

***Dama z pieskiem i małpką* Nicolasa de Largillierre'a i rokokowa gra płci**

La peinture n'est qu'un fard.

ROGER DE PILES

W badaniach ostatnich lat wiele miejsca poświęcono kobiecemu charakterowi rokoka i problematyce płci w malarstwie tej epoki¹. Kategorie genderowe okazały się przydatne w opisie ówczesnego stylu, maniery, malarskiego gestu i „dotknięcia” pędzla, zwłaszcza w konfrontacji z surową, intelektualną, „męską” sztuką pokolenia uformowanego przez estetyczne ideały klasycyzmu Jacques-Louisa Davida². Mary D. Sheriff badała związek natury i seksu w malarstwie Jean-Honoré Fragonarda, odwołując się do metafory „erotyki pędzla”³. Melissa Hyde błyskotliwie analizowała związek pomiędzy kulturą i polityką gender na przykładzie François Bouchera⁴, wiążąc triumfujący w XVIII stuleciu portret (którego zadaniem jest łudzić) z kobiecością. Kobięcy aspekt ówczesnej kultury podnoszony był wszakże przez krytyków epoki Ludwika XV, później przez francuską historiografię XIX wieku. Do obiegowego słownika historii sztuki weszły takie pojęcia o malarstwie jak *le beau fard* – ‘makijaż’, skojarzony z kobiecą pomadą, a określający wdzięk, kokieterię, uwodzicielskie piękno koloru. „Za dużo w nich, jak na poważną sztukę, min, minek, maniery, afektacji. Choć nagie, kojarzą mi się stale ze szminką, pudrem, frędzelkami i innymi toaletowymi faramuszkami” – pokpiwał z płócien Bouchera Denis Diderot⁵. W następnym stuleciu Victor Hugo, krytykując zmanierowany gust *ancien régime*’u, odwoływał się właśnie do terminów kobiecej garderoby: panier, muszek, falbanek, pomponów⁶. Fragonard, jako rokokowy malarz flirtów, nazywany „Cherubinem malarstwa erotycznego”⁷,

¹ Jennifer D. Milam, Melissa Hyde, *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*, Ashgate, Aldershot 2016. Women and Gender in the Early Modern World (tu obszerna bibliografia zagadnienia).

² Whitney Chadwick, *Kobiety, sztuka i społeczeństwo*, tłum. Ewa Hornowska, Poznań 2015, s. 30.

³ Mary D. Sheriff, *Fragonard. Art and Eroticism*, The University of Chicago Press, Chicago 1997, s. 113.

⁴ Melissa Hyde, *Making up the rococo. François Boucher and his critics*, Getty Research Institute, Los Angeles 2006, s. 83.

⁵ Denis Diderot, *Salon 1765*, tłum. Jerzy Stadnicki, wybór i oprac. Andrzej Pieńkos, Warszawa 2009, s. 33.

⁶ Victor Hugo, wstęp do *Cromwella* (1827), cyt. za: Ken Ireland, *Cythera Regained? The Rococo Revival in European Literature and Arts, 1830–1910*, Farleigh Dickinson University Press, Madison 2006, s. 93.

⁷ Edmond i Jules de Goncourt, *Sztuka XVIII wieku*, wybór, tłum., wstęp i komentarz Joanna Guze, Warszawa 1981, s. 163.

