg ten bywa w literaturze przedmiotu traktowany jako przejaw dystansowania się artysty wobec siebie w celu obiektywizacji własnego wizerunku, polegającej na tym, że obraz nie prezentuje się wyłącznie jako notacja doświadczenia wzrokowego osoby patrzącej w lustro. W konsekwencji jednak, zauważa Stoichita, obraz taki prezentuje się jako zapis sytuacji, w której malarz namalował kogoś innego, siedzącego przed nim i wykonującego obraz, w konsekwencji zatem przedstawił siebie jako innego. Co więcej, wyobrażenie takie sugeruje w nie mniejszym stopniu, że ukazana postać była oglądana i została namalowana przez kogoś innego<sup>14</sup>. Zdaniem Stoichity więc, w autoportret „w akcie malowania” wpisana jest aporia, wynikająca z ewokowania trzech niedających się uzgodnić sytuacji: malarz maluje siebie, ale jako kogoś innego, i zarazem prezentuje się jako namalowany przez kogoś innego. Autoportret taki konstytuuje nierozstrzygalna gra, której treścią jest nietrwały stosunek między „ja” i „innym” powstałym w wyniku rozbicia autorskiego „ja”<sup>15</sup>. W myśl tej dekonstrukcjonistycznej interpretacji obraz nie daje się pomyśleć jako świadectwo realnej obecności wykonującego je malarza.

Szczególnie dobitnym przykładem – jak pisze Stoichita – „odrywania się malarza od samego siebie” miałyby być autoportrety „w akcie malowania”, na których malująca osoba wykonuje obraz inny niż swój autoportret, a więc także omawiane obrazy Vigée Le Brun. W przeciwieństwie do autoportretów ukazujących płótno odwrócone tyłem do widza, czyli zgodnie z sytuacją, w której malarz spogląda w lustro – jak na obrazach m.in. Francisca Goi (Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madryt) czy Henryka Rodakowskiego (Muzeum Narodowe, Kraków) – dzieła naszej malarki ukazują powierzchnię

---

<sup>14</sup> V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu...*, *op. cit.*, s. 277.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

plótna z przedstawieniem postaci innej niż artystka. Na obrazie florenckim jest to wizerunek Marii Antoniny (na replice z 1781 roku – głowa córki artysty), a na obrazie z Ermitażu rysy księżnej Marii Fiodorowny (z obrazu z 1799 roku, znajdującego się z zbiorach prywatnych w Petersburgu). W świetle tej teorii autoportrety Vigée Le Brun odnoszą do sytuacji, w której malarka widziała siebie w lustrze, a zarazem przedstawiona na obrazie prezentuje się jako malowana przez kogoś innego, a także widziana przez modela, którego maluje, i zarazem przez widzów.

Jakkolwiek rozważania Stoichity na temat autoportretów „w akcie malowania” nie zostały przywołane przez Sheriff, formułuje ona w stosunku do obrazu florenckiego analogiczną konkluzję: patrzący na niego widz „ogląda Vigée Le Brun, jak wyobraża siebie, będąc widzianą przez siebie samą, przez królową i przez publiczność”<sup>16</sup>. Spojrzenie nieobecnej królowej jest reprezentowane przez przywołaną z pamięci postać na płótnie, która kieruje wzrok ku malarce. Królowa występuje tu nie tyle jako obiekt reprezentacji, lecz jako ktoś, kto „autoryzuje” autoportret artystki. Zarazem królowa na portrecie spogląda na artystkę tak samo jak widz, „zajmuje tę samą pozycję w strukturze oglądu”. „Stając się widzem, królowa ulega transformacji z obiektu reprezentacji w obserwatora artystycznej aktywności”<sup>17</sup>. Aktywność ta służyć ma przedstawieniu się publiczności przez Vigée Le Brun w roli malarki królowej, do czego zaktualizowany został stary mit o Apellesie i królu Aleksandrze. Vigée Le Brun przedstawia się zarazem jako malarka siostry wielkiego księcia Toskanii, któremu oferuje swoje dzieło. Postać malarki w konsekwencji nie jawi się jako niezależne od zewnętrznych dookreśleń *indywiduum*. Portret nie prezentuje się jako samodzielny. Tożsamość widocznej na nim, uwikłanej w grę spojrzeń postaci ulega rozszczepieniu w sieci związków. Autoprezentacja staje się symptomem pewnej relacji społecznej i ideologicznej.

W refleksji nad sztuką portretową w ogólności, a autoportretami w szczególności podejmowana jest często, także przez Sheriff w związku z autoportretem florenckim, kwestia pochodzenia malarstwa. Autorka dostrzegła w cieniu rzucanym przez prawą rękę artystki na płótno nawiązanie do przekazanego przez Pliniusza mitu o dziewczynie, która „pokochawszy się w pewnym młodzieńcu, smutna z przyczyny jego odjazdu, odrysowała sobie na ścianie liniami twarz jego według cieni, przy świecy”<sup>18</sup>. Sheriff wskazała przy tym na zmianę stosunku do tego mitu w kręgu Akademii Francuskiej w 2. połowie XVIII wieku. Do tamtego

---

<sup>16</sup> M.D. Sheriff, *The exceptional Woman...*, *op. cit.*, s. 236.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 231.

