

Adam Szelańg
Uniwersytet Wrocławski

Źródło życiodajnej energii czy narzędzie lucyferycznej siły? Symbolika światła słonecznego w dobie fin de siècle'u na przykładzie „dyptyku bretońskiego” Ludwika de Laveaux

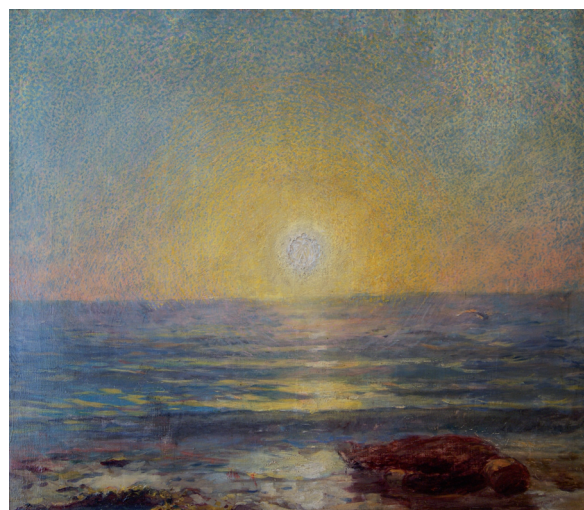
„Urządziłem się w ten sposób, że nie tracę chwili czasu. Maluję, jak jest widno, śpię, jak jest ciemno. [...] Mam 7 płócien, nad którymi równocześnie robię, Stimmungi deszczowe, słoneczne i wszelakie”¹. Słowa te pochodzą z listu datowanego na 14 czerwca 1891 roku, w którym młody, niespełna 23-letni malarz Ludwik de Laveaux opisywał swojemu wujowi, Janowi Łukaszowi Borkowskiemu, wrażenia z pierwszych tygodni pobytu w Bretanii. Przez niecałe pół roku, od czerwca do listopada 1891 roku, polski malarz mieszkał na tamtejszym wybrzeżu, dzieląc swe życie między wieś Crehen a wyspę Chausey. Owocem tego pobytu stał się swoisty „dyptyk” – dwa powiązane ze sobą tematycznie płótna, których artystyczna wartość pozwala na uznanie ich za jedne z najlepszych prac w dorobku de Laveaux. Mowa o *Wschodzie słońca na morzu po burzy* (zwanym też *Porankiem po burzy*), obecnie w zbiorach Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku (il. 1), i *Zachodzie słońca nad morzem*, przechowywanym w Muzeum Narodowym we Wrocławiu (il. 2). Nie sposób dzisiaj rozstrzygnąć, czy de Laveaux, pisząc w liście do wuja o siedmiu płótnach, nad którymi pracował w połowie lipca 1891 roku, miał na myśli któryś z obrazów, będących przedmiotem niniejszego tekstu. *Poranek po burzy* z dużym prawdopodobieństwem powstał rzeczywiście w Bretanii, jest bowiem datowany na 1891 rok. W przypadku drugiej części „dyptyku” wydaje się to mniej prawdopodobne, ponieważ na obrazie widnieje zapis 92, wskazujący, że został on dokończony lub w całości namalowany już w Paryżu, po powrocie Ludwika z Bretanii, natomiast bez wątplenia pod wpływem sporządzonych nad morzem szkiców.

Oba omawiane płótna, na pierwszy rzut oka harmonijne, o uproszczonej, czytelnej, doskonale zorganizowanej i przemysłanej kompozycji, niosą w sobie jednak silny ładunek emo-

¹ A. Melbechowska-Luty, *Widmo. Życie i twórczość Ludwika de Laveaux (1868–1894)*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1988, s. 60.