miał poświęcić sławę dla przyjemności⁸. Osiemnastowiecznym obrazom, rozpoznawanym jako szukająca rozkoszy kurtyzana⁹, przypisano stereotypowe cechy kobiece: słodycz, zmysłowość, lekkość, kapryśność, frywolność i afektację. Bracia Edmond i Jules de Goncourt – piewcy idei XVIII stulecia jako epoki triumfu kobiet, którego chrzestną matką okrzyknęli Madame de Pompadour¹⁰ – dowodzili w swoich publikacjach, że estetyczny smak tego czasu narzuciły wpływowe kobiety. Ich patronat pozwolił rozwinąć się talentowi Bouchera, ulubieńca naj-słynniejszej królewskiej faworyty. Wcześniej Étienne La Font de Saint-Yenne w broszurze *Sentimens sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure, écrits à un particulier en province* (1754) widział w nim twórcę „uszminkowanych” obrazów, przykład zniewieściałego gustu, który wielkich malarzy czyni marionetkami¹¹. Ganił w imię moralności „uwodzicielski makijaż” i nieprzyzwoita nagość podobały się wszakże, zdaniem krytyka, libertynom¹². Jeszcze na początku XIX wieku Pierre-Marie Gault de Saint-Germain (1808) pisał, że zepsuty artysta malował, aby oczarować oczy występku¹³.

Nicolas de Largillierre dużo trudniej wpisuje się jednak w siatkę genderowych pojęć, kategoria płci nie warunkowała jego krytyki. Malarz nie był też celem ataków obrońców klasycznego gustu, jak oskarżany o amoralizm i ucieleśniający ideały dojrzałego rokoka Boucher; nie znalazł się nawet w panteonie „francuskiego wieku” – w zbiorze studiów braci de Goncourt (*L'art du dix-huitième siècle*, 1859–1875¹⁴), ustalających XIX-wieczny kanon mistrzów epoki Ludwika XV. Largillierre należał wszak do starszej generacji artystów, urodzonych i wykształconych jeszcze w czasach Króla Słońce i „dyktatury” Charles’a Le Bruna w Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby. Zanim jego artystyczna kariera rozwinęła się w Paryżu końca XVII wieku, odebrał edukację w Antwerpii i Londynie, co tłumaczy jego predylekcję do flamandzkich mistrzów, van Dycka i Rubensa, oraz poznał barokowe konwencje malarskie. W jego twórczości dostrzega się jednak wczesne przejawy rokoka, a wręcz transformację portretu barokowego w rokokowy¹⁵, co wyraża się w zmysłowym traktowaniu koloru, wdzięku, atmosferze intymności, złożonej grze z widzem, który szuka w obrazie nie ostentacyjnego dydaktyzmu i hieratycznej reprezentacyjności, ale wizualnej przyjemności. A to właśnie kategoria przyjemności (*plaisir*) określił epokę rokoka (którego synonimem stanie się pojęcie *goût pittoresque* albo *goût de mode*) jako stylu i wyrazu arystokratycznej kultury *honnêteté*, która rozkwitła w okresie regencji i w czasach

⁸ Alexandre Lenoir, *Fragonard* [w:] *Biographie universelle, ancienne et moderne...*, t. 15, Paris 1816, s. 420. Cyt. za: *Fragonard amoureux. Galant et libertin*, ed. Guillaume Farroult, kat. wyst., Musée du Luxembourg, Paris 2015–2016, Paris 2015, s. 22.

⁹ Charles Blanc, *Histoire des peintres français au dix-neuvième siècle*, t. 1, Paris 1945, s. 33.

¹⁰ Edmond et Jules de Goncourt, *Les maîtresses de Louis XV*, t. 2, Paris 1860, s. 110.

¹¹ Penelope Hunter-Stiebel, *French Painting in the Age of Madame de Pompadour* [w:] *La Volupté du goût. French Painting in the Age of Madame de Pompadour*, kat. wyst., Musée des Beaux-Arts, Tours; Portland Art Museum, 2008–2009, Tours 2008, s. 21.

¹² Étienne La Font de Saint-Yenne, *Sentimens sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure, écrits à un particulier en province* [1753] – cyt. za: *La Font de Sainte-Yenne. Œuvre critique*, réd. Étienne Jollet, Paris 2001, s. 286–289.

¹³ Pierre-Marie Gault de Saint-Germain, *Les trois siècles de la peinture en France ou Galerie des peintres français depuis François Ier jusqu'au regne de Napoléon empereur et roi*, Paris 1808, s. 224.

