

Németh Lajos

## ADALÉKOK A SZIMBOLISTA FESTÉSZET TIPOLOGIÁJÁHOZ

Az elmúlt években ugyancsak megnőtt a szimbolista festészettel foglalkozó szakirodalom és olyan rangos kiállítások vállanak a tudományos érdeklődés megnövekedéséről, mint az 1972-es preraffaelita és a belga szimbolizmust bemutató "Peintres de l'imaginaire" Párizsban megrendezett tárlatok. Különösen a preraffaelita mozgalom és a szimbolizmus ezoterikus iránya került az érdeklődés fókuszába. Az okok nyilvánvalóak. A szürrealizmus, az emberi szellemnek e nagy kalandja számos művészettörténeti problémát vetett fel és egy mozgalom megértésének előfeltétele az előzményeknek, a forrásoknak a vizsgálata, ez pedig magától értetődően felhívta a figyelmet a XIX. század nagy romantikus áramlataira és különösképp a század második felének és a századutónak a mozgalmaira. Helyesen fogalmazta meg ugyanis a századvég ezoterikus művészetét számba vevő Philippe Jullian, hogy a XIX. század végén kibontakozott egy olyan viszonylag egységes stílust, szellemet, motivumkört képviselő irányzat – a szimbolizmus –, amely tulajdonképpen két időben távoli stílussal rokon: a manierizmussal és a szürrealizmussal. /1/

Több évszázados folyamat egyik állomásáról van szó, amely időben viszonylag könnyen, tartalmában azonban már nehezebben határozható meg. A gyökerek csakugyan messzire nyulnak. Hiszen a manierizmus sem csupán a klasszikus-reneszánsz idealizmussal összefonódó racionalizmusának és eredendően objektív szemléletének az irracionális-szubjektív reakciója, hanem egyuttal a középkori kultúra egyik összetevőjének, a mágikus-misztikus-alkimista-heretikus tendenciáknak az ujjászületése. Másrészt a manierizmus előképe a romantikának, amely egyszerre összegezte és megkérdőjelezte az európai kultúra fejlődéstendenciáit. Ennyiben a századvég szimbolizmusa logikus folytatása a romantikának és a szakirodalom egy része hajlik is, hogy a preraffaelitizmust és általában a szimbolizmust későromantikának minősítse. /2/ Kétségkívül, ha a szimbolizmushoz tartozó irányok tulnyomó részének a szimbólum teremtő mechanizmusát vizsgáljuk, az összefüggés nyilvánvaló, ám a századvég bonyolult művészeti strukturáját nem érthetjük meg, ha csupán a romantika utóirányának tekintjük.

Annak ellenére, hogy a századvég szimbolista tendenciái iránt megnőtt az érdeklődés, a szakirodalom meglehetősen bizonytalan a szimbolista festészet fogalmának, határainak az értelmezésében. /3/ Nehezíti a tisztázást, hogy a szimbolista festészet szoros kapcsolatban volt a szimbolista irodalommal – gyakran a két művészet ugyszólván áthatja egymást –, ennek ellenére tévedés lenne megállni az

analógiás viszony, a párhuzamos jelenségek konstatálásánál. A romantikus irodalomnak a paradigmája a Baudelaire-i korrespondenciák elve: "... arra az igazságra jutunk, hogy minden hieroglifa és tudjuk, hogy a szimbólumok csupán relative homályosak, azaz a tisztaság, a jóakarát vagy a lelkek vele született jóhiszemősége szerint. Vajon mi a költő... ha nem fordító, desiffráló: a kiváló poétáknál nincs metafora, hasonlat vagy jelző, amely ne lenne a jelenlegi körülmények között matematikailag pontos adaptáció, mert ezek a hasonlatok, metaforák és jelzők az univerzális analógia kimeríthetetlen tartományában merítették meg." /4/

Ismeretes, hogy az "univerzális analógiák" elve a romantikában gyökeredzik és ennek az elvnek volt a szükségszerű esztétikai-formai konzekvenciája a művészetek közötti szoros összefüggésnek, a művészeti ágak egymásba játszásának az elmélete, amely a szimbolizmusban oly közel hozta egymáshoz a költészetet a zenét és a képzőművészetet. E principiumnak az ember-kozmosz-természet viszonyrendjében is megvoltak az elvi következményei és a szimbolizmus képzőművészeinek egy része tudatában is volt ennek. A Mallarmé vagy a Verlaine követelte zenei-poézis analógiája megtalálható Gauguin írásaiban, aki úgy vélte, hogy a színek önmagukban is ébreszthetnek zenei hatást vagy ott van Whistlernél, aki programmá is tette a festészet és a zene egymásba játszásának az elvét. A szimbolista irodalomnak az álom, a mítosz és a tudatalatti felé fordulása sem idegen a képzőművésztől, mint ahogy a Moréas által a szimbolizmus manifesztumában megfogalmazott követelmény, amely szerint "Semmiféle konkrét jelenség nem nyilatkozhatnék meg önmaga. Csupán érzéki látszatokból áll, s ezek arra szólgnak, hogy megmutassák ezoterikus vonzalmukat az elsődleges eszmék iránt," – akár a festő Gustave Moreau "Cahiers" – jából vett idézet is lehetne. Sorolni lehetne még az analógiákat, ám a megegyezések ellenére sem lehet a festészeti szimbolizmust az irodalmi szimbolizmusnak a modellje szerint konstituálni. Az eltérés – amelynek oka végső fokon a két művészeti ág immanens fejlődésében rejlik – a legbiztosabban a szimbolista képzőművészet – illetve egyik részének – a sajátos szimbólum-teremtő mechanizmusában mutatkozik meg. Egyébként épp itt mutatkozik zavar a szimbolista festészettel foglalkozó szakirodalomban, amely gyakran csak azokat az irányokat fogadja el szimbolistának, amelyek a szimbolista irodalommal analógiás viszonyban vannak, sőt gyakran, mint említettük, e viszony szimbiozissá is válik. A szimbolista festészet értelmezésének a bizonytalanságát jól példázza, hogy Edward Lucie-Smithnek 1972-ben publikált, szintetizáló igényű könyvében Van Gogh neve csak mellékesen említődik, mint Gauguin és Émile Barátság, aki hatott a rövid ideig a szimbolizmushoz kapcsolódó R. N. Roland Host-ra /5/ – ugyanakkor könyvtáryi irodalma van a Van Gogh művészetében előforduló szimbólumok értelmezésének. A szüntelenül az aranykorról, árkádiáról álmodó Hans von Marées neve pedig nemcsak nála, hanem a szimbolizmussal foglalkozó többi írásban is általában hiányzik, pedig ugyancsak közismert a romantika és a szimbolizmus gondolkörének kapcsolódása az árkádia-eszméhez /6/ és a későromantikus angol Turnerhez (Alkony a Heszperiszek kertjében), a preraffaelita Burne-Jones-hoz (A Heszperiszek őrzik az aranyalmafát) hasonlóan ő is megfestette a heszperiszek kertjét (1873, Nápoly).

E két kiragadott példa is jelzi, hogy a képzőművészeti szimbolizmus határai meglehetősen elmosódtak, nem véletlen, hogy a kérdés egyik legjobb ismerője, Hans H. Hofstatter úgy próbálja eloszlatni a bizonytalanságot, hogy megkülönböz-

teti a "szimbolikus művészetet" és a "szimbolizmust", ám meglehetősen óvatos, megállapítván: "A szimbolikus irányzat meghatározható, a szimbolisztikus kép azonban titokteli és megoldhatatlan. Az intellektuális megértés helyébe a beleérző megértésnek kell lépnie. Az érzésben, az élményben, amely a nézőben zajlik, a képeknek a néző hangulatára apelláló hangulatában rejlik a képek egysége, ebben rejlik az értelmük. Csak a szimbolummal való rezonanciában érthető meg egy szimbolisztikus kép." /7/ A szimbolizmus tehát a nehezen definiálható szimbolisztikus képtípusok összefoglaló elnevezése.

