

Doktori (Ph.D.) értekezés

Gyermekkor és gyermeknevelés a vásznanon

**A dualizmuskori gyermekszemlélet megjelenítése egy festőiskola
példáján**

Támba Renátó

DEBRECENI EGYETEM

BTK

Debrecen, 2016

GYERMEKKOR ÉS GYERMEKNEVELÉS A VÁSZNAKON
A DUALIZMUSORIA GYERMEKSZEMLELET MEGJELÉNITÉSE EGY FESTŐ-
ISKOLA PÉLDÁJÁN

Értekezés a doktori (Ph.D.) fokozat megszerzése érdekében
a Neveléstudomány tudományágban

Írta: Támba Renátó okleveles neveléstudomány szakos bölcész

Készült a Debreceni Egyetem Humán Tudományok Doktori Iskolája Nevelés- és Művelődés-
tudományi Programja keretében

Témavezető:

Dr. Rébay Magdolna

A doktori szigorlati bizottság:

elnök: Dr.

tagok: Dr.

A doktori szigorlat időpontja: 201... ..

Az értekezés bírálói:

Dr.

Dr.

Dr.

A bírálóbizottság:

elnök: Dr.

tagok: Dr.

Dr.

Dr.

Dr.

A nyilvános vita időpontja: 201... ..

Én, Támba Renátó, teljes felelősségem tudatában kijelentem, hogy a benyújtott értekezés önálló munka, a szerzői jog nemzetközi normáinak tiszteletben tartásával készült, a benne található irodalmi hivatkozások egyértelműek és teljeseek. Nem állok doktori fokozat visszavonására irányuló eljárás alatt, illetve 5 éven belül nem vontak vissza tőlem odaítélt doktori fokozatot. Jelen értekezést korábban más intézményben nem nyújtottam be és azt nem utasították el.

.....

Támba Renátó

TARTALOMJEGYZÉK

| | |
|--|----|
| 1. A TÉMA KÖRÜLHATÁROLÁSA, A TÉMAVÁLASZTÁS INDOKLÁSA..... | 5 |
| 2. ELMÉLETI MEGFONTOLÁSOK A GYERMEKSZEMLELET NEVELÉSTÖRTÉNETI KUTATÁSÁHOZ | 8 |
| 2.1. Gyermekszemlélet és megismerés | 8 |
| 2.2. Gyermekszemlélet és neveléstudomány | 12 |
| 2.3. A gyermekkortörténeti megközelítés..... | 17 |
| 3. GYERMEKNEVELÉS ÉS GYERMEKSZEMLELET A 19-20. SZÁZAD FORDULÓJÁN MAGYARORSZÁGON..... | 21 |
| 3.1. A szegényparaszti társadalom a polgári átalakulás idején..... | 21 |
| 3.2. A paraszti társadalom mentalitása és értékvilága a paraszti polgárosulás idején | 25 |
| 3.3. Gyermekkép és nevelési értékek a paraszti társadalomban | 31 |
| 3.4. Gyermekfelfogás, nevelői attitűd és gyermekélet falun | 38 |
| 3.5. Az anya-gyermek kapcsolat és az anyai nevelés gyakorlatai az archaikus paraszti társadalomban | 41 |
| 3.6. Az édesapa szerepe a nevelés gyakorlatában..... | 47 |
| 3.7. A testvérkapcsolat pedagógiai jelentősége faluhelyen | 48 |
| 3.8. Gyermekcsoporti interakciók és gyermekkori szocializáció a paraszti közösségekben | 50 |
| 3.9. Az iskola és a tanulás kapcsolatának neveléstörténeti problémája a paraszti társadalomban | 52 |
| 3.10. Munkatevékenység, belenevelődés és szocializáció az archaikus paraszti társadalomban | 56 |
| 3.11. Puritán vonások a nyugat-európai pedagógiai praxisban és a magyarországi paraszti nevelés gyakorlatában..... | 61 |
| 3.12. A paraszti és a polgári nevelés összehasonlítása. Összegzés..... | 63 |
| 4. KÉPTUDOMÁNYI MEGKÖZELÍTÉSEK ÉS KUTATÁSMETODOLÓGIAI MEGFONTOLÁSOK A NEVELÉSTUDOMÁNYI KUTATÁS GYAKORLATÁBAN..... | 65 |
| 4.1. A műalkotás mint a szemlélődés médiuma..... | 65 |
| 4.2. Hermeneutika – Bolyongás az igazság nyomában..... | 66 |
| 4.3. Ikonográfia és ikonológia | 69 |
| 4.4. Jel, kód, szöveg, intertextuális tér – a szemiotikai modell | 77 |
| 4.5. Vizuális kommunikáció | 80 |
| 4.6. Társadalmi jelentés a képen | 81 |
| 4.7. Antropológiai jelentés a képen..... | 87 |
| 4.8. A neveléstörténeti ikonográfiai kutatás előzményei..... | 89 |
| 4.9. Módszertani megfontolások a neveléstörténeti ikonográfiai kutatás során | 91 |
| 4.10. A kutatás irányadó kérdései | 98 |

| | |
|---|-----|
| 5. STÍLUSOK ÉS KÉPKONCEPCIÓK: A REALIZMUS, A NATURALIZMUS, AZ IMPRESSZIONIZMUS ÉS AZ ALFÖLDI ISKOLA FESTÉSZETE | 100 |
| 5.1. Realizmus, naturalizmus, impresszionizmus..... | 100 |
| 5.2. A szegényparaszti élet témája az alföldi festészetben..... | 112 |
| 6. GYERMEKSZEMLELET AZ ALFÖLDI FESTÉSZETBEN. NEVELÉSTÖRTÉNETI IKONOGRÁFIAI ELEMZÉSEK | 133 |
| 6.1. A gyermek és a gyermeki szocializáció a közösségi életben | 133 |
| 6.2. A családi élet és a gyermeknevelés | 149 |
| 6.3. Az anya-gyermek kapcsolat és az anyai nevelés képi interpretációja az alföldi iskola festészetében..... | 157 |
| 6.4. A testvérkapcsolat ábrázolása | 187 |
| 6.5. A gyermekcsoportok, a barátság és a legény-leány kapcsolat szocializációs szerepének ábrázolása | 199 |
| 6.6. A tanulás ábrázolása..... | 208 |
| 6.7. A leánygyermeki munkavégzés és a gyermekkori szocializáció ábrázolása az alföldi iskola festészetében | 212 |
| 6.8. A paraszti gyermeknevelés és gyermeki szocializáció meghatározó motívumai, attribútumai és metaforái az alföldi iskola Egyalakos leánygyermekábrázolásain..... | 225 |
| 6.9. Fiúgyermek-ábrázolás | 260 |
| 7. ÖSSZEGZÉS | 280 |
| 7.1. Gyermekkép | 280 |
| 7.2. Gyermekfelfogás és nevelői attitűd..... | 283 |
| 7.3. Gyermekmitológiák, gyermekségretorikák, gyermekkortörténeti paradigmák | 284 |
| 7.4. A gyermekélet témakörei a vizsgált ábrázolásokon..... | 286 |
| 7.5. A gyermekábrázolás sajátosságai..... | 289 |
| 8. KÉPJEGYZÉK | 293 |
| 9. BIBLIOGRÁFIA..... | 297 |
| 10. KÉPMELLÉKLET..... | 309 |
| 10.1. A gyermek közösségi életben..... | 309 |
| 10.2. Családi élet | 311 |
| 10.3. Anya-gyermek kapcsolat..... | 312 |
| 10.4. Testvérkapcsolat..... | 314 |
| 10.5. Gyermekcsoportok, gyermekbarátság, játéktevékenység és legény-leány kapcsolat..... | 315 |
| 10.6. Tanulás | 316 |
| 10.7. Leánygyermeki munkavégzés | 316 |
| 10.8. Egyalakos leánygyermekábrázolás..... | 318 |
| 10.9. Fiúgyermek-ábrázolás | 323 |
| Absztrakt | 325 |
| Abstract | 327 |

1. A TÉMA KÖRÜLHATÁROLÁSA, A TÉMAVÁLASZTÁS INDOKLÁSA

Kutatásom során a 19-20. század fordulójának idejéből való, alföldi parasztyermekek élethelyzeteit, életélményeit megelevenítő festmények gyermekkortörténeti szempontú elemzésére vállalkozom abból a célból, hogy a képelemzés módszerével rávilágíthassak a paraszti kultúra körében formálódó gyermekkép és gyermekfelfogás néhány lényeges vonására. Ez a korszak a magyarországi festőművészet történetében azért jelentős, mert ekkortájt válik a paraszttársadalom problémaköre elmélyült érdeklődés és művészi kutatás tárgyává a magyar művészettársadalomban, szemben a korábbi évtizedek népszínműfestészetének hatásvadász, anekdotikus gyakorlatával, a parasztság témáját etnográfiai érdekességként felmutató felszínes attitűdjével. Ezekben az évtizedekben gyökerezik tehát a törekvés a hagyományos paraszti közösségek körében érlelődő szociális problémák képi megelevenítésére. Ugyanakkor a századforduló környékén már a paraszttársadalmat is elérték a polgári átalakulás tendenciái, még ha oly korlátozottan is. Ezek a tendenciák a két világháború közötti időszakban kezdenek erőteljesebben kibontakozni, a századfordulón még – értékrendben és gazdasági viszonyokban egyaránt – tapasztalható volt mindaz, amit az archaikus parasztság állapotaként összegezhetünk (Kósa, 1990, 59. o.). Mint azt a vizsgált képanyag mutatja, zömében a paraszti, illetve földművelő életmód jegyeivel találkozunk a képi ábrázolásokon, ám helyenként már, bizonyos témakörökön (ld. tanulás) keresztül történik előretalás a polgári modernizáció folyamatára is. Minderre már korábbi publikációimból is fény derült, melyek a jelen disszertáció témakörében keletkeztek (pl. Támba, 2015/a, c, d, e).

Mint tudjuk, a nevelés polgári modelljének középpontjában a tizenkilencedik században az a törekvés állt, mi szerint a gyermeket az emberi természet „állati romlottságából” el kell vezetni a társadalmi állapoton keresztül a „tisza erkölcs” magaslatáig. Ez a kanti és pestalozzi-alapokon álló axióma hazánkban a pedagógiai szakírók munkásságában is megjelent különféle árnyalatokban (Pukánszky, 2005, 230. o.), s széles körben határozta meg a felnőtt környezet gyermekről való gondolkodását. Ezek a megfogalmazások, mint ismeretes, alapvetően az iskola gyermek életéhez kötődtek. A hagyományos paraszti közösségekben azonban nem kifejezetten az iskola és a polgári élet értékei definiálták a gyermekek életét, sokkal inkább a szükség és a közösség ítéletei jelölték ki útjukat. A néprajzi leírások szerint – noha ez regionális különbségektől is függött – az sem volt ritka jelenség, hogy a szegényparaszti családok gyermekei nem jártak iskolába, csak télen, hiszen a többi időszakban szükség volt rájuk a mezőgazdasági munkában és a háztartásban (Bodovics, 2011, 11. o.). A polgári modernizáció eredményei tehát korlátozott mértékben hatottak a falusi és tanyasi gyermekek életére.

A gyermekkort alapvetően hatották át a paraszti élettörvények, az átlagoság, az engedelmesség és a függőség ideái (Jávor, 2000, 672. o.; Nagy, 1998). Szegényparaszti családokban fontosnak tartották a bőséges gyermekáldást (Portik, 2013), ám minél több gyerek volt a háznál, személyiségének annál kisebb volt az értéke (Tátrai, 1997, 40-43. o.). Az egyéni kívánságnak, illetve kíváncsiságnak nem volt nagy szerepe (Jávor, 2000, 671. o.), ugyanis azt tartották szem előtt, hogy a gyermek belenevelődjön a paraszti élet rendjébe. Erről nemcsak a szülők, hanem az egész közösség gondoskodott, azonban a legfőbb tanító végső soron maga a föld volt és a munka (Jávor, 2000, 601. o.; ld. Erdei, 1973, 18-24. o.).¹ A századforduló idején tehát még nagyrészt – s leginkább szegényparaszti körökben – a paraszti társadalom hosszú évszázadok óta fennálló törvényei, szokásai és hiedelmei határozták meg a felnőtt ember és a gyermek életét egyaránt, s ez az archaikus állapot határozottabban csak az első világháború után indult bomlásnak.

Kutatásom során a szolnoki és a hódmezővásárhelyi művésztelep néhány alkotójának munkáit teszem vizsgálat tárgyává. A szolnoki művésztelep alkotói közül Deák-Ébner Lajos, Bihari Sándor, Fényes Adolf, Tölgyessy Artúr, Szüle Péter és Koszta József munkáival foglalkozom, a hódmezővásárhelyi művésztelep tagjai közül pedig Tornyai János és Endre Béla néhány festményét vizsgálom. Az alkotók kiválasztásakor mindenekelőtt az élettörténeti elemekre voltam tekintettel, a parasztematika iránti alkotói érzékenységre, valamint arra, hogy fellelhető-e az életműben jelentékeny számú gyermekábrázolás. A választott alkotók nagyrészt az adott művésztelepnek még az alapítás előtti időkből való, kiemelkedő képviselői vagy alapító tagjai voltak, ennél fogva aztán szorosan kötődtek a faluhoz, ahol éltek és alkottak. Az alkotások kiválasztásánál mindössze a minél nagyobb minta kialakítását tartottam szem előtt, tehát azt, hogy minél sokoldalúbb képet kaphassunk a kor gyermekszemléletéről. A művekhez galériák honlapjain, szakkönyveken, monográfiákon keresztül jutottam hozzá.²

A képeket tematikai szempontok alapján csoportosítottam, s ezekhez igazítottam a gyermekornéprajzi szakirodalmi áttekintést. A képelemzési metodika szemléleti alapjait a Panofsky-modell (Panofsky, 1955, 2011; Réau, 1986; Bialostocki, 1986; Marosi, 1985), illetve annak a Mietzner-Pilarczyk (2013, 36. o.) szerzőpáros által továbbgondolt sémája alapján raktam le, az elemzések is négy szinten történnek, még ha az elemzéseket – az olvasmányos stílusra való törekvés okán – nem is tagolom szintekre. Mindezen túl az elemzési szempontsor kialakításához hozzájárult Kéri Katalin (Kéri, 2009, 111-166. o.) és Géczy János (Géczy, 2010; Géczy és Darvai, 2010, 201-237. o.) történeti pedagógiai ikonográfiai írásműveinek tanulmányozása, közvetlenül azonban Piotr Sztompka „Vizuális szociológia” (Sztompka,

¹ „A paraszt természeti ember és számára a föld maga a természet. A föld a teremtett világ hordozója. Fűvek, fák és gyümölcsökké érlelődő virágok a föld kegyes erőiből fakadnak s a föld törvényei uralkodnak életükön.” (Erdei, 1973, 18. o.)

² Ld. a „Képjegyzék” c. részt.

2009) c. művének a társadalmi tér elemzésére vonatkozó szempontsora nyújtott jelentős segítséget az elemzési eljárás kidolgozása során. A képelemzések menetében segítségemre volt a *goffmani* (1956) dramaturgiai koncepció, a műelemzés társadalomtörténeti megközelítése (*Schneider*, é. n.), a vizuális antropológiai szemlélet (*Bán*, 2008), illetve a *hermeneutika* alapvető szemléleti megfogalmazásai is (*Gadamer*, 1984, 1994, 1997; *Bätschmann*, 1998; *Boehm*, 2006 stb.). A képelemzések menetében kiemelten jelennek meg olyan, a gyermekkortörténeti kutatások felől érkező szempontok, mint amilyen a gyermekek megjelenésének regisztrálása (kor, nem, elhelyezkedés, kompozícióban betöltött szerep, tevékenység), a szociokulturális kódra utaló jelek (tárgyi-fizikai környezet: táj, interiőr, ruházat) rögzítése, a tevékenységek és az interakciók gyermekkortörténeti szempontú értelmezése, a nevelői attitűdre, illetve a gyermekképre való következtetés, másfelől pedig az olyan, a művészettörténeti kutatások felől érkező szempontok, mint pl. a stílselemzés (alkotói attitűd vizsgálata), valamint a szimbólum- és motívumtörténeti elemzés a gyermekkor-motívumok, gyermeklét-szimbólumok vizsgálata végett. Az elemzési módszerről részletesebben a 3. fejezetben olvashatunk.

Kutatásom során elsősorban társadalom- és gyermekornéprajzi (*Deáky*, 2011; *Bodovics*, 2011; *Fügedi*, 1988; *Jávor*, 2000; *Lackovits*, 1980, 1995; *Gazda*, 1980; *Katona*, 1992; *Kiss*, 1939, 1943; *Vasas*, 1993 stb.), illetve gyermekkortörténeti szakirodalomból vett fogalmakat, kifejezéseket, összefüggéseket használok, a következetes, rendszeres gyermekkortörténeti felhasználás érdekében igyekezvén összehangolni egymással a két tudományterületet, illetve közelebb hozni a gyermekornéprajzi ismereteket a gyermekkortörténet-íráshoz. Dolgozatomban, amelyben összesen 118 alkotást elemzek, a gyermekkor történeti néprajza felől közelítek, ám az elemzések a gyermekszemléletre való következtetés irányába haladnak, úgy, ahogyan azt a számomra fogalomhasználat szempontjából leginkább meghatározó gyermekkortörténeti munkákban láthatjuk (ld. *Pukánszky*, 2001, 2004, 2005, 2011; *Szabolcs*, 2005). Céлом, hogy képet alkossak arról, hogy milyen módon került megfogalmazásra a paraszti társadalomban működő gyermekkép és gyermekfelfogás az alföldi festészetben.

Kutatásomtól azt remélem, hogy hozzájárul a gyermekszemlélet történeti kutatásának eredményeihez, s hogy általa sikerül bizonyosságot nyerni afelől, hogy a művészettörténeti és a gyermekkortörténeti kutatásoknak vannak találkozási pontjaik, melyek mentén elvégezhetőek a képzőművészeti alkotások gyermekkortörténeti szempontú elemzése. Remélem továbbá, hogy munkámmal sikerül megtámogatnom a szemlélődő nevelői attitűd elmélyítését.

* * *

Végül, még e rövid bevezetőben köszönetet szeretnék mondani *Dr. Rébay Magdolna* egyetemi docensnek (DE NI) szakmai támogatásáért és mentorálásáért.

2. ELMÉLETI MEGFONTOLÁSOK A GYERMEKSZEMLELET NEVELÉSTÖRTÉNETI KUTATÁSÁHOZ

2.1. GYERMEKSZEMLELET ÉS MEGISMERÉS

2.1.1. Bennünk élő mintázatok

A kortárs pedagógiai praxist óhatatlanul áthatják a hétköznapok tudatának, tudattalanjának mélyén húzódó vagy felszínén úszkáló gyermekkép-elemek. Ezekre az elemekre mindig igaz, hogy a különböző történeti korokban visszakövethető igen sokféle, alapvető hatásokból táplálkoznak és bennük a felnőttek nézőpontjai köszönnek vissza. A gyerekekről alkotott „eszmenyi kép” és a konkrét gyermekhez való viszonyulás között olyan feszültség tapasztalható, amelyet a fegyelmezés különböző módjai tesznek érzékelhetővé. A gyermekekkel szembeni elvárások és a gyermeki sajátosságok felfogása között fennálló feszültség termékei a gyermekre vonatkozó sztereotípiák, amelyeknek számtalan mintázata tapasztalható a szülők, pedagógusok nézeteinek, attitűdjeinek feltárásakor. Az „ideális gyerekekre” vonatkozó elképzelések általában stilizált mintázatokat mutatnak, az ezekből következő nevelői attitűdök pedig a normativitás – a felnőtt mércéhez való viszonyítás – közegében mozognak. Ezek hatásainak elemzésekor egyaránt hivatkozhatnánk a *comeniusi szenzualizmus* és a *herbarti etikai intellektualizmus* vagy a *természetesen fejlődő* és a *szocializálódó gyermek modelljére* (ld. *Golnhofér és Szabolcs*, 2005, 28-37. o.). Vélekedéseinkben olykor romantikus gyermekközpontúságot (ld. *Dieter Lenzen* a gyermekség posztmodern kultuszáról és a gyermek istenítéséről – kommentálja: *Pukánszky*, 2005, 27. o.), mitizáló címszavakat vélünk felfedezni (*Golnhofér és Szabolcs*, 2005, 16-17. o.), máskor pedig olyan frázisokat, amelyek a kisdedet bosszúságaink tárgyának (*Pukánszky*, 2011, 33-40.o.) vagy aszociális lénynek (*Jenks*, 1996, 13-15. o.) láttatják. Hazánkban az ún. „vörös herbartizmus” is jelentős hordalékokat hagyott hátra örökül a gyakorló szülők mentalitásában, magával cipelve a herbarti „*kis vadember mítosz*” (ld. *Pukánszky*, 2005, 30-31. o., 155. o.) nehéz batyuját, ugyanakkor ennek az elkorcsosult hagyománynak a maradványai időnként keverednek a nyugati országok médiumain átszűrt reformpedagógiai eredetű glorifikáló gyermekség-retorikával. Így aztán egyre gyakrabban ismerhetünk rá a gyermeket a tekintélyek fogságából megszabadítani akaró, rousseau-i és romantikus eredetű nézetekre is, melyeknek a gyermek sérülékenységéről szóló gondolatai nagy hatással volt a gyermekjogi mozgalmakra és nagy hatást gyakorol ma is a gyermekvédelmi tevékenységekre (ld. *Borstelmann* – kommentálja: *Pukánszky*, 2005, 28. o.).

Napjaink nevelőinek és szülőinek gyermekkorról való vélekedésének kiformalódásához tehát sokféle hagyomány járult hozzá, a locke-i puritán neveléstől a fröbéli romantikán ke-

resztül a herbarti gyermekideálra. Látható tehát, a gyermekkor fogalma, interpretációjának módja társadalmi képződmény, mely történetileg szerteágazó folyamatok eredményeképp jön létre, s koronként, kultúránként, társadalmi rétegenként másképp kerül kidolgozásra, s az is belátható, hogy a mai nevelők gyermekszemléletének elemei több irányból érkeznek. Mindazonáltal a gyermekkor mindig egy és ugyanaz, de igazi valója nem tárulhat fel a gyermekkort birtokolni kívánó felnőtt nézetrendszer számára, melyek vizsgálata során világossá válik, hogy a gyermekkor nem annyira természeti-biológiai tény, mint amennyire „*az egyes társadalmak speciális strukturális és kulturális összetevője*” (Jenks [1996] nyomán Szabolcs, 2004, 29. o.). Sokáig azonban a gyermekkort a biológiai éretlenség által meghatározott életszakasznak vélték, kiemelve ezzel a kultúra- és értékátadás jelentőségét (ld. a *parsonsi szocializációs elméletet* – Jenks, 1996, 13-15. o.). A „*befejezetlen gyermekort*” tehát a gyengeség, a hiányállapot és a szüntelen fejlődés időszakának vélték, s ezáltal a felnőttek feljogosítva érezték magukat az értékek és célok meghatározására (Durkheim, 2005, 26-27. o.). A gyermekkor gyakran a felnőtt követelményekhez való viszonyítás eredményeképp jelenik meg előttünk (az *új angol szociológia* tanulságairól ld. Golnhofér és Szabolcs, 2005, 38. o.), s talán még a gyermekkor etnográfiai megközelítései sem szabadulhatnak meg a normatív-hierarchikus megközelítéstől, legalábbis addig, amíg a megértés abszolút igényével élnek. Ha lemondunk a teljes megértésről, mely óhatatlanul a birtoklás igényével kapcsolódik össze (a dekolonializáló pedagógiáról ld. Golnhofér és Szabolcs, 2005, 72. o.), csak akkor kerülhetünk közelebb a gyermekkorhoz, annak minden titkával, „*misztériumával*” együtt.

