

ALEKSANDRA MELBECHOWSKA-LUTY

„JUDYTA”
— PIERWSZY PARYSKI OBRAZ LUDWIKA DE LAVEAUX

W końcu roku 1889 Ludwik De Laveaux opuścił swą macierzystą uczelnię w Krakowie i wyjechał do Francji¹. Zanim dotarł do Paryża zatrzymał się przelotnie w La Rochelle; wkrótce potem osiadł w Paryżu, w wynajętym nędznym pomieszczeniu. O trudnych początkach pisał do rodziny w kwietniu 1890 roku:

Paryż jest straszne miasto, tak wielkie, że człowiek się w nim gubi jak mucha w powietrzu i ażeby na wierzch wypłynąć musi pracować, bardzo pracować².

Ja tu różne koleje przechodziłem [...] dosyć jest twardo zanim się człowiek trochę zaaklimatyzuje [...] Malowałem całą zimę obraz na salon. Robiłem go w wilgotnej i zimnej budzie przezwanej atelier, w której mieszkałem. Lecz stało się niestety, gdy miałem już obraz na ukończeniu i ostatni jour pour envoyer au salon za pasem,

¹ Urodził się 21 XI 1868 r. w Jaronowicach (ziemia kielecka). Studiował w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie od 1884 do 1886 r., następnie w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium od 1887 do stycznia 1889 r. Po powrocie do kraju malował w Krakowie i Bronowicach (studia wieśniaków i krajobrazy) oraz kończył ostatni rok studiów w SSP, pod kierunkiem J. Matejki. Przyjaźnił się z grupą młodych krakowskich artystów, zwolenników malarskiego nurtu „ludomanii”: W. Tetmajerem, K. Żelechowskim, S. Radziejewskim, W. Wodzinowskim oraz pisarzem F. Hoesickiem. Znaczny wpływ na jego sztukę wywarła znajomość z A. Gierymskim, z którym kontaktował się w Monachium i Paryżu. W końcu 1889 r. De Laveaux wyjechał do Francji; mieszkał w Paryżu, w 1891 r. przez kilka miesięcy przebywał w Bretanii. W roku 1890 kilkakrotnie odwiedzał kraj; gościł wówczas w domu Tetmajera w Bronowicach, gdzie zaręczył się z Marysią Mikołajczykówną, córką miejscowych gospodarzy. Rodzinę tę uwiecznił później S. Wypiański w *Weselu*, a De Laveaux stał się w tym dramacie prototypem postaci Widma.

Korzystał ze zdobyczy impresjonizmu, tworzył sceny rodzajowe, portrety, puentylistyczne pejzaże, ekspresyjne studia kolorystyczne i mistrzowskie widoki nocy, tzw. nokturny. Przez całe życie borykał się z ubóstwem. Chory na gruźlicę, zmarł w Paryżu 5 IV 1894 r.

A. Melbechowska-Luty. *Ludwik De Laveaux*. W: *Słownik artystów polskich*. T. 4. Pod red. J. Maurin-Białostockiej, J. Derwojeda. Wrocław 1986 s. 466–470; Taż. *Widmo. Życie i twórczość Ludwika De Laveaux 1868–1894* (w druku).

² List do siostry Emilii De Laveaux z 4 IV 1890. BJ rkps nr 127/84.

pewnego pięknego poranka wywalam jęzor i zadzieram kopytka. Niewiele brakowało aby się przenieść do Hadesu. Zachorowałem à cause de l'humidité de mon atelier. Teraz już prawie przyszedłem do siebie³.