Hofstätter megkísérelte tipologizálni a XIX. századra jellemző különféle szimbolumfogalom értelmezéseket. Megkülönbözteti 1. az "idealisztikus szimbolumfogalmakat", amely a goethei Maximákban lefektetett elveknek felel meg, azaz "Ez az igazi szimbolika, amikor a különös mint általános reprezentálódik, nem mint álom, vagy árnyék, hanem mint a kideríthetetlennek élő pillanatnyi feltárulkozása." /8/ Ennek az értelmezésnek a képzőművészeti példája David a Horatiusok esküje című képe, mint a zsarnokság elleni szimbólum.

2. "Metaforikus szimbólum" – amelynél egy képmás "átvitt értelemben" mást is jelent, azaz szimbólummá válik "mikor is ez a 'Más' általános érvényű karakterű, azaz a kor világnézetét vagy életfelfogását fejezi ki". Példája Courbet Kötörökje, mint a "vita activa" szimbóluma, vagy a Hullám című képe, mint az "élet szimbóluma".

E metaforikus szimbólum esetében "a kép így nem is szimbólum, hanem a nézők felfogásán át válik szimbólummá". /9/ Ebből következően ki van szolgálatva a szubjektív interpretációnak.

3. "Romantikus szimbólumfogalom" – jellemzője, hogy "az Ideából való tudatos szimbólumalkotással ellentétben a szimbólum a személyi élményből, érzelemből, érzésből képződik". /10/ Jellemzője a panteisztikus természetértelmezés, majd "a mitikus erőknek az emberi lét végtelen mélységében való élménye". /11/

4. "Antropológiai szimbólumfogalom", amelynek paradigmája Carl Gustav Carus 1853-as keletű "Symbolik der menschlichen Gestalt" című könyve.

5. "Pantomimikus szimbólumfogalom"

6. "Grafológikus szimbólumfogalom" és végül

7. "A Pszichoanalízis szimbólumfogalma".

E meglehetősen esetleges tipologizálás is mutatja, hogy milyen bonyolult képlet a XIX. századi szimbolizmus, ugyanis különféle korok és irányok szimbólum értelmezése keveredik össze, mégpedig oly módon, hogy nehéz a különféle szimbólumfogalmakat szétválasztani. Jóllehet a fogalom filozófiai értelmezését általános érvényűen megadta Hegel: "A szimbólum általában a szemlélet számára közvetlenül meglévő vagy adott külsődleges egzisztencia, amelyet azonban nem önmagában kell vennünk, amint közvetlenül adva van, hanem további és általánosabb értelemben kell elgondolnunk. A szimbólumnál ezért mindjárt két dolgot kell megkülönböztetnünk: először a jelentést, aztán annak kifejezését. Az előbbi képzet vagy tárgy, mindegy, hogy milyen tartalmu, az utóbbi valamely érzéki egzisztencia vagy valami kép." /12/ – A probléma azonban épp a jelentésnek és a kifejezésnek – azaz a jelentettnek és a jelentőnek – a viszonya, mert e viszony sajátosságában lehet megkülönböztetni a XIX. századi

képzőművészet szimbólumképző mechanizmusának a sajátosságait, lehet körvonalazni a tipológiai eltéréseket.

A XIX. század képzőművészetének a helyzetét – a szimbólum alakítás aspektusából – ugyanis az teszi bonyolulttá, hogy a romantika korszakmeghatározó áramlataival szemben ellentétes tendenciák is működtek, mindenképp a realizmus, az impresszionizmus és a naturalizmus, amelyek következetesen ragaszkodtak az érzéki-szenzuális szférához, az általuk használt vizuális/plasztikai jelek konkrét jelölő-ábrázoló funkciót teljesítettek, a jelekből hiányzott azonban a felhívás a "további és általánosabb értelemben" vételre, hiszen feladatuk egyrészt mimeitikus, másrészt önmagára – illetve képépítő, formai funkció teljesítésére – vonatkoztatott, s mint ilyen, esztétikai és nem szimbólikus minőségű. Ebből következően a realista jellegű kép csupán allegorikus értelemben válhatott az önmagára illetve az ábrázolt motívumra vonatkozó jelentésen túli jelentés hordozójává, mint történt Courbet "realista allegóriának" minősített műterem-képe esetében. /13/ A XIX. században csucsosodott ugyanis az a reneszánszban megindult fejlődés, amely céljának a mimeizist, a valóságnak való tükröt állítást tekintette és az empiriát, illetve az optikai illúziót választotta vezérfonalnak. E mimeizisz az antikkkal ellentétben nem az emberi éthosz utánzása, hanem a természeté, bár a reneszánszban az empiria még a neoplatonizmus által táplált ideatannal párosult. A későbbiek során azonban egyértelműen az érzéki megismerés oldalára billent a mérleg, már pedig ez végső soron az ideának, azaz az érzéki-konkrét szférán túl mindenfajta tartalmi-eszmei jelentésnek az elvesztésével járt. A szenzualista filozófia, majd a XIX. század pozitivizmusa megadta e törekvés eszmei-filozófiai alapjait is. Az érzéki-konkrét szférától szüntelenül az irracionális-transzcendentális felé sóvárgó romantika szükségképp konfrontált ezzel az áramlattal és a pánszimbolizmus és a pánszubszektívizmus elvével próbált fölébe kerülni az empiria illuzionista-optikai kötöttségeinek.

Ebből következően a XIX. századi szimbolista tendenciák sajátosságait a romantikának és a széles értelemben vett realizmusnak a sajátos viszonya határozza meg. E két irány hol antagonisztikusan állt szemben egymással, hol szimbiotikussá vált. Ez megmutatkozott a szimbólumalkotás mechanizmusában is. Egységes szimbólum-értelmezésről illetve akár csak viszonylagosan is rokon jellegű szimbólumalkotási módokról nem beszélhetünk, hanem több, egymással gyakran összefonódó és kronológiailag sem teljesen szétválasztható típus alakult ki. Ha e típusokat nagyon sommázzuk, akkor lényegében arra a két típusra vonható össze, amelyet Gabriel Rossetti ikonográfiai rendszerével kapcsolatban különböztetett meg L. Hönnighausen: a tipológikus-allegorikus alakítási mód és az expresszív szimbolizmus. /14/ Operatívabb rendszerezéshez jutunk azonban, ha a két fő-típust artikuláljuk. Eszerint a XIX. század szimbolista irányában – és ezen belül a századvégi szimbolizmusban – lényegében öt típus különböztethető meg: 1. az allegorikus-metaforikus, amelynek modellje a preraffaelitizmus vagy az olyan művészek, mint Max Klinger; 2. az illusztratív-irodalmi. Ide tartozik minden olyan törekvés, amely akár az irodalmi művekből kölcsönzött témák vagy személyek (a preraffaeliták Dante kultusza, Beatrice, Mona Lisa, mint az Örök asszony típusa, stb.), akár biblikus (Puvís de Chavannes) vagy mitológikus jelenetek felsorakoztatásával kíván szimbólikus tartalmat tolmácsolni. Lényegében ide sorolható a Gauguin féle szimbólum értelmezés is. 3. A panteista, pánszimbólikus típus

példája a német romantika, modellje Caspar David Friedrich; 4. a szubjektív, mélypszichológiailag motivált. Jellemzője az álom, a fantázia, a tudatalatti világának, a szubjektum szorongásainak a képekben való kivetítése. Romantikus modellje Füssli és Goya a századvég festői közül pedig Odilon Redon és azoknak az irányzatoknak a képviselői, amelyek a századvég jellegzetes válságfilozófiai iskoláira, a teozófiára vagy a spiritizmusra építettek – mint például a Rose+Croix mozgalom művészei. Ide tartoznak a freudizmussal analóg irányzatok is. 5. Az érzéki-szenzuális, expresszív típus, amely a legtisztábban Van Gogh művészetében vizsgálható.