Il. 1. Ludwik de Laveaux, *Wschód słońca na morzu po burzy (Poranek po burzy)*, 1891 r., olej, płótno, 120 × 150 cm; Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku



Il. 2. Ludwik de Laveaux, *Zachód słońca nad morzem*, 1892 r., olej, płótno, 61,5 × 70 cm; Muzeum Narodowe we Wrocławiu

jonalny, epatując dramatyzmem o wymiarze apokaliptycznym. Nie są to bowiem zwykłe, „wrażeniowe”, nastrojowe pejzaże marynistyczne, ale płótna o bogatej i złożonej symbolice, którą można rozpatrywać na wielu płaszczyznach znaczeniowych,

zarówno odwołując się do osobistych przeżyć samego Ludwika de Laveaux, jak i szerzej – w kontekście *conditio humana* epoki fin de siècle'u. Doskonałym tego przykładem jest wprowadzająca najwięcej niepokoju, pojawiająca się w obu częściach „dyptyku” postać wyrzuconego na brzeg topielca. Z jednej strony, można ją uznać za *alter ego* samego Ludwika de Laveaux, który podczas pobytu w Bretanii o mało nie utonął u wybrzeży wyspy Chausey, a także za symbol psychicznych przeżyć, lęków i obsesji, towarzyszących artyście przez cały okres pobytu na obczyźnie². Z drugiej strony, wyraża ona kruchość człowieka, w obliczu sił natury niemającego szans na równą z nią walkę. Dla dekadentów przestrzeń morza miała również dodatkowy wymiar – była nie tylko obrazem przyrody pięknej i złowrogiej zarazem, ale obszarem o wymiarze mistycznym, symbolem bytu, śmierci, nirwany, wreszcie nieskończoności czasu i przestrzeni.

Można by snuć długie i rozbudowane rozważania na temat wymowy *Wschodu...* i *Zachodu słońca...* Jednak zgodnie z tytułem prezentowanego tekstu zawarte w nim refleksje skupią się na jednym jedynie aspekcie symboliki „dyptyku” – świetle słonecznym, będącym istotnym, jeśli nie wręcz dominującym składnikiem kompozycji i kolorystyki obu płócien. Doskonale przemyślana i wyrafinowana kolorystyka *Poranka po burzy* i *Zachodu słońca nad morzem* świadczy o wyjątkowym talencie i mistrzostwie młodego i początkującego przecieź twórcy, a także pozwala uznać właśnie te jego dzieła za apogeum poszukiwań luministycznych de Laveaux, wprzęgniętych w neoimpresjonistyczną technikę puentylistyczną. W obu dziełach smużki i kropki układają się wokół tarczy słonecznej w koncentryczne kręgi na kształt kopuły bądź aureoli, tworząc rodzaj mistycznego spektaklu ze słońcem wschodzącym lub chylącym się ku zachodowi w roli głównej. W *Poranku po burzy* sposób zakomponowania światła budzi skojarzenia z obrazem *W drodze do Morskiego Oka* – w obu dziełach promienie słoneczne z trudem przebijają się przez ciemne burzowe chmury³. Z tego względu w pierwszej części „dyptyku” de Laveaux wprowadził subtelne różnicowanie tonów, jednocześnie dokonując ich gradacji od ciemnych, ciepłych, poprzez jasne, wręcz zimne i białe. W przypadku *Zachodu słońca...* ukazane dokładnie na osi, na przecięciu diagonal, tarczy słonecznej nie

pokryto żadnym kolorem, lecz zamarkowano jedynie warstwą białej zaprawy, nałożonej bezpośrednio na podobrazie. Dzięki tej plamie zimnej bieli, zaakcentowanej przez umieszczenie w centrum kompozycji, de Laveaux uzyskał efekt oślepiającego, jakby nieziemskiego, nadnaturalnego światła, którego promienie rozchodzące się na kształt łuny zdają się ekstatycznie drgać i pulsować własnym życiem⁴.

Nieprzypadkowo „dyptyk morski” ukazuje w pierwszej części scenę wschodu, w drugiej zaś zachodu słońca. Świt i zmierzch były dla romantyków i ich duchowych kontynuatorów – symbolistów, szczególnymi momentami doby, czasem przejścia między strefą dnia i nocy, zawieszenia między tym, co jasne, a więc żywe i dobre, i tym, co ciemne, złe, tajemnicze, nieznanne, a więc budzące niepokój. Przyroda w swym monumentalnym i malowniczym zarazem pięknie nabierała wtedy najbardziej melancholijnego i nastrojowego wyrazu, uruchamiając głębokie pokłady myśli i uczuć, o które trudno w ciągu dnia. Stąd tak wielka popularność wśród polskich artystów pejzaży o tej tematyce, by wspomnieć dla przykładu tylko dwa obrazy: Józefa Chełmońskiego *Zachód słońca – Jezioro Świtez* (1898) i Jana Stanisławskiego *Zachód słońca na Ukrainie* (1906)⁵. Zgoła inną wymowę świtu i zmierzchu zawarł w „dyptyku morskim” de Laveaux. Zaakcentowana tytułami obu części pora dnia nie została przez artystę wybrana przypadkowo, jednak jej interpretacja odbiega od klasycznego dysonansu: początek dnia jako odrodzenie się do nowego życia i synonim dobra, zmrok rozumiany w kontekście nastania ciemności – sfera zła, grzechu, działania szatańskich mocy.