Aby zdobyć środki na utrzymanie, De Laveaux malował początkowo wiele seryjnych widoków Paryża „obrazków zarobkowych, które sprzedawał Kunst-händlerowi po 20 franków sztuka, a do których nie przywiązywał najmniejszej wagi”⁴. Bowiem najważniejszym jego zamierzeniem w tym roku była w istocie *Judyta*, jedno z tych dzieł, z którymi artysta nie mógł się uporać; ekspresjonistyczne i symboliczne zarazem, stale przerabiane i chyba nigdy nie ukończone. Opis obrazu i wszystkich perypetii związanych z jego powstaniem zawdzięczamy F. Hoesickowi (nie zachował się oryginał ani szkice). Do *Judyty* pozowała Ludwikowi modelka, którą artysta był zafascynowany i z którą przez pewien czas mieszkał — młoda, piękna, kapryśna Żydówka. Hoesick nie lubił i nie tolerował owej dziewczyny, nazywał ją Egerią lub Manette Salomon (przez porównanie z bohaterką powieści Goncourtów), biadał nad jej charakterem, złymi wpływami i konfliktami, jakie prowokowała, ale przyznawał, że to ona zaważyła głównie na powstaniu osobliwego obrazu, wyjątkowego w twórczości Ludwika:

Delaveaux nie wpadłby na pomysł swej kapitalnej *Judyty*, gdyby nie ta piękna demoniczna dziewczyna o wybitnie semickich rysach, która do niej służy mu za model. Jest to obraz niepospolity w każdym calu, bez cienia banalności. Pomyślany psychologicznie «po szekspirowsku», wyobraża *Judytę*, jak naga zupełnie, po zabiciu Holofernesa, wykrada się z jego sypialni. W jednej ręce trzyma nóż skrwawiony, w drugiej dźwierży płonący kaganek [...] Temat jest wspaniały. Boję się tylko, czy nie jest nad siły Ludwika, czy jego świetny talent, bądź co bądź jeszcze młodociany, podoła tak trudnemu zadaniu. Bo zastanawia mnie jedno: że ta *Judyta*, choć niby bliska skończenia, a zupełnie dojrzała w koncepcji, w pomysłe, ciągle jest przerabiana, ciągle niby udoskonalana w ruchu, w pozie, w wyrazie. Dość powiedzieć, że niemal co tydzień wygląda inaczej, mało podobna do tej, jaką była kilka dni temu. Ile razy przyjdę do pracowni Delaveaux, zawsze zastaję ten obraz przemalowany, skomponowany inaczej, nie zawsze na lepsze. Mimo woli przypomina się Klaudiusz z L'Oeuvre Zoli. Z powodu tej *Judyty*, jak i z powodu pozującej do tego obrazu *Manetty*, z którą na tle ciągłych trosk natury finansowej nie mało ma kłopotu, poczciwy Delaveaux często podlega «wściekłym spleenom» i «moralnym kacenjamerom» które go nieraz wzburzonego wprost wypędzają z pracowni, pędzą na miasto, a często zapędzają do mnie⁵.

Sam Ludwik tak interpretował swoje dzieło i psychiczne cechy bohaterki:

Chodzi o to, by jej piękna twarz dosadnie wyrażała całą walkę uczuć, jaka w tej chwili musi wrzeć w tej falującej piersi; by to piękne ciało jeszcze tchnęło lubieżną

³ List do ciotki Emilii Jastrzębskiej z 5 IV 1890. BJ rkps nr 127/84.

⁴ F. Hoesick. *Ze wspomnień paryskich*. „Kurier Niedzielnny” 1896 nr 8 s. 4.

⁵ Paryż. Kraków 1923 s. 508–509.

rozkoszą, w której jeszcze niedawno wilo się spazmatycznie; a jednocześnie chodzi i o to także, by to wszystko było widziane w czerwono-żółtym świetle płomyka. Całość jest pojęta symbolicznie: cały obraz jest ponsowy w tonie, bo musi od niego bić rozkoszą i zbrodnią, miłością i krwią. Ta Judyta, bezpośrednio po zabiciu człowieka, którego, nim mu zadała cios śmiertelny, wprzód wyczerpała miłosną pieczętą, musi być demonem kobiecości, uroczym i strasznym zarazem, który naprzód upaja i usypia, a w końcu zabija podstępnie⁶.

Jakże daleko jesteśmy od radosnych dziewcząt i sielskich krajobrazów bronowickich tak niedawno malowanych przez Ludwika! Cały ten monolog tchnie czystą przybyszewszczyzną, choć Przybyszewski dopiero za kilka lat miał wystąpić ze swym programem.