¹⁴ Edmond et Jules de Goncourt, *L'Art du dix-huitième siècle et autres textes sur l'art*, textes réunis et présentés par Jean-Paul Bouillon, Paris 1967.

¹⁵ Pierre Rosenberg, *Avant-propos* [w:] *Largillierre. Portraitiste du dix-huitième siècle*, réd. Myra Nan Rosenfeld, kat. wyst., Musée des beaux-arts de Montréal, 1981, Montréal 1981, s. 27.

panowania Ludwika XV. Largillierre przyczynił się do nobilitacji niskich gatunków, takich jak portret i martwa natura¹⁶.

W początkach XVIII wieku wraz z napływem obrazów z Północy rozwijała się we Francji nowa ikonografia, kształtowana przez XVII-wieczną rodzajowość niderlandzką. Nie mniejszy wpływ na formację francuskiego artysty miały warsztatowe osiągnięcia i iluzjonistyczne efekty malarzy flamandzkich i holenderskich, podziwiane przez paryskich amatorów i kolekcjonerów.

Wirtuozeria i brawura techniczna Largillierre'a służyć miały satysfakcji oczu widza. Dowiedziano już, jak wielkie znaczenie w kształtowaniu nowej zmysłowej orientacji w malarstwie tego czasu odegrały poglądy Rogera de Piles'a¹⁷, twórcy nowożytnej teorii koloru. Francuski historiograf i kolekcjoner, autor licznych rozpraw¹⁸, zaangażowany w słynną debatę w Akademii na temat hierarchii środków artystycznych, toczoną przez zwolenników Rubensa i Poussina, opowiadał się po stronie koloru jako konstytutywnej cechy obrazów. De Piles, miłośnik Rembrandta, szkoły weneckiej i flamandzkiej, rozwinął koncepcję malarstwa jako sztuki łudzenia wzroku – „la peinture est de séduire nos yeux et de nous surprendre”¹⁹. Idea sensualnej delectacji w miejsce zadowolenia umysłu, pouczenia, eksponowanego w postawie klasycystów, wyartykułowana jest już w *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux* (Paris 1677). Na przełomie XVII i XVIII stulecia uwidoczniły się w sztuce francuskiej konsekwencje tej nowej „kolorystycznej” postawy w twórczości Charles'a de la Fosse'a, Nicolasa Coypela, Noël-Nicolasa de Largillierre'a i Antoine'a Watteau. Wraz z nią pojawił się nowy rodzaj widza amatora, nastawionego na inny sposób odbioru dzieła sztuki, oddziałującego poprzez sugestię i aluzję²⁰. De Piles, broniąc prymatu koloru i idei naśladowania natury, zakładał zarazem, że obraz powinien poruszać, bawić, zaskakiwać²¹. Postulaty te prowadziły do pewnego rozluźnienia doktryny akademickiej, zachwiania hierarchii gatunków, ekspozycji gry właśnie jako modelu komunikacji z widzem²². Oczywiście mowa tu o elitarnym kręgu *gens du monde*, miłośników sztuki zdolnych docenić nie tylko wieloznaczność treści szyfrowanych w mitologiczno-allegorycznym kodzie, ale i czysto malarskie subtelności. Wraz z rozkwitem koneserstwa w większym stopniu zaczęto doceniać niedyskursywne wartości obrazu, niuanse światłocienia, gradacje tonów, żywość rozwibrowanej materii malarskiej.

Jak wpisuje się w tę narrację o uwodzeniu obraz Nicolasa de Largillierre'a *Dama z pieskiem i małpką* z Muzeum Narodowego w Warszawie²³ (il. 1)? Skoro rokoko stało się synonimem rozkoszy i konsumpcji, erotyki i zabawy, przeciwstawianej barokowej transcendencji²⁴, jaką rolę

¹⁶ Krystyna Secomska, *Spór o starożytność*, Warszawa 1991, s. 284.