<sup>18</sup> K. Pliniusza Starszego *Historii naturalnej ksiąg XXXVII* przełożonej na język polski przez Józefa Łukaszewicza, Księgarnia i Drukarnia J. Łukaszewicza, Poznań 1845, t. X, s. 237.

czasu traktowano go jako zachętę do kopiowania natury. Na zmianę w myśleniu o celu sztuki wskazywać ma przedstawienie wspomnianego mitu przez Charles'a Cochina, które, zreprodukowane przez Prevosta w wydanym w 1769 roku poemacie Antoine'a-Marina Le Mierre'a *La peinture, poëme en trois chants*, opatrzone słowami: „Rysuj w pamięci, która jest pierwszym płótnem” (*Dessine en ton cerveau, c'est la premiere toile*). Ów apel o przyznanie prymatu rysowania z pamięci nad kopiowaniem natury brać się miał z przekonania o przewadze obrazu mentalnego nad obrysem cienia, wynikającej stąd, że ten pierwszy jest możliwy do przywołania także pod nieobecność rysowanego obiektu. Na autoportrecie florenckim, zdaniem Sheriff, artystka nie odwzorowuje cienia rzucanej ręki, lecz tworzy z pamięci – w tym wypadku wizerunek królowej – wypełniając w ten sposób wymóg stawiany przez prawdziwą sztukę<sup>19</sup>.

Nieco inaczej spojrzeć na znaczenie cienia na tym obrazie każe analogia dzieła do wyobrażenia alegorii malarstwa w traktacie Giovanniego Pietra Belloriego *Idea malarza, rzeźbiarza i architekta* z 1664 roku. Rycina przedstawia Ideę jako nagą kobietę wykonującą obraz i jednocześnie wpatrzoną w niebo, gdzie znajduje się model doskonałego piękna (il. 4). Malująca ręka rzuca cień na płótno. Jest on śladem praktyki, która jest konieczna dla realizacji idei, lecz zarazem zagraża jej jako sama w sobie „zła i szkodliwa”. Artysta ratuje się przed tym zagrożeniem, kierując się ku prawdzie bytującej w sferze idei. Analogia ta podpowiada, aby – odmiennie niż Sheriff – uznać cień ręki za znak praktyki, od której nie sposób abstrahować, gdyż jest ona warunkiem tworzenia. Nasuwa się przy tym w świetle tej analogii konieczność rozważenia, na ile obraz ten jest realizacją pomysłu Vigée Le Brun, aby zaprezentować siebie jako malarzkę królowej, a na ile odnosi się do idei bytującej w sferze metafizycznej. Stoichita, który omówił obraz naszej malarki w kontekście wyobrażeń cienia w autoportretach, w tym także na rycinie Belloriego<sup>20</sup> – do czego jeszcze powrócimy – tej opcji nie podejmuje. Uczony wskazał na zaskakujące „jaskrawe przeciwstawienie pozy – twarzy zwróconej do widza i dłoni zaangażowanej w proces twórczy”<sup>21</sup>. Ma ono nawiązywać do tkwiącego w malarstwie autoportretowym paradoksu, który wynika ze sprzeczności między pozowaniem a malowaniem, z niemożności adekwatnego przełożenia widoku w lustrze na obraz. Zarazem badacz uznał autoportret artystki, na którym „malarka i jej cień widnieją obok siebie”, za przejaw dążenia do „zatarcia śladów tej dychotomii”. W świetle jego cytowanych wyżej uwag o paradoksie cechującym autoportret „w akcji malowania”,

---

<sup>19</sup> M.D. Sheriff, *The exceptional Woman...*, op. cit., s. 233.

<sup>20</sup> V. Stoichita, *Krótką historia cienia*, op. cit., s. 97.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

dzieło Vigée Le Brun byłoby wszelako zapisem dążenia, które nie może się spełnić. Relacja obrazu do ryciny przedstawia się jednak odmiennie. Odchylenie malującej ręki i głowy artystki od siebie powtarza pozę Idei, a ta nie zaświadcza o sprzeczności, lecz o możliwości urzeczywistnienia i materializacji idei w dziele sztuki.