Természetesen e típusok között nincs merev határ, az egyéni művészi megnyilatkozásokban a típusok keveredése figyelhető meg. E típusok önmagukban is több típusra bonthatók, így például a szubjektív, mély-pszichológiailag motivált tovább bontható a freudi és a jungi kategóriák szerint is. E típusok közötti eltérés, illetve az időnkénti összefonódás pregnánsan mutatkozik meg, ha egy motivumkört veszünk tüzetesebben szemügyre, mégpedig a természet, – jelesül a növényvilág és különösen a fa-motívum – különféle szimbolikus értelmezését. A típusokon belül pedig különleges figyelmet fordítunk a Van Gogh-i érzékletes-szenzuális, expresszív szimbolumalkotás mechanizmusára, mert ahogy Edward Lucie-Smith könyvével kapcsolatban említettük, a szimbolizmussal foglalkozó irodalom e típusal bánt a legmostohábban.

\*

A táj a romantika különösen kedvelt motívuma. A táj, mint "état d'âme" a romantika találmánya volt, ám ezen túl, a táj vált a végtelen, a messziség, a romantikus sóvárgás és elvagyódás festői médiumává. /15/ Az ember és a táj panteisztikus kapcsolata, az ember és a természet közötti analógiának az érzése a romantika szimbólumvilágának az egyik bázisa. /16/ Caspar David Friedrichnek az olyan képei, mint az 1945-ben elpusztult "Behavazott kolostortemplom" (1819, Berlin, Staatliche Museen, National-Galerie), a Münchener Neue Pinakothekben őrzött "Tél", az 1809 körüli "Apátság tölgyerdőben" (Berlin, Schloss Charlottenburg) vagy a "Meghiúsult remény" (1821 k. Hamburg, Kunsthalle) az általános emberi szorongásnak már-már kozmikussá növekvő rajza. /17/ Akár ember nélküli tájról legyen szó, akár a romantikában oly kedvelt képtípusról, mikor a szoba ablakán keresztül látható az elvagyódást, a szabadságot jelképező táj, /18/ szembeötlő a szimbolikus ihletés. A szubjektív lélekállapot, a természettel való panteisztikus egygyválás – amelynek Carus megadta az elméleti bázisát is /19/ – és a kozmikus szorongás érzése egyaránt jellemzője a romantika tájértelmezésének.

Romantikus hangszerelésben ujjászületett a képzeleti tájnak a középkorban és a reneszánszban kialakult ikonográfiai típusa is, különösen a preraffaelitáknál figyelhető meg a Divina Commedia tájtipusának az élesztése, a kert, mint az Égi Jeruzsálem, a paradicsom földi képmása vagy a locus amoenus és a hortus conclusus típus. /20/

De nem csupán a táj, a táj és az ember kapcsolata vált szimbolikus értelművé, hanem a növényi világ is, amelynek organizmusában az emberi organizmus ter-

mészeti analogonját vélték felfedezni. /21/ Különös jelentőséget kapott, szimbólumhordozóvá vált a virág és a fa motívuma. Épp e motívumok szimbólum értelmezésében figyelhető meg leginkább az ikonografikus-allegorikus és az expreszszív szimbólum értelmezés eltérése.

A virágmotívumok ikonográfiai jelentését mint ismeretes, a középkorban szigorú ikonográfiai szabályok határozták meg és a vegetáció bonyolult szimbolikus-allegorikus jelentéstára jellemezte a reneszánsz korát is. /22/ Ezek az ikonográfiai kötöttségek a XIX. században ugyan elveszítették normatív jellegüket, továbbélésük, konvencionálissá vált jelentéskörük azonban nyomon követhető, különösen a középkori ikonográfia iránt egyébként is igen fogékony preraffaelitáknál kap különösen nagy hangsúlyt a virágmotívum. Az újdonság mindenekelőtt abban rejlik, hogy a jelentéskör szigorát a szubjektív motiváció lazítja. E virágszimbolika modellje Rossetti "Willowood" ciklusa, amelynél a szakirodalom mélypszichológiai motivációt is megkockáztat. /23/ A lilium, a "titkos értelmű rózsza", a titokzatos "kék virág" azonban majd minden esetben allegorikus-metaforikus értelmű, jelentését a konvenció rögzíti, amely összefonódik a XIX. században is még nagy szerepet játszó emblematikus művészettel. /24/ A virágszimbolikának az egyedivé válása figyelhető meg ezzel szemben a francia szimbolista irodalomban, mindenekelőtt Baudelaire "Fleurs du mal" koncepciójában.

Ugyancsak megtalálhatók a középkori gyökerei az emberi és növényi organizmus egységét valló nézeteknek, amelynek az egyéni mitológia szintjén való megvalósítója Odilon Redon művészete. Redon részben Darwin, részben Armand Chavaud misztikus-biológiai tanaira támaszkodva alakította ki a minden élőlény eredendő egységéről szóló nézeteit, amely szimbolikájának a forrásává vált, /25/ ám az olyan jellegzetes képe, mint a Pierrot-fej virágu növény (lápvirág), amelynek magjai apró halálfejek – még a középkori ikonográfiában gyökeredzik. /26/ A szimbolizmus irodalmához hasonlóan Redonnál is szerepet kapott a keleti mitológia szimbolikája, mint példázza a Louvre "Dépot du Cabinet de Dessins"-jében található "Le Bouddha" című pasztel, amelyben ugyancsak hangsúlyozott szerepet játszik a nagy száraz fa és ellentétéként a sokfajta virág.

A vegetáció szimbolikus értelmezésében megkülönböztetett fontos szerepet játszott a fa. Ez sem csupán a romantika sajátja, hiszen a különféle vallásokban, művészetekben is közismerten kiemelkedő jelentőségű /27/ és számtalan jelentést hordozott, így például Közel-Keleten a Magna Mater szimbóluma, amely általában a holdistennel volt azonos, ezenkívül életfa, világfa, világtengely, a tudás, a jó, a rossz, az élet és a halál fája, a növekedés szimbóluma – és sorolni lehetne a további jelentés típusokat. Ez az ugyyszólván minden korban, minden népnél viszonylagosan rokon jelentéssel vissza-visszatérő szimbolikus jelleg ösztönözte a mélypszichológia jungi irányát arra, hogy a fa ábrázolását archetipikus képnek minősítse. /28/

A fával kapcsolatos szimbolikus értelmezések több forráson át jutottak a XIX. század szimbolikus irányaihoz. A középkori, egyházi – végső fokon a fának a bibliai mondanokban játszott szerepén alapuló – szimbolumértelmezés mellett fontos volt a folklór, a természeti népek hitvilágának a megismerése, ezenkívül a fa ovidiusi értelmezése, az élet és a halál dilemmájának a püthagoreuszi lélekvándorlás tanában gyökeredző feloldása, az éntől való elszakadás, amely azonban nem azonos a halállal, a teljes megsemmisüléssel, hanem metamorfózis.