¹⁷ Roussina Roussinova, *The Art of Pleasing the Eye: Portraits by Nicolas de Largillierre and Spectatorship with Taste for Colour in the Early Eighteenth Century*, Stockholm 2015.

¹⁸ *Dialogue sur le coloris*, 1673; *Conversations sur la connaissance de la peinture*, 1677; *Description du cabinet de M. le duc de Richelieu*, 1681–1683.

¹⁹ R. de Piles, *Cours de peinture...*, op. cit., s. 358. [‘Malarstwo ma łudzić wzrok i zaskakiwać’].

²⁰ Thomas Crow, *The Critique of Enlightenment in Eighteenth-Century Art*, „Art Criticism” 1987, no. 3, s. 20.

²¹ Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du peintre parfait ; De la connoissance des desseins ; De l'utilité des estampes*, Paris 1715, s. 27. Cyt. za: <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30457153n>> [dostęp: 3 marca 2018].

²² Zob. Jennifer Milam, *Fragonard's playful paintings. Visual games in Rococo Art*, Manchester–New York 2006.

²³ Nr inw. M.Ob.686 MNW, olej, płótno, 135 × 106 cm.

²⁴ Jean Weisgerber, *Les masques fragiles. Esthétique et forms de la littérature rococo*, Lausanne 1991, s. 211 oraz Jean Weisgerber, *Qu'est que le rococo ? Essai de définition comparatiste* [w:] *Études sur le XVIII^e siècle*, t. 18, Rocaille.



il. 1 | fig. 1

Nicolas de Largillierre,
*Dama z piskiem
i malpką* | *A Lady with
a Dog and a Monkey*,
początek drugiej dekady
XVIII w. | beginning
of the 1710s, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Muzeum
Narodowe w Warszawie

odgrywa w odbiorze tego obrazu „gra” płci? Jak dotąd nie udało się zidentyfikować modelki znakomitego portretu Largillierre’a (brak graficznej wersji wizerunku), wybranego do panteonu „sztuki cenniejszej niż złoto”, jak zatytułowana była wystawa arcydzieł z kolekcji MNW w 1998 roku²⁵; obraz reprezentował również francuskie malarstwo na największej ekspozycji sztuki XVIII wieku w zbiorach polskich w roku 2009²⁶. Co ciekawe, dzieło Largillierre’a dało również tytuł oryginalnej wystawie zorganizowanej w warszawskiej Królikarni (*Damy z pieskiem i małpką*, 2011), stało się wizytówką XVIII-wiecznej „kultury płci”, świata uciech, kaprysu, fantazji, maskarady, obliczonej jednak na męską potrzebę podglądania i dominacji. W towarzyszącym ekspozycji eseju Agaty Araszkiewicz, *Orgia i wolność*, płótno Largillierre’a otwiera refleksję na temat rokoka jako projektu „próżniactwa” i „czystej przyjemności”²⁷. Wizerunek damy z pieskiem i małpką prezentowany jest w ramach klisz płci narzuconych przez Markiza de Sade’a jako przykład uprzedmiotowienia i alienacji, co wyraża metafora „damy jako pustki”. Przywoływaną *Filozofię w buduarze albo libertyńscy nauczyciele. Dialogi przeznaczone do edukacji młodych dziewcząt* (1795) wyklety Markiz pisał jednak w zgoła innych okolicznościach historycznych, po krwawej rewolucji, która położyła kres XVIII-wiecznej „kulturze pozorów”. Ten perwersyjny podręcznik wychowania seksualnego był antyutopią używania życia, naznaczoną mroczną ironią i przewrotnym libertynizmem. Opisywana przez de Sade’a kompulsywna rozpusta wiodła przecież nie ku seksualnej przyjemności, ale ku cierpieniu, obnażała przemoc i okrucieństwo w sferze relacji seksualnych. Obraz z Muzeum Narodowego w Warszawie uznać można raczej za subtelną uverture do rokokowego „wyzwolenia erotyki” niż zapowiedź sadystycznych praktyk zrodzonych w wyobraźni francuskiego pisarza.

