

BACSÓ BÉLA

Közel és távol

(Segantini festményéről)

Igazat kell adnunk Almási Tibor példás műtörténeti elemzésének¹, hogy a két hasonló témájú Segantini-kép közül a győrit tekinthetjük *intimebbnek*, amelyik inkább előtérbe állítja *az asszony* figuráját, ahogy kétségtelenül igaza van abban is, hogy a szokványos olvasatokkal szemben nem szükségképpen kell úgy tekintünk a képre, mint ami a magány, az elmúlás szimbolikus kifejezője.² Ahogy azt is minden további nélkül elfogadom, hogy a győri változat inkább fejezi ki azt a fajta életfenntartó ösztönt, amit a festő maga a hegylakók között tapasztalt meg.

A kérdés persze az, hogy ténylegesen mit látunk a képen, s erre joggal írhatja minden elemző, itt egy asszony halad *hazafelé*, a szánkójára rakott rönk és ágak súlyos terhével, biztosítva ezzel magának és talán másoknak a biztonságot, a meleget, az étel készítéséhez a tüzet stb. Vagyis bármelyik változatot is nézzük, a képen egy munkát végző asszonyt látunk, akiben megtestesül a gondoskodás, aki a magas hegy gyér, még fával borított messzeségéből *tér meg*, vagy inkább tart haza. A képen nem látható a *honnan*, ám jól kivehető a *hova*. Az asszony a távol és közel *között* halad. Míg a győri kép szinte centrumba helyezi a szánkót húzó embert, addig a St. Moritz-i változat kissé jobbra tolja, ezzel a *közel messzeségét* teszi hangsúlyossá. A képeken egyként meghatározó a hegycsúcs, a templom és az ember ki- és felemelkedése, míg a templom köré épített házak, mint az ember épített világa, nem sértik fel a táj látványát. Az ember teremtette világ *része a tájnak*, ahogy az asszony is a természet adományával tartja fenn önmaga és hozzátartozói életét. Talán más napszakban vagyunk a képek történetében, a győri kép, ahogy Almási helyesen írja, inkább keresi az egyensúlyt, de vajon honnan tudhatjuk, hogy a festőnek ez

1 Almási T.: *A szín és a fény mestere* (lásd a lapszámban).

2 2011 elején átfogó kiállítást szenteltek Giovanni Segantini művének (Fondation Beyeler, Basel), s itt is hasonlókat olvashatunk a St. Moritzban őrzött képről a tájékoztató anyagban: *Ritorno dal bosco* (1890) –

„With this unforgettable picture, an icon, Segantini approaches coloristic monochrome. It depicts a snowy landscape through which a woman with a sled full of wood walks to the village along a diagonal through the picture. The last twilight illuminates the freezing scene, and the first lights in the village are already lit. A return home – and at the same time a symbol of loneliness, or perhaps even an allegory of death. Dead wood would increasingly feature in the foreground in Segantini's pictures, imagery programatically determined.”

volt a szándéka, s nem éppen az, hogy ez a *közel* mennyire *távol* esik a nehéz munkából megtérő asszonynak.

A táj maga, amit Segantini a már ekkorra kialakított kristályos aprólékos-sággal – nevezzük akár *divizionizmusnak* – festett meg, önmagában nem jelentésképes, nem maga a táj az, ami önmagában kifejező, hanem éppen *az arc-talan* emberi lény jelenlététől kapja meg azt a kettős jelentését, ami a festőnek oly fontos volt. Nevezetesen, hogy egyszerre éltető és tiszta közege lehet az emberi életnek, ugyanakkor fenyegetően magasodik a házak fölé. Az ember nehezen veti és vetheti meg a lábát egy ilyen közegben, azaz nagyon is rászorul arra az adományra, amit a természet nyújt neki. Igen fontos mindkét képen *az út* jelenléte, amin az asszony halad. Ez már egy *kitaposott* ösvény, az asszony a szokásos úton jár, s a győri változaton mintha közelebbi lenne a cél, sőt a föld sara, barnás foltjai tűnnek elő, addig a másikon jegesen fénylik fel az út, bizonytalanabbá teszi a hazaérést. Nem feledhetjük azt sem, hogy a szánkóra helyezett rönk nem lehet a természet jótékony ajándéka, azt ki kellett vágni, míg a ráhelyezett ágak őrzik a természet kiismerhetetlen formáló erejét, amivel az ágakat kedve szerint alakította. Talán nem túlzás azt mondani, a szánkóval hazatérő ember *egy már nem eleven testet* hordoz a szánkóján. Akár úgy is nézhetjük a képet, bármelyik változatot, hogy annak az életnek, amit a templom köré épített házakban vezet az ember, meddig lesz tápláló forrása a természet. Ahogy a hegy vonala fölé nyúló templomcsúcs is belemetsz a táj látványába, úgy hagy nyomot a terhét hordó asszony a földön, s ha a képnek ezt a vonalát nézzük, akkor a földi nyomvonal a templom merőlegesében végződik – akár úgy is válaszolhatunk a kép rejtett szimbolikájára: *a természetből az égi harmónia felé*, ha nem tudnánk, hogy Segantini számára – jóllehet mélyen vallásos ember volt – a természet szinte egygé vált az istenivel.