A romantika és a szimbolizmus ikonográfiai kelléktárában e sok forrásból eredő értelmezések bonyolultan keveredtek. Ujdonságként jelentkezett a szubjektív faktornak a megerősödése, mint ahogy ez a romantikától kezdve a művészet minden területén megmutatkozott. A fa rajza – részben tovább hordozva az egyetemes szimbolikát – mindinkább a szubjektív projekció médiumává vált. E folyamat – amely a XIX. század képzőművészetében szembeötlő, – felismerése vezette a modern pszichológiát a személyes projekciót analizáló fatesztrajz vizsgálatok bevezetéséhez. /29/

A XIX. század első felében a fa ábrázolásánál még a konvencionális és a korábbi ikonográfiai rendszerek által motivált szimbolika érvényesült. Jellemző például, hogy a középkorban és főként a manierizmusban kialakult "l'arbre squelette" típus mennyire hatott Baudelaire-re, aki Hyacinthe Langlois Danse Macabre-ját lapozva figyelt fel a tudás fája és a halál-csontváz fa összefonódásának a manierista szimbolumára és e motívum még Félicien Ropsnak Baudelaire "Les Épaves"-jához készített cimlaptervén is visszatért. Vagy pedig Gustave Moreau-nak a Moreau-muzeumban lévő, ugyyszólván ars-poétika szerű műve, a Kimérák – amely Goethe Walpurgis éjéhez és Flaubert Antal megkísértéséhez mérhető, lényegében egy hatalmas világfa világszinpaddá növekvő koronával, ágai közé telepíti a konvencionális és egyénileg motivált jelentéseket hordozó szimbolikus figuráit. Az allegorikus szimbolizmusnak jellegzetes példái az olyan művek, mint Max Klinger "A halott" című, halott fiatal anyát ábrázoló képe, amelyen az ifju halott anya holttestén kisgyermek ül és a figurákkal szájbarágóan elmondott szimbolikát aláhuzza a háttérben látható öreg és frissajtású fa ellentéte.

A mitológiákban kialakult fa-szimbolika ujjászületésének jellegzetes példája a szimbolizmus korából Giovanni Segantini művészete. /30/ Általában a fa és a természet a preraffaelitákkal rokonmód konvencionális-allegorikus szinten jelenkezik nála, az Idill című képen hangsúlyozott például a virágzó faág, megfelelően annak, amit feljegyzései között is olvashatunk: "A virág bármely szónál jobban kifejezi, hogy mi a Szépség." /31/ Jellemző a St. Moritz-i Segantini Muzeumban lévő Születés című kép, amelyen az anya és a gyermek fölé védően borul egy fa lombkoronája. Az Élet a nyála című (Museo Civico, Milano és Bp. Szépm. Muz.) szecessziós stílusú, két variációban ismert képén a faágak kacsos nyulványai hajszálakhoz hasonlóan fonják körül a Madonna figurát – itt azonban a jelentés elsősorban formai, a stílusburjánzás összetevője. A bujálkodók pokla (Niwana) száraz fái és a Rossz anyák című szimbolista-allegorikus képének a kopár, görcsös fái, amelyek hajuknál fogva függnek a rossz asszonyok, – már egyértelműen a frusztráció, a trauma, a konfliktusok, a korlátozottság, a halál jelképei. Maga a motívum egy buddhista legendának a jelenítése, a fák rajza azonban egyuttal már a pszichológiai tesztvizsgálatok eredményeivel egybevágóan a negatív, a tragikus traumák kifejezése. /32/

A fa motívum szimbolikus értelmezésének e típusa tehát lényegében a művésznak objektíve adott (élet és halál szimbólum, világfa, buddhista mitológia), jóllehet a Segantini féle ábrázolás már szubjektív projekcióra is utal. A romantikától kezdve azonban az objektíve adott jelentés mellett megfigyelhető a szubjektív értelmezés is. Ennek első példái még a metaforikus-allegorikus, asszociatív szimbolumtípushoz tartoznak. Jellemző példája Caspar David Friedrich "Egyedülálló fa" című, 1823-as keletű műve (Berlin, Stiftung Preusslicher Kulturbesitz,

Staatliche Museen, National Galerie), ahol az egyedülálló fa metaforikus értelmű, az ember és különösen a művész magányát asszociálja. Ez esetben tehát a faábrázolás, mint mimeitikus jel, nem csupán a természeti jelre utal, mint konkrét érzéki egzisztenciára, hanem egyuttal egy általános fogalmat – a magány – is jelöl, a jel és a fogalmi jelentés között asszociációs viszonyt létesítvén. A szubjektivitás tehát itt még az általános alany alárendeltje.

A szubjektív szimbolikának e metaforikus-allegorikus, s mint ilyen, még a konvencionális, asszociációs mechanizmushoz kötődő típusával szemben áll a szimbolizmus záróakkordjaként, az expresszionizmusba torkolló motívum interpretáció, amelyben a szubjektív projekció egyértelműen dominánssá válik. Ezt példázza többek között a szimbolizmus, a szecesszió és az expresszionizmus határmezsgyéjén álló Egon Schiele, akinek ugyszólván egész munkásságát végigkíséri a megkopasztott, őszi és téli fák rajza. /33/ E rendkívül ideges, görcsös fatípusban ugyanez a pszichoanalitikailag motivált szorongás, frusztráció, trauma élmény manifesztálódik, mint a már-már a freudizmus tanai képi illusztrációjának ható aktjaiban. Fa rajzának pszichikai projekciója egybe is vág a pszichikai fateszt vizsgálatok frusztrációs, az ösztönéletbe menekülő, a jövő vonatkozásokat nélkülöző, az elidegenedettség élményét kivetítő modelljével. Itt az egyéni szubjektív expresszió fölébe is kerül az általános érvényű szimbolikának, a konkrét fa képi jele nem általános fogalmakat szimbolizál, hanem a szubjektív manifesztáció pszichikai motivációja, a faábrázolás, mint érzéki-konkrét egzisztencia, a szubjektív jelentés alávetettje, a jel és jelölt közötti viszony szubordinációs, csak míg a Caspar David Friedrich-i típusnál e szubordináció a konvencionált általánosnak, itt a pszichológiailag, szubjektíve motivált expresszióknak az uralmát jelenti, s mint ilyen, a művészettörténeti szimbolizmusból át is vezet az expresszionizmusba, amelynél a szimbólum-kreáló aktus az expresszió alávetettje, s mint ilyen, másodlagos összetevő.

E két típus között helyezkedik el a Van Gogh-i szimbólumalkotás, amelyben a szimbólum teremtő aktus és az expresszió még teljes egységbe tud formni.

A Van Gogh-i szimbólum teremtés sajátosságának a megértéséhez szükséges Van Gogh művészete néhány lényegi összetevőjére emlékeztetni. Mindenekelőtt arra, hogy számára a festés az önrealizálásnak az egyedüli módja volt, úgy érezte, hogy csupán a festészet által tudja magát kiszakítani az általa olyannyira gyűlölt partikuláris lét kötöttségeiből és juthat el a nembeli szintjére. Ugyanakkor tudta, hogy ez a számára egyedül járható ut egyuttal a való élet pótléka, mert mint ahogy Émile Bernardnak írta az egyik levelében: "a művészet szerelme elveszejti az igazi szerelmet" /34/ – ám hiába volna jobb "husból alkotni, festék és gipsz helyett... jobb gyermeket nemzeni, mint képeket csinálni" – néki az utóbbi adatott. Joggal írta róla A.M. Hammacher: "A művészet válik Eroszává, Asszonyává, Vallásává". /35/ Ez az önrealizálási aktus pedig nála elválaszthatatlan a kommunikáció lehetőségének a keresésétől. /36/

Mindez azonban nála a művészet érzéki-konkrét, szenzuális szférájába realizálódott. Érzelem- és gondolatvilága bármennyire is romantikus ihletésű, művészi programja a realista-mimeitikus fejlődés záróakkordjai közé tartozik. A természetből indult, azt analizálva jutott el a képi valóság, a sajátos képzőművészeti megteremtéséhez. Ebből fakadóan művészetének az egyik kardinális problémája volt, hogy miként tud az érzéki-konkrét szférán belül, a szenzualizmus talaján



maradva, azt megőrizve eljutni az eszmei-szimbolikus jelentésekig, tehát mi-ként tudja az ábrázoló-jelölő funkciója vizuális jeleket eszmei töltéstvé alakítani.