Na konieczność dalszego namysłu nad znaczeniem cienia ręki na obrazie florenckim wskazuje także, pominięty zarówno przez Scherrif, jak przez Stoichitę, autoportret petersburski, uznany przez Vigée Le Brun – według relacji Pierre’a de Nolhaca – za jej najlepszy autoportret<sup>22</sup>. W jego wypadku zerkamy na malowany obraz ponad prawicą artystki trzymającą narzędzie. Taki sposób prezentacji własnej osoby, wybierany przez malarzy stosunkowo rzadko ze względu na konieczność przesłonięcia części płótna, został przez Vigée Le Brun wykorzystany do niezwykle unaocznienia innej szczególnej, związanej z malarstwem portretowym idei. Jest to jedyny znany mi autoportret „w akcie malowania”, w którym postać rzuca cień na właśnie zamalowywany obszar obrazu. Wyjaśnieniem tej osobliwości może być fakt, że malarka jednocześnie obrysowuje cień własnej głowy, wskazując małym palcem na miejsce styku narzędzia i cienia. Nawiązanie do mitu podanego przez Pliniusza, mówiącego o obrysowywaniu cienia jako źródle sztuki, wydaje się bezsporne. Wszelako artystka, czyniąc to w wypadku autoportretu, poddaje ów mit reinterpretacji. Zmierzała ona, można sądzić, w analogicznym kierunku jak ta, którą podjął Giorgio Vasari, malując na fresku *Początki malarstwa* w Casa Vasari postać próbującą obrysować cień swojej głowy. Dzieło to wskazuje na chęć artysty uzgodnienia Pliniuszowego mitu z innym antycznym mitem mówiącym o narodzinach malarstwa, zbudowanym wokół figury Narcyza i odbicia w lustrze, przywołanym przez Albertiego.

Za dalszym rozważaniem fenomenu obu autoportretów Vigée Le Brun przemawiają także niedostatki Derridańskiej teorii. Zarówno hermeneutyczna perspektywa Boehma, jak dekonstrukcjonistyczna optyka Derridy eksponują fakt, że malarz wykonujący autoportret nie może jednocześnie patrzeć w lustro i na płótno, a przynajmniej nie może spojrzeć sobie w oczy i zarazem na miejsce na obrazie, gdzie maluje swoje źrenice. Oczy malarza patrzące na nas z obrazu zawsze oznaczają miejsce oślepienia. Malarz musi swoje własne spojrzenie poniekąd na ślepo wstawić w kreowany wizerunek. Rozważania Derridy zmierzają, jak wspomnieliśmy, do wniosku o nieuchronnym zastąpieniu oczu artysty przez oczy widza, usunięcia odniesienia do indywiduum.

---

<sup>22</sup> *Élisabeth Louise Vigée Le Brun, op. cit.*, s. 204.



Nawet jeśli uznamy za Derridą, że odwzorowanie przez rysownika czy malarza wyglądu obserwowanej rzeczy nie jest możliwe, to w żadnym razie nie oznacza to porażki artystycznego dążenia. Przeciwnie – referuję tu późniejszą krytykę tez Derridy przez Boehma w pracy *Blinde Spiegel* – sytuacja taka winna być rozumiana jako podstawa konstytuowania się, uwarunkowanej sprawnością ręki i talentem artysty, specyfiki obrazowego ujmowania wyglądu rzeczy – jako podstawa konstruowania wizualnej postaci dzieła w obrębie niezbywalnej danej, jaką jest pole obrazowe<sup>23</sup>. W żadnym razie widz stojący przed autoportretem nie jest skazany na postrzeganie siebie jako kogoś, kto zastępuje artystę. Znajduje się on bowiem nie przed lustrem, lecz przed rzeczywistością przedstawiającą się jego oczom jako wizualna konstrukcja, odznaczająca się osobliwą, gdyż nieobecną ani w rzeczywistości pozaobrazowej (cechująca obraz nierozdzielność bytu i zjawiska<sup>24</sup>), ani na innych obrazach postacią zjawiskową – obrazowością, której „istota nie polega na odwzorowywaniu, ale na uwidocznianiu tego, co bez obrazu i w oderwaniu od obrazu byłoby niewidzialne”<sup>25</sup>.

Poniżej przedstawiam próbę analizy obrazowej specyfiki florenckiego autoportretu Vigée Le Brun oraz propozycję jej spożytkowania dla dalszego namysłu nad rolą cienia rzucanego przez rękę oraz nad relacją obrazu do idei i do historii.

Obraz florencki wpisuje się w często wykorzystywaną konwencję autoportretów „w akcie malowania”, którą reprezentują m.in. zapewne znane Vigée Le Brun z odwiedzin w Galerii Uffizi wspomniana praca Luki Cambiasa, a także prace Giovanni Fratellini z 1720 roku i Simona Pignoniego (il. 5). Podobieństwa dotyczące umiejscowienia malowanego płótna, pozy postaci i sposobu jej zwracania się do widza są oczywiste. Jednak wskazane niżej cechy obu autoportretów naszej malarki nie są dla tej konwencji typowe. Odsuwają zależność od niej na dalszy plan, nadając zjawiskowej postaci dzieł osobliwość.