Az abszolutizálás igényéről való lemondás azonban nem jelent egyet annak tagadásával, hogy létezhetnek a gyermekornak állandó vonásai, pusztán arról van szó, hogy ezek rendszerbe foglalása, maradéktalan feltérképezése a tudományos kutatás narratív természete, óhatatlanul jelen lévő intézményes, ideológiai befolyásoltsága okán lehetetlen vállalkozás, mely ráadásul újabb és újabb, önmagát „*egyedül igaznak*” kikiáltó gyermekségideológiához vezet. Mivel a gyermeklélektani ismeretek történeti módon, eszmei képződményként előálló narratívák termékei, tehát tükrözik az adott társadalmi környezet intézményi, ideológiai érdekeit, törekvéseit, nyelvi korlátozottságát, körülhatároltságát (ld. Sarbin, 2001, 63-66. o.), a gyermekkor számunkra homályban úszik, s bár a leírás kedvéért – jobb híján esetlegesen – rámutathatunk a merőben természettudományos alapozásúnak tetsző gyermekkor-tulajdonságokra (pl. alapvető gyermeki szükségletek: biztonságérzet, fizikai biztonság, vegetatív létszükségletek stb. [ld. Doyal és Gough [1991] nyomán Tausz, 2006, 6. o., 8-11. o.]; a test-fej arány a gyermekkor különböző szakaszaiban; fogó- és átkarolóreflexek – ld. Vajda és Kósa, 2005, 37. o.; animista és fenomenalista gondolkodás, egocentrizmus kora gyermekkorban), hermeneutikai megismerésünk során messzemenőbb következtetéseket „*a gyermekkorra mint olyanra*”

nem teszünk, így elkerüljük az abszolutizálást. Mindenesetre nem az számít tehát, amit a gyermekorról biztosan tudhatunk, hanem a lehetséges megközelítések az érdekesek, illetve maga a szemlélődés, melynek során elmerülhetünk a gyermekkor rejtelseiben, s amely lehetővé teszi, hogy a gyermekort ne darabjaiban tekintsük, hanem egészlegességénél fogva próbáljuk szemlélni. Ezt a szemléletet kívánjuk megerősíteni a továbbiakban is.

2.1.2. A fejlődéselvű pedagógiától a megismerés misztériumáig

A gyermekekkel kapcsolatos eszmék, képzetek térben és időben rendkívül eltérő formákat öltenek, s az emberek fejében gyakran meg sem fordul, hogy a bevett jelentések mögé nézzenek, megkérdőjelezve azokat. A gyermekornak nem létezik „*egyetlen helyes*” megközelítésmódja, nincs teljes egészében egyetemes gyermekkor (Szabolcs, 2004, 27-28. o.). Legfeljebb univerzális gyermeklémotívumokról beszélhetünk, melyekről a különböző fejlődés- és gyermeklélektani munkákból (Mönks és Knoers, 2004; Mérei, 2004; Buda, 2004) tájékozódhatunk. Azonban ezeknek az egyetemes gyermekkor-motívumoknak a körülhatárolása meglehetősen problematikus volna, hiszen – például az ideális fejlődési szintekhez való mérés által – ezek meghatározására is rányomta bélyegét a társadalmi hatalomgyakorlás felvilágosult optimizmusa, így aztán a gyermek hangja (pl. a gyermekpszichológiai kutatások során) rendre rejtve maradt (Grover [2004] nyomán ld. Buoy, 2011, 15-16. o.).

A felvilágosodásnak a racioanlizmusba, a fejlődésbe és a világ megismerhetőségébe, ellenőrizhetőségébe vetett hite nyomán az alkalmazott tudományok a gyermek fő ismérvének a fejlődést tették meg, melyet a felnőtt kompetenciák elsajátításának folyamataként határozták meg. Miután a gyermeket már nemcsak mértékbeli, de minőségbeli eltéréseinél fogva is kezdték szemlélni (Somlai, 1997, 23-24. o.), éretlen biológiai lényként, „*kis vademberként*” jelent meg (Somlai, 1997, 23. o.), akit el kell juttatni a felnőtt állapotig, melyet a gyermekkor inkompetenciájával, irracionálisával, önállótlanásával, „*befejezetlenségével*” szemben racionalitás és „*befejezettség*” jellemez (Golnhofer és Szabolcs, 2005, 27. o.). Innentől fogva a fejlődéselvűség vált a gyermekkorhoz való viszonyulás meghatározó jegyév, gondolva itt többek között Jean Piaget nagy hatású elméletére és életkori szakaszolására, mely az egyszerűtől a komplex gondolkodásig, az irracionálistól a racionális viselkedésig vezeti a fejlődést minőségi változásokon keresztül (Piaget, 2005, 344-383. o.; Golnhofer és Szabolcs, 2005, 29. o.), az uniformizáció és homogenitás kívánalmát sugallva a szülőknek és gyakorló pedagógusoknak (Golnhofer és Szabolcs, 2005, 27. o.).

A nevelés és a szocializáció ma is a társadalmi normák elsajátíttatására irányul, vagyis a felnőtt élethez szükséges kompetenciák megtaníttatására (Golnhofer és Szabolcs, 2005, 33. o.). Ebből következően felerősödött a felnőtt kontroll, illetve a társadalmisítás tendenciája,

mégpedig a felnőtt kultúrába való bevezetés kívánalmával (*Golnhofer és Szabolcs, 2005, 35. o.*). A fejlődéselvű, gyermekalapú pedagógiai gyakorlatból fakadóan a felnőttek gyermekszemléletében a gyermek ritkán jelenik meg döntésekre képes, kompetens lényként, aki aktív részvételével hozzájárul a társadalmi folyamatok alakulásához (*Jenks, 1996*). A „*befejezetlen gyermekkor*” szemlélete miatt a gyermekek roppant kiszolgáltatottak a felnőttek elvárásainak, s erre a megoldást egy nyitott szemléletmód jelenthetné, mely szüntelen változás, formálódás tárgyává avatja a gyermeket és a felnőttet egyaránt (*Golnhofer és Szabolcs, 2005, 42. o.*) A *kritikai pedagógia* művelői rámutattak arra, hogy a felnőtt társadalom a gyermeket elnyomó, kizsákmányoló kategóriákon keresztül látja: a gyermekről alkotott természetesnek hitt fogalmak, kategóriák csupán társadalmi konstrukciók (*Golnhofer és Szabolcs, 2005, 67. o., 70. o.*). Felhívják a figyelmet arra is, hogy érdemes a gyermekkort más és más nézőpontból is megismernünk, nagyobb teret engedve a tervezettség és a jól berögződött gyakorlati modellek mellett a szemlélődésnek, a spontaneitásnak, a megismerés misztériumának, így véve fel a küzdelmet a mindenütt jelenlévő, a racionalitásban testet öltő hatalom ellen (*Cannella és Viruru, 2004, 123. o.*). A gyermekkor megismerése misztérium, hiszen ahhoz, hogy érvényesülni hagyassuk a gyermekkort, tiszteletben kell tartani titkait, távolságot kell tudnunk tőle tartani.

A csendes, szemlélődő attitűd elmélyülését segíti elő a gyermek- és fiatalságproblematikával dolgozó filmek, műalkotások befogadása is, mint ahogyan arra *Mészáros György* is föl hívja a figyelmet „*Kortárs filmek fiatalságképe*” c. cikkében, amikor „*az eltávolító, a világ megértését nem gyors úton felkínáló csendes szemlélődés*” (*Mészáros, 2005, 96. o.*) jelentőségéről ír a pedagógiai reflexió kapcsán. A szerző szavaival élve „*a szemlélődés teret hagy a misztériumnak*”, lehetővé teszi egy holisztikus, a gyermeket „*emberi teljessége titkában*” (*Mészáros, 2005, 91. o.*) szemlélő inspiratív látásmód működését, s mivel megfelel a logocentrizmus követelményeinek, ez a posztmodern, a valóságot pusztán körüljárni, s nem megragadni kívánó szemlélet (*Mészáros, 2005, 84. o.*) a műalkotások hermeneutikai értelmezése során is járható utat rajzol elő az ismeretlen felé induló szemlélődő kutató számára.

A neveléstörténészeknek is célul kell kitűznie a gyermekiség ítéletmentes megközelítését, azonban a gyermekek szempontjai, perspektívái nehezen tárhatóak föl a történeti kutatások során, hiszen ők ritkán szólaltak meg a saját hangjukon. Az ő életükről mindig a felnőttek tájékoztatnak minket, márpedig az ő érdekeik ritkán egyeznek meg a „*kicsikéivel*”. A történészek foglyai egy normatív, a felnőttek világához viszonyító szemléletnek (*Szabolcs, 2003, 9. o.*), mellyel a képzőművészeti alkotások elemzése során is csakhamar szembesülhetünk.

A gyermekábrázolás hosszú évszázadai során a gyermek a megjelenítéseken ritkán jelent meg a társadalom aktív alakítójának szerepében, ezzel szemben inkább a felnőtt szerepkívánalmak passzív elszenvedői, az értéktartalmak engedelmes befogadói voltak, de – miképp azt

manapság szokás hangsúlyozni a gyermekkor-szociológia terén (ld. *Golnhofér és Szabolcs*, 2005, 38-39. o.) – ma már egyre gyakrabban kerül megjelenítésre a gyermeki aktivitás, annak a társas, társadalmi környezetre gyakorolt alakító hatása, illetve a gyermeki funkciók önérték-ként való bemutatása, a közbeszédben és a képzőművészetben egyaránt. Ma már a művészetekben nem uralkodnak gátlások a téma felől, s a gyermekélet, a gyermekkor ábrázolásának tematikája – az elhanyagolt vagy nélkülöző gyermek történetétől (*Zaw Zaw Aung* vagy *Ai Xuan*) a fantáziavilágba érkező gyermekálmokig (*Turo Ekroos*) – rendkívül széles skálán mozog. Gátlások nélküli, nyitott, szemlélődő gyermekszemlélet árad az ábrázolásokból, s ez a fajta meditatív attitűd a pedagógiai reflexió számára is rendkívül gyümölcsözőnek tűnik.

2.2. GYERMEKSZEMLELET ÉS NEVELÉSTUDOMÁNY

2.2.1. Gyermekkép és gyermekfelfogás

A gyermekkor történetének kutatása az utóbbi időkben új, szociológiai indíttatású szemléletmóddal gazdagodott. Ez a szemlélet felhívja a figyelmet arra, hogy a gyermekkor mindig az adott kulturális tények, összefüggések kontextusában vizsgálható, tehát minden gyermekfogalom társadalmi konstrukció (*Golnhofér és Szabolcs*, 2005, 67-68. o.; *Szabolcs*, 2009, 7-10. o.). A gyermekkor hosszú évezredek homályába visszanyúló történetében szakadatlanul egy eleve adott társadalmi rendbe kellett belenevelni, beleigazítani a növendéket. A normák, szokások magyarázása, a természeti és emberi jelenségek eredetének és rendeltetésének igazolása a különböző történelmi korokban mítoszi elemekre való hivatkozások mentén történt. Az emberiség története mindig is mítoszokból épült föl, s abból táplálkozik még ma is – gondoljunk csak az úgynevezett fogyasztói mítoszra (ld. *Lányi*, 2007, 15-18. o.). Az emberek mindig is a világrendből és a társadalom rendjéből magyarázták, hogy milyenek kell lennie az embernek, az embereszményből pedig már csak egy lépés vezetett „*az egyedül helyes nevelés eszméjéhez*” (*Oelkers*, 1992, 11. o.), s abból egy újabb lépés a gyermekkép körvonalazódásához.

A **gyermekkép** olyan komplex fogalom, amely egyaránt izgalmas és kimeríthetetlen tárgya lehet az eszmetörténetnek, az irodalomtörténetnek, a társadalomtörténetnek és a neveléstudományi kutatásoknak. Az emberek elvont eszmények, filozófiai tételek nyomán alkották meg ideáikat, képeiket a gyermekről; ezek a képek soha nem mentesek a mitikus elemektől, de a normativitástól és így a céltételezés aspektusaitól sem. A nevelési cél implicit módon benne rejlik a gyermekképben, ugyanis jelzi az emberformálás, emberré válás irányvonalait, súlypontjait. A gyermekkép tehát olyan elméleti konstrukció, amely kifejezi többek között „*az emberalakítás, a »pedagógikum« társadalmi szinten megfogalmazódó igényét*” (*Pukánszky*, 2005, 9. o.; vö. *Szabolcs*, 1998, 253-260. o.; *Szabolcs*, 2000, 66-73. o.).

A gyermekképből egyenesen következik a **gyermekfelfogás**. A gyermekfelfogás a gyermekkép tükrében érthető meg, ám a kettő gyakran nem harmonizál egymással, nem egészíti ki egymást: az eszmei konstrukciók gyakran eltérnek a köznapi tapasztalatoktól. Míg a gyermekkép inkább antropológiai, filozófiai, eszmei síkon mozog, addig a gyermekfelfogás fogalma olyan leíró megközelítésekre utal, amelyek a hétköznapi praxisból fakadtak, így a gyermekfelfogásra elsősorban a nevelési módszerek tanulmányozása felől következtethetünk. Ahogyan egy társadalom – vagy egy rétege (ld. *Bernstein*, 1996, 131-151. o.) – megszabja a jutalmazás, a büntetés, a fegyelmezés és a testi fenyték módját, s egyáltalán, ahogyan viszonyul ezekhez, abból egyenes következtetéseket vonhatunk le a gyermekfelfogásra vonatkozóan (*Pukánszky*, 2005, 9-10. o., vö. *Szabolcs*, 2003, 9-17. o.).

A „*gyermekfelfogás*” kifejezés azonban nem a nevelési metodikára vonatkozik, hanem arra, ahogyan a felnőtt társadalom viszonyul a gyermek viselkedéséhez, spontán kívánságainak megnyilvánulásához, ahogyan értékeli azt. Gondoljunk csak *Szent Ágoston* „*Vallomások*” c. írására, amelyben a szerző szánakozással, megvetéssel tekint vissza saját gyermekkorára. Jóllehet, ebben már implicit módon fogalmazódik meg a fegyelmezés hogyanja – maga Szent Ágoston sem tartózkodott a testi fenyték szigorától, hogy a nevelt lelke az üdvözülés útján haladhasson (*Szent Ágoston*, 2003, 54-56. o.; vö. *Shahar*, 1998, 92-93. o.) –, ám e két dimenziót az áttekinthetőség kedvéért mégiscsak érdemes különválasztani egymástól.

A gyermekfelfogás vizsgálata során tehát a nevelésfilozófiai, pedagógiai írásművekben elsősorban a nevelésmódszertani paradigmák elemzéséből indulhatunk ki, az irodalmi és képzőművészeti alkotások elemzésekor azonban érdemes összpontosítanunk a gyermeklét anatómiai-fiziológiai, gyermek- és fejlődéslélektani motívumainak művészi kutatására való törekvés, illetve a gyermeki viselkedés hétköznapi megfigyelésének jelenlétére is az adott írásműben vagy műalkotáson. Hiszen az ilyen, a gyermekkorban egy adott korban, kultúrában tulajdonított vonások (egyetemesnek vélt gyermekkor-motívumok) vizsgálata juttathat minket közelebb azon mód megértéséhez, ahogyan a felnőttek a gyermeki természethez, a gyermekkor valóságához közelítettek, s mint már említettük, a gyermekfelfogás többnyire a gyermekkép tükrében érthető meg. Tehát míg a gyermekfelfogás alatt a gyermek természetéhez való felnőtt közeldés módozatait értjük, addig a gyermekkép fogalma a gyermekkel szemben támasztott elvárásokra, követelményekre, nevelési célokra és értékekre utal.

A gyermekképet és a gyermekfelfogást együttesen gyermekszemléletnek nevezzük, melynek elemei narratívumokon keresztül jelennek meg. A narratívumok „*az emberek közötti érintkezés legkülönbözőbb metszeteiben természetes módon megjelenő reprezentációs formák*” (*László*, 2001, 8. o.), a „*világ- és énteremtés*” módozatai, melyek alakítják realitásainkat, illetve megalkotják a történelmet (*Bruner*, 2001, 55. o.). A gyermekképet és a gyermekel-

fogást is narratívumokon keresztül érthetjük meg, hiszen narratíváink lépten-nyomon áthatják a gyermekkorról való beszédmodot. Összefűzik pillanatainkat, értelmezési pontokat jelölnek ki hétköznapi tevékenységeink, cselekvéseink során, s óhatatlanul áthatják megismerési folyamatainkat, ami alól a gyermekkor megismerése sem kivétel. Ezért dolgozatunkban nagy figyelmet szentelünk ezek vizsgálatának az alkotások elemzése során.

2.2.2. Gyermekmitológiai szövegek és kritikai attitűd a pedagógiában

A 17. századtól a 19-20. század fordulójáig az európai társadalom pedagógiai hagyományában roppant elterjedt volt a puritán-protestáns fegyelmezési metodika (utasítás, tiltás, parancs stb.), vagy általánosabban a szégyenkeltés kultúrájának különféle módozatai, paraszti és polgári körökben egyaránt. A 20. században viszont egyre meghatározóbbá vált a pszichológiai-indirekt nevelés eszköztára (érvelés, meggyőzés, nagyobb megértés a spontán kívánsággal szemben stb.) (ld. *Bábosik*, 1997, 7-25. o., 43-62. o.), s ebből következtetéseket vonhatunk le a gyermekfelfogásra és a gyermekképre vonatkozóan is. Felértékelődött a gyermekkel szembeni türelmes viselkedés és a gyermekkel való együttműködés kívánalma, s a gyermek spontán kívánságai már nem a „romlott természet” üzeneteiként tételeződtek, s a „természetet”, illetve a „gyermeki természetet” övező mítoszok is kezdtek feloldódni. Az új felfogás jegyében a gyermek nem hordozza már testében az eredendő bűn terhét, s nem az üdvözülés már a legfőbb cél, mint a régmúlt augustinusi időkben (*Pukánszky*, 2011, 37-38. o.), s a gyermeki dacról már nem az eredendő rossz természet bizonyítékaként tekintenek, mint még *Kálvin* idejében is (*Pukánszky*, 2005, 45. o.). A szigorú gyermekideológiák helyébe már új, elfogadó szemléletek lépnek, melyek a jelenvaló életet és az együttesség élményét állítják előtérbe.

A gyermekkor problémáival szemben kezdetben a gyermektanulmányi mozgalom, a pszichoanalízis és a fejlődéslélektan bizonyult rendkívül fogékonyak (*Ariés*, 1962, 411. o.), s ma már egészen hétköznapi szegmenstükrévé vált a felnőtt gondolkodásnak a gyermekkor-problematika. Ennek felértékelődése a legújabb időkben szorosan összefüggött a középosztályosodás folyamatával (*Ariés*, 1962, 414. o.). A játék sem ügyefogyott szórakozás már a szülők szemében, mint másfél évszázada (ld. *Varga*, 2006), s a gyermek sem holmi „hiánylény”, akinek fel kell nőnie állampolgári kötelességeihez, ám a játékoság, a gyermeki imagináció, aktivitás és teremtőerő jelentőségének valódi megértésétől még mindig mérföldekre vagyunk.

Napjaink köznapi pedagógiai szókészlete azonban – éppen a modern kor gyermekéről alkotott pedagógiai, lélektani és egyéb modelljeivel összefüggésben – hemzseg a gyermek összehasonlítására, kiszolgáltatottságára, kizsákmányolására utaló kifejezésektől, kategóriáktól (*Cannella és Viruru*, 2004, 82-83. o.). Ezek a kategóriák nem önmagukban állnak, függetlenül a történelem tendenciáitól. A mai pedagógiai köztudatban ugyanis erősen érzékelhető a re-

formpedagógia „*gyermek őfelsége*” hagyománya, akárcsak a „*gyámolítandó gyermek*” retorikája. Ezzel együtt azonban a növendékek rendkívül kiszolgáltatottak a felnőttek elvárásainak, elképzeléseinek, illetve afféle tolakodó engedelmességre készítésnek. Ugyanilyen kontextusban beszélhetünk a természetesen fejlődő és a szocializálódó gyermek modelljének hatásáról is (ld. *Golnhofer és Szabolcs, 2005, 28-37. o.*), s a tanuláslélektani, fejlődéslélektani kategóriák kolonializáló hatásairól (ld. *Golnhofer és Szabolcs, 2005, 67-75. o.*).

A pedagógiai retorika történetét át meg áthatották az ún. metanarratívák, melyekkel szemben a posztmodern gondolkodók bizalmatlanságukat fejezték ki, hiszen nincsenek már megkérdőjelezhetetlen, irányadó igazságok, ehelyett kis igazságok („*kis récitek*”) vannak (*Lyotard, 1993, 8. o.*), s helyzeti megoldások. A nevelést sem bizonyos céloknál fogva határozzuk már meg, hanem olyan kommunikációként, amely a folyton megújuló bizonytalanságból táplálkozik; a nevelésetikának sem a normák körvonalazása már a feladata, sokkal inkább a normákhoz való gyakorlati viszonyulás a központi kérdés (*Oelkers, 1992, 11-13. o.*). Sem a keresztény pedagógia, sem a felvilágosodás örökségeit nem tekinthetjük kritikátlanul napjaink plurális szemléletű, multikulturális társadalmában, s el kell fogadunk, hogy a pedagógiai gyakorlatban sem létezhetnek egyedül érvényes dogmák, „*végső mondatok*”, csakis „*következő mondatok*” vannak (ld. *Oelkers, 1992, 83. o.*). A pedagógiai dogmák nyomán kirajzolódó gyermekkor-konstrukciók hatalmat adtak a felnőtteknek a gyermekek fölött, s ez nincs másképp ma sem, hiába a gyermekalapú pedagógia minden látszata. Ebből a felismerésből kiindulva hívja fel a figyelmet *Cannella és Viruru* a – többek között a gyermek-centrikus pedagógia nyomdokain kifejlődött mai pedagógiai gyakorlat normatív tendenciáival szemben – a textuális üzenetekben rejlő nyílt és rejtett hatalmi formákra (*Cannella és Viruru, 2004, 77-78. o., 123. o.*), a mindennapi mítoszokban testet öltő önkényesség által meghatározott rend- és időképzetek hatásaira (*Cannella és Viruru, 2004, 32. o.*), s kritikai attitűdre szólít fel mindezekkel szemben. Ezzel együtt megrajzolja a körvonalait egy dekolonializáló pedagógiai gyakorlatnak, amely kimódolt gyakorlati modell, módszertan, gyermekfogalom hiányában képzeleli el a nevelést (*Golnhofer és Szabolcs, 2005, 72-73. o.*). E megközelítéssel együtt a kritikai pedagógia hívei csendes, távolságtartó, szemlélődő attitűdöt javasolnak, s azt szeretnék, ha a gyermeket a maga valódiságában, elevenségében látnánk, nem pedig kimódolt tudományos kategóriákon és a felnőtt hatalomgyakorlást igazoló, „*kizsákmányoló*” köznapi pedagógiai retorikán keresztül. Ez viszont csak úgy válik lehetségessé, ha elvonatkoztatunk a fejlődéslélektan természettudományos paradigmájától: attól a törekvéstől, hogy – mintegy beágyazva egy mechanisztikus világképbe – törvényszerűségeken keresztül kívánjuk megérteni, s egyszersmind birtokbavenni, ellenőrzésünk alatt tartani a gyermekkort (vö. *Sarbin, 2001, 65. o.*).