Mert művészi világgépének a jellemvonásai közé tartozott az a pszichózisától is fűtött meggyőződés, hogy a valóság jelenségei között szimbolikus-analógikus összefüggésrendszer húzódik. A világ számára a poláris ellentétek világa volt, amelyben az élet-halál, a szeretet-gyűlölet, a fény-árnyék, a föld-tűz ellentétek polarizálódnak. A sajátos Van Gogh-i világgépben különös helyet foglalt el a fény /37/, a nap, hiszen a művészet számára lényegében a középkori anagógiás utnak az ujjászületése. Pszichózisából fakadt, hogy ezeket az ellentéteket arche-tipikus mélységükben élte át. Szimbólumrendszere nem is magyarázható meg teljesen lelki konstitúciója, pszichózisa analitikus ismerete nélkül /38/. Bármennyire szükséges is azonban ezt a szakirodalom által oly sokszor hangsúlyozott tényt figyelembe venni, igazat kell adni Michael Florisoonnak, aki könyvének már a felépítésében, a fejezetekre bontásban is hangsúlyozta, hogy a Van Gogh életében megmutatkozó válságfolyamat "a rend válsága és az örület drámája", mert művészetében "a szociális rend krízise" tükröződik, amelynek szakaszai voltak "a művészi rend válsága" és a "világrend keresése". "Vincent egészen a haláláig logikus maradt, erőszakos tette a szenvedélyes kereső élet normális végakkordja. Tragédiája a megismerés tragédiája az univerzális rendben." /39/

A Van Gogh-i szimbólumrendszer lényegében két nagy összetevőből, a motívumrend és a formai elemek szimbolikus értelmezéséből szerveződött. Korai korszakában szimbolikája még egyértelműen az emberi alakhoz kötődött és a realizmus allegorikus-metaforikus szimbolikával volt rokon. Jellemző megjegyzése, hogy véleménye szerint Millet és l'Hermitte műveiben szimbólummá emelkedik a valóság és e szimbólumértelmezése tovább él az olyan vissza-visszatérő figurákban, mint a magvető alakja vagy általában a paraszthalakok, a munkába menő festő. Leveleiben több ízben is megjegyzi, hogy a művészetben az ember ábrázolása nemcsak a legnehezebb, hanem a legmagasztosabb feladat (például a Théohoz írt, 1886 januári levél). Jellemző módon hasonlítja össze például az 1885. december 19-i levelében az ember és egy gótikus katedrális megfestése közötti eltérést, hangoztatván, hogy szívesebben festi az emberek szemeit, mint a katedrálisokat, mert a szemekben lakik valami, ami a katedrálisokból hiányzik: egy ember lelke, legyen egy szegény ördögé, vagy egy utcalányé.

Az emberrel azonban a művészetében csakhamar egyenértékűvé válik, sőt némiképp fölébe is kerül a természet, a növényi világ, mint eszmehordozó, szimbolikus világgépének a poláris ellentéteit sugárzó médium. Pregnánsan mutatja ezt két vissza-visszatérő kedvelt motívuma, a napraforgó és a fa.

A napraforgó szimbolikus jelentése a folklórban és a művészetben többrétű és messzi multra tekint vissza. Az egyházi dalokban, kegyképekben egészen a XIX. századig az istenhez forduló emberi léleknek a jelképe, a manierizmus és a barokk embletikus allegória tárában pedig a festészet jelképe. Kedvelt motívuma a szimbolista irodalomnak is, különösen Oscar Wilde-nél kap olyan hangsúlyt, hogy még a Wilde-ről készített karikatúrákban is megjelenik, de szerepel a szimbolizmus festészetében is, például Whistlernél. /40/

Van Gogh sem csupán festői motívumot látott benne. Közismert, hogy a napraforgó sorozattal kívánta díszíteni arles-i műtermét, hogy ezzel várja és köszöntse Gauguint: "Azon álmodozom, hogy a műtermemet féltucat Napraforgóval

diszitem, dekoráció, amelyben a nyers vagy tört krómok villognak különféle alapon, kékek a leghalványabb Veronese-kéktől az élénk kékig, szépen, vékonyan festett, narancsos ércszínű keretben. Valami a gótikus templomok üvegablakainak a hatásából." /41/ Hogy ezzel szimbolikus tartalmat is akart közölni, arra az 1890. február 12-es keletű, Théo-hoz írt levele utal: "Tegyük fel, hogy a jelenleg a Huszaknál lévő két napraforgó vászonnak van bizonyos színbeli kvalitása és azonkívül az, hogy valamiféle hálát szimbolizáló eszmét fejez ki." Az 1889. január 23-i keletű levelében pedig meg is jegyzi: "én egy kissé a napraforgó vagyok". Az írásos emlékek, a művek elemzése és a konvencionált napraforgó értelmezéseknek a XIX. században még élő összetevői számbavétele után jogosan állapítja meg a Van Gogh napraforgó képeinek az ikonológiáját kitűnő cikkben feldolgozó Konrad Hoffmann: "Van Gogh napraforgókat festett a műteremben, mint egy művészársaság jelét. Így összekapcsolta a napraforgó kettős tradícióját, mint a művészet jelét és mint szélesebb értelemben a "szeretet" jelképét." /42/ Sőt, a napraforgó motívum egyuttal a Van Gogh-i analogikus ut egyik szükségszerű, szimbolumentolmácsoló összetevője. Ugyanakkor mindegyik napraforgót jelenítő kép hangsúlyozottan az érzéki-konkrét szférán belül fogalmazódott meg.

Hasonló problematika figyelhető meg Van Gogh másik kedvelt motívumának, a fának az ábrázolásában. Itt is a kiindulás az érzéki-konkrét élmény festői realizálásának az igénye. Számos levelében meg is említi, hogy milyen izgalmas festői motívumot lát a fákban, mennyire érdekli organizmusuk, koloritjuk. Émile Bernardnak írja például a harmadik levelében: "Jelenleg virágzó gyümölcsfák foglalkoztatnak: rózsaszín őszibarack fák, fehér, sárga körtefák." /43/ Még az utolsó Bernardhoz írt, már St. Rémyből küldött levelében is megjegyzi, mennyire foglalkoztatja e téma: "... jelenleg olajfák között dolgozom, keresvén a fekete-zöld levelekkel elegy sárga földnek a szürke éggel kontrasztáló különféle effektusait; máskor a föld és a levelek elsápadnak a sárga éggel szemben, majd a piros okker föld és a rózsaszín-zöld ég." /44/

A szindinamika, a komplementer problémája mellett azonban szimbolikus és pszichológiailag motivált tartalom is megfogalmazódott a fák ábrázolásában. Nála is jelentkezik az a konvencionált emocionális jelentés, amely a virágzó fa, faág képével kapcsolatos. Különösen élete reménytelen hónapjaiban – mint volt 1888 tavasza – sokasodik meg e téma, jellemző mód egyidőben a sajátos szimbolikájában ugyancsak pozitív értelmű hid motívummal, azaz az emberek közötti kommunikációnak a tárgyi jelével és jelképével, és ugyancsak ekkor festi több ízben a magvető figurát is. Szembeötlő, hogy általában ezeken az optimista hangulatu képeken a fák ábrázolásának a pszichikai tesztvizsgálata is a másik emberre vonatkoztatottságot, a jövő célvonatkozások, a törekvés, az énieál pozitív értelmezése, a külvilággal való asszimilálódás és akkomodációs kapcsolatok pozitív jellegét tanúsítja. Ugyanakkor szinte az optimizmus ösztöndiktálta negációjaként e sorozat után, 1888 augusztusában festi meg a "A festő a Tarasconba vezető uton" című képét, amelynek háttérében két hangsúlyozott fa látható, – az egyik lombtalan –, amelyek ugyanakkor nem vetnek árnyékot – míg a festő mint láncrevert rab a vasgolyót, huzza maga után a saját maga vetítette árnyék-koloncot. Ettől kezdve már félreérthetetlen a fa szimbolikus értelmezése is, mint ahogy általában 1888 ősztől válik a szimbolizmus egyértelmű folyamattá a művészetében. Az 1888 őszén festett *Magvető* (Amsterdam, Rijksmuseum) képén először forr össze

