

ДАРҮА РҮSHҮNSKAYA



KOBIETA W TWÓRCZOŚCI GIOVANNIEGO SEGANTINIEGO.
ALEGORYCZNE PRZEDSTAWIENIE MACIERZYŃSTWA.
NA PRZYKŁADZIE CYKLU OBRAZÓW ŻŁE MATKI I ANIOŁ
ŻYCIA

Kobieta w twórczości Giovanniego Segantiniego.

Alegoryczne przedstawienie macierzyństwa. Na przykładzie cyklu obrazów *Ze matki* i *Anioł życia*

Niniejszy ARTYkuł jest poświęcony różnorodnym aspektom kobiecości i jej roli społecznej, obecnym w twórczości włoskiego malarza Giovanniego Segantiniego. Jako źródło bibliograficzne został zbadany materiał dotychczas nieopublikowany w języku polskim. Tekstowi towarzyszy tłumaczenie wiersza *Nirwana* autorstwa Luigi'ego Illica'ego, które stanowi główną inspirację do cyklu obrazów *Złe Matki* Segantiniego.

Obraz *Złe matki* Giovanniego Segantiniego (1858 – 1899) namalowany w 1894 r. jest częścią serii prac, nazwanych *cykl Nirwany* lub *Złe matki*, które ARTYSTA tworzył w ciągu ostatniego dziesięciolecia XIX w. i które łączą się z tematyką kobiecości i macierzyństwa¹. Pierwszy obraz z cyklu zatytułowany *Ukaranie bezwstydných* powstał w 1891 r². W następnym roku malarz rozpoczął pracę nad szkicami do płótna *Owoc miłości*, zrealizowanego dopiero pod koniec lat 1890-tych³. W latach 1894 – 1895 zostały ukończone dwa wizerunki *Anioł życia*⁴ oraz już wspomniany obraz *Złe matki*, do którego Segantini nawiązywał w serii pastelów z 1896 r⁵. W roku 1895 ARTYSTA wykonał także kilka rysunków ołówkiem wzorujących się na *Ukaraniu bezwstydných*, pod tytułem *Fantazja nocna*⁶.

Chronologiczne uporządkowanie tych dzieł samo w sobie jasno świadczy o sposobie myślenia oraz pracy ARTYSTY. Malarz potrafił poświęcić kilka lat na modyfikowanie i dokładne opracowanie pewnej tematyki oraz kompozycji, by doprowadzić ją do poszukiwanej doskonałej formuły. Towarzyszyła temu głęboka refleksja nad ideą obrazu, a każda zmiana w stosunku do poprzedniego przedstawienia przyczyniała się do wzbogacenia treści całego cyklu⁷. Ze względu na powtarzanie się i przenikanie poszczególnych elementów formalnych lub ikonograficznych z jednej kompozycji do drugiej, seria ta stworzyła spójną narrację, która w sposób metaforyczny opowiada o sytuacji

- 1 *Złe Matki*, 1894, olej/płótno, 120 × 225 cm. Płótno zostało zakupione w 1902 r. przez królewski Urząd Oświaty Austro-Węgier do wiedeńskiej kolekcji Belwederu, gdzie znajduje się do dzisiaj. *L'opera completa di Segantini*, red. F. Arcangeli, Mediolan 1973, s. 117.
- 2 *Ukaranie bezwstydných*, 1891, olej/płótno, 99 x 173 cm, The Walker ART Gallery, Liverpool. ARTYSTA nazywał ten obraz także *Pierwszy z Nirwany*. A-P. Quinsac, *Segantini. Catalogo generale*. T. II, Mediolan 1982, s. 482.
- 3 *Owoc miłości*, 1892, sangwina/papier, 20,9 × 15,6 cm, Kunsthau Zürich; *Owoc miłości*, 1899 – 1900, olej/płótno, 87,5 × 57 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig.
- 4 *Anioł życia*, 1894, olej/płótno, 276 x 217 cm Galleria d'ARTE Moderna, Mediolan; *Anioł życia*, 1894 – 1895, olej/papier, 59,5 x 48,5 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapeszt. Seria szkiców nawiązujących do tego obrazu jest datowana na lata 1891 – 1896. Por. *L'opera completa di Segantini...*, s. 116; *Segantini. La vita, la natura, la morte. Disegni e dipinti*, red. G. Belli, A. P. Quinsac, Mediolan 1990, s. 158-159.
- 5 *Złe matki*, 1896, pastel/tektura, 40 x 74 cm, Kunsthau Zürich; *Ukaranie bezwstydných*, pastel/tektura, 1896, 40 x 74 cm, Kunsthau Zürich.
- 6 *Fantazja nocna (Ukaranie bezwstydných)*, 1895, ołówek/tusz/papier, 19 x 35,5 cm, kolekcja prywatna, Waszyngton. R. Neginsky, *Symbolism, Its Origins and Its Consequences*, Cambridge 2010, s. 449.
- 7 Zob. К.Абрахам, Джованни Сегантини. Психоаналитический эксперимент, [w:] Карл Абрахам, Психологические труды. Работы 1907 – 1912, Т. I, red. naukowa С. Сироткина, И. Чиркова, tłum. С. Жигулева, Іżewsk 2009, s. 194. Karl Abraham (1877 – 1925) – niemiecki psychiatra i neurolog żydowskiego pochodzenia, uczeń Sigmunda Freuda, jeden ze współzałożycieli Berlińskiego Instytutu Psychoanalitycznego. Badanie twórczości Segantiniego przeprowadził w roku 1911.