Largillierre przedstawił postać urodziwej młodej kobiety w plenerowym otoczeniu, zgodnie z wypracowaną przezeń konwencją „naturalności”. Modelka siedzi bezpośrednio na ziemi, na tle bujnej roślinności ciemnego pejzażu (potraktowanego dość sumarycznie), stanowiącego kontrastowy ekran dla jasno oświetlonej sztucznym światłem postaci. W tej tajemniczej vegetacji rozpoznać można krzak róży i wijący się u stóp kobiety powój. Dama przytrzymuje ręką niedużego psa, który wyraźnie reaguje na widok wyłaniającej się z gęstwiny kapucynki, poruszony, jakby chciał ku niej skoczyć, otwiera pysk i ukazuje zęby, kładąc uszy po sobie. Te właśnie żywe „rekwizyty”, ślad flamandzkich zamiłowań animalisty i malarza martwych natur, ożywiają scenę, budują wrażenie momentalności, wprowadzają akcję w starannie zaaranżowanym portrecie. Według Emmanuela Coquery’ego pod koniec XVII wieku w malarstwie François de Troy, Hyacinthe’a Rigauda i Nicolasa de Largillierre’a stopiły się różne modusy portretowe: idealizowany wizerunek dworski, eksponujący bogactwo i splendor oraz realizm, skłaniający się ku drobiazgowości i ekspresji²⁸. Już Antoine-Joseph Dézallier d’Argenville w suplemencie

Rococo, réd. Roland Mortier, Hervé Hasquin, Éditions de l’Université de Bruxelles, Bruxelles 1991, s. 20. Groupe d’étude du XVIII^e siècle.

²⁵ *Sztuka cenniejsza niż złoto. Obrazy, rysunki i ryciny dawnych mistrzów europejskich ze zbiorów polskich*, red. Anna Kozak, Antoni Ziemia, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 1999, Warszawa 1999, s. 256–257, kat. nr 93 [Maciej Monkiewicz].

²⁶ *Le siècle français, Francuskie malarstwo i rysunek XVIII w. ze zbiorów polskich*, red. Iwona Danielewicz, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 2009, Warszawa 2009, s. 275–276, kat. nr 60 [Ewa Manikowska].

²⁷ Agata Araszkiewicz, *Orgia i wolność*, <archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/obiegtyv/22133> [dostęp: 27 grudnia 2016]. Zob. też eadem et al., *Damy z pieskiem i małpką*, kat. wyst., Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, Warszawa, 2011, Warszawa 2011, s. 49–81.

²⁸ Emmanuel Coquery, *Le portrait français de 1660 à 1715 [w:] Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV (1660–1715)*, kat. wyst., Musée des Augustins, Tuluz; Musée des Beaux-Arts, Nantes, 1997–1998, Paris 1997–1998, s. 50–64.

do *Abrégée de la vie des plus fameux peintres* z 1752, do którego włączył żywot Largillierre'a, podkreślał zdumiewający realizm tego artysty, nazywanego „van Dyckiem Francji”²⁹. Jego portretem istotnie nie brak elegancji, dekoracyjnych walorów, ale też swobody, kolorystycznej wirtuozerii. Iluzja materii i faktur stanowi wyraz kunsztu, wcielenie koncepcji żywego obrazu, stymulującego uwagę widza. Malowane tłustą, rozwibrowaną plamą tkaniny, z widocznymi pociągnięciami pędzla, w analizowanym obrazie kontrastują ze starannie modelowaną twarzą.