rettentő kohézióban a napkorong, a magvető alakja és a vele kompozicionálisan szerkezeti egységet alkotó hatalmas fatörzs, Ekkor kezdi a napraforgó sorozatot, majd a saját maga által is szimbolizáló minősített kávéház sorozatot. Ugyancsak jellemző, hogy az 1888 októberi "Szerelmespár: a Költő Kertje." című kép (ism. helyen), amelyet Gauguin szobájába szánt dekorációnak és amelyen a karonfogva sétáló szerelmespár mögött megjelennek a ciprusok, a mediterrán népek hitvilágában egyértelműen a halál fájának minősített, mitikus hangu fa. Ezután a még virágzó fákat jelenítő képein is a fák és az ágak oly hangsúlyozottan görcsösek, traumát sugárzó, hogy a konvencionált asszociáció mechanizmus bizonytalanná válik, sőt ellenkező hangulati töltést kap (Virágzó gyümölcsfák, 1888 Amsterdam, Rijksmuseum).

Amikor a nagy terv, a kollektív műterem eszméje összeroppan és megindul a tragikus folyamat, a fák pszichikai jelentése is fokozódik, a pszichikai projekció kezd dominánssá válni. Kulcsképpnek minősíthető az 1889 áprilisi Gyümölcsös Arles látképével (Amsterdam, Rijksmuseum), amelyen kompozicionálisan a hatalmas, villámsujtotta száraz fa uralkodik, mögötte húzódik a távolban eltörpülő arles-i templomtorony. Míg a korábbi virágzó fák esetében a külvilághoz való pozitív viszony eszméje tükröződött, mostantól kezdve hangsúlyosabb helyet kapnak az ágcsomók, a lombzat hiánya, majd a gyökérzet, a balfele és lefele irányuló ágak – mind olyan vonások, amelyek a pszichikai fateszt analizisek tanúsága szerint a multvonatkozások, az introverzió, a tudatalatti szféra szerepének a hangsúlyát jelzi és a sikertelenség, a frusztrációs élmény, a trauma és a velük rokon pszichikai állapot tükrözője. Jellemző, hogy 1890-től kezdve a fák közt mindinkább a ciprus dominál, a fák azonban nem csupán a szubjektív pszichikai projekció médiumai. Van Gogh általánosabb érvényű pszichikai tartalmakat, szimbolikát is ki akart velük fejezni. Jellemző a "St. Paul kórház kertje" című, 1889 októberében, St. Rémyben festett képéről (Essen, Folkwang Museum) írt néhány sora: "Ime egy vászon leírása, amely e pillanatban a szemem előtt van. A szanatóriumnak, amelyben vagyok egy részlete: jobbra egy szürke terasz, a ház egyik sarokfala. Néhány elvirágzott rózsabokor, balra a park földje – okker piros – naptól égetett föld, befedve lehullott kis gallyakkal. A parknak ezt az oldalát okker piros színű águ és törzsű, nagy fenyőfák szegélyezik, a zöld lombzatot fekete részek teszik szomorkássá. E nagy fák a sárga alapu, lilával csikolt esti égre rajzolódnak, a sárga nagy magasságban rózsaszínbe fordul, zöldbe fordul. Egy – ismét okker-piros – fal zárja el a tekintetet, csupán egy okker sárga és lilás domb emelkedik túl rajta. Nos, az első fa egy villám sujtotta és lefűrészelt hatalmas törzs. Egy oldalsó ág ugyanakkor nagyon magasra szökik és visszaesik a sötét zöld gallyacskák tömegében. Ez az óriási komorság – élőlényként szemlélve –, mint gögös bukás kontrasztál a vele szembeni bokron lévő utolsó rózsafaradt mosolyával. A fák alatt csupasz kőpadok, sötét puszpáng, az ég – sárga – vissza-erődik az eső utáni tócsában. Napsugár, az utolsó tükröződés, a sötét okkert a narancsig fokozza. Sötét alakocskák keringenek erre-arra a törzsek között.

Meg fogod érteni, hogy az okker-pirosnak, a szürke felé hajló zöldnek, a konturozó fekete vonalaknak e kombinációja kissé a szorongás érzetét kelti, amely miatt oly gyakran szenvednek szegény társaim és amelyet "fekete-vörösnek" neveznek. Máskülönb a villámsujtotta nagy fa motivuma, az őszi utolsó virágának a beteges mosolya igazolta ezt az eszmét." /45/ Mind ezek után nem véletlen,

hogy közvetlenül a halála előtt festett egyik utolsó művén, a *Fák, gyökerek, ágak* (1890. július, Amsterdam, Rijksmuseum) című festményén a kigyózó gyökerek, faágak és fatörzsek áttekinthetetlen szövevényyé fonódnak össze, a tudatalatti erői fölébe kerültek a rendet kereső racionának.

Van Goghnál tehát a fa a hagyományos, konvencionált, asszociatív allegorikus jelentés (élet-halál, újjászületés) mellett a pszichózisától színezett egyéni világképéből épülő szimbolumrendszerének és a pszichikai proiekciónak a hordozója. Jellemző, hogy mikor művészetében dominánssá válik e szimbolikus karakter, már túlhaladja azt a nézetét, hogy csupán az emberábrázolás alkalmas az eszmei-szimbolikus hordozására, sőt már nem is csupán a természeti organizmust, vagy a kozmikus jeleket tartja erre alkalmas médiumnak – tehát növények, a fa mellett a napot és a csillagokat –, hanem az épületeket és általában a tárgyi világot is. A tárgyi világ szimbolikus (allegorikus-metaforikus) értelmezésére már korábban is volt példa a művészetében, hiszen ezt mutatták a parasztcipőket jelelő képei és az arles-i székek, új jelenség azonban, hogy az épület is "lélekhordozóvá" válik, márpedig ezt csupán korábban az emberi alaknak és szemnek engedélyezte. Már Arles-ra kerülve, 1888. március 10-i levelében így említi a St. Trophime oszlopcarnokát, hogy csodálatos, ám kegyetlen, szörnyű, mint egy gyötrő álom, menekülne tőle. Ám élete egyik utolsó főművében, az *Auvers-i katedrálisban* (Párizs, Jeu de Paume) már mindent belevit az épületbe, teljes azonosulás jött létre, a mű minden eleme világképének és a művészet által ígért önrealizálási küzdelmének a hordozója, képi megfogalmazása annak, amiről szavakkal így írt: "Vannak perceim, amikor a lelkesedés vagy az örület marcangol vagy a próféta, mint görög jóst a triposán." /46/

A motívumok szimbolikus értelmezése mellett a Van Gogh-i szimbolizmus másik összetevője a formaelemeknek a szimbolikus töltése, ebben lényegében azonos nézetet vallott Gauguin-nel. Ismét nem csupán ösztönös szimbolikáról volt szó, hiszen leveleiben számtalan olyan megjegyzés található, amely bizonyítja, hogy például a színeknek milyen szimbolikus értelmet kívánt adni. Théonak írja például 531. sz. levelében: "Kifejezni két szerelmes szerelmét két komplementer házasításával, keveredésükkel és oppozíciójukkal; kifejezni egy arcnak a gondolatát egy világos tónus felragyogásával egy sötét alapon, kifejezni a reményt néhány csillaggal; egy lény lelkesedését a lemenő nap sugarával." Így a kék és a sárga a spiritualizáció, míg a zöld és piros a szorongás kifejezője. Nem véletlen, hogy e két utóbbi szín dominál például a levágott fülű önportrénál is /47/, hiszen ahogy 1888 szeptemberében írta: "Megkísértem a piros és a zöld színnel kifejezni az emberek borzalmas szenvedélyeit."