De Laveaux malował demona namiętności i śmierci, a dla wyrażenia okropności zdarzenia wybrał ekspresyjne środki malarskie — ów kojarzący się z krwią kolor pąsowy i żółć, światło kaganka i zabarwiony purpurą cień. I użył słowa: „symboliczny”, w pełni świadomy jego znaczenia; bo Judyta była znakiem, symbolem niszczącej siły kobiecości, personifikacją zdrady i zbrodni. Wszystko ułożyło się według reguł przyjętych i kultywowanych przez dekadentów poszukujących osobliwych dreszczy. Słowo „symbolizm” i jego znaczenie było dobrze znane Ludwikowi i malarzom jego pokolenia. W ślad za J. Moréasem, autorem słynnego manifestu (*Le Symbolisme*. „Le Figaro” 1886), teoretykami i publicystami francuskimi związanymi z piśmem symbolistów „La Plume”, używano tego terminu i w Polsce. W latach osiemdziesiątych łącznikami między środowiskiem francuskim i polskim i propagatorami nowego kierunku na gruncie krajowym byli Teodor Wyzewski (de Wyzewa), Antoni Lange i Wiktor Jozé-Dobroski. Nieco później, w roku 1892, czasopisma polskie przedrukowały programowy artykuł A. Auriera *Les Symbolistes*, zamieszczony w „Revue Encyclopedique” (1892): Z własną oceną symbolizmu wystąpili w tymże roku W. Gomulicki i W. Gerson („Wędrowiec” 1892 nr 26)⁷.

Historia Judyty i postać tej żydowskiej heroiny, która tak zajęła De Laveaux, była nieraz przedstawiana w sztuce różnych epok i należy do jednego z „tematów ramowych”⁸. Jej dzieje i czyn interpretowano różnie, nieraz w sposób skrajnie przeciwstawny. W średniowieczu bywała ona bohaterską niewiastą z Betulii, która ocalała oblegane miasto, uosobieniem cnót: sprawiedliwości, męstwa, pokory, czystości, symbolem zwycięstwa dobra nad złem.

⁶ Tamże s. 509.

⁷ Tłumaczenie artykułu A. Auriera ukazało się w czasopiśmie: „Przegląd Tygodniowy” 1892 nr 21, 23, 24; „Biesiada Literacka” 1892 nr 21. O recepcji symbolizmu w Polsce zob.: J. Malinowski. *Imitacje świata*. Kraków 1987 s. 166–169.

⁸ O przeobrażeniach i znaczeniu postaci Judyty w sztukach plastycznych zob.: J. Białostocki. *Judyta. Różmyślenia nad obrazem Giorgiona*. „Twórczość 1979 nr 4 s. 111–124. Ikonografia tematu zestawiona jest w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Hrsg. Herder. Bd. 2. Freiburg 1970 s. 454–458.

Takie ujęcie tematu pozostające niekiedy na granicy przedstawień dewocyjnych, nie utrzymało się długo. Już od schyłku wieków średnich, a później w renesansie i w wiekach następnych, Judyta przeobrażała się w tyranobójczynię, w symbol kobiecości dominującej nad mężczyzną, dalej — w ucieleśnienie zdrady, obłudy i przebiegłości, w niewiastę nieczystą. W XIX w. historia wdowy z Betulii stała się opowieścią o walce pci, a ona sama nabrała cech *femme fatale*. Wątek erotyczny połączony z tematem śmierci zadanej mężczyźnie, a także motyw ściętej głowy, przyrównują Judytę do Salome.