Ten typ intymnego, zarazem swobodnego portretu wypracował Largillierre na początku stulecia. Datowaniu płótna na początek drugiej dekady XVIII wieku sprzyja podobieństwo do innych powstałych w tym czasie wizerunków wykonanych jego ręką, jak *Portret kobiety jako Astrei* z ok. 1710–1712 (Musée des beaux-arts de Montréal, il. 2), przedstawiający najprawdopodobniej zmarłą w 1712 Lady Mary Josephine Drummond, hrabinę de Castelblanco³⁰, malowaną ok. 1716 także przez ucznia Largillierre'a Jean-Baptiste'a Oudry'ego (Prado, Madryt)³¹. Choć za skojarzeniem modelki warszawskiego obrazu z kobietą przedstawioną na płótnie w Montrealu przemawia fizjonomia, strój i uczesanie, to podobieństwo wynikać może z obowiązującej mody i idealizującej konwencji malarskiej.

Largillierre malował nie tylko kobiety, choć to właśnie w ich przedstawieniach dążył do wyższego stopnia idealizacji, co Roger de Piles uzasadniał niewieścią próżnością³². Kore-spondencja między namalowanym obrazem a społecznym ideałem albo konwencją nie miała przecież bezpośredniego charakteru, jak pisała już Mary D. Sheriff: to, co zdaje się być oczywiste poprzez temat, bywa „wywrócone” przez formalną strukturę obrazu albo podteksty³³. I tak, portret staje się polem manifestacji nie tylko pozycji społecznej, obowiązującego smaku czy mody, ale i (elitarnego) wzorca kobiecości – *femme de qualité*. W *œuvre* Largillierre'a damy przybierają przecież kostiumy Flory i Diany, Pomony i Astrei. Wiadomo, że artysta proponował swoim klientkom określony repertuar figur alegorycznych, jednak w odróżnieniu od wieku XVII brak w nich surowego dydaktyzmu, który zastępuje intymny nastrój charakterystyczny dla rokoka³⁴. Mitologiczne modele takie jak: pasterka Astrea, bohaterka romansu Honoré d'Urfé (1606–1627), symbol miłości platonicznej; bogini Diana, ucieleśnienie czystości; nimfa Pomona, która odrzuciła zaloty Satyra – rozpatrywać trzeba w sferze dworskich wyobrażeń miłości, kształtowanych przez lekturę *Metamorfóz* Owidiusza i erotyczną *poésie galante*. W sztukach wizualnych duchowy ideał pięknej miłości jest jednak często tylko pretekstem dla ukazania urody materialnego świata, zmysłowego piękna. Czystość, młodość, życiodajna wiosna – to rodzaj umownego przebrania, w którym modelki obrazów teatralizują przyjęte konwencje miłosnego idiomu.

²⁹ Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville, *L'abrégé de la vie des plus fameux peintres avec leur portraits gravés en taille-douce*, t. 3, Paris 1752, s. 246.

³⁰ Związek ten podkreślany już we wcześniejszej literaturze – zob. hasło Macieja Monkiewicza [w:] *Sztuka cenniejsza...*, op. cit., s. 256–257.

³¹ Zob. *Largillierre. Portraitiste du dix-huitième siècle*, réd. Myra Nan Rosenfeld, kat. wyst., Musée des beaux-arts de Montréal, 1981, Montréal 1981, kat. nr 66.

³² R. de Piles, *Cours de peinture...*, op. cit., za: M.N. Rosenfeld, op. cit., s. 178.

³³ Mary D. Sheriff, *Fragonard's Erotic Mothers and the Politics of Reproduction* [w:] *Eroticism and the Body Politic*, ed. by Lynn Hunt, Baltimore and London 1991, s. 14.

³⁴ M.N. Rosenfeld, op. cit., s. 216.