A kép kérdése, hol lehet és mi lehet az ember helye, míg a természet veszi körül.

Kissé távolabb lépve a *képleírástól*, fel kell tennünk ezeket a kérdéseket, leginkább azt, hogy miért egy női alak húzza ezt a nehéz terhet, még ha tudjuk is, hogy „ház körüli munka” asszonyi kéz dolga volt azokban az időkben, vajon miért nincs arca az asszonynak, vajon miért lógnak szinte halott ember karjaként az ágak. Mi ad ennek az asszonynak erőt ahhoz, hogy ismétlje, és újra ismétlje az utat ebben a dermesztően jeges tájban.

Karl Abraham nem sokkal Segantini halála után írott pszichoanalitikus esszéjében figyelemre méltó olvasatát adta a festő művének és a lelki alkatát meghatározó életeseményeknek. Azért is tartom mérvadónak, mert mindenhol eredeti dokumentumok alapján tárta fel azokat az életmotívumokat, indítatásokat, töréseket stb., amelyeket aztán képalkotó fantáziájának nyelvéből próbált értelmezni. Elemzésének centrumában az áll, hogy *ez a képi szimbólika* soha sem *egyértelmű*. Abrahamnak a művészetelmélet szempontjából is elfogadható tézise a szimbolikát illetően úgy hangzik: „Die Symbolik deutet an und verhüllt zugleich”³, vagyis mint minden szimbólum utal és jelez, ám egyúttal el is rejt. Segantini képszimbolikája még ezen a látszólag egyértelmű képen is megszüntethetetlenül kettős, hiszen amit kifejez, amit a tájban haladó ember látványa nyújt, nem eldönthető – úgy is mondhatnám, nincs olyan közel az otthonhoz, hogy biztosan tudhassuk, el is éri azt, sőt egyáltalán, vajon nem inkább erre a *köztességre* kellene helyezzük a hangsúlyt. Az eleven ember a természet közegeiben, az őt meghaladó szeretetében bízva éli az életét, ráhagyatkozva arra, amit maga nem ural.

Ez egyben felveti minden szimbolikus ábrázolás nagy kérdését. Ahogy már Hegel pontosan fogalmazta, olyan *jel a szimbólum*, amelynek *jelentése* van, ám szükségképpen ezen túl valamilyen *megjelenítésmódot* feltételez. Egymásnak feszül a jel, a jelentés, és az, ahogy azt alkalmazzák valaminek a megjelenítésekor. Vajon az asszony pusztán *egy* ember, vagy a mindenekért felelősséget vállaló Anya, a gondoskodás és gondozás szimbóluma? Az élettelen fa csak egy fa, amit el fognak tüzelni, vagy *az asszony terhe*, akinek nincs támasza? Egyáltalán szükséges-e tudnunk, hogy Segantini életútja, a sorozatos tragédiák (anyja korai halála, testvére tűzben pusztult el, apja nem sokkal felesége halála után Amerikába ment, előző házasságából született mostoha-testvérére hagyva az akkor hatéves fiút...) milyen formában „íródtak át” festményeibe, hogy számára a festői nyelvben egymás mellé kerül és egyjelentésűvé válik *az anya (nőalak), természet (táj) és otthon*.