Hiszen még a modernitás nyelvezetében is gyakran felfedezhető a normativitás, ugyanis különböző korok teóriái az adott kor eszmei, kulturális, társadalmi problémáira adott reakciók, vagyis narratív képződmények. Pl. *Freud* pszichoszexuális fejlődésmodellje a korabeli nyárspolgári szellemiségre adott válaszreakcióként értelmezhető, mely a schopenhaueri és a nietzschei életfilozófia következményeként bontakozott ki (*Bókay*, 1995), a tekintéllyel kapcsolatos kísérletek (ld. *Milgram*, 1965, 57-76. o.) pedig a közelmúlt totalitárius tendenciáira adott feldolgozási folyamatként értékelhető. Tehát még a korszerűnek számító elméleti innovációk is az adott kor beszédmódjának, intertextuális terének organikus részei (vö. *Sarbin*, 2001, 63-65. o.), ennél fogva a tudományos semlegesség vágyálma is csak vágyalom marad.

A gyermekkorról való diskurzusok történetét tehát olyan narratív struktúrák (*Sarbin*, 2001, 63. o.), elbeszélések hatották át, melyeken keresztül értelmezhetővé váltak saját és mások cselekvései, élethelyzetei, s ezen narratívumok adták a gyermekkor-értelmezés alapját is. A cselekvés tehát történeti jellegű (*Macintyre*, 1999, 284. o.), mert elbeszéléseken, drámai, mitológiai eszközökön keresztül nyer igazolást, jelentéseket rendelve a rendszertelennek tűnő emberi érintkezésekhez (*Sarbin*, 2001, 73. o.). „Amikor az emberek az eseményeket cselekménnyé szövik, jelentésekkel, értékekkel és érzelmekkel ruházzák fel”, narratívumokat hoznak létre, melyek összeköttetést jelentenek az egyén és a társas világ között, hiszen „segítséget nyújtanak a közösség érzésének létrehozásában” (*Jovchelovitch*, 2001, 178. o.). A narrativitás „túlmutat az időbeli események rögzítésén”, hiszen általa a történetek „a történelmi létezésbe” (*Jovchelovitch*, 2001, 179. o.) lépnek. Így aztán elmondhatjuk, hogy a narratívumokból fakadnak az erkölcsök és az embereszmények, illetve a gyermekkép és a gyermekfelfogás elemei, ezért e jelenségek értelmezéséhez, relativizálásához mindenekelőtt a narratívákon, mítoszokon és metaforákon keresztül közelíthetünk.

A narratívák vizsgálata nyomán megállapítható, hogy a gyermek-felnőtt reláció koronként és kultúránként eltérő társadalmi konstrukció, ennél fogva egy történeti kor gyermekszemlélete csakis annak kulturális-strukturális összetevőiből kiindulva vizsgálható. Máskülönb fennáll a veszély, hogy beleelegyítjük, beleolvassuk saját, a gyermekkorról alkotott konstrukciónkat, benyomásainkat, esetleg normatív álláspontunkat az értelmezésbe (*Golnhofér és Szabolcs*, 2005, 71. o.; *Pukánszky*, 2005, 9-10. o.). Az itt vázolt hibába már olyan, voltaképpen a normativitás álláspontjáról induló kutatók is beleestek, mint *Neil Postman* (ld. *Golnhofér és Szabolcs*, 2005, 76-79. o.; *Postman*, é. n., 317-328. o.), vagy *Marie Winn*, aki a gyermekkor egyenjogúsítását és a felnőtt-gyermek határok elmosódását hangsúlyozva a fiatalok nárcizmusáról és bizonyos „emberséges” vonások (empátia, áldozatkészség, felelősség, önzetlen szeretet) eltűnéséről beszél (ld. *Winn*, 1990, 258-259. o., 264. o.). Tehát mivel a gyermekkor minden korban és kultúrában egy adott társadalom strukturális összetevője, csakis az adott társa-

dalom keretei között értelmezhető. Erre hívja fel a figyelmet *Somogyvári Lajos* is, amikor kiemeli a távolságtartás jelentőségét a neveléstörténeti ikonográfiai kutatás során, mely nem más, mint „*a megszokott másként, idegenként látása, a decentrálás*” (Lüdtke [1995] és Tenorth [2001, 2006] nyomán *Somogyvári*, 2013, 32. o.), annak érdekében, hogy saját perspektíváinkat, konstrukcióinkat, a témában való otthonosság érzéséről árulkodó preconcepcióinkat ne vetítsük bele az elemzés, feltárás folyamatába, illetve rá a képi interpretációkra.

Mindezek után mintegy összegzésképpen megjegyezzük, hogy tárgyunk szempontjából rendkívül nagy jelentősége van a gyermekkép és a gyermekfelfogás fogalmának, hiszen ezen fogalmak révén ágyazható kutatásunk a gyermekkortörténeti kutatások egészébe. Az egyes elemzések során tehát igyekszem megvilágítani, milyen, a gyermekkel szembeni elvárásokat (gyermekkép – gyermekideál; *Pukánszky*, 2005, 9. o.), illetve milyen, a gyermeki természetel, spontán kívánságokkal szembeni viszonyulásokat, közeledési módokat (gyermekfelfogás – nevelői attitűd) olvashatunk ki a művekből; az ezek mögött álló életideálokról, legény- és leányeszményről, asszony- és férfiideálról is megjegyzéseket teszünk. Igyekszünk megvilágítani azokat a felnőtt környezetben működő beszédmódokat, narratívákat, melyek valamilyen módon meghatározták a gyermekkort, gyermekéletet, rámutatva a kulturális sajátosságokkal, szokásokkal, az adott értékrenddel való összefüggésekre. A mítoszképződés összetevőit is célszerű árnyalni az elemzések folyamán, illetve azt, milyen, a nevelés – belenevelődés gyakorlatával kapcsolatos „szólamok”, „frázisok” írhatók le az egyes alkotások kapcsán.

2.3. A GYERMEKKORTÖRTÉNETI MEGKÖZELÍTÉS

A gyermekkép és a gyermekfelfogás tárgyalása után beszélnünk kell a gyermekkortörténetről is. E fiatal tudomány előzményei a második szociológia hagyományaiban keresendők (*Weber*, *Znaniecki*, *Mead*), melynek fő felismerése, hogy hétköznapi életünk nem más, mint cselekvések és interakciók láncolata, a társadalomkutatók feladata pedig ezek elemzése. Ezért a kutatók érdeklődése a társadalmi makro-struktúrák felől az emberi mikrovilágok vizsgálata felé fordult, hiszen azokból formálódnak ki a társadalmi struktúrák (*Sztompka*, 2009, 121-122. o.).

Létrejött tehát a mindennapok szociológiája, mely a szociológia új perspektíváját jelentette, s magában foglalta a szociális rendszerek, struktúrák és szociális interakciók, társadalmi egyenlőtlenségek elemzését egyaránt (*Sztompka*, 2008, 13. o.). A figyelem tehát a mikro-szociológiai perspektíva felé fordult, a hétköznapi tapasztalatok olyan tényezőire összpontosítva, mint amilyen például az együttműködési technikák, a konfliktusok, a rituálék, a kulturális gyakorlatok és az önreprezentáció (*Sztompka*, 2008, 2. o., 5. o.).

Ez a fordulat idővel elérte a történettudományokat is, melyben általánossá vált az a kutatószemlélet, mi szerint „*a hagyományos nemzet- és államközpontú – »mainstream« – történetírás csak bizonyos fokig leegyszerűsítve és torzítva képes regisztrálni az emberi élet személyes történéseit*” (Pukánszky, 2005, 11. o.). Az új paradigmák tehát – mint pl. az *Annales-iskola* – az ember antropológiai meghatározottságából indultak ki, s ennél fogva az egyének és a kisebb embercsoportok szemszögéből értékelték a társadalmi eseményeket. A kutatók érdeklődése tehát a „*személyes történelem*” felé fordult, s olyan jelenségek felé, mint amilyen pl. az étkezés vagy a szabadidő (Pukánszky, 2005, 11-12. o.). E tendenciát képviselte *Georges Duby* is, aki a középkor rurális társadalmát kutatva – a földrajzi tér és a társadalom kapcsolatának vizsgálatára helyezve a hangsúlyt – olyan problémákat vizsgált, mint a nők megítélése és helyzete, a mentalitás és a gazdaság változó tendenciái, a függőség és alávetettség („*Macon és régiójának XI-XII. századi társadalmá*”, „*A nő a középkorban*”) (Duby, é. n.).

A mikro-történeti szemléletből fejlődött ki a gyermekkortörténet is, méghozzá a *mikro-história*, a *mentalitástörténet* és a *pszicho-história* hagyományaiból (Pukánszky, 2005, 11-12. o.). A gyermekkortörténetírás bölcsőjét *Philippe Ariés* ringatta, ez a vasárnapi történész, aki úgy vélte, hogy a középkorban még nem fejlődött ki a gyermekkor fogalma (ld. *Ariés*, 1987, 14. o.), s a gyermek már korán öntevékeny, önálló lényé vált (Pukánszky, 2005, 14-16. o.). *Ariés* szerint a középkorban a nagyarányú csecsemőhalandóság miatt alig vették ember-számba a kicsit, sokáig még nevet sem adtak neki. Csak a polgárosodás korában kezdett felélni a gyermekkor sajátosságai iránti, mind módszeresebbé váló érdeklődés, párhuzamosan a gyermeki szabadság csökkenésével, megszűnésével, s csak később alakult ki az a felfogás is, mi szerint a gyermek már magában hordoz egy jövőbeli felnőtt embert, ennél fogva értékes (*Ariés*, 1987, 43. o.). A gyermek az újkorban a felnőtt mulatság tárgyává vált, méghozzá naivsága, bája miatt. Így vált jellemzővé a kényeztetés és a babusgatás, párhuzamosan egyfajta távolságtartó attitűddel. Továbbá, mivel a moralisták azt sugallták a szülőknek, hogy gyermekeik törekenyek, kialakult a védelmező, a gyermekkor konzerváló attitűd, mely együtt járt az erkölcs és a jellem fejlesztésével. Megszülettek az illemtankönyvek is, melyek megfogalmazzák a „*jó gyermek*” ideálját. Innentől már csak egy lépés volt az iskolai élet megszervezése a maga kontrolljával, fegyelmezési módszereivel együtt (*Ariés*, 1987, 201-203. o.).

Ariés követőit – mivel hozzá hasonlóan a gyermekkor történetileg változó voltát hangsúlyozták – a diszkontinuitás-teória híveinek szokás nevezni, akik közül az egyik legismertebb *Edward Shorter*. A szerző a nagyarányú csecsemőhalandóságot az anyai közömbösség és apátia következményének tartja, s úgy véli, hogy a gyermek jólétéről gondoskodó anyai attitűd a modernizáció találmánya. Az anyai apátiával hozza összefüggésbe a korai elválást és a „*gúzsbakötésre*” emlékeztető bepólyálást is, mely bőrgyulladásokhoz, deformitásokhoz veze-

tett (Pukánszky, 2005, 17. o.). Hasonlóan vélekedett *Elisabeth Badinter* is, aki az általam vizsgált korszakra vonatkozóan megjegyzi, hogy éppen e korszakban szerették jobban az anyák gyermekeiket (Pukánszky, 2005, 18. o.). Ariéshez hasonlóan *Lloyd deMause* is hitt a gyermekkor történetileg változó voltában, ám vele szemben úgy tartotta, hogy az újkor előtt a gyermek léthelyzetét kiszolgáltatottság és alávetettség jellemezte (deMause, 1998, 13-14. o.). Pszichogenetikus fejlődésmodellje az emberi psziché fejlődéstörténete mentén tárgyalja a gyermeképi történeti változásait, három fő pszichológiai elv (projektív, megfordító és empátiás reakció) segítségével (deMause, 1998, 17-18. o.). Szerinte a történelem folyamán hat fő attitűd volt megfigyelhető a gyermekgyilkosság korától (ókor) a projekció (középkor) és az ambivalencia (14-17. sz.) időszakán át az intrúzió (18. sz.), majd a szocializáció (1800-1950), végül a támogató szülői attitűd (1950-től) korszakáig (deMause, 1998, 33-34. o.).

Mindezzel szemben *Linda Pollock* – a kontinuitás-teória híveként – (napló- és levélelemzése nyomán) arra jutott, hogy a szülői gondoskodást vajmi kevés eltérés jellemezte a különböző korokban (Pollock, 1998, 176-210. o.). Ezen az állásponton van *Shulamith Shahar* is, aki beismeri, hogy a gyermekek teljesen részévé váltak a felnőttek világának, de ettől még ismerhették a gyermekkor fogalmát. Továbbá a szülő-gyermek kapcsolatnak olyan történeti korokon átívelő mozzanatai is vannak, mint pl. a nevelési normák, illetve a gyermek érzelmeivel való törődés (Shahar, 1998, 92. o., 97. o.), illetve a gyermekhalál által kiváltott szülői fájdalom (Shahar, 1998, 113-138. o.). *Barbara Hanawalt* szerint ugyancsak létezett jól körülhatárolt gyermekkor-fogalom a középkorban, s a gyermekség olyan tulajdonságok mentén került leírásra, mint a csekélyebb erő, ügyesség és ítélőképesség. Továbbá a szerző rámutat arra, hogy e korban gyermekgondozási és –nevelési könyvek tömege látott napvilágot, melyek bebizonyítják, hogy a középkor embere érzékenységet tanúsított a gyermek fizikai és érzelmi fejlődése iránt. Hanawalt szerint tehát a gyermek változatlan biológiai konstitúciója okán a gyermekhez való viszonyulás számos eleme változatlan volt a különböző történeti korokban, ám belátja, hogy léteznek történeti, kulturális eltérések is; ilyen például a szoptatás dajkához adás, mely ma már nem jellemző (Pukánszky, 2005, 22. o.).

Véleményem szerint a gyermekkor társadalmi megítélésében történetileg változó és univerzális (biológiai és lélektani) motívumok egyformán szerephez jutnak, de a gyermekkorhoz való szülői viszonyulás elsősorban biológiai kategória, a történeti koronként és kultúránként előálló különbségek azonban újabb és újabb jelentésekkel töltik fel a gyermekkorhoz való viszonyt. Mindenesetre a szülők minden korban észrevették gyermekeik esetlenségét, befejezetlenségét, gyámolítandó voltát, s az anyák ösztönkésztetéseiktől hajtva közvetlen testi kontaktust létesítve gondosodtak róluk, az apák pedig jobbára az anyagi körülmények, feltételek biztosításával voltak elfoglalva (Pollock, 1998, 176-210. o.; vö. Csányi, 2000, 15-27. o.). Ők

majd csak a 19. században kezdték kivenni részüket a nevelésből (*deMause*, 1998, 13-41. o.; *Pukánszky*, 2002, 5-15. o.). Ekkor vált mind szervezettebbé az iskolai élet is, s ezzel mindinkább eltávolodott egymástól a gyermekek és a felnőttek életvilága (*Szabolcs*, 1998, 253-260. o.). A gyermekek élete a kapitalizmus tendenciáival és a cselekvés ellenőrzésére irányuló puritán etika, majd a felvilágosult racionalizmus terjedésével (*Weber*, 1982, 119-121., 236-238. o.; *Molnár*, 2005, 105-124. o.) összefüggésben mind rendszerezettebbé, ellenőrzöttebbé vált, fontos értéként tételeződött a precizitás és a mértékletesség. Ám faluhelyen, különösen hazánkban, még mindig tartotta magát az archaikus létállapot, továbbra is megmaradt a reflektálatlan idő- és természetszemlélet (*Tomori*, 2004, 197. o.), s ezzel együtt a természetes belenevelődés gyakorlata (*Kresz*, 1949, 54-56. o.) sem szűnt meg. A polgári gondolkodásmód a szegényparasztság köreit majd csak az I. világháború után kezdte némileg határozottabban uralni.

A szegényparaszti családokban sokáig a szüntelen munkavégzés morálja volt a meghatározó, amire az ön- és a családfenntartás végett volt szükség, nem pedig valamiféle ideológiai kíváncsi hatására alakult ki ez az „erkölcs”. A túlélés érdekében nem tartották célszerűnek az elkényeztetést és a sok dicsőítést sem, ezért a felszínen a szeretetlenség vált jellemzővé (*Fügedi*, 1988, 49. o.; *Bodovics*, 2011, 11. o.; *Jávor*, 2000, 673. o.), ám a szülők mégis szerették gyermekeiket. Például az anya, de az apa is fájdalommal vált el messzi földre, idegenbe adott kisfiától, kislányától (*Kiss*, 1939, 7. o.), illetve kisgyermekkorukban jellemző volt a testi kontaktus és a gyengédség anya és gyermeke között, illetve a „kicsi” tevékenységeit gyakran kísérte lágy énekszó. Látható tehát, bár a társadalmi réteghelyzetből fakadó körülmények meghatározóan befolyásolják a nevelői attitűdöket és a gyermekképet, de a fajfenntartás ösztönei minden populációban állandóak, pusztán a „kivitelezés”, vagyis a nevelésmódszertani paradigmák kidolgozásának módjában adódnak különbségek.

Shaharral (1998, 101-109. o.) és *Pollockkal* (1998, 206-207. o.) együtt úgy vélem, minden történelmi korszakban ismert volt a gyermekkor fogalma, ahogyan a szegényparasztság körében is, ismerték annak sajátosságait, ám a kényszerítő életkörülményeknek köszönhetően nem vehették figyelembe maradéktalanul. Nem a gyermeki szükségletekből indultak tehát ki, hanem a földművelés diktálta törvényekből, amely révén szükségessé vált, hogy a gyermekeket is minél nagyobb mértékben vonják be a munkába. Így érvényesülhetett pl. a „*miniatűr felnőtt*” képe (*Tomori*, 1935, 60. o.). Erre, illetve a paraszti gyermekkor más összefüggéseinek tárgyalására a következő fejezetben kerítünk sort, törekedve a gyermekkor néprajzi információk gyermekortörténelmi kontextusba ágyazására. A tárgyalt neveléstörténelmi jelenségekre képelemzéseink során rendszeresen visszautalunk, azoknak az ikonográfiai elemzések szempontjából vett rendszerezésére pedig kutatásmódszertani fejezetünkben teszünk kísérletet.

3. GYERMEKNEVELÉS ÉS GYERMEKSZEMLÉLET A 19-20. SZÁZAD FORDULÓJÁN MAGYARORSZÁGON

3.1. A SZEGÉNYPARASZTI TÁRSADALOM A POLGÁRI ÁTALAKULÁS IDEJÉN

3.1.1. A jobbágyszabadítást követő társadalmi viszonyok a szegényparasztság körében

Hazánkban a jobbágyszabadítást (1848/49) követően a jobbágy elvileg egyenjogú állampolgárrá vált, ám a magyar társadalom még azután is sokáig magán őrizte a rendiség emlékeit, amikor már – az 1880-as években, jelentős késéssel – megindult a kapitalizálódás és a polgárosodás folyamata (Kósa, 1998, 115-116. o.). Történelmünk e pillanatát követően, a kötelező örökváltás törvénybe iktatása (1848) után a lakosság nagy többsége elkezdett reménykedni abban, hogy saját munkájával gyarapodhat, saját tulajdonán és saját hasznára gazdálkodhat. Azonban a kezdeti remény hamar csökkenni kezdett, hiszen a földkérdés tekintetében még az 1853-as újraszabályozás sem teremtett kedvező feltételeket a polgárosodás folyamata számára. Ennek eredményeképpen sokan maradtak nincstelenek, zsellérek, negyed- vagy nyolcadtelkesek, számszerűsítve pedig elmondható, hogy a szűkebb Magyarország lakosságának több mint $\frac{3}{4}$ -e pusztán a föld $\frac{1}{3}$ -ának lett tulajdonosa (Gerő, 2010, 104. o.). Ennél fogva a polgári jogegyenlőség megalapozása is csak a törvény betűi szerint jelentette a szabadság lehetőségét a jobbágysorból felszabadultak számára, hiszen – megfelelő kiterjedésű birtok híján – továbbra is rengetegen kényszerültek másokat szolgálni, pl. cselédként, napszámosként (Gerő, 2010, 111. o.; Fónagy, 2001, 170-171. o., 186-187. o.).

Sokan voltak olyanok is – 1,1-1,2 millióan –, akik törpebirtokosként (vagyis 1 és 10 hold közti birtokok tulajdonosaiként) képtelenek voltak megélni földjükből, sőt, birtokuk inkább csak küszködést jelentett számukra. Ők afféle „féljobbágyi” függési rendszerben maradtak, hiszen a minimális jövedelmezés miatt családjuk némely tagjának egyéb munka után kellett néznie (Gerő, 2010, 110. o.). Így aztán a 20. század elejére a gazdasági cselédek száma több mint háromezere, a mezőgazdasági munkások száma több mint hatszáz ezerre, a kertészek és az erdészek száma pedig húsz ezerre nőtt (Gerő, 2010, 111. o.).

Ezeknek az embereknek a kiszolgáltatottsága jól szemléltethető az 1876-os cselédtörvénnyel, mely – továbbörökítve a feudális típusú zsellérhelyzet fő jegyeit – egyformán lehetővé tette az ingyenmunkát és a testi fenyegetést (Fónagy, 2001, 186. o.). Ez a törvény rögzítette a társadalmi hierarchikusság rendies tartalmát, s még az 1907. XLV. tc. is csak kismértékű elmozdulást tett lehetővé a munkaadó-munkavállaló viszony irányában, hiszen a cseléd tovább-

ra is csak a gazda engedélyével fogadhatott vendéget és kaphatott útlevelet. A cseléd „röghöz kötését” csekély mértékű kommenciója (évi 20-50 korona, némi termény, ruha, részes földhasználati lehetőség) is csak megerősítette, ahogyan az is, hogy gazdájuk télen napi 10, nyáron napi 17-18 óra időtartamban alkalmazta őket (Gerő, 2010, 111. o.; Fónagy, 2001, 186. o.). Mivel számukra az élet egyetlen célja a megmaradás volt, munkájuk mentes volt mindenféle teljesítménymotivációtól, így aztán afféle pszeudo-jobbágyi helyzet állt elő, annak minden jellemző mentális reakciójával együtt (Gerő, 2010, 112. o.). Jóval nagyobb volt a szabadságuk a mezőgazdasági munkásoknak, ugyanakkor éppen emiatt kiszolgáltatottságuk is jelentősebb méreteket öltött. Ugyanis mivel többnyire idénymunkát végeztek, megélhetésüket apránként kellett biztosítani, olyan munkákkal, amelyek nem igényeltek szaktudást, így személyük könnyen mellőzhető volt (Gerő, 2010, 112. o.). A tehetős gazda és a szegényember közötti viszony patriarchális volt, hiszen fentről gondoskodás, lentről hűség jellemezte (Fónagy, 2001, 186. o.), továbbá a rendi jelleget mélyítette a mobilitás hiánya és a munka étellel azonosítása a cselédek és a mezőgazdasági bérmunkások körében (Fónagy, 2001, 186-187. o.).