Płeć, używając języka Judith Butler, jest rodzajem stylizacji ciała, zestawem powtarzających się aktów, które utrwalają się z czasem jako naturalne³⁵. Modelka omawianego obrazu nie ma jednak mitologicznego kostiumu, jedynie krajobraz dyskretnie przywołuje pastoralny klimat, a erotyczne podteksty sugerują tu przede wszystkim pies i małpa. Zwłaszcza pierwsze ze zwierząt występuje często w dorobku Largillierre'a, w charakterze domowego pupila albo towarzysza polowań. Z małym piskiem przedstawiona jest na przykład przebrana w fantastyczny kostium tzw. *Piękna strasburżanka* (1703, Musée des Beaux-Arts, Strasbourg). Pies często towarzyszył kobiecym wizerunkom jako tradycyjny symbol małżeńskiej wierności i czystości. W dotychczasowych interpretacjach tego motywu w obrazie z MNW podkreślano symbolikę cnoty, zwłaszcza że zwierzę zdaje się odstraszać małpkę – „ucieleśnienie grzechu”³⁶. Oswojony pies i „dzika” małpa reprezentować mogą przeciwstawne żywioły, cywilizacji i natury, sferę moralnych przymiotów z jednej strony i nieokiełznanych namiętności z drugiej³⁷. Jak wskazywała już Ewa Manikowska, oba gatunki podkreślają jednak przede wszystkim wysoki status portretowanej, są atrybutami luksusu. Przeciwno zbyt moralizatorskiej wykładni obrazu przemawia fakt, że to udomowiony i oswojony pupil wydaje się bardziej aktywny, niemalże agresywny: silnie reaguje na widok małpki, jakby prężył ciało do skoku i uciekał z objęć kobiety, małpa natomiast sprawia wrażenie „stworzenia niesamowitego”, na poły diabolicznego, na poły skonsternowanego; to ona szuka kontaktu z modelką, garnąc się do niej lub ją zaczepiając. Warto podkreślić, że zabieg budowania kierunkowych napięć w obrazie poprzez ruch, gesty i grę spojrzeń, stosował Largillierre w wielu swoich płótnach, jak na przykład w *Kompozycji dekoracyjnej* (ok. 1715, Luwr, Paryż), gdzie kot szczyrzy zęby, odstraszaając papugę, w *Portrecie Mademoiselle de La Fayette* (1697, kolekcja markiza de Lastic, château



il. 2 | fig. 2

Nicolas de Largillierre,
Portret damy jako Astrei
| *Portrait of a Lady as*
Astrea, ok. | c. 1710–1712,
Musée des beaux-arts
de Montréal

fot. | photo © Creative Commons

³⁵ „Gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being” – cyt. za: Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York and London 1990, s. 33.

³⁶ M. Monkiewicz, op. cit., s. 256–257.

³⁷ E. Manikowska, op. cit., s. 274–275.



il. 3 | fig. 3

Claude-Augustin Duflos
według François Bouchera
Claude-Augustin Duflos
after François Boucher,
Rocaille, ok. c. 1736–1737,
The Metropolitan Museum
of Art, Nowy Jork | New York

fot. I photo © The Metropolitan
Museum of Art, New York, Harris
Brisbane Dick Fund, 1953

de Parentignat), na którym mops po prawej stronie zestawiony został z eleganckim chartem po lewej, w *Portrecie młodego księcia* (ok. 1712, The J. Paul Getty Museum, Malibu), gdzie pies szczeka na ptaka.

Teatralizacja portretu, wyposażonego w stosowny aparat atrybutów, była znanym sposobem nobilitacji tego gatunku malarstwa, który stawał się portretem alegoryzowanym, historyzowanym. Według Giovanniego Pietra Belloriego ten wyższy status zapewniało przedstawienie postaci w działaniu³⁸. Akcja, rozwijanie się przedstawionego epizodu w czasie, wprawiała przecież w ruch uwagę patrzącego. W świetle ówczesnych teorii recepcji dzieła sztuki element niedyskursywny – dynamika kompozycji, narracyjna inwencja, pobudzenie ciekawości, w oczach Abbé Du Bosa zaspokajanej przez malarską iluzję, *charmes de l'exécution*, niezależnie od tematu, były nie mniej ważne niż przekaz alegoryczny³⁹. Jak dowiodła Mary Sheriff na przykładzie *Pór roku* Fragonarda interpretowanych jako postępy miłości⁴⁰, obraz można przecież rozumieć na kilku poziomach znaczeniowych, odnajdując w nim substytuty treści seksualnych, nieczytelnych dla niewinnych oczu. Zakładając nawet oczywistość symboliki małpy jako personifikacji rozpusty i bezwstydu, motyw ten w portrecie Largillierre'a można interpretować jako pretekst dla przewrotnej gry, a nie poważną naganę etyczną. Dama o słodkim i niewinnym obliczu odślaniała przecież w portrecie swój wdzięk, seksualny powab, manifestowany poprzez gładkość cery, delikatny dekol, zarumienione usta, świeże róże, miękkość tkanin i włosów, swobodną pozę, w której ciało przylega do ziemi, organicznie wtapiając się w naturę. Podpatrywana jakby w ulotnej chwili modelka doświadcza prywatnej przyjemności pośród aromatu kwiatów w malowniczym dzikim ogrodzie. Jeśli wystawia się na czyhające na płeć piękną pokusy (ucieleśniane przez małpę), to zarazem sama staje się pokusą, erotyczną obietnicą. Haptycznie, miękko malowany obraz eksponuje też