Na obrazie florenckim postać spogląda na widza pełnym wymowy spojrzeniem – tyleż na widza, co mimo niego, o czym decyduje charakterystyczne dla portretów delikatne zróżnicowanie kierunku spojrzenia oczu (prawe na widza, lewe w bok). Jawi się uniesiona nie tyle tym, co widzi (ani widokiem w lustrze, ani królowej, ani widza), ile tym, co wewnątrznie odczuwa i doznaje. W kontekście tego spojrzenia widzieć trzeba trafnie zauważoną przez Stoichitę rozbieżność między frontalnym widokiem twarzy a dłonią zaangażowaną w proces

---

<sup>23</sup> Por. Gottfried Boehm, *Der Blinde Spiegel: Anmerkungen zum Selbstbildnis im 20. Jahrhundert*, w: *Ansichten vom Ich*, kat. wyst., Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1997, s. 25–33.

<sup>24</sup> Por. Gottfried Boehm, *O hermeneutycie obrazu*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, w: *idem, O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. Daria Kołacka, przeł. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Universitas, Kraków 2014, s. 150–151.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 158.

twórczy<sup>26</sup>. Jednak malarka nie próbuje zatrzeć tej dychotomii. Przeciwnie – jest ona podpowiedzią, że obraz nie jest notacją fizycznego aktu malowania, choć o malowaniu mówi. To zaś, co mówi, zawiera się w tym, jak obraz został namalowany.

Rozpromieniona światłem twarz została wyróżniona nie tylko przez jej zwrócenie do widza, lecz nadto poprzez jej obramienie bielą kołnierza i turbanu rodem bodaj z autoportretów Rembrandta. Intensywność bieli została zrównoważona w układzie pionowym przez akcent czerwieni draperii opasanej wokół bioder. Ta wertykalna relacja precyzyjnie odnosi się do płótna, przed którym siedzi artystka, zajmującego sporą część pola obrazowego. Jest ono znacznie przechylone do tyłu, a przy tym ukazane w zakłóconej perspektywie. Przy tak dużym pochyleniu dolna krawędź płótna powinna biec bardziej ukośnie, silniej w stronę narożnika obrazu. Osobliwość jego położenia jest potwierdzona przez jedną z wielu korekt, których w graficznej przeróbce autoportretu dokonał przyjaciel artystki, Dominique Vivant Denon, ponieważ zwiększył ukos dolnej krawędzi płótna (il. 6). Ta szczególna dyspozycja płótna na obrazie florenckim domaga się wyjaśnienia. Kąt jego pochylenia przekłada się na rozmiar i kształt cienia rzucanego na nie przez postać. Przechylenie płótna pomogło zbudować z udziałem sylwetki postaci oraz cienia na płótnie układ „V”, organizujący miejsce malarki w obrębie pola obrazowego. Sensem tej dyspozycji jest podporządkowanie postaci strukturze zbudowanej wokół ukosu płótna i optycznie otwartej ku górze, w czym należy widzieć transpozycję figury z traktatu Belloriego, kierującej spojrzenie ku sferze idei. Tej podstawowej dyspozycji podporządkowany jest sposób wyeksponowania malującej dłoni postaci. Rzucany przez nią cień stanowi rozciągnięcie układu „V” w obszar płótna, co zostało zrównoważone przez oparcie krzesła. Cień jest zatem środkiem odniesienia tego otwarcia ku górze do procesu malowania obrazu.

W ramach tej ogólnej, nadrzędnej dyspozycji strukturalnej Vigée Le Brun musiała umieścić wizerunek królowej Francji. Na przedstawionym obrazie zostało niewiele miejsca i w konsekwencji twarz znalazła się stosunkowo blisko jego prawej krawędzi. Przy założeniu, że twarz powinna znajdować się na osi obrazu lub blisko niej, domniemane płótno musiałoby mieć nienaturalnie wąski, wydłużony kształt. Taka wykładnia byłaby równoznaczna z wykazaniem poważnej nieudolności obrazu.

Osąd ten pozwala odroczyć analogia obrazu do XVI-wiecznego autoportretu Cathariny van Hemessen (il. 7). Obie, podobnie upozowane postacie artystek, o niemal identycznym układzie rąk, zostały ujęte w analogiczny kadr. Obie zdołały na malowanych przez siebie

---

<sup>26</sup> *Ibidem.*

portretach dopiero zarysować twarze figur, ale zdążyły już nasycić ich usta czerwienią. Na obu też obrazach ukazują się szczególne powiązanie powstających wizerunków oraz trzymany w malujących dłoniach pędzli z granicą obrazu. Nie sugeruję znajomości tego obrazu przez Vigée Le Brun. Oba dzieła traktuję jako przykład wynalezienia analogicznego rozwiązania w warunkach obrazowej płaszczyzny.