E két foglalkozási csoport esetéből is kitűnik, hogy a felszabadult parasztságnak gyakran nem volt lehetősége levetni magáról „*a jobbágyi viselkedés és szemlélet formáit*” (Kósa, 2003, 349. o.), pedig a kapitalista termelési viszonyok jellemzővé válásával – sokoldalú kihívások érték a paraszttársadalmat (Kósa, 2003, 349. o.).

3.1.2. Az archaikus paraszti létállapottól a polgárosult állapotig. A puritán etika problémája

A modernizáció és a polgári átalakulás olyan társadalmi és kulturális folyamat volt, amelynek során a parasztság lassanként megszabadult „*feudális jogi és életmódbeli kötöttségeitől*”, hogy a tőkés társadalom „*önálló, munkaerejével és termelőeszközeivel rendelkező, vállalkozóképes és vállalkozó szellemű*” (Kósa, 2003, 352. o.) tagjává váljék. Tehát a jobbágyfelszabadítás aktusa pusztán jogi szempontból volt meghatározó a rendi társadalomból való kilépés folyamatában, ugyanis igen meghatározó volt a tulajdonosi mentalitás és a kisárutermelői tudat megjelenése és megszilárdulása is (Kósa, 2003, 352. o.). Azonban a magyar parasztságból hiányzott a nyugati típusú tőkés vállalkozói szellem, hiszen „*sokak erkölcsében élt az üzleti szellemet rosszálló mentalitás*” (Kósa, 1998, 135. o.).

Mielőtt a polgárosulás megkezdődött volna, a parasztságon afféle archaikus állapot volt úrrá. Az archaikus állapotban lévő parasztság kultúráját a világról alkotott kép és tudás szájhagyomány útján történő terjedése, a szóbeliség elevensége és prioritása, illetve a hiedelmek és irracionális szokások életrendet szabályozó ereje, gazdálkodását pedig az erős társadalmi kötöttségek és a társadalmi intézmények zártsága jellemezte. Az archaikus állapotban önellátó

gazdálkodás működött, ebből fakadóan pedig a fogyasztói értékrend és a piacra termelés hiánya volt jellemző (Kósa, 2003, 354. o.).

A polgárosulás szakaszáról onnantól beszélünk, amikor a szóbeliség kezd visszaszorulni az írásbeliséggel szemben, s lanyhul az irracionális szokások, hiedelmek ereje. Továbbá „*lazul a társadalmi intézmények zártsága, a gazdaságok egy részének szakosodásával párhuzamosan megjelenik a kifejezetten piacra termelő, vállalkozni, sőt sok esetben kockáztatni is hajlandó gazda, vele együtt pedig a felhalmozó értékrend*” (Kósa, 2003, 355. o.).

Végül polgárosult állapotról beszélünk, ha már a parasztok „*asszimilálódtak*” koruk társadalmához, s levetkőzték színes néphagyományait, illetve ha már nem a jelenbe ragadva, hanem a jövőre összpontosítva gazdálkodtak, vállalkozó szellemben (Erdei, 1974, 88-89. o., 97. o.). „*Vagyongyarapító igyekezetük a családi munkaerőn, hihetetlen szorgalmon, munkabíráson, takarékoságon és igénytelen [puritán] életvitelen alapult*” (Kósa, 2003, 358. o.). Ugyanakkor Hódmezővásárhelyen pl. egymással párhuzamosan zajlott „*a hagyományos életmód és műveltség nagy részének levetkőzése és a racionálisabb, színtelenebb, urbanizáltabb lokális kultúra megteremtése*” (Kósa, 2003, 359. o.).

A polgárosulás kapcsán beszélnünk kell a gazdálkodókról is, mivel ők váltak a parasztpolgárosodás letéteményeseivé. A gazdálkodóknak két fő típusa létezett. Az egyik típus egyfajta vállalkozóvá tette magát. Szemlélete középpontjában a haszon állt, s mindennél jobban ügyelt gazdasága korszerűsítésére és szakszerű működtetésére. A közvetlen termelésen egy kicsit túllépett, tevékenységi körét a feldolgozás és a piacra vitel is jellemezte. Ez a „*vállalkozó embertípus*” a Dunántúl bizonyos vidékein, az iparosodó területek környékén, például Budapesten, illetve az Alföld egyes, jórészt kertgazdasági vidékein élt (Gerő, 2010, 106. o.). A másik típus az újításokkal szemben inkább a hagyományok erejében hitt, s ő a megtermelt hasznot inkább földvásárlásokba fektette, nem pedig gazdasága korszerűsítésébe. Egyre csak gyarapította birtokát, hogy „*úrnak*” képzelhesse magát, s legfőbb vágya az volt, hogy a helyi elit elfogadja őt és gyermekeit. Ez a konzervatívnak nevezhető embertípus főleg a Tiszántúlon, a Kelet-Dunántúlon és az Alföld mezővárosi környékein volt jellemző (Gerő, 2010, 106. o.). Mindkét típusra jellemző volt, hogy cselédek, napszámosaik mellett maguk is részt vettek a munkában, illetve, hogy gyermekeikkel elvégeztették a négy középiskolát vagy ezzel egyenértékű képzettséget szereztek velük (Fónagy, 2001, 164. o.). A birtokos parasztság középparaszti rétegeinek körében jellemző volt az utódok iskoláztatása, de ők voltak a hangadók a presbitériumban, az iskolaszékben és a községházán, míg a gazdagparasztok rátarti módon elzárkóztak más rétegektől, a kisparaszti és törpebirtokos rétegek kiszolgáltatottságára pedig már fentebb utaltunk (Fónagy, 2001, 181-182. o.).

A paraszti polgárosulás (ld. *Kósa*, 1990, 56-57. o.) korát – *David Riesman* fogalmait használva – leírhatjuk a tradíciótól és a belülről irányított társadalom közötti átmenet szakaszaként is, melyben a paraszti társadalom vonatkozásában az előbbi jelenti az archaikus létállapotot, míg utóbbi a polgárosult állapotot. A tradíciótól irányított társadalom meghatározó jellemzője az alacsony mértékű mobilitás, a családi és a rokoni szervezettől való nagymértékű függés (*Riesman*, 1996, 67. o.), az alkalmazkodás (*Riesman*, 1996, 64. o.), illetve az egész család által történő, tagolatlan nevelés (*belenevelődés* – ld. *Kresz*, 1949, 54-56). Ebben a társadalomban a gyermek életében nem került elő olyan probléma, melyre otthonában vagy szűkebb környezetében már ne látott volna példát, hiszen lépten-nyomon megfigyelhette a felnőttek viselkedésformáit, tevékenységi köreit (*Riesman*, 1996, 95-96. o.). Itt tehát a hagyományok közvetlen követése mentén realizálódik a nevelés gyakorlata, s meghatározó a „külső viselkedési konformitás” (*Riesman*, 1996, 69. o.), míg a belülről irányított társadalomban „*pontosan nem meghatározható viselkedési szabályok*” (*Riesman*, 1996, 69. o.), „*mélyebbre ható konformitás*” (*Riesman*, 1996, 99. o.) mentén történik a gyermek szocializációja, illetve fontossá válik a társadalmi mobilitás is (*Riesman*, 1996, 68. o.). Így aztán a paraszti polgárosulás útjára lépő (pl. középparaszti) szülők körében felértékelődik a törekvés gyermekeik iskoláztatására, melytől direkt erkölcsi orientációt várnak (*Riesman*, 1996, 69. o., 100. o.). Ugyanakkor az irányítás forrása belsővé válik, hiszen „*az irányítást szüleitől kapja meg általánosított, de mégis szigorúan követendő célok kijelölésével*” (*Riesman*, 1996, 69. o.). Míg a tradíciótól irányított társadalomban a család a fiatalok társadalmasítására törekedett, illetve a felnőttek ellenőrzésére, addig a belülről irányított társadalomban felfedezik a „*pszichológiai irányítót*”, melynek köszönhetően az egyén élete végéig úgy érzi, hogy karakterén munkálkodnia kell (*Riesman*, 1996, 101. o.). Mindezzel együtt jellemzővé válik a szülői buzgalom és szigorúság a gyermeknevelés terén, illetve a gyermek önvizsgálatra és önfegyelemre való sarkallása (*Riesman*, 1996, 99. o.; vö.: *Weber*, 1982, 157. o.), mindez pedig a puritán-protestáns etika retorikájának közvetítésén keresztül fokozatosan áthelyeződik a kapitalizmus kontextusába (ld. *Weber*, 1982, 119-121. o.).

Az új erkölcs megköveteli a cselekvés racionalizálását, az önfegyelem és a reflektív létmód kifejlődését, mindezzel azonban – a tradicionális ember- és gazdaság szemlélettel szemben – elősegíti a polgári-individualista értékrendszer – a vállalkozószellem, a józan önuralom és az evilági szorgalmatosság erényének – kibontakozását is (*Molnár*, 2005, 107-109. o.). E modernizációs folyamat látványos velejárója volt a mindenoldalúságról – pl. az „*ezermesterségről*” – való lemondás, párhuzamosan a professzionalizáció és a tőkefelhalmozás elterjedésével (*Molnár*, 2005, 109. o.). E folyamat azonban hazánkban korlátozottan és megkésve érvényesülhetett, gazdaságunkat sokáig a felhalmozás iránti közömbösség, a hagyományos ter-

melési módokhoz való ragaszkodás, illetve a minőségi termeléssel szembeni mennyiségi termelés jellemezte (*Kupa*, 2005, 244-245. o.). Mindez a mentalitás és az életvitel terén is traditionalizmussal járt, a puritán és polgári jellegű minták csak bizonyos régiókban és családoknál voltak jellemzőek. Hazánkban mindenekelőtt nemesi, értelmiségi, polgári körökben jelent meg a puritán-protestáns morál, amely mindenekelőtt a haladás előmozdításának, a nyugati kultúra vívmányainak meggyökereztetésében realizálódott, valamint magával hozta nemzeti öntudat, nyelv és önállóság megőrzésének gyakorlatát is (*Brandt*, 2005, 134. o.). A magyarországi protestantizmus tehát perem-protestantizmus volt, mely ráadásul – pl. a debreceni cívisek esetében – olykor megcsontosodott konzervativizmussal járt együtt, nem pedig kezdeményezőkésséggel és kulturális nyíltsággal (*Dömötör, Hoppál és Paládi-Kovács szerk.*, 1990, 479. o.), s nem az evilági aszkézis kapitalista felfogásának térhódításával (*Molnár*, 2005, 107. o.). Mindenesetre a hazai puritanizmus megjelenése inkább a 19. század végére tehető, immár némiképp szekularizált környezetben. Ebből következően a protestantizmus hazai elterjedése kevésbé látványos hatással volt az életszemléletre (*Dömötör, Hoppál és Paládi-Kovács szerk.*, 1990, 481. o.), ám az értékrendre gyakorolt hatása régiótól és családtól függően eltérő volt. Mindenesetre a puritán értékrendre példa *Móricz Zsigmond* családja, neveltetése (ld. *Móricz*, 2014) is, az édesanya által szorgalmazott dísztelen életmóddal és az apa feltörekvésével együtt. Ugyanakkor – ami az apai aspirációt illeti – ez az életmodell a könyvben kivételként jelenik meg, hiszen éppen e műben kerül kifejtésre a korabeli magyar falu feudális erkölce, rendi társadalomra emlékeztető életszemlélete (*Móricz*, 2014, 10-11. o.).

3.2. A PARASZTI TÁRSADALOM MENTALITÁSA ÉS ÉRTÉKVILÁGA A PARASZTI POLGÁROSULÁS IDEJÉN

3.2.1. A paraszti társadalom mentalitása a polgári átalakulás idején

A hagyományos paraszti közösségek élete nagyrészt a földművelés köré szerveződött, a parasztembert irracionális szokások, hiedelmek, misztikus érzelmek fűzték a földhöz, amelyen egész életében élt (*Jávor*, 2000, 643. o., 646-647. o.). Világról alkotott képét a szájhagyományban élő ismeretek határozták meg, amelyek az idők során mereven rögzültek a társadalom tudatában. A hétköznapiak rendjét erős társadalmi kötöttségek szabályozták, a kulturális, mentalitásbeli és gazdasági hagyományok a jobbágyfelszabadítás idejéig meghatározták a parasztember életét (*Kósa*, 1990, 59. o.). Az ipari forradalom és a tőkés piacgazdálkodás hatására aztán az archaikus paraszti állapot bomlásnak indult, s kibontakozóban volt a jobbágyi aláértékelés magatartást leváltó tulajdonosi-kisáru-termelői tudat, a saját haszonra törő szorgalom,

amely együtt járt a színes néphagyományok elhagyásával (*Kósa*, 1990, 60. o.), s egyúttal – *Erdei Ferenc* szavaival élve – a parasztból agrártermelővé válással (*Kósa*, 1990, 62. o.).

Magyarországon tehát a jobbágyfelszabadítás radikális eszközökkel nyitotta meg az utat a tőkés gazdasági fejlődés és a polgári modernizáció előtt, azonban a rendi társadalom korából hátra maradt fél-feudális viszonyok erőteljesen kísértettek még a századfordulón is. A kor embere egyre inkább hajlott arra, hogy korának önálló, vállalkozó szellemű tagja legyen, ám a szegényparasztnak és nincstelennek esetében erről – gazdasági tőke és képzettség hiányában – szó sem lehetett. Ráadásul a parasztság minden időben ragaszkodott a jelenlegi állapothoz: a paraszti értékrend lényegében a mobilitás ellen dolgozott – nem a kiválóság, hanem az átlagosság eszményét tartotta szem előtt (*Jávor*, 2000, 672. o.). Ez már eleve gátját jelentette a fejlődésnek. A jelenséget azonban regionális különbségek árnyalták. A kapitalizmus logikájához igazodó gondolkodás leginkább a nyugati régiókban bontakozott ki, a tiszántúli régiókban a kisparasztnak megmaradtak az önellátásnál, noha ezen a vidéken is bekapcsolódtak az áru-termelésbe (*Pölöskei, Gergely és Izsák*, 1997, 49. o.).

Összességében azonban megindult egy folyamat, ami a társadalmi struktúra átformálódásának irányába hatott. Az iskolába járás, az ismeretgyarapodás, a könyv és a sajtótermékek fogyasztásának növekvő mértéke, a rövidebb gazdasági tanfolyamok elterjedése mind-mind a polgárosulás irányába mutattak, mint ahogyan a díszes tárgyak kultusza és a művészi alkotókedv fellendülése is az újfajta mentalitás kibontakozását segítették. Az önállósulás növekvő mértékével megnövekedett a munkakedv és a munkaszeretet mértéke is. A világról való ismeretek bővülését tette lehetővé a katonaságban eltöltött időszak is, s mivel idővel már választóként is számon tartották a parasztnak, mérsékelten a politizálásba is bevonódtak. Bővültek a szórakozási alkalmak és a művelődési lehetőségek, bár polgári értelemben vett szabadidőről az ő esetükben ekkortájt még nem volt szó (*Kósa*, 2003, 350. o.). A polgárosulási hajlamot jelezte még egy sor olyan tényező, amelyeket különféle korabeli szerzők romlásként ítélték meg – a házasságon kívül született gyermekek növekvő száma, a mulatozás, a verekedés, az alkoholfogyasztás növekvő mértéke mind ilyen volt (*Kósa*, 1990, 55-56. o.).

A látványos tőkés gazdasági fejlődés és a technikai korszerűsödés közepette egyre csökkent a mezőgazdaság szerepe a nemzeti jövedelemhez való hozzájárulásban, a gazdasági konjunktúra tehát lényegében a parasztság rovására következett be. Rengetegen kényszerültek vidékről városba, belőlük alakultak aztán a gyárak kismizett tömegei, akik a külvárosi lakótelepeken éltek nagy nélkülözések közepette. A gyárak áraikkal egészen tönkretették a háziipart, s így például az addig otthon kézimunkázó nők a gyárba vonultak varrógépeken dolgozni. A családi élet erkölcei lassanként ezzel is csak meglazultak, mivel az addig szülői

kontroll alatt álló háztartásbeli lány most „szabadéletű”, független munkáslánnyá lett, aki számára korábban az érvényesülés egyetlen útja a férjhez menés volt (Trócsány, 2003).

A századforduló táján a magyar paraszt számára a magyar történelem Kossuthtal és 1848-cal kezdődött, s itt a parasztnevelő akciók, a vándortanítás, a könyvtárak korántsem érték el céljaikat. Móra Ferenc szavaival élve a magyar falun „a tudás szentjánosbogarak sem világitanak” (Móra, 2003). A városi kultúra bizonyos életmódbeli elemeit – különösen a nyomtatott sajtó révén – viszont gyermeklélekkel szívta magába a parasztember, amely értékrendjét egyre inkább fellazította. Komoly értékrend-formáló tényezőként összegezzük az új munkaszemlélettel együtt az óra-orientált időfelfogást is, amely – az iskolai élet szabályozottsága révén –, mind jobban beleivódva a paraszti mentalitásba, idővel átrendezte a szükségletek és aspirációk hierarchiáját. A szorgalom eszménye és a fáradhatatlan munkavégzés erénye – a nagyfokú felelősségtudattal együtt – egyébként is jellemző volt a paraszti értékrendre, ám a tőkés gazdasági fejlődés külső kényszerének köszönhetően most mindez új viszonyok között értelmeződött. Mintegy új szorgalomeszmény jött létre, amely az önkizsákmányolásig juttatta el a parasztembert – legalábbis ott, ahol tőkebefektetés híján erre kényszerültek a gazdálkodók (Dobszay és Kocsis, 2001). Ezzel szemben a takarékoság és a mértéktartás pedig olyan erények voltak, amelyek – leginkább a nyugat-dunántúli és alföldi mezővárosok esetében – hozzájárultak egyfajta „felhalmozó értékrend” kiformalódásához (Jávorszky, 2000, 605. o.).

A parasztság értékrendjét továbbá – ahogyan a kispolgárságét is – alapvetően meghatározta a dzsentrik mind dekadensebbé váló értékrendje és világképe (Fülep, Dercsényi és Zádori, 1973, 33-35. o.), ugyanakkor a század vége felé egyre fokozódó nyomor és elégedetlenség nyomán megismerkedtek a szocializmus és az agrárszocialista mozgalmak szólamaival is (Gergely, 1998, 436-437. o.). A jobbágyfelszabadítással megrendített, lecsúszott középnemesi réteg ekkorra már nagymértékben átvette a hivatalos hatalmat a minisztériumokban, az adóhivatalokban, a tanfelügyelőségeken és a vállalati igazgatóságokban is (Trócsány, 2003), így befolyásuk a parasztság és a kispolgárság rétegeire nézve igen mélyreható volt gazdaság, kultúra és ízlés szempontjából egyaránt. Ez komoly akadályt jelentett az alsóbb rétegek számára a „rendi formáktól” és kötöttségektől való mentesülés és a társadalmi felemelkedés, a polgárrá válás szempontjából. A magyar társadalom mintegy megőrizte kasztos jellegét (Fülep, Dercsényi és Zádori, 1973, 33. o.).

A szegényparasztság nyomorúsága – különösen a „Viharsarokban” – igen nagy méreteket öltött. Erősödtek a feudális jellegű szolgáltatások is, ugyanakkor a termelési technika átalakulása okán csökkent a munkaidő, nehezebbé váltak az életkörülmények (Gergely, 1998, 440. o.). 1891 májusában az orosházi parasztság által megszervezett megmozdulások megnyitják az agrárszocialista mozgalmak sorát, jelezve, hogy a kiegyezés utáni nyugalmi periódus véget

ért. A vallásos laicizmussal keveredő mozgalmak hamar a politikai és társadalmi figyelem középpontjába kerültek, egyes politikai mozgalmak programjában pedig központi követeléssé vált a progresszív adózás, a politikai szabadságjogok kiterjesztése és a feudalizmus maradványainak felszámolása (Pölöskei, Gergely és Izsák, 1997, 49. o.; Gergely, 1998, 441-442. o.).

3.2.2. Mentalitás és időfelfogás a polgári modernizáció korában

Mint már említettük, a polgári átalakulás folyamatában új munkafelfogás és időszemlélet bontakozott ki, mely ellentétben állt az archaikus létállapokra jellemző időszemlélettel és mentálitással. Az archaikus időszemlélet leírásával találkozunk *Gozsdu Elek* (1849-1919) „*Ultima ratio*” c. novellájában (Gozsdu, 1995, 3-11. o.), mely az öröknek és változatlanak tetsző falusi „időszámítás” és a városi, modern óraorientált időszemlélet közötti különbséget teszi érzékelhetővé egy idős parasztember perspektívájából. A novella egy olyan emberről szól, aki „csendes, nesztelenül érett meg, akár egy akácfa, mely senki által sem ápolva, észrevétlen, a föld valamely elhagyott sarkában élte át a fejlődés fokozatait” (Gozsdu, 1995, 7. o.); egy olyan emberről, akinek életét még nem örölte a modern idő vasfoga. Élete a „nagy idő” reflektálatlanságában telt, s mindvégig „nesztelenül suhantak el mellette” „a kor eszméi, erényei és bűnei” (Gozsdu, 1995, 8. o.).

Az archaikus paraszti társadalmak emberének idejét még nem barázdálta semmiféle, az óra által pontosan megszabott ütemterv. Azonban a századforduló tájától már – legalábbis a tehetősebb birtokos gazdák körében – a tőkés piacgazdaság követelményeinek való megfelelés kényszeréből fakadóan egyre meghatározóbbá vált az órához való igazodás tendenciája. Mindez – a külső kontroll fokozott jelenléte miatt – újfajta fegyelmezethez vezetett, majd pedig sok helyütt ahhoz, hogy jellemző magatartásformává váljék az „önkizsákmányolásig eljutó szorgalomhoz” (Dobszay és Kocsis, 2001). Az elemi iskoláztatás tömegesítése is hozzájárult e szemlélet meggyökerezéséhez, különösen a rejtett tanterv olyan elemei révén, mint amilyen a csengetések vagy éppen a tanóra szigorú időbeosztása.

Az új munkafelfogás és időszemlélet meghatározó jellemzőjévé vált a cselekedetek elemire bontása, a munkavégzés ritmusának fölállítása, az ismétlődések ciklusának szabályozása, illetve a viselkedés anatómiai-időbeli sémájának meghatározása. Fontos tulajdonsága volt továbbá ennek az új mentalitásnak, hogy az időpazarlás erkölcsi vétésnek és gazdasági becsületenségnek számított. Mindezzel összefüggésben rendkívül fontos értéként jelent meg a szorgalom, a pontosság és a rendszeresség; mindez – *Michel Foucault* megfogalmazása szerint – a „fegyelmező idő” fő erényévé vált (Foucault, 1990, 203-210. o.; vö. *Cannella és Viruru*, 2004, 44-45. o.). Ugyanakkor ez, illetve a „külső kontroll” ereje mégsem vált általánosan jellemzővé mindenütt, ugyanis a polgári modernizáció folyamata a legszegényebb tár-

sadalmi rétegekben és a legelmaradottabb vidékeken sokat késett. Így bizonyos vidékeken (pl. „Viharsarok”) és körökben (pl. a negyed- és nyolcadtelkeseknél) még a századelőn is „*a munkájának ritmusát meghatározó természeti idő, az évszakok és napszakok váltakozása befolyásolta*” (Dobszay és Kocsis, 2001) a parasztság életét. Ezeken a vidékeken továbbra is jellemző volt a szájhagyomány ereje, ahogyan a babonákba és hiedelmekbe vetett hit befolyása is. A legszegényebb emberek továbbra sem álltak át a piacra történő termelésre, folytatták a belterjes gazdálkodást, s ezzel törvényszerűen elszigetelődtek a társadalom egyéb köreitől.