W *Zachodzie słońca nad morzem* oślepiająca swym blaskiem słoneczna łuna wprowadza bowiem do tego dzieła nastrój solarnego katastrofizmu, pozwalając mówić wręcz o kosmicznym wymiarze tego pejzażu. Genezy tragizmu, którym emanuje obraz, należy szukać w poglądach na temat ambiwalentnej roli i znaczenia światła. Zgodnie z dramatyczną wizją natury światło słoneczne nie jest synonimem życiodajnej siły, lecz strasznym żywiołem niszczącym wszystko na swojej drodze, zwiastującym ostateczny kres cywilizacji, zapowiadającym apokalipsę⁶. Taka wymowa *Zachodu słońca...* w kontekście daty jego powstania nie powinna dziwić. U kresu XIX stulecia przecucie zbliżającego się końca świata, upadku cywilizacji

² Ibidem, s. 62.

³ „Mus mnie woła...”. *Ludwik de Laveaux (1868–1894)*, oprac. Z. Gotlibiew, A. Zeńczak, A. Melbechowska-Luty, Muzeum Narodowe w Krakowie – Kamienica Szolajskich, grudzień 2005–luty 2006, Wydawnictwo Muzeum Narodowego w Krakowie, Kraków 2005, s. 38–39.

⁴ A. Melbechowska-Luty, op. cit., s. 61; „Mus mnie woła...”. *Ludwik de Laveaux...*, s. 46–48.

⁵ I. Kossowska, Ł. Kossowski, *Malarstwo polskie. Symbolizm i Młoda Polska*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2010, s. 149.

⁶ Ibidem, s. 150.

i rodzaju ludzkiego było bardzo silne, szczególnie w środowiskach artystycznych. Przebywający w Paryżu, ówczesnej stolicy kulturalnej świata, de Laveaux musiał zetknąć się z poglądami tamtejszych dekadentów. Sam zapewne, ze względu na własne uwarunkowania psychologiczne, szczególną wrażliwość oraz świadomość własnej choroby i bliskiej śmierci (zmarł w 1894 roku w wieku niespełna 26 lat), utożsamiał się z tymi ideami, czego najlepszym dowodem pozostaje „dyptyk bretoński”. Oślepiający blask tarczy słonecznej ma w sobie coś z lucyferycznej siły (warto pamiętać, że słowo lucyfer pochodzi od łacińskich słów *lux* oraz *ferre* i oznacza „niosący światło”). Na jej temat na kartach swoich utworów pisał m.in. Tadeusz Miciński. Wszystkie jego dzieła poruszały problem odwiecznej walki między dobrem i złem jako dwiema antynomicznymi, ale też nierozzerwalnie ze sobą związanymi siłami określającymi istotę bytu. U ich prapoczątku stoi zrodzona z potężnego Bytu – Chaosu, Istota Boska, rozszczepiona na dwie przeciwstawne sobie energie: symbolizowaną przez Chrystusa Emanuela sferę ducha, dobra, świętości i miłości oraz świat materii, zła, grzechu i nienawiści – królestwo Lucyfera⁷. Ten odwieczny kosmiczny konflikt między boską i szatańską wizją świata odnosi się też do losów ludzkich. Człowiek stworzony przez Boga na jego obraz i podobieństwo, przyciągany przez lucyferyczną siłę, ulega niewoli i władztwu grzechu. Zafascynowany szatańskim światłem oraz kuszony możliwością stworzenia wokół siebie idealnej przestrzeni bytowej, mając nadzieję na odnalezienie w niej prawdy wyższej, w rzeczywistości ulega utudzie, poddaje się mrokom duszy, rozpoczynając wędrówkę ku ostatecznej moralnej klęsce⁸. W tym kontekście można odczytać intensywny blask słoneczny w *Zachodzie słońca*... Byłby on wtedy oznaką szatańskiej mocy, pięknej, pociągającej, a tak naprawdę złowrogiej i mimo zewnętrznej jasności kryjącej w sobie ciemność, zło i grzech. Owa siła wyraźnie dominuje nad przestrzenią morza i lądu, a docierając swym blaskiem w najdalsze miejsca, obrazuje wszechmoc demonicznych pokus. Poddanie się im prowadzi do wyzbycia się etycznej hierarchii zasad, do relatywizacji wartości i otwarcia się człowieka na wszystkie niszczycielskie popędy i instynkty, dewiacje i urojenia, równoznaczne z duchową śmiercią, ostatecznym odrzuceniem Boga i tym samym całkowitym zniewoleniem przez grzech. Tę egzystencjalną katastrofę zwiastuje wirująca słoneczna tona, oślepiająca swym złowrogim blaskiem, a dopełniona przez wyrzucone na brzeg