Obraz Hemessen uchodzi za jeden z najwcześniejszych autoportretów „w akcie malowania”. Artystka dokonała transpozycji przedstawień św. Łukasza malującego Madonnę, przypominających o jednym z pierwszych, jak wówczas wierzący, świętych obrazów i o zakorzenieniu sztuki artystycznej w porządku transcendencji. Christine Kruse uznała autoportret Hemessen za przykład wizualizacji teorii portretu z XV-wiecznego traktatu Cennina Cenniniego *Il libro dell'arte o Trattato della pittura*. W traktacie tym, napisanym, jak wiadomo, „ku czci Boga i Przenajświętszej Panienki etc.” i rozpoczynającym się przypomnieniem o stworzeniu człowieka na Boże podobieństwo, po raz pierwszy użyto do opisu procesu malowania ludzkiej figury zaczerpniętego z teologii terminu *incarnazione*, chcąc w ten sposób unaocznic analogię między stworzeniem świata przez Boga, polegającym na wcieleniu niematerialnej siły duchowej w materię, a pracą twórcy. Artysta malarz, który winien „oferować swoim umiejętnościom tej trochę wiedzy, jakiej mu Bóg udzielił”, wydobywa z pustej płaszczyzny płótna ciało postaci, czyni je widzialnym i w ten sposób stwarza. Zdaniem Kruse, na obrazie Hemessen wcielenie, a więc ożywienie materii, jest też dobitnie zaznaczone przez czerwień ust – kolor u Cenniniego jest synonimem siły życiowej. Usta są *pars pro toto* przemiany materii farby w krew i stanowią malarski synonim transsubstancjacji<sup>27</sup>.

Stawiam tezę, że analogiczną koncepcją tworzenia portretu jako ukazywania wcielenia tego, co nadzmysłowe, w zmysłowe zwizualizowała Vigée Le Brun, jakkolwiek niekoniecznie pod wpływem traktatu Cenniniego, który pozostawał w rękopisach do 1823 roku, choć idee w nim zawarte mogły być znane artystom nowożytnym z drugiej ręki<sup>28</sup>. Wszelako również we wspomnianym traktacie Belloriego za wzór postawiony jest artysta, malarz bądź rzeźbiarz, który „naśladuje Pierwszego Twórcę”, „wyobrażając sobie model najwyższego piękna i nie odrywając odeń oczu”, który sięga do „idei wykraczającej poza

---

<sup>27</sup> Ch. Kruse, *Wozu Menschen malen*, op. cit., s. 196–198.

<sup>28</sup> V. Stoichita, *Krótką historia cienia*, op. cit., s. 86.

początki natury” i kierując się nią, „poprawia naturę dobierając kolory i linie”, umożliwiając idei tej „materializację” i „zstąpienie na marmury i płótna”<sup>29</sup>.

Na florenckim autoportrecie postać maluje i zarazem wydziela pędzlem w obrębie wyobrazonego płótna popiersie królowej. Jawi się ono przez to jako związane ze sferą tego, co powyżej, na którą otwiera się ukos płótna i strukturalnie z nim powiązana postać malarki. Skierowane w górę, ponad malarzkę, spojrzenie królowej ten związek potwierdza. Czerwień ust królowej została nałożona pędzlem widocznym u dołu, trzymanym przez malarzkę w lewej ręce. Tym samym wraz z transformacją materii farby – „z pędzla” w „usta” aktywowane jest odniesienie ku sferze idei. Malowanie portretu jest wyłanianiem postaci z tej sfery. Na tym wydaje się polegać transformacja przez artystkę mitu o św. Łukaszu malującym Madonnę. Znany być może artystce obraz Vasariego z kościoła Santissima Annunziata we Florencji i obraz ze zbiorów Akademii Świętego Łukasza w Rzymie, wówczas przypisywany podziwianemu przez malarzkę Rafaelowi, ukazują malarza, który odwzorowuje oblicze ujranej w wizji postaci unoszącej się przed nim na chmurach (il. 8). Na tym drugim twarze niebiańskich modeli i ich wyłanianie na płótnie wizerunki sąsiadują ze sobą, dobitnie wizualizując rozumienie procesu tworzenia jako wyłanianie obrazu ze sfery idei.

Przesłanie o wydobywaniu wizerunku jako analogii do wcielenia bazuje także na szczególnym ukazaniu pędzla w malującej dłoni jako sięgającego granicy obrazu. Uwidacznia się w tym kolejna analogia do obrazu van Hemessen. Tę osobliwość również usunął Dominique Vivant-Denon na swojej reprodukcji, odsuwając pędzel od krawędzi pola obrazowego. Osobliwa relacja pędzla do granicy na obrazie naszej bohaterki nie umknęła także czujnemu oku Sheriff. Interpretacja przez nią tej obserwacji budzi już jednak wątpliwości. Jeśli autorka pisze, że pędzel artystki wydaje się ześlizgiwać w przestrzeń widza<sup>30</sup>, to należałoby konsekwentnie uzupełnić w wyobraźni płótno od lewej stosownie do jego domniemanej szerokości. W jaką jednak niebywałą sprzeczność popada się wówczas wobec niezwyklej, wewnętrznie zrównoważonej, autonomicznej, zamkniętej w granicach zawartości obrazu, przeocząc *obraz jako obraz*. Tworzy go bowiem nie tylko treść, czyli świat przedstawiony (elementy zarówno mające swoje odniesienie w rzeczywistości, jak abstrakcyjne), lecz także obrazowa płaszczyzna i jej granica, które stanowią nieprzekraczalne, wyjściowe uwarunkowanie dla procesu malowania, instancję, w obrębie której artysta wydobywa rzeczywistość dzieła, dokonuje aktu stworzenia. Dążeniem malarza może być

---

<sup>29</sup> Gian Pietro Bellori, *Idea malarza, rzeźbiarza i architekta wybrana z piękna natury, [lecz] przewyższająca naturę* (1664), w: *Teoretycy, historyografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, wybrał i opracował Jan Białostocki, red. nauk. Maria Poprzęcka, Antoni Ziemia, Wydawnictwa Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 218.