Hódmezővásárhelyen pl. csak későn ért el a modernizáció hatása, itt még sokáig éltek az emberek archaikus állapotban, így munkájuk is belülről motivált volt, tehát a saját szükséglet és a közösség kontrollja által hajtott, s nem pedig külső ellenőrzés által befolyásolt. Mint dolgozatunkból a képelemzések nyomán kitűnik, a szolnoki népéletre vonatkozóan is jellemző volt ez a mentalitás, legalábbis – vélhetően – a szegényparasztság és a törpebirtokosok körében (ld. Fónagy, 2001, 181-182. o.), de a szolnoki művészek képanyagában már a polgári átalakulásra utaló jeleket is találunk (ld. Fényes Adolf és Bihari Sándor képeit a tanulásról).

3.2.3. A falu erkölcsse

A falu zárt társadalmi egységként működött más falvak lakosaival szemben (Tomori, 2004, 196. o.), hiszen a parasztember számára gyakorlatilag saját faluja jelentette a világot. Ezen kívül más helyet nem ismert, számára minden más hely idegen volt és természetfeletti (Pócs, 2004, 138. o.). Ezt az archaikus világszemléletet rögzítik a hiedelmek és irracionális szokások is, melyek aztán idővel összekapcsolódtak a felekezeti vallásgyakorlás különböző elemeivel.

Ez a felfogás jelenik meg a paraszti erkölcsben is, melynek legfőbb erénye a szolidaritás, amely a kifelé való elzárkózás gyakorlatából és az egymásra utaltság felismeréséből fakadt. Ennél is meghatározóbb volt a munkaerkölcs, melynek lényege a szorgalom erényében és a fáradhatatlan munkavégzés moráljában foglalható össze (Balázs Kovács, 2004, 184-185. o.), eredetét pedig, miképp arra Max Weber (1982, 141-143. o.) rámutatott, a kálvinizmusban találjuk meg. Mint tudjuk, Kálvin szerint a munka adósság Istennel szemben, s ezt az adósságot egész életünkön át törleszteniünk kell, a munkakerülőkre pedig bűn leselkedik (Németh, 2004, 44. o.), hiszen az időfecsérlés „*az elvileg legsúlyosabb bűn*” (Weber, 1982, 235. o.). Az „*idő végtelenül értékes, mert minden eltékozolt munkaóra Isten dicsőségének szolgálatából vesz el*” (Weber, 1982, 236. o.). Ez az életszemlélet híveitől „*e világi aszkézist*” és „*fáradhatatlan hivatásvégzést*” (Weber, 1982, 149. o., 153. o.) követelt, ezért a legfőbb kötelesség a szüntelen munkálkodás. A meggyőződéses kálvinista távol tartja magát az evilági hívságoktól és rendszeres önvizsgálatot gyakorol (Weber, 1982, 157. o.), hogy meggyőződjön saját értékeiről. Ezen életszemléletből fakadt a tizenkilencedik század puritán etikája is, mely – felekezeti

hovatartozástól függetlenül – többé-kevésbé meghatározta az emberek érzületét és gondolkodását, s összefonódva a kapitalizmus szellemiségével racionális, szenvedélymentes életvezetést eredményezett (Németh, 2004, 44. o.), valamint képességet az anyagi javak felhalmozására és a közösség jövőjének megalapozására, a közjó szolgálatára (Németh, 2004, 45. o.).

Mindez alapján véve a paraszti erkölcs vonatkozásában is elmondható, hiszen általában azt vallották, hogy Isten azzal a lehetőséggel ajándékozta meg az embert, hogy a földön élvezze munkája gyümölcsét, az anyagilag tönkrement emberről pedig azt tartották, hogy Isten büntetése van rajta.³ A férfiak állandóan figyelemmel kísérték a határban folyó gazdasági munkát, az egyes családok állatállománya pedig mindenütt közszemlére volt kitéve. Rendkívül fontos közösségi értékmérő volt a szakszerűen megművelt, gondozott föld, a rendben tartott porta és a szorgos feleség. A falu tisztségviselői, „*első emberei*” (bíró, esküdtek, borbíró, kurátor, presbiter) is azok közül kerültek ki, akik munkájukban szorgalmasak és lelkiismeretesek voltak, hiszen úgy tartották, hogy aki saját háza táján rendet tud teremteni, az a közösség dolgait is jól tudja igazgatni (Balázs Kovács, 2004, 185. o.; Jávor, 2000, 601-692. o.). E szemlélet alapján úgy tűnik, hogy a puritán erkölcs hazánkban, a paraszttársadalomban is éreztette hatását, még akkor is, ha az eszmei háttérmotívumok (pl. a felhalmozó értékrend) csak bizonyos régiókban, bizonyos társadalmi rétegek esetében figyelhetőek meg. Hazai vonatkozásban tehát a puritán etika határozottan érvényesülő, de felületi hatásairól beszélhetünk.

Magyarországon, faluhelyen a közvélemény mindig is éber őre volt a közösség értékrendjének, s hatalma megfoghatatlanságában állt. Az „*anonim tömeg*” lépten-nyomon figyelt és ítéletet alkotott, legfőbb lesújtó eszköze, a pletyka (a kibeszélés) pedig nagyon szigorú volt (Balázs Kovács, 2004, 193. o.). Rendkívül hírnévrontó címkének számított a restség és a lustaság,⁴ de a „*kurválnok*” is (Balázs Kovács, 2004, 187. o.). „*A falu szája*” a társadalmi élet alapvető tényezője volt, hiszen annak hiányában a kölcsönös segítségnyújtás tendenciája, az illem és az erkölcs mind megszűnt volna (Vasas, 1993, 74. o.).

A falusi társadalom egyik legalapvetőbb jellemzője Móricz Zsigmond szerint az „*egyenlő életmód*” volt, mely „*végzetesen s megváltoztathatatlanul egyenlővé teszi az életeket*” (Móricz, 2014, 10. o.). Móricz megállapítást tett a szereppredesztinációval és a mobilitás hiányával kapcsolatban is: „*A falusi ember köteles azzá válni, amivé a falu lelke őt eredetileg elrendeli [...] úgy van elrendelve, hogy senki soha többre ne vihesse, s lehetőleg senki le ne szállítsa azt a pályáivet, amit örökölt elődeitől*” (Móricz, 2014, 10-11. o.). A közösségi szellem és a szabadság efféle korlátozása kiterjed még a szerelemre is, sőt, a léttörvények által diktált rend

³ „*A falu felfogása szerint az Isten mindenkinek juttat annyit, ami őt megilleti: ha már most valakinek nincs kenyere, az minden megvetést megérdemel, mert elvesztegette az Isten áldását: lomha, dologtalan, piszkos, becsstelen, aljas, undok ember, aki nemcsak minden megvetést megérdemel, de még ki is illene az ilyet verni a faluból*” (Móricz, 2014, 256. o.).

⁴ Ezt tükrözi a közmondás: „*A lusta asszonynak macska mossa a tálját, kutya sepri a szobáját*” (Vasas, 1993, 78. o.).

abszolút érvényűsége nyomán az egyén még saját determináltságára sem tud reflektálni (ld. *Móricz Zsigmond „Pillangó”* c. művét – *Vitéz*, 2016, 267. o.). Mindenesetre az itt vázolt szegénymorál fenntartásában a továbbélő feudális létmód elemei (gyors, olcsó munkavégzés – *Móricz*, 2014, 256. o.), sőt, akár a hol jobban, hol kevésbé érvényesülő puritán-protestáns valláserkölcssel együtt járó lelkiismeretesség ráhatásai is közreműködhetnek, ám ez *Móricz* szerint a középosztállyal szemben a paraszterkölcson belül csak a munkában hangsúlyos. „*A parasztot korántsem köti annyi szabály, mint a kisurakat. [...] A gazdának s pláne lejjebb, a pásztornak, pusztai embernek, dohányosnak az az emberi kötelessége, hogy ember legyen. Nem angyal, ember. Tehát erősnek kell lennie fizikumában s élhetősnak lelke szerint. Nemcsak szabad tehát ravasznak lennie, hanem parancs [...]*” (*Móricz*, 2014, 320. o.). E leírás tehát sokkal inkább a parasztbecsület moráljáról tanúskodik, semmint a deklaráció szintjén valóban hangsúlyosan megjelenő evangéliumi gyökerű alapértékekről (pl. irgalmasság, jámborság, jóindulat), vagy éppen a protestáns valláserkölc működéseről.

3.3. GYERMEKKÉP ÉS NEVELÉSI ÉRTÉKEK A PARASZTI TÁRSADALOMBAN

3.3.1. A gyermek mint közösségi lény

Az emberiség történetének színpadán korról korra változtak az eszmények, mások voltak a küzdelmek és mások a törvények is. Mindeközben azonban a történelem felszíne alatt „*kor-szaktalan egytörvényűséggel*” (*Erdei*, 1973, 13. o.) élt a paraszttársadalom, amely kiépítette a közösségi élet szigorú rendjét. Ez a rend „*a minden pillanatot lenyűgöző munka*” (*Erdei*, 1973, 13. o.) morálja köré szerveződött. A munka színtere a föld volt, a természet, amely időtlen bölcsességgel tanította a táj emberét kíméletlen életre és mélységes alázatra egyaránt. Az emberben ez a tanítás fejlesztette ki a szorgalom erényét, a felelősségérzetet és a kötelességtudatot. A parasztember egyfajta misztikus, irracionális életérzéssel, bensőséges ragaszkodással viszonyult a földhöz, s abban nem elsősorban hasznot látott, sokkal inkább önmaga kiterjesztését, elhivatottságát és szabadságát élte meg benne. A gyermek is ebbe a rendbe, ebbe az életérzésbe, szabadságérzésbe nevelődött bele már kisdéd korától fogva, s végső soron a föld szeretete tanította őt meg szorgalmas, fegyelmezett emberként élni a magyar falu társadalmában (*Jávor*, 2000, 601. o.).

A paraszti kultúra közösségi kultúra, amely – *Erdei Ferenc* kifejezésével élve – „*a mindenki által egyformán érzett közös sorsnak a megoldásait keresi*” (*Erdei*, 1973, 47. o.) Alapegysége a *család* – a közösségi tudat is a családon keresztül alakult ki és formálódott (*Erdei*, 1973, 47. o., 49. o.). A paraszti közösségekben az egyén kezdeményezésének, a kíváncsiság-

nak igen csekély szerep jutott, az ember életét – már kicsi korától fogva – lépten-nyomon szabályozták a szigorú falusi életelvek, együttélési szabályok, illetve a vallásos élet kötelékei. A közösség többek között becsületességre, igazmondásra, valláserkölcsekre, a család iránti felelőségre, a szülők és az idősek tiszteletére tanította a gyermeket (Jávor, 2000, 671. o.). Ezeknek az erényeknek, értékeknek az összegzését adja például a „*Protestáns Arany ABC*” néven ismert népiskolai tankönyv, amelyben olyan erények fogalmazódtak meg, mint a nyájasság, a békességes élet, a tiszta lelkiismeret és a mértékletesség, illetve a munkában és a tanulásban való szorgalmasság és a rendszeresség, de olvashatunk természetesen az istenbe vetett hit, a templomba járás, az alázatosság erényéről is (Szuhai, 1899, 948-952. o.). A falu népe tehát higgadt, szófogadó, fegyelmezett, tiszteletteljesen viselkedő gyermeket látott maga előtt eszményeiben.

Ugyanakkor ne feledkezzünk meg arról sem, amit *Móricz* mondott a falu erkölcsével kapcsolatban: e szerint a parasztokat jóval kevesebb szabály köti, mint a „*kisurakat*”, s a fizikai erő és az élhetőség, a ravaszság többet számított, mint a szabálykövető magatartás (*Móricz*, 2014, 320. o.). Mindenesetre a deklaráció szintjén valóban a felsorolt értékek voltak a mérvadóak, ám az életgyakorlat ezeket az erkölcsi kitételeket bármikor felülírhatta. Továbbá idővel – legalábbis a legények és férfiak vonatkozásában – mindinkább előtérbe került a virtuskodás és a parasztbecsület, mellyel – miután az individuum önérvényesítési törekvéseire, illetve a személyes jóhír védelmére került a hangsúly – olykor a súlyos testi sértés is elfogadhatóvá vált (Jávor, 2000, 620. o., 622., 642. o.). Mindenesetre a becsület, a presztízs, a jó hírnév alapján véve is fontos értékek voltak a társadalmi hitel és bizalom mint szimbolikus tőke szempontjából (*Bourdieu* nyomán Jávor, 2000, 616. o.), ezért ezek fenntartása gyakran felülírta az ideálisnak tartott viselkedést.

A paraszti közösségekben a nevelés mindenekelőtt a családban zajlott, de arról, hogy a gyermek egész életét a helyi közösséghez igazítsa, a falu egész népe gondoskodott, így rá is szólhattak, rá is verhetek a gyerekekre, dolgoztathatták, etethették (Jávor, 2000, 646. o., 668. o.). A közösség ítéleteitől a szülők mindig tartottak, gyermekeik rendes megjelenésére ezért aztán nagy gondot fordítottak – erkölcs és megjelenés a paraszti társadalomban egymással elválaszthatatlanul összefonódtak. A szülők lépten-nyomon tudatosították gyermekeikben a közösség ítéletét hiba esetén, például példázatokkal mondtak neki a falu életéből. A paraszti nevelés ideáljai között – a deklaráció szintjén – központi kategóriaként jelent meg az engedelmességre és a függőségre nevelés kitétele (Jávor, 2000, 672. o., 675. o.), az átlagosság eszménye (Jávor, 2000, 672. o.), illetve az idősek tisztelete. Mindezt kíméletlen neveléssel, puritán életelvekkel (pl. a szeretetlenség elvével), példázatokkal, szigorral, valamint önfegyelemre és munkára neveléssel kívánták elérni a gyermekeknél, de a nevelési célok és módsze-

rek meglehetősen függtek a gazdasági státusztól és a társadalmi réteghelyzettől is (Jávor, 2000, 601-692. o.; Nagy, 1998, 52-66. o.).

A cselédek családjainál például a gyermekek nem igazán tudtak törődni a gyerekekkel, ezért megfelelő erkölcsi nevelést sem tudtak számukra biztosítani. Itt a fegyelmezés és a testi fenyték is következetlen volt, s korántsem annyira célszerű tervezés, mint amennyire keserű kifakadás terméke. Ezzel szemben közép- és gazdagparaszti környezetben spóroltak a testi fenytéssel, mivel ott a személyes felelősség kifejlesztése volt a cél. A szegényparasztok földjén azonban meglehetősen fontos tulajdonság volt a kitartás, a testi fenyték – mint a kíméletlen életre idomítás eszköze – megengedhetőnek számított. A lányok egyébként több verést kaptak, mint a fiúk, ami azzal magyarázható, hogy a lányoknak alkalmazkodóbbaknak és szófogadóbbaknak kellett lenniük (Jávor, 2000, 615. o., 629. o., 633. o.).

A gyermekek és a felnőttek életvilágának bizonyos fokú elkülönítésére utalt az a tény, hogy a gyermekeknek nem szabadott közbeszólni a felnőttek beszélgetése közben, s bizonyos korig azt hallgatni sem volt szabad. Az étkezőasztalnál sem szabadott helyet foglalniuk, míg valamire való munkaerőnek nem számítottak (először általában 12-14 éves kor körül ehettek asztalnál) (Markos, 1995, 71-72. o.), s kicsi korban még a vásárra sem kísérhették el szüleiket (Markos, 1995, 80. o.). Márpedig a közösségi fórumokon való részvétel rendkívül fontos volt a gyermekek szocializációja és személyiségük fejlődése szempontjából, hiszen faluhelyen a gyerekek és a fiatalok a munkavégzéshez nélkülözhetetlen ismereteket és készségeket, illetve a társas érintkezési formulákat is a játéktevékenységeken, az ünnepi részvételeken, a vásárokon, a népszokásokon és más cselekvési formákon keresztül sajátíthatták el. A gyermeket az egész közösség nevelte és bárhol mód nyílt kulcsfontosságú képességek elsajátítására. Éppen ezért beszélhetünk a paraszti nevelés kapcsán belenevelődésről, hiszen a kulcsmozzanat itt a tagolatlanság („mindenki nevel”), illetve a közösség egészébe való belévetettség. Lényegét tekintve „zárt, a paraszti életforma újramegélésére felkészítő, s ehhez képest gazdaságos nevelési gyakorlat” ez, mely „társadalmilag adott keretek között [...] a szükséges elvárásokat közvetítette a fiataloknak, magatartásukba építve a közösség normarendszerét; ugyanakkor elzárta előttük az egyéni kiteljesedés lehetőségét, a választás – társadalmilag sem biztosított – útjait” (Ortutay főszerk., 1977-1982; ld. még: Kresz, 1949, 54-56. o.; Somlai, 1997, 22-23. o.).

3.3.2. Nevelési értékek és célok

A gyermekben a családon belül fejlődnek ki a társadalmi ítéletalkotás azon motívumai, melyek a későbbiek során egyre érettebb és differenciáltabb formában egészen beépülnek a gyermek személyiségébe, hogy végül belsővé vált értékeként orientálják, vezéreljék, szabályozzák társas megnyilvánulásait. Ebben a folyamatban megtanul alkalmazkodni társas kör-

nyezetébe, ám a közösségre való ráhangolódás az egyszerű szervezési formákban élő, archaikus paraszti társadalmakban öltött igazán határozott formákat, ami alapvetően a nagycsalád jelenlétének volt köszönhető (Vasas, 1993, 11. o.).

Igaz ugyan, hogy a nagycsaládok a nyomor, az összezsúfoltság és az elmaradottság színterei voltak, ám egyben kitűnő iskoláit jelentették „*a szociális magatartásformák elsajátításának, a rokoni szolidaritás kialakításának és a közösségi ráhangoltság elsajátításának*” (Vasas, 1993, 13. o.). A gyermeknek itt a közös étkezések, illetve az együtt végzett munka alkalomával módja volt megtanulnia, „*hogy ő csak egyik tagja a közösségnek, amelyben a köz vagy társai javára sokszor le is kell mondania egyéni vágyairól és elképzeléseiről, s mindenekelőtt a közérdeket kell szem előtt tartania*” (Vasas, 1993, 15. o.). Faluhelyen tehát az altruizmus etikáját már egészen kicsi korban kikényszerítették a szűkös anyagi körülmények, így minden, ami összhangot és „jószágot” eredményezett a családban, s azon keresztül a közösség testében, annak forrása nem más volt, mint a beletörődés és a takarékoskodás szelleme, illetve a minden egyéni vágyat és törekvést felülíró, végzetlen robot morálja, mely az egyént visszavonhatatlanul beépíti a közösségbe, a közösséget pedig a természet kérlelhetetlen rendjébe (ld. Móricz, 2014, 10-11. o., 256. o., 320. o.).

A paraszti nevelés gyakorlatában érvényesülő értékrend homogén volt, ellentmondásmentes és áttekinthető, ennél fogva a paraszti szocializációt afféle makacs „*egytörvényűség*” kísérte (Katona, 2001, 37. o.). A paraszti közösség és a falusi táj a gyermek számára *egy egész* világgént realizálódott, amelyben jól tudott tájékozódni, s amelyben mindent értett, amit maga körül észlelt, mert nem voltak olyan összefüggések, amelyek meghaladták felfogóképességét (vö. Riesman, 1996, 95. o.). A nevelési célok tekintetében jelentős különbség található a polgári és a paraszti nevelés között. Miképp Kresz Mária írja, míg a városi családok a gyermeknevelés folyamatában arra törekedtek, hogy a gyermek kiválják a közösségből, legyen „különb”, bármilyen társadalmi rétegből is való, addig faluhelyen az volt a cél, hogy a gyermek minél tökéletesebben beilleszkedjen a közösségbe, a „*kiválóság*”, az „*urizálás*”, az oktatás útján történő feltörekvés vágya pedig már-már véteknek számított (Kresz, 1949, 64. o.). Faluhelyen, különösen szegényparaszti körben, mindenekelőtt a fennmaradás, a megmaradás volt a cél, s ennek eszköze a rutincselekedetekben ragadható meg. Ezért a gyermeknek nem volt szabad többet akarnia, mint beletanulni a vég nélkül ismétlődő hétköznapi munkatevékenységekbe (Katona, 2001, 48. o.; Jávora, 2000, 672. o.), s végső soron ez a „*sisyphosi*” lét jelentette számára az életet és a szabadságot, még ha a parasztembert nem is nevezhetjük boldognak, mint ahogyan boldognak nevezi Albert Camus az istenek proletárját („*Sisyphos mítosza*”, 1942). Mindenesetre a nevelés célját a paraszti társadalomban a közösségi értékeknek rendeltek alá, s azt akarták, hogy gyermekükből „*jó gazdaember*” válják, továbbá legyen „szorgal-

mas” és „*meg tudjon állni a lábán*”. Fontos volt az őszinteség, az edzettség, a kitartás, az egyszerű eszűség, de a vallásosság is (Bodovics, 2011, 9. o.). Mindennek ismeretében a szegényparaszti társadalmat konformistának nevezhetjük (Somlai, 1997, 162. o.), ami pozicionális családmoddal és immobilitással (Bernstein, 1996, 135-137. o., 140. o.) társult.

Vallásos nevelésükre nagy gondot fordítottak, korán megtanították őket imádkozni (Lackovits, 1980, 258. o.), illetve kötelező volt a templomba járás és az istentiszteleteken való részvétel (Lackovits, 1980, 259. o.). Bálint Sándor szavaival élve: „*a klasszikus paraszttársadalomban a parasztember egész élete Isten színe előtt zajlott le*” (idézi: Lackovits, 1980, 258. o.). Rendkívül fontos nevelési cél volt a családból örökölt értékrend átszarmaztatása a következő generációra, ennél fogva a paraszti nevelés gyakorlata a nevelés céltételezését tekintve a *normatív nevelési koncepciók* sorába illeszkedik, hiszen az örökérvényűnek tekintett értékek átszarmaztatására irányul (Bábosik, 1997, 43-62. o.). Azonban, mint már említettük, a célorientált nevelési törekvések a legszegényebb családokban pl. nem érvényesülhettek erőteljesen.