³⁸ Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de pittori, scultori et architetti*, cyt. za: Nicolas de Largillierre, kat. wyst., Musée Jacquemart-André, Paryż, 2003–2004, Paris 2003, s. 36.

³⁹ Abbé de Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, t. 1, Paris 1740, s. 68. Cyt. za: <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30360217d>> [dostęp: 3 marca 2018].

⁴⁰ M.D. Sheriff, *Fragonard...*, op. cit., s. 107–111.

dotyk – w geście głaskania pieska i zaczepnym ruchu małpki. Portret, który staje się rozgrywanym na oczach widza przedstawieniem, nie pozwala na zamknięcie go w ciasnych ramach jasnego moralnego dylematu (niczym wybór Herkulesa na rozstajnych drogach), pomiędzy cnotą a grzechem, czystością a rozpustą. Niejednoznaczność tej „sceny” widzieć można jako rodzaj zgoła rokokowej strategii reprezentacji płci jako „stylizacji” i jako koncepcji samego obrazu – zabawy, kaprysu, igraszki. Małpa to przecież nie tylko przyjęty w chrześcijańskich wykładniach symbol głupoty i chuci, ale też zmysłów w ogóle. Przypomina o ludzkich przywarach, ale jest też figurą swobody, wolności, zabawy⁴¹. Przynależy tyleż do świata natury, co do porządku sztuki jako uroczy, malowniczy, komiczny i egzotyczny element przywołujący tradycje *drôleries* i rokokowe fantazje – *singeries*, żeby przypomnieć tytułem przykładu dekoracje zamku Chantilly autorstwa Christophe’a Hueta z 1735 roku czy rysunkowy projekt ekranu – *Rocaille* François Bouchera (*Nouveaux morceaux pour des paravants*, 1737, akwaforta Charles’a Duflosa, il. 3).

Ciekawska, skora do zabawy kapucynka w portrecie z MNW jest tu być może nie znakiem moralnych zagrożeń, ale zapowiedzią „rozpusty ciekawości” – używając celnej metafory ukutej przez braci de Goncourt dla charakterystyki kultury XVIII wieku⁴². Jeśli przyjąć za badaczami literatury, że rokoko „próżnię metafizyczną”⁴³ maskowało groteską, elegancją i erotyką, *Dama z pieskiem i małpką* jest przykładem rokokowego flirtu z widzem: bawi i zaskakuje ikonograficznym konceptem, pobudza zmysły pięknem harmonii obrazu i urokiem niewieściej młodości.

⁴¹ Ptolemy Tompkins, *Monkey in Art*, New York 1994, s. 38.

⁴² Edmond i Jules de Goncourt, *Dziennik. Pamiętniki z życia literackiego*, wybór i przekł. Joanna Guze, Warszawa 1988, s. 116 [1860].

⁴³ Helmut Hatzfeld, *Rokoko als literarischer Epochenstil in Frankreich*, „Studies in Philology” 1938, t. 35, s. 532–565.