<sup>30</sup> M.D. Sheriff, *The exceptional Woman*, *op. cit.*, s. 235.

zamiana tego uwarunkowania w „okno” albo powołanie zjawiskowych relacji opartych o wszystkie te trzy komponenty.

Status płaszczyzny w tej relacji polega na tym, że warunkuje ona ukazanie świata przedstawionego nie tylko jako podłoże pod farbę. W procesie oglądu *obrazu jako obrazu* jest ona – powołuję się na egzystencjalno-hermeneutyczną naukę o sztuce – doświadczana jako byt przenikający ów świat, obecny w każdym jego elemencie, ale zarazem jako byt, który do tego świata nie należy i nie zawiera się w nim. Będąc w nim obecna zarazem poza niego wykracza – *transcenduje*, stając się oglądowym synonimem tego, co *pozaświatowe*<sup>31</sup>. Dlatego można również polemizować ze stwierdzeniem Sheriff, że wraz z sięgnięciem przez postać pędzlem granicy obrazu ukazana została zgodność wyobrazonego dotknięcia pędzlem z dotknięciem realnym. Obraz realny, tu reprezentowany przez materialną krawędź płótna widzącego w Galerii Uffizi, nie jest tożsamy z wyobrażeniem – z obrazem percypowanym wzrokowo. W procesie malowania farba jest nakładana na konkretną, dotykającą powierzchnię. Natomiast w procesie widzenia obrazu przedstawienie wchodzi w relację z płaszczyzną niedotykającą, ponieważ transcendującą poza świat przedstawiony.

Sięgając pędzlem ku granicy, postać na obrazie wskazuje na związek swojej praktyki – akty malowania – ze sferą tego, co *pozaświatowe*. Z rozwiązaniem tym współbrzmi także oparcie o granicę obrazu twarzy postaci wydobywanej przez malarkę na płótnie. W tym także dostrzec można analogię do obrazu van Hemessen. Na obu obrazach malowane postacie opierają się o granicę prawym okiem, tym miejscem ciała, które – jak to już wywodził Platon w *Timajosie* – wiąże doświadczenie z tym, co duchowe, czy, jak czytamy w ewangelii, jest „światłem ciała” (Mt 6,22). Metaforę oczu jako „okna duszy” znajdujemy zarówno u pogańskich, jak też i chrześcijańskich pisarzy (Pseudo-Rufin, Petrus Chrystolog), a także w wypowiedziach wielu artystów (Leonardo da Vinci w *Paragone*, Lodovico Dolce w *Dialogu o malarstwie*).

W omawiane zależności strukturalne i optyczne została włączona postać artystki – nie tylko przez jej opisane wyżej formalne zespolenie z ukosem płótna. Pędzel w prawej ręce postaci wskazuje zarówno na granicę obrazu, na krawędź płótna wiodącą ogląd widza w górę, jak i na czerwień ust malarki. Zarówno wyobrażone ciało królowej, jak ciało malarki ukazane zostały jako znajdujące się w odniesieniu do instancji *pozaświatowego*. Z tą zależnością

---

<sup>31</sup> Por. Michael Brötje, *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Urachhaus, Stuttgart 1990; *idem*, *Bild-Schöpfung*, Michael Imhof Verlag, Petersberg 2012, t. 3, s. 7–27. Omówienie koncepcji Brötjego: Mariusz Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009, s. 580–621.

koresponduje położenie pędzla ze śladem czerwieni na włosiu, trzymanego w ręce lewej. Został on wyróżniony przez to, że jest wskazywany przez szpic palety. Krawędź palety łączy go z czerwienią szarfy okalającej biodra postaci. Dzięki rozświetleniu krawędzi palety jest ona przy tym postrzegana jako analogiczna do pędzla trzymanego przez malarzkę w prawej dłoni. Jak ten pędzel pośredniczy między instancją *pozaświatowego* a ciałem postaci, tak krawędź palety jest medium transpozycji materii farby w czerwień odzienia. Szarfa może się wydawać niczym więcej, jak tylko dekoracyjnym elementem znanym z innych portretów malarskich. Optyczne działanie jest wszelako bardziej złożone, gdyż wpisane w *stricte* obrazową logikę. Czerwień odzienia, zrazu „przylegając” do palety wąskim fragmentem, „schodzi” z niej następnie i już poza nią ulega erupcji w okazałe pasma, które „wypływają z postaci” powodowane jakąś potężną, żywotną siłą. Splot tych aspektów – wchodzenie przez nie w stan wzajemnego porównania – rozpiętych między granicą obrazu a krwistoczerwonymi pasmami, odczytują jako unaocznienie malowania jako praktyki analogicznej do procesu inkarnacji.