ciało topielca – symbol ostatecznej klęski i śmierci nie tylko ciała, ale też ducha. Lucyferyczna siła „dyptyku bretońskiego” może być odczytywana w kontekście ówczesnego „prowadzenia się” elity intelektualno-artystycznej Paryża, która hołdując dekadenciemu i hedonistycznemu światopoglądowi, odrzuciła wiarę i moralność, podnosząc do rangi pomnika własne przeżycia, instynkty i żądze.

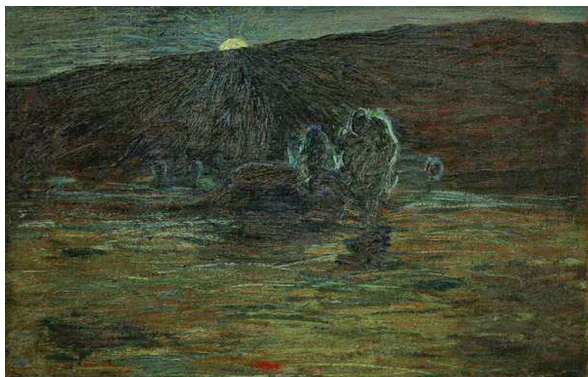
Tak dramatyczna wizja światła słonecznego o wymowie zdecydowanie mortualnej i apokaliptycznej pojawiła się w tym czasie nie tylko w twórczości de Laveaux. Motyw tony słonecznej o przerażająco intensywnym blasku, jaki pojawił się w „dyptyku morskim”, budzi skojarzenia z *Zachodem* Giovanniego Segantiniego (około 1886) (il. 3), gdzie chowające się za wzgórzem słońce rzuca swe ostatnie promienie na wodę, przy której brzegu schematycznie potraktowane postacie, niczym zjawy, wsiadają do łodzi⁹. Jeśli chodzi o artystów rodzimych, solarny katastrofizm kilkakrotnie stał się tematem dzieł Wojciecha Weissa z najważniejszym – *Promiennym zachodem słońca* (1899–1902) na czele (il. 4). W sztuce Młodej Polski przykład ten wydaje się ideowo najbliższy wcześniejszemu o niemal dekadę *Zachodowi słońca nad morzem* Ludwika de Laveaux. Zwisająca tuż nad horyzontem słoneczna kula rozszczepia swoje światło na wszystkie strony w postaci długich, ostrych, intensywnie żółtych promieni, zdających się z niesamowitą siłą przecinać płótno, przesywając niebo i pola swym jaskrawym blaskiem. Weiss nadał obrazowi niezwykle ekspresyjny charakter – zagony strzyżowskich pól sprawiają takie wrażenie, jakby drżały pod wpływem energii słonecznego światła, wijąc się w konwulsyjnych ruchach. Złotoognista kula, mająca w sobie niszczycielską siłę, zapowiada zmierzch i noc. Poddane jej blaskowi drzewa wyglądają jak uschnięte i zwęglone – znów daje o sobie znać, podobnie jak w *Zachodzie słońca*... de Laveaux, lucyferyczna siła związana z solarną wizją apokalipsy¹⁰. Inspiracje światłem słonecznym pojawiały się na płótnach Weissa przez cały okres jego twórczej aktywności. Zanim powstał *Promienny zachód słońca*, artysta namalował jeszcze *Wieczorny promień* (1898) oraz pełną napięcia i ekspresji *Żarnicę na nocnym niebie* (1899) (il. 5). Z późnego okresu pochodzą natomiast: *Zjawisko – zachód słońca nad Bałtykiem* (1936) oraz

⁷ A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 216–217.