Minden szimbolikus művészet eldöntetlenül *kettős*, miként Hegel felhívta rá a figyelmet: „A szimbólum olyan egzisztencia, amelynek egy képzetet kell bennünk felidéznie, miközben már önmagában tartalmazza ezt a felidézendő

3 K. Abraham: Giovanni Segantini. Ein psychoanalytischer Versuch. Leipzig und Wien, 1911, 46. o.

képzetet. A szimbólum második vonása az, hogy még nem teljesen adekvát a maga jelentésével. A kép többet tartalmaz, mint aminek a jelentését fel kell idéznie. (...) A szimbólum lényegileg kettős értelmű.”⁴

Werner Spies⁵ a Beyeler-kiállítás kapcsán írta, hogy Segantini túl az impresszionizmuson, a pusztá anyagtalanító és a pillanat szín-fény modulációját elhagyva az *anyagi felé* fordult festészetével, másrészt a természetközeli-munkás élet *szakralizációját* valósította meg, amiben Van Gogh festészetével mutat rokonságot. Ugyanakkor éppen Abraham olvasatával hangsúlyozni kell, hogy ez az *anyag átszellemített*, nem pusztá anyag, ahogy a táj sem a tájfestészet hagyományos útját járja. Nem szólva azokról a tájban át- és feltűnő kísértő nőalakokról, amelyek hol vonzó démonok, hol pedig fák alakváltozataiként ragadják meg a pillantást, és fenyegetnek elpusztítással. Segantini művében ritkán fordul át a szimbolikus monstruózusba⁶, vagy éppen fenyegetőbe, ám képein gyakran látjuk ennek árnyaszerű jelenlétét. Ahogy azt is fontos – már a fentiek értelmében – hangsúlyozni, hogy a táj ábrázolásában mindinkább az álomszerű, a sejtés, a tájban és a táj által magát kifejező lélek kap teret. Nancy szellemes megfogalmazása szerint: „A tájkép feltárja az ismeretlent. Sajátos értelemben olyan helyként nyílik meg, ahol az ismeretlen nyeret/megy végbe. A tájkép nem egy adott hely utánczó ábrázolása, hanem egy adott jelenlét távollétének bemutatása.”⁷

Igen, míg a győri kép ezt az *ismeretlent* jobban háttérbe szorítja, védettebbnek mutatja az emberi egzisztenciát, addig a St. Moritz-i kép a jeges ragyogásban mindenre kiterjeszti azonosíthatatlan jelenlétét.

4 G. W. F. Hegel: *Előadások a művészet filozófiájáról* (1823). Ford. Zoltai D., Atlantisz Kiadó, 2004, 170. o. F.Th. Vischer felelevenítette Hegel szimbólum-értelmezését, s centrumba állította ezt az „Unangemessenheit” elgondolást, azt ugyanis, hogy a képi ábrázolás, amennyiben szimbolikus, mindig ezt a ki- és betöltetlen nem-megfelelőséget foglalja magába. Vischer ma is figyelemre méltó elemzésében kiemelte, hogy a *Bild* és *Sinn*, a *kép* és *értelem* mindvégig *külsődleges marad*, lehetőséget adva a mítikus és vallási tudat állandó mozgásának, hogy ezt a törést megszüntesse. Így válik elgondolása szerint a kép igazságában fontossá ez a „Mangel an Erkennen”, amivel energetizálja a képre irányuló emberi képességet („Energie des Bildvermögens”). A szimbolikus ábrázolás hiánya a megismerhetetlen és felfoghatatlan állandó és felszámolhatatlan jelenlétével kialakított, sőt az ismeret hiánya a tudattalan *kísértő* árnyát veti a műre. Megjegyzem, hogy A. Warburg is figyelemre méltónak tartotta Vischer szimbólumértelmezését! V. ö. Vischer: *Das Symbol*. In *Altes und Neues*. Stuttgart, 1889, 290. skk. o.

5 V.ö. W. Spies: Also malte Zarathustra. In *FAZ* 2011. jan. 24.

6 Glozer László írta „Szimbolizmus és festészet” c. tanulmányában, hogy pl. Moreau vagy Redon műveiben a *vizionárius művészet gyakran szül monstrumot, s a fenyegető kiismerhetetlen alakváltozatai a szimbólumot körülveszik az ismeretlennel*. V. ö. L. Glozer: „Symbolismus und Malerei”. In uő: *Kunstkritiken*. Suhrkamp, 1974, 113. skk. o.

7 J.-L. Nancy: *Entwurzelnde Landschaft*. In uő. – *Am Grund der Bilder*, ford. E. Alloa Diaphanes Verlag, 2006, 102. o.