O tak wrażliwym rozpoznaniu możliwości malarskiego medium przez Vigée Le Brun świadczy już wcześniejszy o rok autoportret z córką. Przedstawia przytulone i obejmujące się postacie, zespolone optycznie w trójkąt (il. 9). Prócz tego łączy je jakby „wypływające” z wnętrza grupy krwistoczerwone pasmo, umiejscowione na pionowej osi obrazu – znak szczególnej więzi między postaciami. Budowanie asocjacji między czerwienią draperii a krwią jest istotnym składnikiem obrazowej tradycji (por. malarstwo Caravaggia). Grupa zawiera się przeto między jej dobitnym odniesieniem do płaszczyzny (kompozycja), a tą wymowną, językiem obrazowym wzmocnioną asocjacją z tym, co cielesne. Analogiczna zależność została uwidoczniła na autoportrecie z Ermitażu. Wizerunek malowany na obrazie – twarz oparta o jego granicę, wchodzi przez bliskość położenia w oglądowa analogię z włosami i głową malarzki. Jego wykonywanie jest przy tym zespolone z obrysem cienia artystki, a to z kolei jest powiązane ze skierowaniem umocowanej w narzędziu czerwonej kredy ku malarce i z erupcją czerwieni w obrębie sylwetki artystki.

Wyobrażone przez malarzkę malowanie idei – zwizualizowanie zakotwiczenia twórczości artystycznej w transcendencji, reprezentujące długą tradycję myśli o sztuce, ma swój konkretny wymiar historyczny. Pamięć o deklarowanym na gruncie wiary chrześcijańskiej zakorzenieniu bytu ludzkiego w sferze transcendencji zyskiwała szczególne znaczenie w obliczu przemian politycznych we Francji w końcu XVIII wieku.

Malarzka uciekała przed rewolucją w trosce o własne życie. Jakkolwiek jej mąż bronił decyzji o wyjeździe potrzebą odwiedzenia Italii zgodnie z przyjętym od dawna w środowisku

francuskich twórców zwyczajem, nie dano mu wiary. Przedstawienie na portrecie francuskiej królowej potwierdziło domniemanie politycznych motywacji i niechęci artystki do nowego porządku politycznego, a zatem także wobec głoszonej przez władze rewolucyjne konieczności zerwania z prymatem chrześcijaństwa w kształtowaniu państwa i życia obywateli, u źródeł czego leżało dążenie oświeceniowych filozofów francuskich do odrzucenia autorytetu Biblii i Kościoła<sup>32</sup>. Orędownikom oświeceniowego projektu „uczynienia z książąt i parów ludzi użytecznych dla społeczeństwa”, „przetarcia wszystkich możliwych ścieżek prowadzących ku szczęściu”, „podzielenia się dobrodziejstwami wolności, równości i braterstwa z całą ludzkością” towarzyszyło żarliwe przekonanie, że wyzwolenie z błędów nastąpiło zbyt niedawno, aby „obojętnie przyglądać się błędom innych” i aby „pozwolić sobie na luksus wstrzymywania się od sądów”. Towarzyszące wypełnianiu misji „żarliwość, poświęcenie i entuzjazm”, „nieposkromione pragnienie wolności i sprawiedliwości, prawdy i człowieczeństwa” stawały się w ciągu XVIII stulecia coraz silniejsze, aż „zmienily się w obłęd” i „znalazły symboliczną kulminację w na poły zachwycającym, a na poły patetycznym spektaklu z 8 czerwca 1794 roku, kiedy to obywatel Robespierre, z bukietem w jednej ręce i pochodnią w drugiej, zainaugurował nową religię ludzkości, wznecając pożar, który oczyszczającym ogniem miał wypalić z powierzchni ziemi ignorancję, występki i głupotę”<sup>33</sup>. Kiedy powstawał autoportret florencki, idee te zaczęły być wcielane w życie. Uchwalona w sierpniu 1789 roku *Deklaracja praw człowieka i obywatela* wprawdzie głosiła ochronę własności jako „nienaruszalnej i świętej”, ale dopuszczano jej pozbawienie wówczas, gdy wymaga tego w sposób widoczny konieczność publiczna. W listopadzie 1789 roku zdecydowano o kasacji kościelnych majątków dla spłacenia państwowych długów. W lutym 1790 roku, uznawszy pod wpływem ideologii oświecenia, że śluby zakonne są sprzeczne z zasadą wolności człowieka, przeprowadzono kasatę wszystkich zgromadzeń zakonnych, w których takie śluby składano. Nacjonalizacja majątku kościelnego zrodziła ideę opłacania księży z funduszy państwowych, a w konsekwencji konieczność ustalenia ich liczebności, co miała zagwarantować obowiązująca od lipca 1790 roku konstytucja cywilna kleru, która podporządkowywała Kościół państwu. Z katolickich duchownych czyniła funkcjonariuszy państwowych wybieranych przez wszystkich obywateli danego departamentu. Akt ten wprowadzał schizmę w Kościele francuskim i stanowił