Az is a paraszti nevelés gyakorlata mögött meghúzódó értékrendet jelzi, hogy a felnőttek a kisebb gyermekeket gyakran bíztatták táncolásra és dalolásra (különösen a leánygyermekeket), verselésre, illetve – legalábbis a fiúkat – fütyülésre. A felnőttek bármikor megszólíthatták az utcán a gyermeket és megkérdezhették a nevét, illetve azt, hogy hány testvére van. Így próbálták kitapogatni bátorságát, beszédességét, életrevalóságát és elevenségét (Jávor, 2000, 673. o.), ugyanis e tulajdonságok szintén fontos értékek voltak. Ugyanakkor nem volt szabad beleszólniuk a felnőttek beszélgetésébe, mert az tiszteletlenségnek számított. A gyermeknek hallgatnia kellett és szót fogadnia – ez is hozzátartozott a gyermekekkel szembeni elvárások íratlan rendszeréhez (Markos, 1995, 79. o.), ezért ezek mind a gyermekképet fémjelzik.

3.3.3. Visszafogott leánykák és életrevaló fiúk

A paraszti kultúrában a testi és a morális szféra egészen összefonódott egymással, s ez az összefonódás roppant látványosan jelent meg a nemi szerepek határozott elkülönülésében, mely aszimmetrikus, hierarchikus férfi-női kapcsolathoz, illetve a nemek „*kiegészítő szembenállásához*” vezetett (Jávor, 1998, 155. o.). A fiúk és a lányok külön szférában mozogtak, hiszen míg a lányok a magánszférában teljesíthették ki magukat, addig a fiúkat már korán a nyilvános szférában való boldoguláshoz szoktatták (Jávor, 1998, 157. o.). Ugyanakkor a két nemet elkülönítették egymástól az erkölcs és a magatartás terén támasztott elvárások is (Jávor, 1998, 156. o.), akárcsak az öltözködési szokások (Jávor, 1998, 170. o.).

A fiatal leány rendességének két fontos mutatója volt: haja és köténye állapota. A leányélet minden megnyilvánulása ritualizált volt, kútra, barátnőhöz is azért mentek, hogy előnyös módon felöltözve láttassák magukat (Jávor, 2000, 614. o.). Fájdalmát nem mutatta, csendes

volt, „*szemérmes komoly menés*”, összehangolt arcjáték jellemezte (Jávor, 2000, 612. o.). A lányoknak már kicsi koruk óta visszafogottaknak és hallgatagoknak kellett lenniük, rendkívül szemérmesnek és szinte észrevehetetlennek – ha nem ilyen volt, korholták érte. A „*jó leány*” ideálja esetében a „*folytonos tevékenykedést*”, a személyes felelősségérzet kifejlődését látták mérvadónak; életét kiszolgáltatottság és patriarchális alávetettség jellemezte (Nagy, 1998, 52-66. o.). A leányok már gyermekkorukban az asszonyi sorsra készültek, tudván, hogy egykor majd a háztartás-veztés teendői várnak rájuk, illetve az anyaság és az otthonteremtés feladata lesz az ő osztályrészük, de hasonlóképp volt ez a nyugati országokban is (P. Mckay – D. Hill – Buckler, 1987, 782-783. o.; Pukánszky, 2004a, 389-391. o.). A leányoknak tehát arra az asszonyi feladatra kellett felkészülniük, hogy jó viselkedésükkel megőrizték a család becsületét, jó hírnevét (Bourdieu, 1965, 230-231. o.).

Míg a leánykákat önkontrollra, addig a fiúgyermeket önérvényesítésre nevelték, számára ezért a verekedés „*virtusnak*” számított. A jó fiúgyermeket tettvágy és életrevalóság kellett, hogy jellemezze. A szülők szerették, ha a munkában önálló volt és korát megelőző munkával próbálkozott, kicsi koruk óta erre ösztönözték őket (Jávor, 2000, 673. o.). A legényéletre vonatkozó életelvek a leányokéival szemben nem tiltó, hanem felszólító jellegűek voltak, s a parasztság „*deklarált*” erkölcséhez, illetve a valláserkölcsi kitételekhez képest mintegy „*külön erkölcs*” fogalmazódott meg a legényideálban. A legényre vonatkozó legfőbb elvárás az volt, hogy jelenléte legyen észrevehető. Ezzel együtt a legénység előjogai voltak a szabadszájúság, a káromkodás és az udvarlás (Jávor, 2000, 618. o., 654-655. o., 658. o.), a dalolás pedig szinte kötelező volt (Jávor, 2000, 619. o.), sőt, esetenként – a legénykedés zálogaként – bizonyos csínytevések (pl. búzalopás) is a legények becsületéhez tartoztak (Jávor, 2000, 620. o.).

Tehát míg a leányokat hallgatagságra és folytonos tevékenységre szoktatták, többek között a szégyenkeltés eszközével, addig a fiúkat önérvényesítésre nevelték, s ennek eszköze az önérzet kifejlesztése volt (Jávor, 2000, 674-675. o.). Míg a nővel szembeni elvárások a passzív erényekben (türelem, önkontroll, jóhír megőrzése) fogalmazódtak meg, addig a fiúktól elvárták a kezdeményezőkézséget, a bátorságot, az erőt és az ügyességet (Jávor, 1998, 159-160. o.). Így megkülönböztethetjük egymástól az „*életrevaló fiúgyermek*” és a „*kiszolgáltatott, szófogadó, szemérmes, hallgatag leánygyermek*” képét.

3.3.4. Vallásos nevelés

A paraszttársadalomban a család, a rokonság, a helyi közösség és az egyház egyformán gondoskodott arról, hogy a felnövekvők lelkében elültessék a *Biblia* által kanonizált fő erkölcsi erényeket és emberi értékeket. A parasztember már születésétől fogva a szakralizált, Istentől megszentelt világba született bele, hogy aztán „*a szocializáció folyamatában családján, kö-*

zösségén keresztül annak részévé váljon” (Deáky, 2011, 211. o.). Az ünnepek szakrális tartalmának megisméltésébe és átélésébe a gyermek már korán bekapcsolódott, így olyan érzelmi hatások érték, amelyek biztosították a közösséghez való kötődést és elősegítették annak alapértékeinek belsővé tételét (Deáky, 2011, 211-214. o.; Portik, 2013).

A gyermek figyelmének a transzcendens tartományok felé irányítása céljából rendkívül nagy jelentőséggel bírtak a szülői házban található szakrális rendeltetésű tárgyak (szentképek, szentek szobrocskái stb.) is, melyeken keresztül a kicsik megismerhették a szentek életét, illetve a vallásos élet főbb motívumait: például a szenvedést és a felelősséget *Jézus Krisztus* példája nyomán. A szentelmények (pl. keresztek, rózsafüzér), az imakönyvek és az énekeskönyvek a védelem, a vigasz és a gyógyulás ígérését és élményét közvetítették a hívők számára (Barna, 1987, 218-233. o.). A transzcendencia jelenlétére figyelmeztettek az útmenti keresztek, a védőszentek szobrai, a hidak őrzői is, melyek mintegy szakrális terek együttesévé avatták a falut (Deáky, 2011, 220. o.). Mindezen szimbólumok lépten-nyomon a szellemi szférára irányították a gyermek figyelmét, s egyúttal arra figyelmeztették őt, hogy a testi valóság, a pusztaság ösztönlet kötelmei alól való mentesülés lényeges feltétele az üdvözülésnek.

Mindazonáltal a nép tudatában a mágikus néphit pogány elemei is továbbéltek, összekeveredtek a tételes vallások hitelemeivel (Deáky, 2011, 215-217. o.). Így megfértek egymással Szűz Mária és a boszorkány alakja, a gyónás és a ráolvasás aktusa, de helyet kaphattak az apokrif imádságok is. Mindeközben az emberek szigorúan követték az evangéliumi elveket és a tízparancsolatot. A falusiak vallásos világszemlélete minden ízében a közösséghez való tartozás érzését fejezte ki; ezt erősítette az isteni gondviselésre való ráhagyatkozás mozzanata, amely a jobbágyfelszabadítás után továbbra is hangsúlyos eleme maradt a paraszti világnézetnek.

A paraszttársadalom mélyen gyökerező, az egyént erősen integráló vallásos világszemlélete csak a századforduló környékén kezdett inogni. Ennek egyik bizonyítéka, hogy ekkortájt a kalendáriumokban és az iskolai tanversikék szövegeiben mind nagyobb hangsúlyt került a munkára és a szorgalomra. A belső, rejtett értékekkel szemben mindinkább előtérbe kerültek a tulajdonított értékek. Ennél fogva aztán – összefüggésben a kapitalizálódással – felerősödött a versengés szelleme, amely számos ponton felülírta az együttérzés keresztényi kódját. Különösen ellentmond a felebaráti szeretet parancsának az a kitétel, mi szerint, ha a paraszt becsületén folt esik, fizikai erejének hangsúlyozásával kell azt megvédenie (Jávor, 2000, 622., 642. o.). A „megbocsátás” és a „felebaráti szeretet” keresztényi erénye sem érvényesült jól a paraszti erkölcsben (Jávor, 2000, 641. o.), azonban elmondhatjuk, hogy a versengés („virtus”) és az együttműködés (ld. evangéliumi alaperények) összességében mégiscsak együttesen jelentették a paraszti együttélés alaptörvényeit (Jávor, 2000, 636. o.; ld. Móricz, 2014, 320. o.).

3.4. GYERMEKFELFOGÁS, NEVELŐI ATTITÚD ÉS GYERMEKÉLET FALUN

A paraszti közösségekben a gyermekkor a munkában való szorgoskodás követelményei és a „*kíméletlen életre nevelés*” gyakorlata együttesen határozták meg. A gyermek 4-5 éves koráig nem kapott szép ruhát – leányokra, fiúkra egyaránt „*szoknyának*” vagy „*kis hitvánságnak*” nevezett, festőből vagy flanelből készült egyszerű ruhadarabot adtak. Sokáig kiadós ételt sem juttattak nekik, de a hidegtől sem kímélték őket, hiszen ezzel is a természet keménységéhez szoktatták őket. Ugyanakkor úgy gondolták, akárcsak a kenyérrel, a szeretettel is spórolni kell: „*Szeresd a gyereket, de úgy, hogy ne tudja. A csók hideg ruha*” (Fügedi, 1988, 49. o.; ld még: Bodovics, 2011, 11. o.; Jávor, 2000, 673. o.) – vallották. A kényeztetést, a dédelgetést és az engedékenységet néhány életév elteltével haszontalannak és kártékonynak tartották, s úgy vélték, hogy a paraszti élet rendjébe történő belenevelést már igen korán, a bölcsőben kell kezdeni. „*Míg fiatal a vessző, addig lehet hajlítani, mert utána már törik*” (Fügedi, 1988, 49. o.) – mondták. Mivel a paraszti élet „*kemény*” volt, idejében fel kellett rá készíteni a gyermeket. Ezért aztán – a hiteles példaadáson, a szigorú fegyelmezési módokon, illetve a testi fenytéken túl – jellemző volt az is, hogy hóval mosdatták a gyermeket, a testét hóval dörzsölték, a gyermeknek sokat kellett gyalogolnia és bírnia kellett a meleget (Katona, 2001, 37. o.).

A hagyományos paraszti társadalomban tehát az érzelmek elleplezése, a szeretetnyilvánítás korlátozása pedagógiai megfontolásból eredt, ugyanakkor ennek a háttérében állt az is, hogy a család pusztán másodlagos feladatának tekintette a gyermeknevelést. Ugyanis faluhelyen a család elsődlegesen termelési szervezetként definiálta magát, élethivatása is a földművelés volt (Lackovits, 1980, 257. o.). Mindazonáltal mintegy a legfőbb tanítónak is a földet tartották, s magát az életet: a munkát és a közösséget (Erdei, 1973, 18-19. o.). Rendkívül fontosnak tartották, hogy a gyermek minden akaratával megtanuljon alkalmazkodni a földművelő élet ellentmondást nem ismerő rendjéhez, s úgy tartották, hogy ebben a folyamatban – egy bizonyos életkor után már – nincs sok helye az érzelmeknek és minden más ösztönkésztetésnek. Éppen ezért volt rendkívül megindító hatással a gyermekre, ha apja becézte vagy megcsókolta (jó esetben halálos ágyán), s ezért volt jó érzés az édesanya minden érintése, gyöngéd gesztusa és szava (Csekő, 2000). Egyébként a kommunikáció anya és gyermeke között roppant egyoldalú volt, többnyire az édesanya egyoldalú közléseire szorítkozott: a gyermek többnyire csak hallgatta anyja szavait és tudomásul vette azokat (Lackovits, 1980, 259. o.). Ez az engedelmesség eszményével (Portik, 2013) és a beletörődés gyakorlatával hozható összefüggésbe.

A beletagolásra összpontosító nevelési gyakorlat következményeképpen gyakran előfordult ugyan, hogy a szeretetlenség érzése felnőttkorban fásultságot okozott, a házastársi kap-

csolatokban pedig ridegséghez vezetett (*Csekő*, 2000; *Jávor*, 2000, 673. o.), viszont elmondhatjuk, hogy a gyermeket minden családban szerették. Szívesen vették a gyermeket ölükbe, becézgették őket, s „az ő nyelvükre” átköltött mondókákat, versikéket mondtak neki, ez által is elősegítve gondolkodásuk fejlődését (*Gazda*, 1980, 56. o.). Óvták és féltették őt, különösen kiseddkorban, még akkor is, ha – a nem megfelelő higiénias feltételek miatt – nem gondozták őket kellőképpen (*Lackovits*, 1980, 252. o.). Ennek következtében természetesen jelentős méreteket öltött a csecsemőhalandóság. A gyermek halálakor a szülők mindig megsiratták kicsinyüket, az apa és az anya egyaránt tragikus veszteségként élte meg az esetet (*Gazda*, 1980, 42-43. o.): „*Angyalka lesz belőle*” (*Fügedi*, 1988, 42. o.) – vigasztalódtak.

A gyermeket „*Isten ajándékának*” (*Tátrai*, 1997, 41. o.) tartották és azt is mondogatták, hogy „*egy gyermek nem gyermek*” (*Tátrai*, 1997, 41. o.), a bőséges gyermekáldás elősegítése végett termékenységi fohászokat is mondtak. Ugyanakkor ahol sok gyerek volt, ott személyiségének nem volt akkora értéke (*Tátrai*, 1997, 40-43. o.), ott a szülők nem voltak igazán fogékonyak és türelmesek gyermekeik természetes megnyilvánulásaival szemben (*Balassa és Ortutay*, 1982, 46., 48. o.) – szegényebb családoknál keserű kifakadásokra és verésre is „több ok” volt (ld. *Tornyai János* esetét; *Bodnár*, 1986, 34. o.).⁵ Minél több volt a gyermek a családnál, annál inkább ki kellett vennie a maga részét a munkából, így hamarabb „önállóvá” vált, megtanult spórolni, takarékoskodni is (*Tátrai*, 1997, 40-43. o.).

A gyermekek élete szülei akaratának rendkívül kiszolgáltatott volt: szegény családban bármikor kondásnak adhatták, s hiába gyalogolt haza sírva, visszaküldték. A szegény gyermeket engedelmességre és függőségre nevelték lépten-nyomon, a szülő akaratával nem szállhatott szembe (*Fügedi*, 1988, 487. o.). Rendszerint – különösen az alsóbb társadalmi rétegekben – „*nem a lelkiismeretet fejlesztették a gyermekben, hanem tudatosították benne a közönség ítéletét arra az esetre, ha hibázna*” (*Jávor*, 2000, 674. o.). Így számos válfaját ismerték a fegyelmezésnek, bár jelentős ereje volt a lelkiismeretre való indirekt ráhatásnak, a példával való nevelésnek is (*Jávor*, 2000, 674.). A testi fenyték leginkább a szegény családoknál – főleg a zsellérek vagy a cselédek körében – fordult elő a család nyomorúságából eredő keserű kifakadás melléktermékeként. A fizikai büntetés annál jellemzőbb volt, minél nagyobb volt a gyermeklétszám, hiszen itt a nélkülözés és a frusztráció is nagyobb méreteket öltött, s ebből fakadóan itt a gyermek személyének sem volt akkora értéke, mint pl. a középparasztoknál. A testi fenyték Makón különösen jellemző volt (*Markos*, 1995, 78. o.).

A paraszti társadalom általános nevelési elveiből fakadóan nagyon vigyáztak a mértéktartásra is a gyermek viselkedésével kapcsolatban, mivel úgy tartották, hogy akkor válik a gyer-

⁵ *Tornyai János* vallomása gyermekkoráról: „*Minálunk, szegény parasztnál, már hozzá voltunk ahhoz szokva, hogy minden percben elverődhetünk*” (Idézi: *Bodnár*, 1986, 34. o.)

mekből jó gazdaember, ha nevelését szorosra fogják (*Gazda*, 1980, 68. o.). A gyermek mindig kapott munkát, s hozzá pontos utasításokat, a munka el nem végzése esetén büntetés járt (*Markos*, 1995, 70. o.).

A paraszti nevelési ideál középpontjában a tekintély, a tisztelet és a példaadás hatóerejébe vetett hit állt, ám a gyakorlat olykor a félelemkeltés legborzongatóbb példáit termelte ki. A félelem is a tekintélyelvű családi hierarchia terméke volt, ugyanis ennek gyakorlata eredményezte azt a szemléletet, mi szerint a gyermeket „szigorral, fenyegetéssel és ijesztgetéssel lehet és kell ellenállóvá, edzetté tenni a rosszal szemben” (*Vasas*, 1993, 36. o.; ld. még: *Portik*, 2013). Ez a gyakorlat a nevelhetőségbe vetett remény (nem hit!) terméke is volt egyben, azonban azt is vallották, hogy a megfélemlítéstől nem lesz jobb a gyermek, ezzel szemben „durvává, érzéketlenné, képmutatóvá, hazuggá teszi, mert valós énjét, tetteit, cselekedeteit mindig rejtegetnie kell a szülők előtt” (*Vasas*, 1993, 36. o.). Ezen az állásponton volt *Ellen Key* is, amikor helytelenítette a saját korában jellemző nevelői magatartást, mely magában foglalta a *testi fenyíték* alkalmazásának helyeslését, márpedig, mint írta, a fizikai büntetés demoralizáló hatást gyakorol a gyerekekre (*Key*, 1976, 125-130. o.).

Mindezek ellenére – vagy éppen ezek miatt (!) – elmondhatjuk, hogy a parasztság körében a nevelhetőség kérdését tekintve az optimizmusba vetett reményt némiképp elbizonytalanítja egyfajta pedagógiai pesszimizmus. Ez olyan közmondásokban jutott kifejeződésre, mint például: „*Romlott fa nem terem gyümölcsöt*” (*Vasas*, 1993, 12. o.), ami annyit jelent, hogy amelyik gyermeket „rossznak” találják, az születésétől fogva rossz, s az is marad, hiába is nevelik akárhogyan. Ebből fakadóan a paraszti nevelés gyakorlatában jellemző volt a megbélyegzés, a címkézés, ami gátját jelenthette a személyiség fejlődésének. Ugyanakkor a munkára nevelésbe fektetett energia, a társas viselkedés mikéntjéhez adott instrukciók, illetve „*az érzelmi feltarisznyálás*” (*Vasas*, 1993, 13. o.) a gyermek jellemalakulását pozitív irányban befolyásolta.

3.5. AZ ANYA-GYERMEK KAPCSOLAT ÉS AZ ANYAI NEVELÉS GYAKORLATAI AZ ARCHAIKUS PARASZTI TÁRSADALOMBAN

3.5.1. Szeretetkapcsolat anya és gyermeke között

A magyar folklórban számos mese, néphit, babona vagy hiedelem létezik, melyek anya és gyermeke kapcsolatát a szoros összetartozásnál fogva mutatják be. Ismeretes például *Fehérlófia* esete, aki hét éven keresztül szopott kanca-édesanyjától, míg végül – az anyatej varázsos erejének köszönhetően – kivételes testi erejű férfivá érett (Katona, 2001, 28. o.).

A budapesti pszichoanalitikus iskola képviselője, *Ferenczi Sándor* úgy fogalmazta meg e kapcsolat lényegét, hogy az újszülött, illetve a csecsemő ösztönkésztetési kezdetben az anya személyére irányulnak, s ekkor még ez a legkönnyebben megközelíthető tárgy jelenti számára az élet értelmét. Az anyjára irányuló veleszületett ösztönkésztetéseit később majd fokról fokra kiterjeszti környezete más szerető tagjaira is, azonban a kezdeti időszak még az ún. „*tárgykapcsolat*” időszaka, amikor a gyermek mindent megtesz anyja figyelméért. *Ferenczi* tanítványa, *Bálint Alice* is nagy szerepet tulajdonított az anya-gyermek kapcsolatnak, amelyet ő maga – „*Anya és gyermek*” (1941) c. művében – az „*archaikus szeretet*” időszakának nevezett. Ebben az időszakban az anyai és gyermeki ösztöncélok természetüknél fogva egymásra utaltak, így aztán a vágyak és a késztetések összhangban állnak egymással. E szerint a csecsemő tehetetlenségéből fakadóan ragaszkodik anyjához, s szempontjait képtelen elválasztani az anyjától, ugyanakkor az édesanya is részének érzi gyermekét (*Vajda és Kósa*, 2005, 232. o.; *Bálint*, 1941, 10-12. o.). Ez az ősi szimbiózis már a kisgyermekkor (0-3 év) végén kezd oldódni, hogy az „*ösztönös anyaságot*” idővel a „*kulturális anyaság*” váltsa fel, az „*archaikus szeretetet*” pedig a „*szociális szeretet*”. Ám kapcsolatuk nem sorvad el, sőt, annak érzelmi intenzitása nőttön-nő, hogy majd a serdülőkorban érje el tetőpontját, s hogy idővel különálló lényként jelenjenek meg egymás számára (*Bálint*, 1941, 10-12. o., 30. o.).

Margaret Mahler is úgy vélte, hogy anya és gyermeke kapcsolata kezdetben meglehetősen erős, ám ő nem tárgykapcsolatról, hanem „*duálunióról*” beszélt (*Vajda és Kósa*, 232-233. o.). Ezt a kapcsolatot véljük felfedezni olyan példákban, mint amilyen a megkapaszkodás késztetése (fogó- és átkarolóreflexek), a szavak, gesztusok, arckifejezések ismételtetése a csecsemővel való kommunikációban, illetve amilyen az, hogy a csecsemő feje az anya szíve közelében pihen (*Vajda és Kósa*, 2005, 37. o.; *Nagy*, 1998). Az anya-gyermek kapcsolat ezen vonásai természetesen a paraszti nevelés gyakorlatában is tetten érhetőek, s ismertetésükre gyakran a gyermekkor-néprajzi leírások forrásai is kitérnek.

3.5.2. Anyai szeretetkapcsolat az első életévekben

A hagyományos paraszti közösségekben a valamikori „szoknyarángató” idős korában általában szeretettel emlékezett vissza édesanyjára. A gyermek anyja rendszerint énekkel, mondókával altatta kicsinyét, s mindaddig ágyánál maradt, míg az el nem aludt. A gyermek így abban a tudatban aludta álmait, hogy anyja mindvégig vigyáz őrá. Igaz ugyan, hogy a paraszti életgyakorlat követelményeinek, a „kíméletlen életre nevelés” elvének megfelelően a szülők takarékosan bántak a szeretettel, különösen a nagyobbacsók esetén, a gyermek mégis tudta, hogy anyja szereti őt. Tudta anyja átszellemült gesztusaiból, jelentéssel telített mozdulataiból, de abból is tudhatta, hogy olykor csókot kapott tőle homlokára vagy gyengéden megdicsérte, megsimogatta őt, még nagyobb korában is (Csekő, 2000). Az anyai szeretet megnyilvánulásairól, többek között a ringatásról, a szoptatásról és az altatásról tanúskodik például az „Édesanyám úgy szeretett” című észak-mezőségi magyar népdal is.