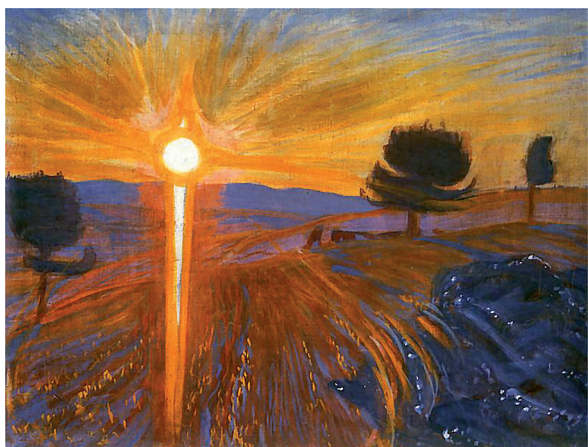
⁸ Ibidem, s. 217.

⁹ J. Malinowski, *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 184; idem, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2003, s. 332.

¹⁰ I. Kossowska, Ł. Kossowski, op. cit., s. 150; *Pejzaże Wojciecha Weissa*, oprac. A. Oborny, Ł. Kossowski, Muzeum Narodowe w Kielcach, Kielce 1985, s. 14.



Il. 3. Giovanni Segantini, *Zachód słońca*, ok. 1886 r., olej, płótno, 40 × 60 cm; Muzeum im. Jana Walacha w Istebnej



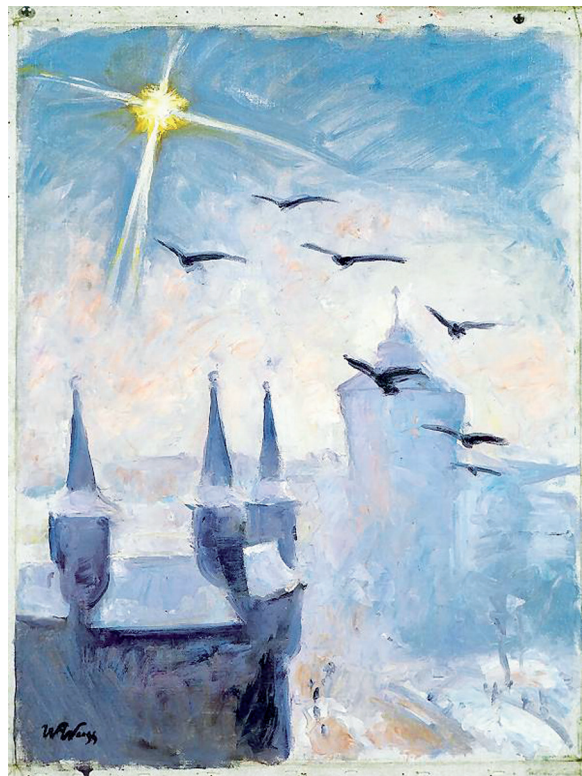
Il. 4. Wojciech Weiss, *Promienny zachód słońca*, 1899–1902, tempera, płótno, 60,6 × 81 cm; Muzeum Narodowe w Poznaniu



Il. 5. Wojciech Weiss, *Żarnica na nocnym niebie*, 1899 r., olej, płótno, 38 × 67 cm; Muzeum Narodowe w Poznaniu

Poranne słońce nad Barbakanem (1940) (il. 6)¹¹. Podobnie konstruowane pejzaże, z dominantą w postaci rozświetlającej nie-

¹¹ I. Kossowska, Ł. Kossowski, op. cit., s. 150, 155; *Pejzaże Wojciecha Weissa...*, s. 23.



Il. 6. Wojciech Weiss, *Poranne słońce nad Barbakanem*, 1940 r., olej, płótno, 66 × 50 cm; własność prywatna

bo jasnej kuli ciała niebieskiego, oprócz słońca także księżyc, o wymowie dramatycznej, budzącej skojarzenia katastroficzne, pojawiały się w twórczości innych młodopolan, wśród których warto wymienić Jana Stanisławskiego (*Wieczór* – około 1903; *Pejzaż z wiatrakami* – 1905) (il. 7) czy Gustawa Gwoździeckiego (*Pełnia/Księżyc* – 1905) (il. 8)¹².