---

<sup>32</sup> Carl L. Becker, *Państwo Boże osiemnastowiecznych filozofów*, przeł. J. Ruszkowski, Zysk i S-ka, Warszawa 2009, passim.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 35–37.

faktyczne zerwanie z Rzymem<sup>34</sup>. Antychrześcijański wymiar dokonywanych przemian był czytelny. Świadczą o tym wydane w 1790 roku *Rozważania o rewolucji we Francji* Edmunda Burke'a, w których pisał:

Wydaje mi się, że ten nowy ustrój kościelny ma być tylko przejściową i przygotowawczą fazą prowadzącą do całkowitego wyrugowania wszystkich form religii chrześcijańskiej, gdy tylko umysły ludzi zostaną przygotowane do zadania jej ostatniego ciosu za sprawą urzeczywistnienia planu otoczenia jej kapłanów powszechną pogardą. Ludzie, którzy nie chcą wierzyć, że filozoficzni fanatycy kierujący tą akcją od dawna ją planowali, nie mają pojęcia o ich charakterach i poczynaniach [...] My wiemy – konkludował – i jesteśmy z tego dumni, że człowiek jest ze swej natury zwierzęciem religijnym, że ateizm jest przeciwny nie tylko rozumowi, ale instynktom [...]"<sup>35</sup>.

Na ile Vigée Le Brun postrzegала ówczesne wydarzenia, które zmusiły ją do ucieczki z Francji, jako w swych konsekwencjach antychrześcijańskie? Z perspektywy lat, wspominając swoją wizytę we Florencji w 1792 roku w pracowni Felice Fontany, anatomisty i wykonawcy anatomicznych modeli woskowych, pisała: „Nie sposób pojąć struktury ludzkiego ciała bez bycia przekonanym o istnieniu boskości”<sup>36</sup>. Jej widzenie, komentowała zapiski malarki Sheriff, było zorganizowane przez wiarę, przez zawierzenie tej przyszłości, w której świat traktowano jako odzwierciedlenie Stwórcy, wszędzie zdradzające jego podpis. Ciało ludzkie postrzegала poprzez wiarę w jego stworzenie na obraz Boga. Oglądane w pracowni Fontany anatomiczne modele umieszczała na powrót w przestrzeni religii, przypominając o ich zanurzeniu w tradycji rozumienia ciała jako przedmiotu kultu: jako relikwii i *ex voto* – jako substytutu tego, co święte, i jako daru dla tego, co święte. Co więcej, Vigée Le Brun przeciwstawiła semantykę tych modeli temu, „co ośmielali się głosić biedni filozofowie”<sup>37</sup> – że Bóg nie istnieje. W całych swych *Wspomnieniach* artystka stawała po stronie religii – Kościoła i monarchii – zajmując pozycję przeciwną rewolucji. Tym wszelko, co najistotniejsze, wnioskuje Sheriff, była cechująca percepcję malarki nierozłączność odczucia tego, co religijne, od tego, co tego estetyczne, i od tego, co naukowe<sup>38</sup>.

---

<sup>34</sup> Por. m.in. Mieczysław Żywczyński, *Historia powszechna 1789–1870*, PWN, Warszawa 1977, s. 41–46; *Historia powszechna*, t. 14, red. L. Serafini, M. Toriani, wyd. pol. 2007, s. 310, 318–319, 327–329; Grzegorz Kucharczyk, *Nienawiść i pogarda. Dwa stulecia walki z Kościołem*, Stowarzyszenie Kultury Chrześcijańskiej im. Ks. Piotra Skargi, Kraków 2010, s. 13–14, 24–28.

<sup>35</sup> Edmund Burke, *Rozważania o Rewolucji we Francji*, przeł. Dorota Lachowska, Znak, Kraków 1994, s. 215.

<sup>36</sup> É. Vigée Le Brun, *Souvenirs*, *op. cit.*, t. 2, s. 154. („Il est bien impossible de considérer la structure du corps de l'homme, sans être persuadé de l'existence d'une divinité”).

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> M.D. Sheriff, *The exceptional Woman*, *op. cit.*, s. 13–15.



Świadectwem bezpośrednim z czasów rewolucji pozostają dla nas same dzieła sztuki. Na podstawie powyższych analiz struktur autoportretów Vigée Le Brun w „akcie malowania” proponuję pojmować dzieła te jako – będące symptomem szczególnego historycznego przesilenia – uzmysłowienie językiem właściwym malarstwu transcendentnego źródła osoby ludzkiej, którego pewność uszczęśliwia oblicze artystki.