życiowej kobiet XIX w., a także świadczy o postawie i światopoglądzie samego Segantiniego.

Analiza symbolicznego ujęcia tematu kobiecości i macierzyństwa oraz kontekst powstania dzieł dają możliwość odczytania treści tych obrazów na kilku poziomach: historycznym, biograficznym oraz ikonograficznym. Każdy z tych wątków może być postrzegany jako samodzielna narracja, lub stanowić pewną interpretacyjną całość przenikających się komentarzy.

Dokonany przez ARTYSTĘ wybór tematyki brał swój początek w atmosferze epoki, ilustrując powszechne poglądy, ale był też owocem własnych przemyśleń. Cykl obrazów *Złe Matki* – kontrowersyjny ze względu na tytuł, negatywnie określający macierzyństwo, był przejawem zmian społecznych w zachodniej Europie i wiążących się z nimi zagadnień.

Druga połowa XIX w. była okresem, w którym zaczęła się budzić samoświadomość przedstawicielek „płci pięknej”, co było związane z stopniowymi zmianami układu społecznego i nowymi warunkami życia. Dotyczyło to przede wszystkim kobiet należących do średniej lub wyższej klasy społecznej, które często miały przestrzegać rygorystycznej moralności i konkretnego modelu zachowania (cecha charakterystyczna czasów wiktoriańskich). Dotychczas w historii europejskiej „słaba płć” prawie zawsze miała ograniczone prawa cywilne i możliwości działania w społeczeństwie. Kobiety w każdym środowisku były ciągle zależne od mężczyzny i zamknięte w kręgu rodziny patriarchalnej. Głównym celem przedstawicielek klasy średniej, przyjętym za wzorzec wychowania i utożsamiania się, było wyjście za mąż, spłodzenie potomstwa i zajmowanie się domem. Pracować powinny jedynie kobiety z najniższej warstwy społecznej

oraz wieśniaczki⁸. W sferze seksualności i macierzyństwa dziewczęta i młode kobiety okrywano hańbą za utratę dziewictwa przed ślubem⁹. Używanie pojawiających się w połowie XIX w. pierwszych środków antykoncepcyjnych było uznawane za niemoralne, a aborcja w tym czasie była bezwzględnie zakazana¹⁰. Kobiety, w odróżnieniu od mężczyzn, karano surowiej za cudzołóstwo. Tylko arystokratki już jako żony posiadały większą wolność w relacjach pozamałżeńskich tolerowanych społecznie¹¹. W przypadku trudnej sytuacji życiowej samotne kobiety z miasta i wsi, porzucone przez mężczyznę, owdowiałe lub zwolnione z pracy, nie otrzymywały żadnego wsparcia socjalnego i nie mogły znaleźć zatrudnienia. Matka z nieślubnym dzieckiem była odrzucana przez społeczeństwo (traciła dach nad głową i pracę) i utrzymywała się przy życiu za głodową pensję nie rzadko uprawiając prostytucję. Ze względu na skrajnie trudne warunki często nie była ona w stanie wyżywić niemowlęcia, dlatego też takie dzieci w wielu przypadkach trafiały do ochronek lub umierały. Dorastające nieślubne dziecko natomiast nie posiadało wielu praw cywilnych, dotyczących między innymi dziedzictwa, nauki i zajmowania stanowisk publicznych¹².

Segantini często podejmując się w swojej twórczości temat kobiety i będąc wrażliwym na jej doczesność, niewątpliwie zdawał sobie sprawę ze stopniowo ujawniających się problemów społecznych, związanych z poszukiwaniem nowych praw i redefinicją roli płci żeńskiej w świecie mężczyzn.

Aspekt macierzyństwa w myśli ARTYSTY był także związany z jego życiowym doświadczeniem i relacją z kobietami. Wczesne dzieciństwo Giovanni Segantini spędził przede wszystkim z matką Margheritą De Girardi, która zmarła w 1865 r. po długiej chorobie, będącej skutkiem

8 M. Ciechomska, *Od matriarchatu do feminizmu*, Poznań 1996, s. 111-115.

9 K. Utrio, *Córki Ewy: historia kobiety europejskiej*, tłum. M. Gąsiorowska, Warszawa 1998, s. 200.

10 M. Ciechomska, *dz. cyt.*, s. 113-114; S. Kuźma-Markowska, *Stan badań nad historią antykoncepcji w XIX i XX wieku*, „Przegląd Historyczny” 100:2009(3), s. 607.

11 Por. K. Utrio, *dz. cyt.*, s. 196-200, 284-285; U. Frevert, *Mąż i niewiasta. Niewiasta i mąż. O różnicach płci w czasach nowoczesnych*, tłum. A. Kopacki, Warszawa 1997, s. 306-309.