Obraz De Laveaux to dzieło zarazem symboliczne i dekadencje, buntownicze, robione na przekór wszystkiemu, co dotąd obowiązywało. Erotyzm i wyrafinowanie tkwiące w anegdocie przedstawienia — to *genre* zupełnie nowy i bardzo „paryski”. Treść sceny określona jest przez symbolikę barw i oddanie stanu psychicznego Judyty w sposób najbardziej wyrazisty. To jej postać musi przykuwać uwagę widza; ścięta głowa Holofernesa jest niewidoczna. W ikonografii przedstawienia zwykle figuruje ten motyw, rzadziej pojawia się postać wodza Asyryjczyków. Na marginesie warto przypomnieć, że ów biblijny temat bywał w XIX w. wyznaczany na konkursy, prace dyplomowe lub przejściowe dla studentów akademii. Na przykład w 1869 r. dużo starszy od Ludwika Ludomir Benedyktowicz malował w Akademii monachijskiej „Judytę i Holofernesa, przedmiot zadany na premium”⁹.

Związek Ludwika z „Manetą”, pełen konfliktów i niepokojów, zapewne nie trwał długo; nie wiadomo nic więcej o ich wspólnych losach. Nie wiemy też, czy ów obraz został w ogóle ukończony. Może był on tym samym płótnem, które De Laveaux bezskutecznie przygotowywał na Salon. W każdym razie temat i jego myśl przewodnia trwały uporczywie w świadomości Ludwika. Powstała więc idea nowego przedstawienia, które nabrało cech bardziej uniwersalnych. Judyta przeobraziła się w kobietę porażoną obłędym strachem. Zniknęła konkretna postać biblijnej mścicielki, *femme fatale* stała się ofiarą własnego postępu, istotą osaczoną, ukazaną w momencie najwyższego psychicznego napięcia. Pozostały tylko te same zewnętrzne efekty obrazu — jaskrawe światło świecy i luna krwistej czerwieni. W 1890 r. De Laveaux namalował olejny wizerunek kobiety, który nosił nazwy *Strach*, *Przestrach* lub *Trwoga*, i był jakby „odpryskiem” od pierwotnego dzieła, przetworzoną wersją Judyty o odmiennym ładunku treściowym. Istotną wiadomość, która sugerowała identyfikację przedstawionej osoby, podali A. Waśkowski i A. Karcz: miała to być Lady Makbet. „Wyras duszy ludzkiej pociągał zawsze uwagę De Laveaux, a jak silne na nim wywierał wrażenie dowodzi *Przestrach* (scena z Makbeta): przerażona Lady patrzy obłędym wzrokiem przed siebie, a migotliwy płomień świecy maluje na jej licach *przestrach* i grozę, jaką budzą

⁹ L. Benedyktowicz. *Korespondencja Gazety Polskiej*. „Gazeta Polska” 1869 nr 39 s. 2.

wyrzuty sumienia”¹⁰. A zatem miejsce Judyty zajęła inna niewiasta, a aspekt moralny dzieła przesunął się w sferę szekspirowskich dylematów, dotyczących walki o władzę, winy i kary, upadku i klęski. Taka interpretacja dziwnego wizerunku jest prawdopodobna. Wiadomo, że Ludwik uwielbiał Szekspira i znał jego dzieła, mógł go więc ten dramat szczególnie zainteresować¹¹. Na jednym ze szkiców akwarelowych De Laveaux kobieta trzymająca nóż i kaganek (ukazana w całej postaci) jest na pewno władczynią. Nosi diadem — umowny znak władzy i przechodzi pod zamkowym łukiem arkady, tak jak błądząca nocą ze sztyletem Lady Makbet.

Przestrach był wystawiony w Zachęcie w 1891 r. i zwrócono nań uwagę. Cz. Jankowski omawiając studium przerażonej kobiety, uznał je za wizerunek aktorki inspirowany jakimś przedstawieniem teatralnym: „obraz wystawia kobietę, trzymającą w ręku świecę, od której postać cała czerwieni się i żółci jaskrawo. Efekt oświetlenia podnosi jeszcze szal czerwony. Twarz artystki wyraża krańcową trwogę. Toteż artysta obraz swój *Przerażeniem* zatytułował. Praca to śmiała, wybornie malowana”¹².