Badacze twórczości Weissa podkreślają związek *Promiennego zachodu słońca* ze słynnym *Krzykiem* Edvarda Muncha (il. 9), uważając dzieło polskiego artysty za przykład oryginalnej recepcji płótna norweskiego malarza¹³. Motyw przewodni *Krzyku*, podobnie jak innych obrazów powstałych w ciągu krótkiego okresu lat 1892–1894: *Rozpaczy* (dwie wersje: z 1892 i 1893–1894 roku) (il. 10) czy *Trwogi* (*Niepokój* – 1894) (il. 11), stanowi refleksja nad psychiczną kondycją jednostki żyjącej w ostatnich latach XIX wieku, prześląkniętej dekadentkim bólem istnienia. Wymienione wyżej dzieła Muncha łączy umieszczenie postaci ludzkich w tej samej scenierii – na pomoście, za którego balustradą wylania się w oddali fragment otoczony falującymi wzgórzami zatoki z zarysowanymi na wodzie

¹² I. Kossowska, Ł. Kossowski, op. cit., s. 150–151.

¹³ Ibidem, s. 150; *Pejzaże Wojciecha Weissa...*, s. 14.



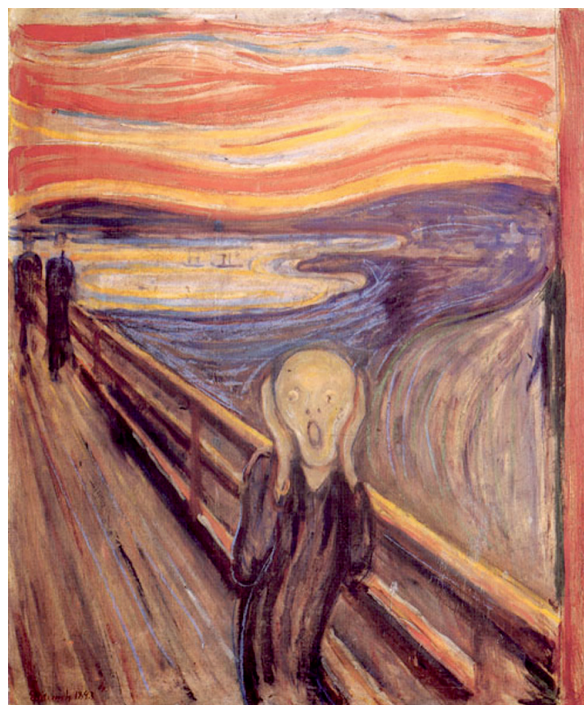
Il. 7. Jan Stanisławski, *Słońce (Pejzaż z wiatrakami)*, 1905 r., olej, deska, 11,8 × 20,8 cm; Muzeum Narodowe w Krakowie



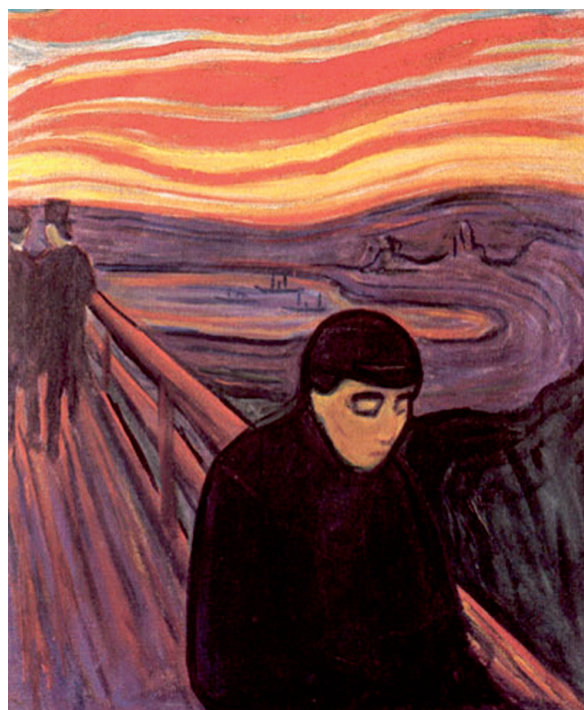
Il. 8. Gustaw Gwoździecki, *Pełnia (Księżyc)*, 1905 r., olej, płótno, 111 × 111 cm; Muzeum Górnośląskie w Bytomiu