12 K. Utrio, *dz. cyt.*, s. 200. W Mediolanie 1975 r. – okresie kiedy Segantini rozpoczął naukę na Akademii Brera – liczone 16 % dzieci urodzonych z nieprawego łoża, z których 91% trafiało do przytulku lub umierało. R. Neginsky, *dz. cyt.*, s. 440.

powikłań poporodowych¹³. Wkrótce po śmierci matki chłopczyk rozstał się także z ojcem Agostino Segatinim¹⁴, który poszukując zatrudnienia opuścił Lombardię i zmarł w lutym 1866 r. w drodze do Trento¹⁵. Dziecko zostało przekazane na wychowanie przyrodniej siostrze Marii Aloisii. Dorastając bez rodziców młody Segantini wypełniał braki emocjonalne tworząc kult własnej matki¹⁶. Nastolatek wykształcił w swojej wyobraźni idealny obraz Margherity De Girardi, w którym był zakochany przez całe życie. W autobiografii Δ RTysta pisał o niej: „Widzę oczami mojego umysłu jej wysoką figurę powolnie kroczącą. Jest piękna, nie jak świt lub południe, ale jak wiosenny zachód słońca. Kiedy zmarła nie miała nawet dwudziestu dziewięciu lat”¹⁷. Wczesna utrata matki stała się dla malarza życiowym mitem, doznawanym ze świadomością „współdziału” w jej tragicznej śmierci i w intensywnym poczuciu wyobrażonej własnej winy. Ze wspomnień malarza da się wydobyć wiele świadectw dramatycznego sublimowania postaci kobiety-matki i samego rodzicielstwa. Jednym z nich była historia dwunastoletniego Segantiniego, który dla pocieszenia zrozpaczonej młodej kobiety naszkicował pośmiertny portret jej córki, leżącej w kołysce¹⁸. Innym tego rodzaju przykładem mogła być wizja dorosłego Δ RTysty, który podczas jednej ze swoich wycieczek w góry zobaczył

na niebie różę oraz żeńską postać z dzieckiem trzymającym jabłko, siedzących na gałęziach niskiego drzewa. Malarskim dowodem pamięci tego zdarzenia jest obraz *Owoc miłości*. Swoje uczucia wobec matki, będące połączeniem wielkiej miłości i cierpienia związanego z jej utratą, Δ RTysta przenosił na płaszczyznę malarską i zawarł je w cyklu *Nirwany*¹⁹.

Kolejną ważną figurą kobiecą w życiu Segantiniego była jego żona Luigia Pierina Bugatti, w domu nazywana Bice. Δ RTysta poznał ją w czasach studiów na Akademii Brera, przyjaźniąc się z jej bratem Carlo Bugattim. Na początku lat 80. młoda para postanowiła stworzyć rodzinę, nigdy nie zawierając oficjalnego małżeństwa²⁰. Malarz ze swoją towarzyszką spędził w stabilnym związku całe życie, wychowali razem czwórkę dzieci. Segantini odgrywał w domu dominującą rolę jako ojciec, Bice natomiast, jak się wydaje, tradycyjnie skupiła się na

13 W latach 1862 – 1864 ojciec poszukując zarobku opuścił żonę z małym Giovannim Segatinim, przeprowadzając się ze starszymi dziećmi z pierwszego małżeństwa do Mediolanu. A-P. Quinsac, *Segantini. Catalogo generale*, T. I..., s. 16.

14 „Segatini” jest nazwiskiem rodowym, które Δ RTysta zmienił na „Segantiniego” w okresie studiów w Mediolanie. G. Trippolini, *Giovanni Segantini: la vita (1858 – 1899)*, „Quaderni grigionitaliani” 68:1999(4), s. 310.

15 A-P. Quinsac, *Segantini. Catalogo generale*. T. I..., s. 16-17. Karl Abraham w swoim tekście o Segatinim podał błędne informacje dotyczące dzieciństwa Δ RTysty. Nie dysponując dokładną informacją biograficzną, niemiecki psycholog stworzył mit wyjazdu Agostino Segatiniego do Ameryki, zostawiającego samotne dziecko w Mediolanie. Historia została zinterpretowana przez badacza jako „zdrada” ojca wobec syna, która miała pozostać w pamięci Giovanniego Segantiniego jako głęboka trauma. K. Абрахам, *Психологическиетруды...*, s. 206-208.

16 Chłopczyk najprawdopodobniej nie wiedział o nagłej śmierci własnego ojca. W autobiografii malarz napisał o nim: „...przez długi czas czekałem ciągle na tatę; mówiono mi, że wkrótce miał wrócić, jednak nigdy go już później nie widziałem...”. G. Segantini, *Autobiografia*, [w:] *Giovanni Segantini. Lettere e scritti sull'ARTE*, red. L. Giudici, Mediolan 2014, s. 67; [wszystkie tłumaczenia z włoskiego – Darya Pyshynskaya].

17 G. Segantini, *Autobiografia...*, s. 66. Podaniu wieku zmarłej matki przez Δ RTystę jest niedokładne – Margherita De Girardi urodziła się w 1828 i zmarła w 1865 r., zatem miała 37 lat.