A kapcsolat anya és gyermeke között az első életévekben volt igazán igen erős, abban az időszakban, amelyet *Bálint Alice* (1941, 10-12. o., 30. o.) az „archaikus szeretet” időszakának nevezett. Az anyai szeretet ekkor számos formában fejeződött ki, a mondókáktól és a gyermekdaloktól kezdve a ringatásig és a puszilgatásig. Ekkortájt anya és gyermeke ösztönkésztéseiknél fogva voltak egymásra hangolva. Ugyanakkor az anya közel sem tölthette minden idejét gyermekével, de kivihette magával a mezőre, s ringafára vagy más tákolmányra helyezte, hogy biztonságban tudja (Fügedi, 1988; Gazda, 1980).

Az anyai szeretet és gondoskodás, az anyai természetbe elemi erővel beleégett oltalmazó-védő szándék egyértelmű jeleinek tekinthetjük a születés utáni első hónapok időszakához fűződő különféle babonákat és hiedelmeket is, melyek a gyermekfelfogás szempontjából rendkívül beszédesek (Portik, 2013). Az asszonyok féltették újszülöttjeiket, maguk mellett tartották, nehogy elvigyék a boszorkányok, a rossz szellemek őket (Tátrai, 1997, 41-42. o.; Fügedi, 1988, 27-28. o.). Például Veszprém megyében, Padragon a csecsemő egészen a keresztelőig anyja mellett maradt az ágyban, nehogy megrontsák az újszülöttet a gyermekágyas és a „kicsi” körül ólálkodó ártó hatalmak. Az anya jelenléte tehát védelmet nyújtott, de ezt a védelmet még különböző babonás praktikákkal is fokozták; például rózsafüzért fűztek a pólyába (ahogy az anya ágya fölé is), de a fordítva feladott kising, a gyermek kezére kötött piros szalag vagy a felfűzött gyöngy is távol tartotta a gonoszt, „hiszen ilyenkor a gyermek helyett erre figyelt a rossz szellem” (Lackovits, 1980, 242. o.; ld. még: Vasas, 1993, 23. o.). Minden este megszentelték az ágyat keresztelőig (amit mihamarabb, katolikusoknál 2-3 nap után megtartottak), szülés után pedig befüggönyözték az ablakokat, hogy ne mehessen be a „rossz” (Lackovits, 1980, 242. o.); a keresztelő után azonban a gyermek meggyógyult az „eredeti

bűntől” (Portik, 2013). Úgy tartották, hogy keresztelő után a gyermek megnyugszik, s jobban is alszik (Jung, 1978, 47. o.). Kalotaszegen „*Betegágyban fekvő anya ágyára ülni nem szabad, mert elviszik a tejét*” (Vasas, 1993, 23. o.), Gomboson pedig az asszony vagy a gyermek álmát (Jung, 1978, 39. o.). A gyermekkor értékes voltát számos más babona támasztja alá, melyek a gyermek jól létére irányultak (ld. Vasas, 1993, 23. o.). Anya és gyermeke kapcsolatát kezdetben tehát szoros testi közelség jellemezte, ám amint a gyermek rászokott a mindenésre, s már testi ereje is lehetővé tette, kezdetét vehette az elválasztás időszaka. „*Az elválasztás nem volt könnyű. Az anya kezét dugott a mellébe, s hozzáütötte, hogy szúrja meg a gyermek orrát. Közben ijesztgette: »A banka⁶ ott van, megharap«*” (Gazda, 1980, 35. o.).

Az elválasztás időpontját az anya mezőgazdasági munkában való elfoglaltsága különösen siettette (Gazda, 1980, 35. o.), ám olykor az édesanyák addig szoptatták kicsinyeiket, ameddig csak lehetett, hiszen úgy tartották, hogy ez megnöveli gyermekük testi erejét (Bodovics, 2011, 8. o.). Mindenesetre az elválasztás utáni időszakban – fiziológiai értelemben – már nem volt mindenképpen szükség az anya közelségére, de mivel a „kicsi” még nem tudott vigyázni magára, nem hagyhatta egyedül. Ezért ha tehette, az idősebb testvérekre (gyakran a legidősebb leánytestvérré) hagyta a nevelés-gondozás számos feladatát, vagy a nagyszülőkre, akik sokat meséltek, énekeltek unokáiknak, imádságokat tanítottak nekik, beszéltek a régi hiedelmekről, vagy éppen történeteket mondtak saját és közösségük életéből (Csekő, 2000; Sz. Morvay, 1956, 27. o.; a kulturális reprodukció jelentőségéről ld. még: Somlai, 1991, 136. o.). Azonban ha az anyáknak nem volt kire bízniuk a „kicsit”, volt, hogy kis bölcsőben vagy egyszerű teknőben vitték (Vasas, 1993, 21. o.), volt, hogy kis szekérben húzták magukkal, máskor pedig ölben cipelték ki a babát, vagy éppen, miképp Városlődön, hátukra kötött lepedőben hordozták magukkal a földre (Lackovits, 1980, 251. o.).

A hagyományos paraszttársadalmakban az édesanyák nagyobb biztonságban és nyugalomban éltek, mint a városi társadalmakban, ennél fogva gyermekeik is nyugodtabbak voltak és kevesebbet sírtak (Vasas, 1993, 19. o.). Ugyanakkor a paraszti nevelésfelfogásban a gyermek passzív tényezőnek számított, így a gyermekkel való együttműködés törekvésével szemben a mozgáskorlátozás vált általános jellemzővé a parasztság körében. Jellemző volt például a szoros pólyázás, a bölcsőbe való szoros lekötozés, de gyakran használtak „*ülcsit*” vagy „*állókát*” (állószéket; ld. Fügedi, 1988, 36. o.; Portik, 2013) is. A mozgáskorlátozás tekintetében csak az 1930-40-es években történtek változások (Lackovits, 1980, 248. o., 251. o.). Az újszülöttet fürdetés után gyakran puha rongyokba, lepedőbe vagy konyhaköténybe csavarták, hogy ne zavarja anyja munkáját (Lackovits, 1980, 249. o.). Azonban előfordult az

⁶ Banka: képzeletbeli szörnyeteg, gyermekrabló lény a magyar folklórban (Gazda, 1980, 409. o.).

is, például Esztelneken, hogy hat hét után „*már csak éjszakára kötötték le kezét-lábát, ki hat, ki nyolc hónapig*” (Gazda, 1980, 34. o.).

3.5.3. Az anyai nevelés gyakorlatai a leválást követően

A későbbi életévek során anya és gyermeke fokozatosan leváltak egymásról, hogy idővel az „*ösztönös anyaság*” felváltsa a „*kulturális anyaság*” (Bálint, 1941, 10-12. o., 30. o.). A gyermeknek az anyjával való szoros, ám mégis mértéktartó szeretetkapcsolata megkérdőjelezhetetlen erejű és alapvető jelentőségű biztosíték volt mindvégig, ugyanakkor a fegyelmezés (pl. nadrágszűj, botozás) feladatköre is az anyáé volt (Lackovits, 1980, 259. o.), mint ahogyan a tanítgatás is, különösen leánygyermek esetében. Ugyanis a leánygyermek nevelése jórészt anyja, a fiúgyermeké jórészt apja keze alatt történt (Fügedi, 1988, 487. o.). Az emocionális vezetés azonban minden esetre az anya keze alatt összpontosult, nagyrészt tőle függték tehát a személyiségfejlődés szempontjából legmeghatározóbb gyakorlatok.

A szocializáció szempontjából roppant fontos gyakorlat volt az öltözködés, azonban az apróságok öltözködéséből a szülők még nem csináltak nagy gondot, mivel a „*kicsi*” úgysis hamar „*elpiszkolta*” magát. Fiúk-lányok egyformán egybevarrt kartonruhát, zubbonyt viseltek magukon, hűvösebb időkben pedig vállkendőt is kötöttek rá nekik (Fügedi, 1988, 48. o.); ebben az időben tehát még a „*nem-semleges öltöztetés*” (Jávor, 1998, 164. o.) volt a jellemző. Nemüket még nem emelte ki más, csak egy kalapocsk a kisfiún, illetve egy fejkendő a leányka fején. Cipőjük a kicsiknek nem volt, mivel nyáron mezítláb jártak, télen pedig a házban tartózkodtak. A kisfiú 5-6 éves korban már kapott külön inget és gatyát is, illetve csizmácskát (Fügedi, 1988, 48. o.).

Ahogy aztán a gyermek nőtt, anyja egyre több gondot fordított megjelenésére, hiszen ügyelnie kellett rá, nehogy az utcán megnézzék érte. A gyermek megjelenése ugyanis döntő volt a család megítéltetése szempontjából. Az asszony leginkább a nagyobbacska gyermekek, különösen pedig a leánygyermek megjelenésére fordított nagy figyelmet. Azt szerette volna, ha lányából egykor majd ugyanolyan jó megjelenésű, rendes, komoly asszony lesz, mint amilyen most ő. Ezért még a kapuból is visszahívhatta lányát, ha haja, köténye állapotát nem találta rendben (Jávor, 2000, 613. o.).

A megjelenésen és az öltözködésen kívül – az *értékszocializáció* szempontjából – rendkívül fontos volt a jó modor megtanítása, az illemszabályok elsajátíttatása is: az édesanyák igen nagy szerepet tulajdonítottak annak a feladatnak, hogy megtanítsák gyermekeiknek „*a nyilvánosság előtti viselkedés alapszabályait*” (Jávor, 2000, 671. o.). A gyermek – Móricz Zsigmond leírása szerint – anyjától tanulta meg „*a falu lelkiségének minden titkát*”, vagyis a babonákat, illetve „*a társadalmi élet összes formáját, a*

köszönésmódokat, a rangokat és különbségeket az emberek között, szóval be kell idegeznie azt a hogyant és mikéntet, amivel a falu tagjai együtt, egy közösséget alkotva élik a közéletet. Meg kell tanulni a paraszttörvényt, hogy el bírja viselni holtig ezt a rabéletet” (Móricz, 2014, 26. o.). Ugyanakkor fontos feladata volt az édesanyának a valláserkölcsi nevelés is, a „*tisztaság*” eszményének érvényesítése gyermekei nevelésében (ld. Móricz, 2014, 308-309. o.).

Mindazonáltal a paraszttársadalom legalsóbb bugyraiban – a szegénység és a megélhetésért való küzdelem okozta keserűségből fakadóan – a szülőknek nem volt energiájuk valláserkölcsi és morális nevelésre, a legszegényebb családoknál a legfőbb úr az elkeseredés és a frusztráltság volt, a legfőbb nevelőeszköz pedig az ököl és a szitokszó. Nem minden családban vált tehát lehetővé a jó modor megtanítása, ehelyett helyenként annál jellemzőbb volt az alantas szolgaszellem beléplántálása a gyermek lelkivilágába (ld. Markos 1995, 78. o.; Bodnár, 1986, 34. o.; Nagy, 1998, 52-55. o.; Jávora, 2000, (Jávora, 2000, 615. o., 629. o., 633. o.). Mindenesetre a legalapvetőbb együttélési normák még a legkedvezőtlenebb helyzetű családokban is átadásra kerültek nemzedékről nemzedékre.

Az anyai nevelés szerves részét képezte a fegyelmezés is, ami rendkívül sokat árul el a családi kapcsolatrendszeréről is. A hagyományos paraszti közösségekben a szóbeszéd és az apa tekintélyére alapozott elvi norma az apának tulajdonította a családfő szerepét, ám mivel ő sokat volt távol, a gyakorlatban az anya és az apai ági nagymama irányították és szervezték a család életét. Az apai tekintélyelv szembekerült a gyakorlattal, s ennek következtében a gyermek számára ritkán körvonalazódhatott a család hierarchikus képe. Így aztán jobbára annak fogadott szót, akit többnyire domináns szerepben látott, vagyis az édesanyának. Mindemellett gyakori volt, hogy az anya a gyermek apja iránt nem valódi tiszteletet keltett, hanem félelmet ébresztett: „*Hadd e, me megmondalak apádnak, ne féj! Hadd e, me kapsz te este apádtul a szíjúból!*” (Vasas, 1993, 34. o.; ld. még: Jávora, 2000, 667. o.). Ezért aztán az apának „*egy »nézése« is elég volt*”, hogy a gyermek megijedjen, pedig „*az anyák keze hamarabb eljárt*” (Jávora, 2000, 668. o.). Ez is arra utal, hogy az édesapa a háttérben maradt, még említésében is fenyegető alak volt a gyermek számára, akinek nem volt módja szoros érzelmi kapcsolatot ápolni fiaival és lányával, ám fontosak voltak számára. A patriarchális családmóddal e realizálódása egyébként hasonlóságot mutat a polgári család nevelésével (ld. Pukánszky, 2004b, 294, 299).

Mivel a leánygyermek nevelése elsősorban az anya feladata volt, az apa lányával kapcsolatban „*feleségén keresztül érvényesítette akaratát. Szólt neki, hogy vigyázzon a »lányára«*” (Jávora, 2000, 667. o.), illetve az anya gyakran közvetítette is az apa véleményét. Az édesapa ritkán avatkozott be közvetlenül, leginkább csak akkor, amikor már veszélyben érezte a család becsületét (Jávora, 2000, 667. o.). Az édesanya lányát roppant szigorúan fogta,

hiszen ezt várta tőle el az apa és a falu közvéleménye egyaránt, s először mindig őt hibáztatták, ha lánya becsületén folt esett vagy baj érte. Ugyanakkor védte is őt apja szigorával szemben, hiszen mindig figyelmeztette őt, s ha tehetett, a pártjára állt férjét nyugtatgatva (Jávor, 2000, 668. o.). Az édesanyák úgyszólván közvetítők voltak a falusi közösség, illetve az apa akarata és a gyermekek szempontjai között. Engedékenyebb természetükre utal az is, hogy anya és gyermeke között számos titok élt – a társadalomnéprajz ezt nevezi az „*eltitkolás technikájának*” (Jávor, 2000, 667. o.), amely hatékonyabb megoldásnak bizonyult, mint a nyílt szembeszegülés (Jávor, 2000, 667. o.).

Mint már korábban leszögeztük, a paraszti társadalom nevelési gyakorlatát a „*kíméletlen életre nevelés*” elve határozta meg, azonban minden keménység és hidegség ellenére elmondhatjuk, hogy az anya és gyermeke közötti szeretetkapcsolat a paraszti társadalmakban sem maradt el, mivel az korszaktalan vonása az emberi létnek. Faluhelyen, tanyán és pusztán az édesanyák éreztették gyermekeikkel a szeretetet, ám a paraszti erkölcs szigorát is nekik kellett közvetíteni feléjük, az aszimmetrikus szülő-gyermek kapcsolat és a nagyfokú mértéktartás (pl. magázódás a szülővel) ellenére is.

Ugyanakkor nem mindig működhetett az alá-fölérendelt viszony anya és fia között, különösen az édesapa elhunytát követően, ilyenkor az iskoláskorú fiú már-már átvette apja szerepét. Móricz Zsigmond „*A boldog ember*” c. művében (1935) például ezt olvashatjuk: „*Édesanyámnak én vótam a segítsége, mindig velem beszélt meg szegény, hogy mit hogy csináljunk. Mán a házat is én fedtettem be tizenkét esztendő koromba, mert édesapám után úgy maradt, hogy mindenféle csorgott az eső*” (Móricz, 1985, 18. o.). Ilyen esetben a fegyelmezés, a fenytetés is elmaradt: „*édesanyám szeretett; soha meg se szidott, csak féltett, és aggódott értem*” (Móricz, 1985, 19. o.). Ugyanakkor a néprajzi szakirodalomban megidézett adatközlők a leggyakrabban tekintélyelvű szülői kommunikációról számolnak be, s azzal együtt hideg-korlátozó nevelői attitűdről (ld. Baumrind modelljét – Vajda és Kósa, 223-229. o.). Képanyagunk nem ezt igazolja, de a szépirodalmi alkotásokkal egyetemben már a paraszti nevelés valóságának más „arcai” is feltáruznak (pl. Móricz Zsigmond: „*Árvácska*”, 1941)

A gyermekkornéprajzi szakirodalomban visszatérő gondolat, hogy a szeretetlenség érzése felnőttkorban fásultsághoz vezetett. Igaz ugyan, hogy egy bizonyos életkor után már a gyermek csak ritkán részesülhetett testi kontaktusban, ám az édesanya megannyi gesztusából, illetve gondoskodó attitűdjéből érezhette a gyermek a szeretetet (Nagy, 1998), de már az is sokat számított, hogy a falusi, tanyasi és pusztai élet tempója sokkal lassabb volt és nyugodtabb, így az egyén számára minden személyesebb volt és közvetlenül átélhető. Igaz, hogy a gyermeknek néha már egy éves korban le kellett válnia az anyja emlőjéről, ám az archaikus paraszti társadalomban az egyénnek soha nem kellett eltávolodnia attól az élettől,

melyet gyermekként megismert, amelybe már kicsi korától fogva nevelődött bele. Az egyén és a közösség között többnyire nem bontakozott ki semmiféle feldolgozhatatlan konfliktus, mivel a parasztéletet a századfordulón még „*korszaktalan egytörvényűség*” (Erdei, 1973, 13. o.) jellemezte, amelyet – a jól körülhatárolt együttélési szabályoknak köszönhetően – nem igazán lehetett félreérteni. Nem volt ugyan boldog és gondtalan a paraszti élet, ám – az életideálok, életmodellek alternatíváinak hiánya okán – egyszerűbb volt és átláthatóbb, különösen az értékinteriorizáció tekintetében.

3.6. AZ ÉDESAPA SZEREPE A NEVELÉS GYAKORLATÁBAN

Igaz ugyan, hogy a parasztcsaládokban a nevelési gyakorlat javarésze az anyára esett, ám a családfő – a „*pater familias*” – valóban az apa volt (Nagy, 1998; Portik, 2013), s az ideális családban elég volt az apa elítélő pillantása, hogy megijedjen a gyermek (Belov, 1987, 46. o.). Bár többnyire a háttérben maradt, fontosak voltak számára gyermekei, ám nem az individuumot látta bennük, hanem a közösségi érték- és élményvilág tükrében szemlélte őket. Az édesapa már kicsi korában is a leendő földművest látta fiában, illetve a gazdálkodó asszonyt lányában, a „kicsit” már kezdetektől a családi folytonosság letéteményesének, avagy a birtok, „a föld” átörökítésének zálogának tekintette. A parasztember számára a föld jelentette magát az életet, egész lényét annak szentelte (ld. Jávora, 2000, 601. o., 643. o., 646-647. o.). Így aztán érthető, ha gyermekétől várta a közös föld („*közös élet*”) továbbvitelét, felvirágoztatását.

Bár mint minden téren, a fegyelmezés terén is az édesanyáknak volt döntő szerepük a család életében, ugyanakkor természetesen az édesapának is meg volt az eszköztára a család gazdasági és morális irányítása céljából, illetve abból a célból, hogy érvényt szerezzen a családfői tekintélynek. Kiosztotta a feladatokat, utasításokat adott a család tagjainak, szigorú fegyelmet tartott, s gyakran figyelmeztette a családtagokat azokra az értékekre – például az édesanya tiszteletére –, amelyek a családi élet alapját jelentik (Jávora, 2000, 624. o.).

Mivel faluhelyen a pletykák és a kibeszélések révén a rossz hírnév gyorsan kialakulhatott, az édesapának ügyelnie kellett arra, hogy leánya vagy fia viselkedése ne adjon okot a becsületsértő megjegyzésekre. Sokszor a ránézés, a kemény szó, a szidás, a veszekedés is elég volt, hogy a gyerek megrémüljön, de általános módja volt a fegyelmezésnek a pofon, a verés, a fenekelés is (ld. Fügedi, 1988, 50. o.; Gazda, 1980, 68. o.). Sok helyen azonban jellemzőbb volt a térdeltetés, a kukoricán térdeltetés, a tréfálkozás, a megszegényítés vagy éppen a leányok elrettentése egy példa rövid elbeszélése segítségével. Ez utóbbi kettő például kifejezetten édesapai fegyelmező gyakorlat volt. A mértéktelen testi fenyegetésen túl jellemző lehetett az

állati sorssal való megalázás is, mely súlyos lelki károsodást okozott a gyermeknek, édesapja iránt pedig többé képtelen volt feloldódni (Vasas, 1993, 35. o.).

Móricz Zsigmond „Életem regénye” c. könyvéből ugyancsak értékes leírást kapunk arról az apa alakjával kapcsolatban: „édesapám kint volt, odatartozott a világhoz, szinte idegen dolog volt, hogy bejöjjön a házba. Megette az ételt, s ment” (Móricz, 2014, 101. o.). Ebből ugyancsak az édesapa instrumentális vezető szerepe következik, amely pedig egyenesen ered a gazdálkodó-kenyérkereső funkcióból. S mivel a kis Móricz maga is parasztgazda szeretett volna lenni, folyton az apja után futott, hogy elleshesse az apai mintákat. Őt követte tehát folyton, „de csak messziről, mert nem volt tanácsos közel lenni hozzá” (Móricz, 2014, 101. o.). Ugyanakkor mivel a parasztgazdai léttel együtt járt a hatalomgyakorlási technikák elsajátítása is, már ezeket korán eltanulta édesapjától: „Már négyéves koromban beidegzettem a parancsolgatást, a kíméletlenséget, a nyersséget” (Móricz, 2014, 101. o.). Édesanyja ölében sosem ült, folyton apja térdére telepedett, mert az a biztonság érzését nyújtotta számára: „Micsoda bátorság és biztonság s erő volt az, apám térdére telepedni. Olyan jó meleg teste volt, s oly kemény, mint a fa, a karja, ahogy ölelve feküdt s a térde, ahogy megringatott, s a hangja, az is olyan egyéni volt [...]” (Móricz, 2014, 235. o.). Mint látjuk, előfordult, hogy a gyermek közel került apjához, ám, Móricz családja – magasabb presztízse okán – kivételnek számított, olyannyira, hogy itt még a karon cipelés mozzanatával is találkozunk (Móricz, 2014, 71. o.).

3.7. A TESTVÉRKAPCSOLAT PEDAGÓGIAI JELENTŐSÉGE FALUHELYEN

Az archaikus paraszti közösségekben a gyermekek fokozatosan leváltak a szülőkről, s ezzel párhuzamosan egyre több időt töltöttek együtt idősebb testvéreikkel, akik játszottak velük, gondoskodtak róluk, vigyáztak rájuk (Somlai, 1997, 154. o.). Mivel a gyermekek sok időt töltöttek egymással, testvéri körben, többé-kevésbé „önérvényű gyermektársadalom alakult ki, saját »szubkultúrával«, vagyis gazdag és összetett gyermekfolklorral, mely nem minden ízében származott felnőttektől” (Katona, 2001, 29. o.). A kisebbek gyakran úgy ismerkedtek meg az iskoláskor folklórkincsével, hogy az idősebb testvérek bevették játékaikba a „rájuk bízott nyafogó kicsit” (Gazda, 1980, 58. o.). Gyakran előfordult, hogy a nagyobb gyermekek feladataik elvégzése után vagy közben „mindenhová magukkal hurcolták kicsi testvériüket, mint hangya a tojását” (Gazda, 1980, 51. o.), hogy játszassanak környékbeli társaikkal. Ugyanakkor az együttes munkavégzés is jellemző volt, ugyanis régen az ötéves együtt ment a nagyobb testvérével (vagy az édesapjával) legeltetni, hogy beleszokjon (Gazda, 1980, 59. o.).