kształtami statków. Bardziej jednak od wycinka nadmorskiego pejzażu w oczy rzuca się niebo o zachodzie słońca. Ekspresyjnie malowane intensywną, nasyconą czerwień i oranżem, przypomina złowrogo wijące się w nerwowym ruchu języki płomieni bądź fale ognistego morza¹⁴. Jaskrawe zestawienia barw na nieboskłonnie wyróżniają go spośród pozostałych partii obrazów, utrzymanych w bardziej stonowanych i ciemniejszych kolorach, i stanowią ważny akcent kompozycyjny, decydujący także, obok wyrazów twarzy przedstawionych osób, o nastroju *Krzyku*, *Rozpaczy* i *Trwogi*. Dzieła te są przeniknięte atmosferą podobnie niepokojącego przecucia jakiejś nieokreślonej, zbliżającej się

¹⁴ A. Naess, *Munch. Biografia*, przeł. I. Żimnicka, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2007, s. 122–123, 142.



Il. 9. Edvard Munch, *Krzyk*, 1893 r., olej, tempera, pastel, tektura, 91 × 73,5 cm; Nasjonalgalleriet w Oslo, zapis cyfrowy



Il. 10. Edvard Munch, *Rozpacz*, 1893–1894, olej, płótno, 92 × 72,5 cm; Munch-museet w Oslo, zapis cyfrowy

katastrofy, jakie towarzyszy oglądaniu *Promiennego zachodu słońca* Weissa oraz *Zachodu słońca nad morzem* de Laveaux. Krwawa łuna w wymienionych obrazach Muncha to wynik pró-



Il. 11. Edvard Munch, *Trwoga (Niepokój)*, 1894 r., olej, płótno, 94 × 74 cm; Munch-museet w Oslo, zapis cyfrowy

by zmaterializowania za pomocą środków malarskich przeżycia samego artysty, który pewnego razu na widok chmur jaśniejących intensywnie krwawą czerwinią zachodzącego słońca doświadczył uczucia niezrozumiałej, dziwnej trwogi, jaka go nagle ogarnęła i którą nazwał niekończącym się krzykiem duszy¹⁵. Opis stanu, jaki mu wtedy towarzyszył, zawarł w notatce z 22 stycznia 1892 roku: „Szedłem drogą z dwójgim przyjaciół – słońce zachodziło – Poczujęm jakby tchnienie smutku – Niebo nagle przybrało barwę krwistej czerwieni – Zatrzymałem się, oparłem o płot śmiertelnie zmęczony – W płonących chmurach widziałem krew i miecz – granatowoczarny fiord i miasto – moi przyjaciele poszli dalej – ja stałem tam drżąc ze strachu – i czułem jak jeden wielki niekończący się krzyk przesywa naturę”¹⁶. Wydarzenie to odcisnęło piętno na artystycznej wrażliwości i twórczości Norwega, który w ognistej kuli dostrzegł narzędzie lucyferycznej siły i ogarnął go przerażający nastrój solarnej katastrofy. Notatka opisująca to przeżycie powstała w tym czasie, kiedy de Laveaux po powrocie z Bretanii od około miesiąca przebywał już w Paryżu, w pracowni kończąc *Zachód słońca nad morzem*. Choć bezpośredni wpływ

¹⁵ Ibidem, s. 122.

¹⁶ Ibidem.