18 G. Segantini, *Lettera a Neera, Maloja 21 gennaio 1896*, [w:] *Giovanni Segantini. Lettere...*, s. 26.

19 K. Абрахам, *Психологическиетруды...*, s. 195-202.

20 Według A-P. Quinsac decyzja ta wynikała z trudności finansowych Segantiniego oraz wspólnych poglądów narzeczonych, odrzucających religijne oraz społeczne obyczaje. A-P. Quinsac, *Segantini. Catalogo generale*. T. I..., s. 21. L. Giudici w komentarzu do *Autobiografii* Segantiniego posunęła się jeszcze dalej w tej interpretacji, mówiąc o ateistycznych i socjalistycznych przekonaniach młodej pary. G. Segantini, *Autobiografia...*, s. 102. Sam Segantini w korespondencji nigdy nie określał Luigii Bugatti jako własnej żony, nazywając ją „Signora Bice”. A-P. Quinsac, *Segantini. Catalogo generale*, T. II..., s. 556.

Tam w górze, w nieskooczej przestrzeni niebiańskiej, – błyszczą Nirwana! –
Tam,...za kwaśnymi górami i chmurami szarymi –
Iśni Nirwana! –
Tam wszystko jest niebieskie, jest wieczne, jest uśmiechem, jest śpiewem! –
To jest Nirwana! – Tam ludzie pokładają swoje wielkie nadzieje – gdzie jest Nirwana,
I ten kto cierpiał ma pokój, i ten kto nosi grzech jest w zapomnieniu. – Taką jest Nirwana
O, ludzka jest ta Wiara która zapomina – i która przebacza! –
Nawet ten kto zgrzeszył, zanim nastąpi słodki – uśmiech Światła Natury, ma dręczyć się lękiem – i ma z nią płakać.
Rzeczy w życiu ludzkim mają tży – i mają winę.
Tak więc Zła Matka w dolinie sonej – w lodach wiecznych gdzie gałąź zamarza i kwiat nie rozkwita – błąka się rozedgrana.
Nie miał uśmiechu, jedynego pocałunku syn twój, – o daremno matko?
Nie dawała pędów troski matczynej dusza twoja, – o daremno matko?
Tak dusi cię cisza – goni i pędzi oziębła larwa z oczami pełnymi łez – lodowatych!
PopARTzcie! Złękniona błądzi – jak liść!...
I dookoła jej bólu wszystko jest ciszą; – milczą rzeczy.
Oto za doliną siną – pojawiają się drzewa! – I z każdej gałęzi wołają głośnie dusze – cierpiące w miłości;
I cisza zostaje zwyciężona i najbardziej ludzki głos przemawia: -
„Przyjdź! Przyjdź do mnie, o matko! Przyjdź i podaj mi – pierś swoją, życie którego nie uznałaś, i pocałunek matki – nieznaną dotychczas!...
Przyjdź, matko!... Przebaczyłem!...”
Widmo – na krzyk słodki leci spragnione i kładzie na gałąź pierś swoją i duszę. –
O, Nieba! Patrzcie! Kołysz się gałąź! – Gałąź ma życie!
Oto! To jest twarz dziecka, które ssie piersi – łakomie całuje!...
Za chwilę zaś dziecko i matka szare drzewo opusz-

Là su, ne l'infinito spazio cerulo, –
Nirvana irradia! –
Là,... dietro a li aspri monti e a balze grigie, –
splende Nirvana! –
Là tutto è azzurro, è eterno, è riso, è cantico! –
È la Nirvana! –
Là le gran spemi de li umani adergono, –
dove è Nirvana,
e chi ha sofferto ha pace, e chi ha peccato ha oblio. – Tale è Nirvana
Oh, umana questa Fede che dimentica – e che perdona! –
Pur chi ha peccato, pria di quel dolcissimo –
riso di Luce, de la Natura dee soffrir le angosce – e con lei piangere.
Le cose a guisa degli umani han lacrime – ed hanno colpe.
Così la Mala Madre in vallea livida – per ghiacci eterni dove non rama inverda o fiore sboccia – gira sospinta.
Non ebbe un riso, un sol bacio il tuo figlio, – o invano madre?
Non diè germogli di materne cure l'anima tua, – o invano madre?
Così te la tormenta del silenzio – mena e sospinge gelida larva con ne li occhi lacrime – fatte di ghiaccio!
Vedetela! Affannosamente vagola – come una foglia!...
E intorno al suo dolor tutto è silenzio; – taccion le cose.
Or ecco fuor da la vallea livida – appaion alberi! –
Là da ogni ramo chiama forte un'anima – che pena ed ama;
ed il silenzio è vinto a la umanissima – voce che dice: –
„Vieni! A me vieni, o madre! Vieni e porgimi – il sen, la vita che m'hai negata, ed il materno bacio – ignoto ancora!...
Vien, madre!... Ho perdonato!... La fantasima – al dolce grido vola disiosa e porge al ramo tremulo – il seno, l'anima. –
Oh, portento! – Guardate! Il ramo palpita! – Il ramo ha vita!
Ecco! È il viso d'un bimbo, e il seno succhia – avido e bacia!...”

czając padają pokonane!...
Tam w górze błyszczą Nirwana! Tam w górze syn wlecze Matkę przebaczoną... Przez góry przemierzają – dwa widma!...
Przedzierając się przez zgrozę chmur lecą – tam gdzie jest Nirwana. –
O, ludzka jest ta wiara która zapomina i która przebacza.