Obszerniejszą i bardziej wnikliwą recenzję napisał C. Jellenta:

Również Monachijczyk z pierwszych swych występów p. De Laveaux, malarz bardzo jeszcze młody zaczyna sporo obiecywać. Jego płótno *Strach* pokutuje na ścianach Salonu nie od wczoraj, wywołując zgrozę estetyczną w jednych swą brzydota, innych skłaniając do wzruszenia ramionami przez «dziwaczny» odbiór tematu. Mimo te wstręty i zdumienie, jest to szkic dużej psychologicznej siły, trącający nieco i Holendrami i osobliwie Hiszpanami Riberą i Zurbaranem. Niełatwo oderwać oczy od tego skamieniałego lęku w szeroko wytrzeszczonych źrenicach, w kureczowo rozwartych ustach, w jeżących się na głowie włosach, spotęgowanego nadto szkarłatnem na twarzy odbiciem materji w świetle gromnicy, która płonie na tle czarnego mroku¹³.

Tak to znany krytyk, twórca teorii „intensywizmu”, odebrał kontrowersyjny obraz De Laveaux, nie stroniąc od pozytywnej oceny. Ale któż, jak właśnie nie Jellenta mógł najlepiej zrozumieć i ocenić charakter malowidła, szczególne cechy jego „intensywnej” siły, ekspresji, deformacji, a nawet niesamowitości. Kilka lat później, już po śmierci Ludwika, przypomnieli tę pracę jeszcze inni autorzy, którzy znali ją z wystawy warszawskiej (określali ją wówczas jako popiersie lub głowę kobiety). H. Piątkowski pisał wtedy o „brawurowej technice i niezwykłym wyrazie twarzy wyrażonym z psychologiczną dokładnością”¹⁴, a Gerson uważał *Przestrach* za jeden z najlepszych charak-

¹⁰ A. Waśkowski. *Ludwik De Laveaux*. „Głos Narodu” 1919 nr 316 s. 2; A. Karcz. *Ludwik De Laveaux*. „Sztuka” [Lwów] 1911 z. 4 s. 159.

¹¹ List do siostry Emilii De Laveaux z 27 II 1893. BJ rkps nr 127/84.

¹² *Przegląd artystyczny*. „Tygodnik Ilustrowany” 1891 nr 95 s. 262.

¹³ *Śród muz.* „Prawda” 1891 nr 46 s. 548.

¹⁴ *Ludwik De Laveaux*. „Tygodnik Ilustrowany” 1894 nr 16 s. 244.

terystycznych utworów De Laveaux; pomylił się tylko w odczytaniu wątku tematycznego. Sądził bowiem, że jest to scena pożaru, a czerwienie i żółcie jarzące się wśród mroku brał za lunę ognia¹⁵.

Oprócz impulsów paryskich i osobistych przeżyć, w pierwszym roku pobytu we Francji, jeszcze inne przyczyny określiły ten rozdział twórczości De Laveaux. Wpłynęły nań ogólne tendencje psychologiczne i kulturowe, jakie nurtowały pokolenie modernistów, ówczesne „dzieci wieku”. Znakomitą analizę poglądów, dokonań i frustracji twórców końca XIX wieku przeprowadził K. Wyka. Uczony ten zreferował różne odcienie programu modernistów — wywodzące się z ducha neoromantyzmu — m. in. ich charakterystyczne „formy uczuciowości”, poczucie beznadziejności, udręki tworzenia i egzystencji. „Parę było furt w kraju modernistycznego cierpienia. Najpierw pragnienie użycia, rozpaczliwy hedonizm, po drugie pragnienie nicości w postaci nirwany lub śmierci, po trzecie eschatologia rozpaczy, po czwarte programowy spirytualizm, wreszcie walczący, dynamiczny estetyzm”¹⁶.

Echa takich odczuć i nastrojów przewijają się w niejednym dziele De Laveaux — w *Judycie* i bretońskich widokach morza z topielcem leżącym na brzegu, w mrocznych nokturnach i ostatnim dramatycznym autoportrecie.

¹⁵ Ludwik De Laveaux. W: *Wielka Encyklopedia Powszechna Ilustrowana*. T. 15. Warszawa 1895 s. 270.

¹⁶ *Młoda Polska*. T. 1: *Modernizm polski*. Kraków 1977 s. 87.