A szín mellett hasonló mód szimbolikus értelmű nála a kigyózó vonal, a cirkulációs ritmus. Ezek is, mint ahogy a fa motívumánál megfigyelhető volt, egyszerre motiváltak az egyéni psziché szintjén, de ugyanakkor általános érvényű szimbolikát is tolmácsolni akarnak.

A Van Gogh-i szimbolizmus sajátossága abban rejlik, hogy mindez az érzelmi-konkrét szférán belül realizálódik. Jellemző Emil Bernarddal folytatott vitája, mikor is bírálja Gauguin és Bernard kísérletét, akik vallásos-misztikus témakörben akartak szimbolikus tartalmakat kifejezni. Számára azonban ez pusztán absztrakció, hiszen: "hogy visszaadjuk a szorongás benyomását, nem kell azt egyenesen

a történeti Getszemáni-kertbe menve keresni; hogy egy megnyugtató és kellemes motívumot adjunk, nem szükségszerű a Hegyi Beszéd szereplőit ábrázolni." /48/

Joggal határolta el ezért A. M. Hammacher Van Gogh szimbolizmusát a XIX. századvég tételes szimbolista iskolájától: "Van Gogh de facto absztrakttá teszi a vallásosságot, szabadon mindenfajta régi ikonográfiától, ez is megnehezítette kapcsolatát a kora művészetével. Radikálisabb volt, mint a szimbolisták, akik egy új középkorról szóttek dekoratív és monumentális álmokat, újítottak, mint Maurice Denis." /49/ E tekintetben Van Gogh szimbólumképző mechanizmusához Csontváry áll a legközelebb, akinél ugyancsak fontos szerepet játszott a fa, főműve a Magányos cédrus a világfa, a Homo Maximus, a nietzschei Zarathusztra gondolat és a megalomániás öntudat jelképpé magasodó kifejezése, e szimbolika azonban nála is az érzéki-konkrét szenzuális szférán belül realizálódik. /50/ Nála azonban Van Gogh-tól eltérően nagyobb szerepe volt a kollektív képzeteknek, a pszichikai projekció is erőteljesebben kötődött a kollektív archetipikus jegyekhez, Jellemző, hogy a másik szimbólumsugalló műve, a Zarándoklás a cédrusokhoz Libanonban már egyértelműen az egyetemes és egyéni mitoszalkotás példája.

A Van Gogh típusu szimbólumértelmezés leglényegesebb vonása, hogy a motívumot alkotó plasztikai jelben a kifejezett és a kifejező egymáshoz való viszonya nem csupán vizuális metafora vagy asszociatív-allegorikus, a jelentő és a jelentett viszonya sem alárendeltségi viszony. Ez az egység jellemzi a plasztikai jelben illetve a belőlük alkotott motívumban revelálódó szimbólum összetevőit is, egyszerre hordoz egyénileg motivált – szubjektív, a pszichikai projekció által meghatározott – és objektív – az egyetemes vagy archetipikus szimbólumtárból táplálkozó – jelentést. A metaforikus-allegorikus típusnál ez az egység nem alakulhat ki, mert itt a konvencionált-asszociációs értelmezés dominál a szubjektív motiváció felett, míg az expresszionista jellegű szimbolikánál a szubjektív pszichikai projekció egyértelműbben kötődik a szubjektív partikularitáshoz. Ezért a Van Gogh és Csontváry féle szimbólum alkotás lehetősége történelmileg viszonylag limitált. Történeti előfeltétele, hogy a romantika felszabadította a szubjektív kreativitást, ugyanakkor a mimesztikus funkció még nem vesztette el az érvényét, tehát a szubjektív önkifejezés még érzéki-konkrét ábrázoló jelekben objektíválódott. Előfeltétele volt a naturalizmus és az impresszionizmus túlhaladási kísérlete is, azaz mikor az érzéki-konkrét, szenzuális faktor megőrzése mellett felmerült a naturalizmusban és az impresszionizmusban elveszített eszmei-szimbolikus jelentés igénye is. A szemantikai összetevő azonban még itt az érzéki-konkrétal társult, nem vált szét a kifejező, konkrét érzéki képszerűség és az asszociált-konvencionális, allegorikus vagy metaforikus jelentés.

A XIX. század művészetének szimbolikus törekvéseiben tehát meg kell különböztetni ezt a két viszonylag élesen elkülönülő típust: a romantikával közvetlenül összefüggő, sőt részben oda is tartozó vagy későromantikusként minősíthető metaforikus-allegorikus típust, ahol a jelölt és a jelölő szubordinációs viszonyban vannak és az érzéki-konkrét, expresszív típust, ahol a kettő eggyé válása figyelhető meg. Az előbbi könnyebben társul illusztratív-irodalmi, exoterikus, filozófiai eszmékkel, a konvencionált tartalmakkal, a másik közelebb áll a szubjektív önkifejezésnek a XX. században uralkodóvá váló irányaihoz.

## JEGYZETEK

/1/ JULLIAN, PH. : Mythen und Phantasmen in den Kunst des fin de siècle. Rembrandt Verlag, 1971. (Eredeti címén: Esthetes et Magiciens. Paris, 1969). 231.

/2/ HÖNNIGHAUSEN, L. : Präraphaeliten und Fin de Siècle. Symbolistische Tendenzen in der englischen Spätromantik. München, 1971.

/3/ A "Szimbolizmus" fogalmának értelmezésére l. René WELLEK: A szimbolizmus elnevezése és fogalma az irodalomtörténetben. Helikon, 1968. 2. sz. A művészettörténeti szakirodalmat e tekintetben is értékeli BERNÁTH Mária "A szecesszió fogalma és helye a tudománytörténetben" című tanulmánya. Művészettörténet – Tudománytörténet Bp. 1973. 91-129.

/4/ BAUDELAIRE, CH. : Victor Hugo. Oeuvres complètes. Paris, 1961., Bibl. de la Pléiade. 705.

/5/ E. Lucie-Smith: Symbolist Art. London, 1972. 91-92, és 172.

/6/ V. Ö. : WENDEL, H : Arkadien im Umkreis des bukolischen Dichtung. München, 1933; SNELL, B. : Arkadien, die Entstehung einer geistigen Landschaft. Antike u. Abendland, 1/1944/; PETRICONI, M. : Das neue Arkadien. Antike u. Abendland, 3/1948).

/7/ HOFSTÄTTER, H. H. : Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. DUMONT Dokumente, Köln, 1965. 46.

/8/ i. m. 32.

/9/ i. m. 33.

/10/ i. m. 33.

/11/ i. m. 35.

/12/ HEGEL: Aesthetik. Berlin, Aufbau Verlag, 1953. 312-313.

/13/ WINNER, M. : Gemalte Kunsttheorie zu Gustave Courbets "Allegorie réelle" und die Tradition. Jahrbuch der Berliner Museen NF 4/1962/ 151-185.

/14/ HÖNNIGHAUSEN, H. : i. m. 98.

/15/ HOFSTÄTTER, H. H. : i. m. 161-167. GRAMM, J. : Die ideale Landschaft. Freiburg im Br. 1912. SCHRADER, H. : Die romantische Idee von der Landschaft. Neue Heidelberger Jahrbuch. Heidelberg, 1931. 1-94. TIEGHEM, P. van: Le sentiment de la nature dans le préromantisme européen. Paris, 1960. LADENDORF, H. : Die Motiven Kunde u. die Malerei des 19 Jhts. Festschrift E. Trautscholdt. Hamburg, 1965. 173-282.

/16/ HÖNNIGHAUSEN, H. : i. m. 21.