Poi bimbo e madre il grigio albero lascia – cadere avvinti!...
Là su Nirvana irradia! Là su il figlio – con seco tragge
la perdonata Madre... I monti varcano – le due fantasime!...
Varcando l'angoscia de le nubi e volano – dove è Nirvana. –
Oh, umana questa fede che dimentica – e che perdona.

rodzinie. Przez całe życie była głęboko zauroczona mężem i jej miłość nie wygasła nawet po wczesnej śmierci ARTysty w 1899 r²¹.

W twórczości malarza żona nie zajmowała uprzywilejowanej pozycji, ponieważ była dość rzadko wykorzystywana jako modelka. Segantini ukazał swoją ukochaną tylko na kilku płótnach, z których prawie wszystkie pochodzą z okresu studiów ARTysty lub pierwszych lat życia w związku (w 1879 r. został namalowany obraz *Sokolniczka*²², w 1882 r. *Moja rodzina*²³, w latach 1884 – 1886 powstał *Akt żeński*²⁴. Kolejny i ostatni portret żony został stworzony przez malarza w czasie jej choroby w 1891 r. (*Płatek róży*)²⁵. Obrazy te są dość zróżnicowane pod względem zarówno tematycznym, jak i stylistycznym. Na jednym z płócien ARTysta przedstawił żonę w aranżacji kostiumowej, ale też poświęcił jej inne obrazy, mające bardziej realistyczny wydźwięk. Niewątpliwie Luigia Bugatti była postrzegana przez ARTystę jako

21 Luigia Bugatti po śmierci mężą spędziła następne 39 lat samotnie w ich wspólnym domu w Maloja. W rodzinie Segantini opowiadano, że Bice codziennie odwiedzała grób małżonka pochowanego na pobliskim cmentarzu i czytała tam na głos jego ulubione książki. D. Segantini, *Lettere da casa Segantini*, [w:] *Segantini. Ritorno a Milano*, red. A-P. Quinsac [katalog wystawy], Mediolan 2014, s. 70.

22 *Sokolniczka*, 1879, olej/płótno, 143 x 106 cm, kolekcja prywatna, Padwa.

23 *Moja rodzina*, 1882, olej/płótno, 65 x 49,5 cm, kolekcja prywatna, Mediolan.

24 *Akt żeński*, 1884 – 1886, olej/płótno, 174 x 87, kolekcja prywatna. Ten wizerunek przedstawiający nagą Bice jest jedynym aktem namalowanym przez Segantinię. A-P. Quinsac, *Segantini. Catalogo generale*. T. I..., s. 100.

25 *Płatek róży*, 1891, olej, tempera/płótno, kolekcja prywatna, Mediolan. A-P. Quinsac zauważyła, że Segantini miał pewną skłonność do częstego malowania swoich bliskich przede wszystkim w czasie choroby. A-P. Quinsac, *Segantini. Catalogo generale*. T. I..., s. 86.

doskonała kobieta i wzorowa matka, która łagodziła i wypełniała jego traumy z dzieciństwa²⁶.

Znaczące w życiu Segantiniego było także jego spotkanie z mediolańską pisarką i dziennikarką Anną Radius Zuccari, tak zwaną Neerą (1846 – 1918), z którą **ART**ysta podtrzymywał przyjacielską korespondencję przez kilka lat od 1891 r. aż śmierci. Wśród kobiet była ona jedyną poważną interlokutorką Segantiniego, mocno zafascynowaną twórczością **ART**ysty i wprowadzającą go do środowiska intelektualnego Mediolanu²⁷. Za sprawą Neery malarz napisał własną *Autobiografię*, którą pisarka wykorzystała do publikacji dwóch poświęconych mu **ART**ykułów²⁸. Segantini chętnie czytał i obdarzał komentarzem teksty swojej przyjaciółki, które przeważnie dotyczyły kwestii kobiety i jej pozycji w ówczesnym społeczeństwie. W wyniku tego **ART**ysta dzielił się z nią własnymi poglądami na ten temat. W jednym z listów z 1893 r., czyli w czasie kiedy to powstawały obrazy z cyklu *Nirwana*, malarz napisał o kobiecie:

„[...] Szanuję kobietę, kiedy jest ona wierną i duchową towarzyszką mężczyzny; mężczyzna ma potrzebę w swojej drugiej duszy; tej która go rozumie i hołubi jego ideały, kieruje go do przodu ku uczciwości i obowiązki; a zatem żeby mężczyzna czuł się uwodzony przez swoją towarzyszkę i łączyła ich więź czułych uczuć, konieczne jest aby miał do niej szacunek i poważanie, które kobieta otrzymuje kiedy jest wierna swojemu towarzyszowi i poważna w swoim zachowaniu. Miłość zrodzona z szacunku i dobroci jest trwalsza niż ta, która rodzi się wyłącznie z piękna fizycznego. Ale aby wychować te kobiety, rodzina powinna poprzez słowo, lub książki dać im przykład zdrowej i uporządkowanej dyscypliny moralnej i intelektualnej, dbając przede

wszystkim o zdrowie młodej dziewczyny; to przyczynia się najbardziej do rozwoju duchowego i fizycznego zdrowia [oraz ukształtowania dobrego] charakteru. Jednak w obecnym społeczeństwie burżuazyjnym pojawiają się tylko kobiety neurotyczne, które są lepszymi nierządnicami niż matkami i towarzyszkami swoich mężczyzn. Czyja jest w tym wina? Według mnie polega ona na złym przykładzie. Trudno jest aby uszkodzone drzewo wydało dobre owoce, i wina tkwi nie w owocu lecz w samym drzewie. Czy to nie prawda?...”²⁹.

Ten fragment wypowiedzi Segantiniego może posłużyć jako swoisty komentarz do treści obrazów *Kara bezwstydnich* i *Złe Matki*, dzięki niemu sposób myślenia **ART**ysty o kobiecie staje się bardziej jasny, dobitniej zarysowują się też jego intencje plastyczne. Pisząc o przedstawicielkach płci pięknej malarz zawsze podkreślał ich **WARTO**ści, związane przede wszystkim z darem macierzyństwa: „Zawsze kochałem i szanowałem kobietę, w jakimkolwiek stanie by się ta nie znajdowała, bo posiada łono matki”³⁰. Jego pozycja, być może pod wpływem Neery, zaczęła odbiegać od tradycyjnego pojęcia roli, którą kobieta miała odgrywać w społeczeństwie:

„[...] Kobieta instynktownie przygotowuje się do przyszłej walki przeciwko brutalnemu egoizmowi mężczyzny oddanego własnej wolnej świadomości. Kobieta w porównaniu do mężczyzny posiada wyższy stopień pospolitych cech, takich jak pamięć, smak i aktywność. Siła i geniusz twórczy są **WARTO**ściami należącymi do mężczyzny. W obecnym czasie siła jest wytwarzana mechanicznie i u mężczyzny zostaje [jedynie] boski instynkt do działania kreatywnego. Najlepsi pomogą kobiecie, inni natomiast będą przez nią utrzymywani [...]”³¹.

26 M. Frehner, *Un precursore dell'ARTE moderna...*, s. 31.

27 Por. A-P. Quinsac, *Prefazione*, [w:] *Al caro illustre amico dall'egregia signora. CARTeggio Neera – Giovanni Segantini 1891 – 1899*, red. S. Sala Massari, Oggiono 2014, s.14; S. Sala Massari, *Neera (Milano 1846 – 1918)*, [w:] *Al caro illustre amico...*, s. 23.

28 Zob. Neera, *ARTisti contemporanei: Giovanni Segantini*, „Emporium” 3:1896(15), s. 39-178; Taż, *Una nobile vita. Giovanni Segantini*, „Il Marzocco”, 4:1899(37), [b.n.s].

29 G. Segantini, *Lettera a Neera, Savognin, 7 febbraio 1893*, [w:] *Al caro illustre amico...*, s. 38.

30 Tenze, *L'anima, lettera dedicata a Neera, 1891* [w:] *Scritti e lettere di G. Segantini*, red. B. Segantini, Turyn 1910, s. 72.

31 G. Segantini, *Lettera a Neera, Maloja 18 aprile 1899*, [w:] *Al caro illustre amico...*, s. 88.

Z refleksji Segantiniego da się wywnioskować, że **ART**ysta odczuwał pewne przemiany nadchodzące w społeczeństwie końca XIX w, nie lekceważąc możliwości i zdolności społecznych słabszej płci. Jednak najważniejsze cnoty kobiety w myśli **ART**ysty były nierozzerwalnie związane z macierzyństwem i życiem rodzinnym, a jej życiowa aktywność była nadal widziana w sposób mocno ograniczony.

W większości opracowań poświęconych twórczości Segantiniego jako główną inspirację do stworzenia cyklu *Nirwana* wskazuje się wiersz przyjaciela **ART**ysty, mediolańskiego pisarza i poety, Luigiego Illica'ego pod tytułem *Nirwana* lub *Zła matka – w idei buddyjskiej* (*La mala madre – nella idea bouddistica*) z lat 1886 – 1889³². Był to jeden z wielu innych utworów Illica'ego zainspirowanych modną w XIX-wiecznej Europie tematyką kultury i myśli orientalnej (między innymi *Madame Butterfly*, *Errisiñola*, *Fantazja arabska*, *Wasal z Szigetváru*)³³. Autor twierdził, że opierał treść wiersza na poemacie *Pangjivahli* indyjskiego mnicha Maironpâda. Wiadomo jednak, że Illica nie mógł dokonać tłumaczenia tekstu na język włoski³⁴. Niektórzy badacze zauważyli nawiązanie treści utworu do włoskiej literatury średniowiecznej (*Boskiej komedii* Dantego Alighieri'ego³⁵ i poprzedzającego ją opisu *Wizji* Alberico da Settefrati'ego³⁶), a także do ballady *Król elfów* Johanna Wolfganga von Goethego³⁷.