Munchowskiego *Krzyku*, *Rozpaczy* czy *Trwogi* na „dyptyk morski” ze względu na późniejszy czas ich powstania wydaje się niemożliwy, to jednak podobna tematyka nurtująca ówczesnie obu artystów, doskonale oddająca ducha czasów, w których żyli, wskazuje na ich przynależność do nurtu ekspresjonizmu o orientacji zdecydowanie dekadencej. O jeszcze innym, prawdopodobnie powstałym również w latach 90. XIX wieku, a trudnym dzisiaj do zidentyfikowania, obrazie Muncha ukazującym destrukcyjną siłę promieni słonecznych pisał Stanisław Przybyszewski w 1898 roku na łamach krakowskiego „Życia” w swojej rozprawie pt. *Na drogach duszy – Edward Munch i Gustaw Wigeland*¹⁷: „Któż z nas nie widział łodzi na morzu w drgającym żarze południa? Żółty żagiel, przeraźliwie żółty żagiel, zajmuje całe prawie tło obrazu. Jakby cienkie czerwone pasmo widać krawędź łódki. Stary rybak siedzi w łódce, ale sterem kieruje śmierć”¹⁸. Spokój parnej południowej godziny i – wydawać by się mogło – sielski obrazek z dominantą w postaci łodzi na morzu w odczuciu Muncha jawią się jako podstępny i upiorny widok zwiastujący nadchodzącą katastrofę¹⁹. Do motywów solarnych powrócił Munch 20 lat później w dwóch wersjach obrazu *Słońce* (1912–1913 i 1911–1916) (il. 12), ukazując tytułową ognistą kulę, podobnie jak Weiss w *Promiennym zachodzie słońca* czy de Laveaux w *Zachodzie słońca nad morzem*, jako oślepiającą swym blaskiem tarczę z wiązkami promieni „rozpryskującymi się” na wszystkie strony, docierającymi niczym zapalne ognie w każde miejsce górzystego krajobrazu. Dzieła te objawiają typowy dla modernizmu panteistyczny sposób postrzegania natury. Idea katastrofizmu emanuje więc z nich z dużo mniejszą siłą niż we wcześniejszych obrazach Muncha – tytułowe słońce jawi się tutaj bardziej jako źródło witalnej siły i życiodajnej mocy niż totalnej destrukcji.

Dramatyczna wizja solarnej katastrofy ukazana w „dyptyku bretońskim” w kontekście innych zaprezentowanych tutaj dzieł polskich i europejskich epoki fin de siècle’u dowodzi szczególnej roli światła słonecznego w twórczości artystów tego czasu. Symbolistyczne sceny wschodów i zachodów słońca wywodzą się oczywiście z tradycji malarstwa romantycznego, traktującego naturę jako mistyczne uniwersum. Pole znaczeniowe takiego pejzażu rozszerzyło się właśnie na przełomie XIX i XX wieku, a jego dominantą kolorystyczną i kompozycyjną

¹⁷ S. Przybyszewski, *Na drogach duszy – Edward Munch i Gustaw Wigeland*, [w:] *Moderniści o sztuce*, wyb., oprac., wstęp E. Grabska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1971, s. 399–410.

¹⁸ Ibidem, s. 405–406.

¹⁹ Ibidem, s. 405.



Il. 12. Edvard Munch, *Słońce*, 1911–1916, olej, płótno, 455 × 780 cm; Aula Uniwersytetu w Oslo

stała się zagarniająca całą przestrzeń obrazu tarcza słoneczna. W ten sposób, po pierwsze, pejzaż zyskał wymiar kosmiczny, po drugie, doszło do przewartościowania symboliki światła słonecznego, którego tradycyjne skojarzenia z życiodajną energią, dobrem, odrodzeniem ustąpiły jego rozpatrywaniu w kategorii apokalipsy, jako narzędzia lucyferycznej mocy. W malarstwie młodopolskim trudno o bardziej znaczący przykład zobrazowania tej idei niż „dyptyk bretoński” Ludwika de Laveaux, ze szczególnym naciskiem na *Zachód słońca nad morzem*, w którym nastrój lucyferycznego katastrofizmu osiągnął swoje apogeum.

The source of life-giving energy or the tool of Luciferic power? The Symbolism of sunlight in the age of fin de siècle on the example of “the Breton diptych” by Ludwik de Laveaux

(summary)

The paintings *Sunrise at sea after the storm* (1891) and *Sunset over the sea* (1892) are among best works in the oeuvre of Ludwik de Laveaux. They are characterized by a strong build-up of emotions as well as rich and complex symbolism. Sunlight plays a particular role there, especially in *Sunset over the sea*, where the whiteness of the solar disc dominates the composition clearly, seems to pulsate ecstatically, blinding with its preternatural light. The painting dazzles with the apocalyptic dramatic nature, what is intensified by the drown body washed up on the shore. Therefore the sun in “the diptych” became a synonym of a terrible disaster, a tool of Luciferic power, which at a glance is beautiful and appealing, but in fact it is baleful and destructive. Such way of understanding of the sunlight has often occurred in the works of Decadent painters (e.g. E. Munch, G. Segantini, W. Weiss).