/17/ Caspar David Friedrich műveinek korai preromantikus előképe, a "táj, mint lélekállapot" elv egyik első realizálója Richard Wilson MAGÁNY című képe. (1762, Swansea, Glyn: Virian Art Gallery), amelyen a hatalmas tájban eltörpül két alak, a lombtalan fa mind ezt az érzést hivatott kifejezni. Caspar David Friedrichnek különösen az 1801-től készült műveiben dominált a gyakran bonyolult szimbolika, amelyben nagy szerepet játszottak a növényi elemek, a fák. Példázza a Brémai Kunsthalléban őrzött Alvó fiu című, 1802-es keletű, lavirozott tusrájz, vagy különösen az Asszony guzsallyal kopár fák között és az Asszony szakadék előtt című fametszetek (1803-4, Mindkettőt Christian David Friedrich metszette fába). Az utóbbiról írja Helmut BÖRSCH-SUPAN a Caspar David Friedrich című monográfiájában (München, Prester Verlag, 1973): "A mélység a halál, amelyet az asszony maga előtt lát. Multját és jövőjét az

egyenesen álló élő és a gyökerestől kitépott lucfenyő jelképezi. A virágok a gyorsan elmúló életet jelentik. A szakadékon túl azonban magaslanak a hegyek, mint a halál utáni létnek az ígérete. A formák nyugtalanságának, a plasztikus értékeknek és a pszichológiai kifejezésnek, a szorongásnak és a kétségbeesést kimondó arcnak a nézőhöz fordulásában pátoasz rejlik, amelyet majd a későbbi alkotások elveszíteneek." (20-21. l.). A későbbi művek közül lásd különösen az Óriássir a tengeren (1807, Weimar. Staatliche Kunstsammlungen), a Parasztház gémeskuttal (1806, Dr. Georg Schäfer Gyűjt.); a Téli (1807-08, München, Neue Pinakothek), a Táj tölgyvel és vadással (1811, Winterthur, Oskar Reinhart alapítvány) és a Hegyi táj reggeli megvilágításban (1822, Berlin, National Galerie) című műveket.

/18/ FORSSMEN, E.: Fensterbilder von der Romantik bis zum Moderne. Kunsthistorika Studier. Stockholm, 1966. 289-320. A romantika ikonográfiájára 1.: BIALASTOCKI, J.: Stil und Ikonographie. Studien zu Kunstwissenschaft. Dresden. 1966. Romantische Ikonographie c. fejezet (156-181.).

/19/ CARUS, C. G.: Neun Briefe über Landschaftmalerei. Leipzig, 1831. Uj kiadás K. Gerstenberg, Dresden 1955; és Zwölf Briefe über das Erdleben. Stuttgart, 1841. uj kiadás Bernonilli, C. - Kern, H. 1926.

/20/ HÖNNIGHAUSEN H.: i.m. 203.

/21/ FRIEDRICH, J. B.: Die Symbolik der Mythologie der Natur. Würzburg, 1959.

/22/ LADNER, G. B.: Vegetation Symbolism and concept of Renaissance. Festschrift Panofsky. I. 303-322.

/23/ HÖNNIGHAUSEN, H.: i.m. 69. Rossetti művészetének szimbolikájára 1. Talon H.: D. G. Rossetti: The House of Life. Quelques aspects de l'art, des thèmes et du symbolisme. Paris, 1966.; SAVARIT, J.: Tendances mystiques et ésoteriques chez D. G. Rossetti, Paris, 1961.

/24/ BURNE-JONES, E.: The Flower-Book, London, 1905.; FREEMAN, R.: English Emblem Books, London, 1967.

/25/ STANDSTRÖM G.: Le monde imaginaire d'Odilon Redon, Lund, 1955. 64-78.

/26/ BALTRUŠAITIS, J.: Une survivance médiévale. La plante à tête. La revue des arts. 4/1954/ 81-92.

/27/ A fa szimbolikus képzőművészeti ábrázolásának bibliográfiáját 1. Lexikon der christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie, 1969. és LURKER M.: Symbol Mythos und Legende in der Kunst. (Die symbolische Aussage in Malerei, Plastik und Architektur) 1958. Studie zur Deutschen Kunstgeschichte Band. 314.

/28/ JUNG, C. G.: Der Philosophische Baum (Vorhandlungen der Naturforschenden Gesellschaft, Basel LVI/2 411. és köv., Jung.: Von der Wurzeln des Bewusstsein. Studien über den Archetypus. Zürich, 1954.

/29/ KOCH, K.: Der Baumtest. Bern-Stuttgart, 1954.

/30/ Segantini szimbolizmusára 1. MARTERSTEIG M.: Giovanni Segantini. Berlin, Die Kunstsammlung, Illustrierter Monographien. 21. k. 43-48. és SERVAES F.: G. S. sein Leben und sein Werk. XIII. fejezet. Symbolik und Stilkunst.

/31/ SEGANTINI, G.: Schriften und Briefe. Leipzig. é. n. 58.

/32/ KOCH, K.: i.m. 161. és köv.

/33/ 1. különösen Növendék fa késő ősszel, 1911 (Berlin, Mgt); Őszi fa mozgásban (1912); Nap és őszi fák (1912) – Egon Schiele szimbolizmusával és pszichológijával foglalkozik LEOPOLD R.: Egon Schiele. Paintings-Watercolours-Drawings. Phaidon, London 1973. Hasonló pszichikai projekció figyelhető meg Edward Munch művein, például VIRGINIA CREEPER (1898, Oslo, Much-Musseet). Csak Munchnál a pszichikai projekció expresszivitását a stilizálás objektiválja és csillapítja.

/34/ Lettres de Vincent van Gogh à Emile Bernard. Publiée par Ambroise Vollard. Paris, 1911. 111.

/35/ HAMMACHER, A. M.: Vincent van Gogh und sein Bruch mit der Gesellschaft. Köln, 1957. 10.

/36/ i.m. 13.

/37/ ROBIN, M.: Van Gogh ou la remontés vers la lumière. Paris, 1966. La recherche de l'absolu 15.

/38/ ROELANDT, L.: Les maladie de V.v.G. Aesculape, t. 35/1954/. 23-78.  
MINKOWSKA, F.: Van Gogh, sa vie, sa maladie et son oeuvre. Paris, 1963. MAURON, Ch.: Notes sur la structure de l'inconscient chez V.v.G. Psyche, Nr. 75-78, Paris, 1953.  
AIGRISSE, G.: L'évolution psychologique de V.v.G. a travers le symbolisme des éléments. Cahiers intern. Symbolisme. Nr. 8/1965/ 59-74. NAGERA, H.: V.v.G. a psychological study. London, 1966. GRAETZ H.R.: The symbolic language of V.v.G London, 1964.  
DOITEAU, V. - LEROY, E.: La folie de V.v.G. Coll. sous le signe de Saturne. Aesculape. Paris, 1928.

/39/ FLORISSONE. M.: Van Gogh. Paris, 1937.

/40/ SPENCER R.: The Aesthetic Movement, Theory and Practice. London, 1972. 152-153.

/41/ Lettres de Vincent van Gogh à Emile Bernard. i.m. 139.

/42/ HOFFMANN, K.: Zu van Goghs Sonnenblumenbildern, Zeitschrift für Kunstgeschichte. T. 31/1968/ 92.

/43/ Lettres de Vincent van Gogh à Emile Bernard i.m. 178.

/44/ i.m. 145.

/45/ i.m. 147.

/46/ CARNEIR, CH.: Auvers-sur-Oise et Van Gogh. La Revue des Deux Mondes. 1<sup>er</sup> janvier 1959. 45.1.

/47/ AIGRISSE, G.: i.m. 70-71.

/48/ Lettres de Vincent van Gogh à Emile Bernard i.m. 147-148.

/49/ HAMMACHER, A. M.: i.m. 52.

/50/ NÉMETH, L.: A Magányos cédrus. Minerva baglya. Bp. 1973. 177-193.