Tekst ten jest poświęcony metaforycznej historii ukarania i zbawienia duszy kobiety, która wyrzekła się swojego macierzyństwa. Skazana na zapomnienie błąka się wśród wzgórz śnieżnej pustyni, słysząc

placz i wołanie własnego dziecka. Dopiero jego dusza jest w stanie przebaczyć i wyzwolić uwięzioną Matkę.

Wiersz Illica'ego może być definiowany jako litania poetycka, czyli utwór literacki w pewnej mierze nawiązujący do określonej formuły modlitewnej. Świadczy o tym przede wszystkim jego budowa. Na początku wiersza występują paralelizmy stanowiące wizję Nirwany („Tam w górze, w nieskończonej przestrzeni... – błyszczą Nirawa/ Tam..., za kwaśnymi górami... – lśni Nirwana”). W centrum narracji natomiast pojawia się szereg inwokacji skierowanych do Matki, którym towarzyszy opis jej stanu. Wśród nich znajdują się także powtarzające się błagania wołającego dziecka („Przyjdź! Przyjdź do mnie, o matko!.../Przebaczyłem!”). Zwłaszcza w tych wersach najmocniej jest uwidocznił aspekt religijny utworu, zawierają one prośby odkupienia winy i zbawienia duszy Matki. Ogólne podobieństwo wiersza do litanii potęguje jego odniesienia do świata sakralnego i wpływa na jego symboliczny wydźwięk.

Segantini przyjął symbolizm wiersza Illica i wykorzystał niektóre jego wątki do tworzenia swojego cyklu. Zapewne **ART**yście nie chodziło o dosłowne zilustrowanie utworu, chociaż widział swoje obrazy oraz wiersz Illica'ego jako pewną tematyczną całość, dlatego przy powstaniu w 1895 r. krótkiej recenzji o *Złych matkach* na stronach berlińskiego periodyku „Pan” Segantini zalecił dołączenie do **ART**ykułu aneksu z tekstem przyjaciela³⁸.

32 Por. A. del Bondio, *Il valore simbolico della figura femminile in Segantini*, „Quaderni grigionitaliani” 68:1990(4), s. 353-354; P. Buffagni, *Il simbolismo italiano, sogno e mito nell'opera di Giovanni Segantini*, „Nuova Corvina” 2009(2), s. 142; C. Giovannelli, *Tra poesia e pittura: il Nirvana di Luigi Illica e Le cattive madri di Giovanni Segantini*, „Otto/Novecento”, 2014(2), s. 153-161; B. Stutzer, *Giovanni Segantini: tra pittura di genere e simbolismo*, [w:] *Giovanni Segantini: della Natura* [katalog wystawy], red. F. Ciola, A. Migliarini, G. Vivaldelli, Arco 2008, s. 44-45. Według R. Neginsky odwołującej się do monografii A. Quinsac wiersz Illica'ego został opublikowany już 1889 r. R. Neginsky, *dz. cyt.*, s. 438. W monografii Segantiniego po raz pierwszy został on ukazany w 1906 r. A. Locatelli-Milesi, *L'opera di Giovanni Segantini*, Mediolan 1906, s. 21.

33 Quinsac, *Segantini. Catalogo generale*, T. II..., s. 476; R. Neginsky, *dz. cyt.*, s. 441.

34 R. Neginsky, *dz. cyt.*, s. 438.

35A. Del Bondio, *Il valore simbolico...*, s. 347, 354. R. Neginsky, *dz. cyt.*, s. 438-439.

36A-P. Quinsac, *Il fenomeno Segantini nel contesto di fine secolo*, [w:] *Giovanni Segantini nella cultura di fine Ottocento*, Arco 2008, s. 35.

37M. Frehner, *Un precursore dell'arte moderna. Giovanni Segantini – vita e opera*, [w:] *Segantini* [katalog wystawy], red. B. Stutzer, R. Wäspe, trad. ?, Ostfildern 1999, s. 32.

38 C. Giovannelli, *Tra poesia e pittura...*, s. 153.

Porównując tekst Illica'ego z pracami Segantiniego da się dostrzec pewne podobieństwa, które wynikają ze zbieżności obu narracji i mogą być ujawnione przez obydwaj media. Malarz w nawiązaniu do wiersza zbudował w swoich obrazach pustą bezkresową przestrzeń otoczoną pejzażem górskim, która ze względu na chłodną rozbieloną kolorystykę wskazuje na zanikanie natury i płodności równorzędne umieraniu („[...] w lodach wiecznych gdzie gałąź zamarza i kwiat nie rozkwita”)³⁹. W całym krajobrazie panuje bezruch („[...] I dookoła jej bólu wszystko jest ciszą – milczą rzeczy”), zaakcentowany przez rząd linii poziomych, którego na płótnie *Ukaranie bezwstydných* nie zakłócają figury kobiece. Malarz wprowadził do cyklu wiele figur, stwarzając wizję losu i odkupienia całej wspólnoty matek. Na płótnie *Ukaranie bezwstydných* półrozebrane, blade według klasycznego kanonu, prawie mityczne kobiety o rozpuszczonych włosach – Wenusy lub prostytutki⁴⁰ – lewitują w mroźnym powietrzu niby mARTwe, albo wegetujące („Tak więc Zła Matka [...] błąka się rozedrgana). Samotne i odizolowane⁴¹, zgodnie z narracją Illica'ego, błąkają się one w oczekiwaniu na własne dzieci. Segantini przedstawił je jako istoty bezcelowe, widma oderwane od własnej natury. Na obrazie z 1894 r. „zła Matka” zawieszona za długie rude loki na lodowatym drzewie niczym Judasz lub ukarana Ewa, krzywi się z bólu i chłodu. Jest już zjednoczona ze swoim dzieckiem i podaje pierś małej zmarzniętej figurce razem z nią trzymającą się gałęzi. W oddaleniu widać inne kobiety, trzymające na rękach niemowlęta, które kroczą

podążając ku wyzwoleniu i Nirwanie. Występująca w tekście metafora drzewa na którym jest zawieszony wołający Syn, jest wykorzystana przez malarza w cyklu *Nirwana*, a także obrazach *Anioł życia* i *Owoc miłości*, może być rozumiana jako symbol życia („Gałąź ma życie!”), w szerokim znaczeniu tego pojęcia, a w szczególności w kontekście chrześcijańskim.

Wyobrażenie „upadłej matki” i wymierzonej jej kary, jako przestrogi dla błądzących kobiet, zostało przeciwstawione wizerunkowi kobiety kochającej swoje dziecko w obrazach *Anioł życia* i *Owoc miłości*. Odwołujące się do ikonografii Matki Bożej te płótna przedstawiają kobietę pokornie spoczywającą na gałęziach drzewa i troskliwie trzymającą na rękach radosne i duże dziecko⁴². Krajobraz, w którym znajdują się postacie, jest o wiele łagodniejszy w porównaniu do śnieżnych pejzaży: cieplejsza kolorystyka oraz widoczna roślinność wskazują na wiosnę, a więc także na odrodzenie i początek nowego życia. Obraz przedstawia esencję prawdziwego i pełnego cnoty macierzyństwa. Te wizerunki najszlachetniejszej i prawie boskiej matki według Segantiniego mają być pewnym wzorem dla kobiet, ponieważ pokazują największe wARTości, które te mają w swoim życiu według ARTysty⁴³.

39 Ten symboliczny wątek był powtórzony przez ARTystę w *Tryptyku Alp* z lat 1897 – 1899, gdzie *Śmierć* jako tytuł i treść obrazu była skojarzona z mroźną zimą (1899 – 1899, II Museo Segantini, St. Moritz).

40 Na malowidłach z cyklu *Nirwana* przedstawieniu cierpienia lub letargu towarzyszy wyeksponowanie erotyzmu tych postaci: kobiety mają obfite podniesione piersi i odchylone głowy i są porównywalne do wizerunku *Bogini pogańskiej* z lat 1894 – 1897 (Galleria d'ARTE Moderna, Mediolan). Rozpuszczone rude włosy natomiast charakteryzują je jako kobiety lekkiego obyczaju.

41 Pod tym względem A-P. Quinsac dostrzegła podobieństwo obrazów *Ukaranie bezwstydných* i *Złe matki* do płótna *Kozioł ofiarny* Williama Holmana Hunta (1854, Lady Lever ART Gallery). A-P. Quinsac. *Segantini. Catalogo generale*. T. II..., s. 483.

42 A-P. Quinsac odwołując się do ikonografii chrześcijańskiej porównuje *Anioła życia* Segantiniego do przedstawienia *Madonny z Dzieciątkiem* Petrusa Christusa (ok. 1460, Museum Thyssen-Bornemisza) i *Cavaliera d'Arpino* (1 poł. XVII w., Galleria degli Uffizi). A-P. Quinsac, *Segantini. Catalogo generale*. T. II..., s. 466. Po raz pierwszy motyw kobiety siedzącej na drzewie w twórczości Segantiniego pojawił się na początku lat 1880-tych (*Pejzaż z kobietą na drzewie*, 1880 – 1883, kolekcja prywatna).

43 A-P. Quinsac, *Oltre luce e natura. Trascendenza e panteismo nell'ultimo Segantini*, [w:] *Giovanni Segantini: luce e simbolo 1884 – 1899* [katalog wystawy], red. A-P. Quinsac, Mediolan 2000, s. 31. Ten moralizatorski wątek pojawia także w bardziej realistycznym cyklu prac ARTysty, zatytułowanym *Dwie matki*, przedstawiającym kobietę z dzieckiem w relacji z naturą (*Dwie matki*, 1889, Galleria d'ARTE Moderna, Mediolan; *Dwie matki*, 1899 – 1900, Kunstmuseum Chur).