A testvérség mindig is életre szóló kapcsolat volt, amelynek alapjai a vérségi összetartozás tudata, a kötelező szolidaritás és az érzelmi kötelék voltak (Deáky, 2011, 83. o.). A testvér-

csoporthoz a gyermek személyisége észrevétlenül fejlődött, spontán módon sajátította el az együttélési szabályokat is. „A testvérek között az utánzás, a példaadás, a megértés, az elfogadás, a felelősségvállalás, a szolidaritás, a konfliktuskezelés és az empátia kifejlődik, és idővel kiterjed más emberi kapcsolatokra is” (Deáky, 2011, 85. o.). A testvérek csoportja tehát a gyermeket ráhangolta a társadalmi viszonyokra, továbbá a testvérkapcsolatokban mintegy leképeződött a falusi közösségek hierarchiájára: „Kemény és bölcs ez az iskola és népes is mindig. Apró testvérek nyűgös nyöszörgése, nagyobbak hatalmaskodó szavai és öklei nevelik az embert” (Erdei, 1973, 26. o.).

Érzékletes leírást ad a testvérkapcsolatról személyes élményei alapján Móricz Zsigmond is „Életem regénye” c. könyvében: „Pistának hívtunk egy kis, gömböcforma fiút, aki nálam is kisebb volt, és mindig ott lábatlankodott körülöttem. Nem lehetett tőle szabadulni. Bele kellett nyugodni, hogy akármit csináltam, jött és elrontotta. De ha nekem lóra volt szükségem, nem engedte magát befogni. Ha én várat építtettem, jött és beleült, de ha nekem kedvem volt őt megverni, úgy bőgött, hogy édesnagyanyám kijött a házból, mint a kakukk az órából, és ütött” (Móricz, 2014, 95. o.). A helyzet akkor mérgesedett el az 5 éves Móricz számára, mikor „Már otthon nagyon elszaporodott a gyerek, s egyre több zavart okozott az öcsém követelése” (Móricz, 2014, 124. o.). Pista, miképp Móricz emlékezett, folyton sírt, s nyomában járt, de mindezek ellenére szerette, hiszen együtt töltötték életük legérzékenyebb részét, „a testvériség közös börtönében” (Móricz, 2014, 200. o.).

Igaz ugyan, hogy a szülőkapcsolatokból kikerülve a legkisebb gyermekek viszonylag hamar önállósultak, ám az értük való felelősségvállalás nagyrészt a legidősebb testvért, különösen a legidősebb leánygyermeket terhelte (Buda, 2004). Az ő vezetésük alatt szerveződtek az egészen önálló életet élő testvércsoportok. Jelentékenyebb – akár már néhány év (Fügedi, 1988, 51. o.) – korkülönbség esetén a fiatalabb testvér bácsizta vagy nénizte, illetve magázta az idősebbet, aki fegyelmezési joggal is élt (Kresz, 1949, 66. o.). Mivel a kisebb testvérek rendkívüli módon voltak képesek vonzódni ahhoz a személyhez, aki foglalkozott velük, a szülők mellett az idősebb testvér roppant meghatározó nevelő hatással volt az „apróságokra”, „pótszülőként”, illetve „anya-” vagy „apa-helyettesként” funkcionálhattak. A legények hasonló tekintéllyel parancsoltak kistestvéreiknek, mint apjuk, a nagylányok pedig úgyszólván „anyáskodtak” a kisebbekkel (Kresz, 1949, 66. o.; Vajda és Kósa, 2005, 259. o.).

A fiútestvérek az apjuktól megfigyelt férfias viselkedési formákat lánytestvéreiken gyakorolták, különféle szolgálatokat várva el tőlük, a leánygyermek pedig játéktevékenységeikkel készültek előre a gyermeknevelés és -gondozás különböző feladataira. A legidősebb fiúgyermeket a családfői szerepre már kiskorától fogva nevelték és ezt kifejezték az asztali ülésrendnél is: ő foglalt helyet apja mellett. Az apa távolléte esetén a legidősebb fiútestvér vette át a

családfői szerepet is (Deáky, 2011, 83. o.). Az „elsőszülött” már az „Őszösvetség” szerint is „az Istené, őt illette meg” (Deáky, 2011, 83. o.). „Az elsőszülöttség rangot, jogot és megkülönböztetett viszonyt is jelentett” (Deáky, 2011, 83. o.), a családon belüli kivételes társadalmi státusz így rendszerint a legidősebb fiútestvérre szállott. Mindazonáltal az elsőszülött fiúk szociálisan jobbak testvéreiknél, azonban míg az elsőszülött fiútestvérek gyakran gyanakvóbbak és agresszívabbak, addig az elsőszülött lányok engedelmesebbek és szociálisan felelősebbek (Vajda és Kósa, 2005, 263. o.). Míg a legidősebb testvér kapta a legkivételesebb rangot a testvérek közül, addig a legkisebb testvér kapta a legtöbb szeretetet, ösztönzést és segítséget a szülőktől és a testvérektől egyaránt, illetve előtte – testvérei életútja révén – már kész mintasorok álltak rendelkezésre, amelyekből módja volt tanulni. A mesékben és a mítoszokban is a legkisebb gyermek az igazságszótó, a szülők és a testvérek gyámolítója (Deáky, 2011, 84. o.).

Faluhelyen, ha a lány elmúlt már 4-5 éves és volt egy kistestvére, gyakran őt bízták meg azzal, hogy míg az anya dolgozik a mezőn, vigyázzon rá (Deáky, 2011, 83-84. o.). Az idősebb leánytestvér nemcsak szeretetet és gyöngédséget nyújtott a „kicsinek”, de lelki, szellemi nevelést is a sok-sok becézéssel, kedveskedéssel, dajkarímmel és dalocskával (Gazda, 1980, 37. o.). A nagyobb leányok mosdatták, öltöztették, etették, dajkálták kistestvérüket (Gazda, 1980, 97. o.), hetente egyszer kibontották és megfésülték hajukat (Fügedi, 1988, 48. o.) vagy éppen kimosták pelenkájukat (Gazda, 1980, 97. o.). Azonban az idősebb testvérek nem mindig gondoskodtak kifogástalanul a kicsiről. Előfordult ugyanis, hogy „Napestig nem tették tisztába, ott ült jó szorosán lekötözve a bölcsőben. Ha a ringatásra nem hallgatott el, akkor rendszerint teljesen magára hagyták, hadd sírjon, vagy ha mégis ringatta, izgalmában, hogy elmaradt a játéktól, nemegyszer ki is borította” (Vasas, 1993, 22. o.).

3.8. GYERMEKCSOPORTI INTERAKCIÓK ÉS GYERMEKKORI SZOCIALIZÁCIÓ A PARASZTI KÖZÖSSÉGEKBEN

A kortárs csoporttal és a barátokkal való kapcsolattartás a személyiségfejlődés és a szocializáció meghatározó tényezője (Somlai, 1997, 156. o.). Ebben a kapcsolatban fejlődik ki a szociális kompetencia, ez nyújt támaszt az „én” számára, ez ad lehetőséget az önérvényesítésre. Emocionális biztonságot nyújt, teret enged az intimitásnak, lehetővé teszi irányító szerepek vállalását, illetve a valahová tartozás érzését nyújtja a felnövekvő számára (Vajda és Kósa, 2005, 267. o.). A csoportban az alacsony létszám (8-10 fő) okán még megjelenhetnek a sorsársak iránt táplált mélyebb érzések is, melyeket a páros munkatevékenységek még jobban elmélyíthetnek, s itt még van tere az egyéniség kinyilvánításának (Vasas, 1993, 114. o.). Itt olyan benyomásokat szerezhetnek, melyek nyomán kialakíthatják későbbi társas viselkedésü-

ket, amit aztán személyiségük részeként őriznek, különösen serdülőkorban, amikor az egyén némiképp igyekszik kiszakadni a család hierarchikus kötelékéből (Vasas, 1993, 117. o.).

A hagyományos paraszti közösségekben a gyermekek sok időt töltöttek egymás társaságában. Olykor már a két-három évesek is az udvaron, a mezőn vagy az utcán voltak, a szegényebbek szinte menekültek a kicsi, zsúfolt lakásból, „*ahol bent savanyodott a káposzta, az ágy alatt kotlott a tyúk*” (Deáky, 2011, 126. o.). „*Porban játszó*” korában a gyermek még nem volt képes társulásra, pusztán párhuzamos játékokra, 4-5 éves kortól azonban már kezdtek megszerveződni a gyermekbandák, gyermekhadak (Gazda, 1980, 57. o.). Ezek élete 12 éves korig ívelt. A gyermekcsoportokat hierarchikus szerveződés jellemezte, különösen akkor, ha életkori különbségek is tapasztalhatók voltak a csoporton belül. A gyermekközösségek kiegészítették a családi nevelést, hiszen itt kiformalódhatott az egészséges versenyszellem (pl. futás révén), a kölcsönös ellenőrzés és segítségnyújtás gyakorlata révén kifejlődhettek a társadalmi érintkezés technikái, s itt tanulták meg a társadalomba való beilleszkedés stratégiáit is (Katona, 2001, 45. o.). A gyermekcsoportok hosszú ideig pótolták a felnőttek köreit, s átmenetet jelentettek a legénytársaságok, illetve a fonók világába.

A gyermekek nevelték, tanígtatták egymást, gúnyosan noszogatták a másikat, tréfával, ugratással igyekeztek egymást rávezetni a helyesnek vélt magatartásformára. Fogócskázás közben pl. mondhatták: „*Ilyen fogó mellett / aludni is lehet*” (Katona, 2001, 31. o.). A büntetés és a szankcionálás hatásmechanizmusát már kora gyermekkorban begyakorolták, hiszen minden, a csoportos játéktevékenység során előforduló ügyetlenséget, szabálysértést és vétséget játékosan büntettek, kollektív döntés nyomán (Katona, 2001, 32. o.), hasonló leleményességgel, mint a felnőttek (ld. Katona, 2001, 33. o.).

A legtöbb esetben egy bizonyos életkortól (Lackovits Emőke szerint Veszprém megyében például 4 éves kortól; Lackovits, 1980, 264. o.) jellemző volt a nemek elkülönülése, s míg a fiúcsoportokban többnyire volt valódi „vezér”, aki irányított és parancsokat osztogatott (ld. Vasas, 1993, 104. o.), addig a lánycsoportok vezetői – ha ugyan voltak – csak javasoltak, szerveztek és kezdeményeztek (vö. Vajda és Kósa, 2005, 269. o.). A nemek olykor keveredtek, például szerepjátékok (papás-mamás) idejére, de ez jobbára nem volt jellemző: a fiúk inkább csúzliztak vagy íjaztak, míg a lányok babáztak vagy láncot készítettek (Fügedi, 1988, 52-55. o.; Tátrai, 1997, 40-43. o.; Katona, 2001, 30-31. o.; Somlai, 1997, 157. o.). Egyébként a fiúcsoportokban uralkodó hierarchiára utalt az a versenyszellem is, amely testet öltött a fiúkra jellemző kompetitív játékokban és szabályjátékokban, hiszen mindkét játéktípus módot adott a hatalomgyakorlás technikáinak begyakorlására. A csoportban betöltött szerep meghatározta az egyén egész további életét: a vezetők például többnyire a közösség kiemelkedő egyéniségévé váltak (Csekő, 2000), az „agrovezetők” (ld. Vasas, 1993, 104. o.) pedig gyógyí-

tó feladatokat kaphatott felnőttkorában, de meg volt a feladata a „szervezőnek”, a „főkántáló-
nak” és a „csoportbolondnak” is. Ám a gyermekként magányosan játszó felnőtteként is sok
bánatot, keserűséget éltek át (Vasas, 1993, 57. o., 104. o.).

A gyermekcsoporti tevékenységek korcsoportok szerinti tagolódása igen határozott volt,
ugyanis két-három évnél nagyobb korkülönbség már jelentősnek számított, de időnként 3-4
évvél kisebb gyermeket is bevettek a játékba (Katona, 2001, 40. o.). A gyermekcsoportok 8-
10 főt foglaltak magukba, ám előfordultak 3-4 cimborából álló társaságok is, de ez esetben a
társadalmi réteghelyzetet illető különbségek nagyobb mértékben jelentettek kizáró okot a tag-
bevitel vonatkozásában (Gazda, 1980, 105. o.). Bizonyos életkorig nem érvényesültek a tár-
sadalmi különbségek, de 10-14 éves korban már elkülönültek egymástól a szegények és a
gazdagok (Katona, 2001, 44. o.), azonban Gazda Klára Esztelnekre vonatkozóan kiemeli,
hogy „Nagygazda s szegény gyermeke együtt játszott” (Gazda, 1980, 105. o.).

3.9. AZ ISKOLA ÉS A TANULÁS KAPCSOLATÁNAK NEVELÉSTÖRTÉNETI PROBLÉMÁJA A PARASZTI TÁRSADALOMBAN

Az Eötvös-féle népoktatási törvény (1868) nyomán Magyarországon jelentős mértékben kor-
szerűsödött az elemi iskoláztatás, ám a fejlődés meglehetősen hosszú folyamat eredménye
volt. 1868-ban a tanköteles gyermekek 48%-a, 1872-ben 55%-a, 1896-ban 79%-a, végül
1913-ban már 93%-a járt iskolába. A kezdetekkor nagymértékű hiány jellemezte a tárgyi és
eszközi feltételeket, ám Eötvös József kultuszminiszternek és az általa teremtett „szabad ver-
senynek” köszönhetően a század végére hozzávetőleg kétszáz népiskolai tankönyv került
használatba (Mészáros, Németh és Pukánszky, 2005, 309-310. o.).

Ugyanakkor a népiskoláztatás elterjedésének folyamatában voltak törvényi szabályozás
útján nem kezelhető akadályozó tényezők is: a vidéki társadalom számos régiójába, illetve a
szegényparasztság köreibbe nem érkezett el a polgárosulásnak sem a lehetősége (gazdasági
viszonyok), sem a törekvése (mentalitás). Másképp fogalmazva: hiányzott a feltörekvés szán-
déka (vö. Kósa, 1990, 55-56. o.), így aztán nem válhatott érdeké az ismeretgyarapodás.
Ezekben a társadalmi közegekben az életszemlélet legfőbb elemei az engedelmesség, a függő-
ség és a „fáradhatatlan munkabírás” erénye maradtak, s még mindig a megmaradás volt a
parasztember fő életcélja (Jávor, 2000, 672. o.; Kósa, 1990, 59. o.). Bizonyos régiókban –
főleg Nyugat-dunántúlon és az alföldi mezővárosokban – valóban kiforrálódott egyfajta
„felhalmozó értékrend” (Jávor, 2000, 605. o.), s tényleg fontossá vált a gyermekek taníttatása
és a kiemelkedés, ám a polgári átalakulás lassú és döcögős folyamat volt, amely elkerülte a
parasztság számos al csoportját, mint például a cselédeket és a summásokat is.

Nem volt ez másképp más országban sem. A munkásszülők nevelési aktivitását akadályozta a munkában való elfoglaltság, a lustaság és a közöny, mégis sokan tartózkodtak az iskolai oktatástól. A módosabb szülők pedig úgy vélték, hogy iskolára a hátrányos helyzetű családoknak van szüksége (Musgrove, 1998, 259. o.), W. Cobbet és D. Williams pedig „a lelki betegségek kórházának” (Musgrove, 1998, 260. o.; vö. Daumier: „Iskolából”, 1847 k. – Farkas, 1960) tekintették, s az otthoni nevelést javasolták. A középosztály körében idővel mégis kifejlődött a hit abban, hogy az iskola segítségével képesek elültetni a „jövő polgárának” lelkében olyan polgári értékeket (önkontroll, precizitás, rendszeresség – Foucault, 1990, 203-210. o.), amelyek révén képessé válnak a társadalomba való betagozódásra (ld. deMause, 1998, 34. o.), miközben eltávolodnak a gyermekkor spontán megnyilvánulásaitól (Pukánszky, 2005, 230. o.). Ez a paraszti társadalmon belül leginkább a közép- és gazdagparaszti rétegek körében válhatott jellemzővé, ugyanis a szegényparaszti családok számára az egyetlen célt a megmaradás jelentette, amelynek eszköze a jelenre és önmaguk újratermelésére irányuló szakadatlan munkavégzés volt, így aztán a mobilitás kapui is zárva voltak előttük.

Az archaikus paraszti közösségekben a szülők tehát jobbra nem tulajdonítottak nagy jelentőséget az iskolának, hiszen az erkölcs faluhelyen minden ízében a munka és a szorgalom köré szerveződött. Fontosnak tartották, hogy a gyerek elsajátítsa az alfabetikus ismereteket, azonban ezután már – különösen a legszegényebb családokban – csak télen küldték be a padok közé, hiszen egyébkor az ő segítségére is szükség volt a földön. Az iskolát ezért gyakran „téli iskolának” nevezték (Bodovics, 2011, 11. o.). A parasztember – különösen a „szegényember” – gyermekében nem a jövő értelmiségét vagy „úriemberét” látta, hanem dolgos parasztot, ezért meg is szólták a tanulni kívánó fiút „urizálása” miatt (ld. Erdei, 1973, 5. o.).

A szülők gyakran nehezteltek gyermekük túlfeszített iskolai életére, hiszen munkaerejüket igényelték a földön, de azt is sajnálták, hogy kevesebb idejük jut bandázásra (Vasas, 1993, 40. o.). Az anyagi gondok (pl. ruháztatás) is gátját jelentették a beiskolázás törekvésének, s ezzel együtt a mobilitásnak (erről részletesebben ld. Vasas, 1993, 82. o.). Olykor a gyermekek még mezítláb is elmerészkedtek az iskolába, hogy legalább télen az iskolapadban ülhessenek a többiek között (Vasas, 1993, 82. o.), ugyanakkor többnyire a gyermek maga nem érezte önként vállalt tevékenységnek az iskolai célú tanulást (Katona, 1992, 25. o.). Megjelenésének oka gyakran a társaságkeresés, illetve a beilleszkedés vágya volt (ld. Móricz, 2014, 292. o.).

Az iskolai oktatás-nevelés kezdettől fogva kényszerítő jellegű volt, s mind általánosabbá válásával egyre szigorúbbá vált. A gyermekek részéről a tanulás korántsem volt önkéntes, hiába csalogatták őket a *Gergely-járással*, a szegényebb szülők pedig többnyire nem szívesen engedték gyermeküket iskolába, hiszen tél kivételével szükség volt rájuk a földön. A gyermekek tartottak az iskolától és nem is érezték hasznosnak. Volt, aki szégyellt vászonzubbonnyban

járni, s a verést sem szerette. Az apák sem erőltették gyermekeiket iskolába, hiszen úgy tartották: „*aki a kanászságból meg nem él, kevés annak a Dárius kincse is! Többet ér a választási malac, mint az ábécé. Ki miben született, abban maradjon*” (Kiss, 1939, 8. o.). Hogy miképp viszonyultak a szülők az iskolához a pusztán, arról *Illyés Gyula* is értékes leírást ad „*Puszták népe*” c. szociográfiájában (1936). „*Az iskolát általában a szülők sem szenvedhették, valami távoli, az ügyeket közlelől nem ismerő hatalom okvetetlenkedésének tartották. Az iskolalátogatásért a gyerekek nem kaptak napszámot, a borsóböngészésért kaptak.*” (Illyés, 2003, 199.)

Az esztelneki szülők szintén nem törődtek a tanítással, sok gyermek hiányzott a mezei munkák időszakában. Gyakran csak télen kezdték az iskolát a „nebulók”, de volt, hogy még akkor sem, ha nem volt megfelelő téli ruhájuk, ezért aztán otthon kellett maradniuk. Esztelneken a legtöbben nem végeztek el többet két-három osztálynál, amelynek egyik oka a családonkénti nagy gyermeklétszám volt. A gyermekek nem igazán lelkesedtek a tanulásért, s keserűen fogadták, ha szüleik tanulni küldték őket, sokan még ilyenkor is csak az iskola mellé jártak, így aztán sokan csak katonakorukban tanultak meg írni. Azonban voltak szülők, akik még áldozatot is készek voltak hozni gyermekeik taníttatásáért, bár ez ritka volt, a kiszabott bírsággal pedig a szegényebb szülők nem törődtek, mivel úgysem tudták behajtani rajtuk (Gazda, 1980, 100. o.; *Bartha Károly* korabeli szakíróát idézi *Gazda*, 1980, 411. o.).

Móricz Zsigmond az iskola megítélésével kapcsolatban szintén világos leírást ad „*Életem regénye*” c. könyvében. E szerint az iskola „*nem a falusi lakosság gondolata, találmánya és követelése. Ez állami divat, az európai kultúrfokkal vált kötelezővé, azt lehetne mondani kényszerintézménnyé. Ezt adták a falunak, s csendőrrrel tartják fenn a használatát.*” Falun határozott ellenszenv élt a népiskolával szemben, s a szülők igyekeztek otthon tartani a gyermeket, „*akinek a falu törvényei szerint minden napra s minden percre megvan a maga beosztása: »agyonverlek, te büdös köjök, ha nem vigyázol a bornyúra.«*” (Móricz, 2014, 291. o.)

Nem riktán fordult elő, hogy tanítás helyett ki kellett vonulni a mezőre répbogarat szedni, babot vagy lencsét szemezni, gyomlálni (Illyés, 2003, 198. o.). *Móricz Zsigmond* „*A boldog ember*” c. regényéből (1935) is kiderül, hogy a falusi és tanyasi iskolákban tanulás helyett gyakran dolgozni küldték a gyermeket. A regény főhőse, *Joó György* egy helyen így vall: „*Nem is voltam valami jó tanuló, azt elismerem, de az első tanítónk, Kallós tanító, mikor édesanyám elvitt az iskolába, azt mondta: ez nagyon ügyes gyerek, és mingyárt kiküldött a libáit őrizni a többi kis iskolással. Mikor meg a másik tanító jött, a Piri tanító, akkor már a malacokkal meg a tehenekkel volt dolgom*” (Móricz, 1985, 236-237. o.). A század végén tehát valóban gyakori volt a képesítés és hivatástudat nélkül működő tanító, s ennél fogva előfordult, hogy a tanító inkább a gazdálkodásban használta fel tanítványait (ld. még: *Móricz*, 2014, 291-292. o.).

Az iskola kifejtette hatását a közösségi értékek átadásának vonatkozásában is, hiszen a gyermekek az iskolában megerősítést kaptak a falu értékvilágával kapcsolatban. Hangsúlyt fektettek az olyan értékek megerősítésére, mint a szorgalom a takarékoság, az engedelmeség, az idősek tisztelete, hiszen mindez megfogalmazódott az iskolákban tanult rigmusokban, versikékben, mondásokban vagy vallási tárgyú memoriterekben. A „rejtett tanterv” jellegzetes eleme volt a táblához kihívás „jelenete”, mely hűen reprezentálta az aszimmetrikus felnőtt-gyermek viszonyt, de jellemző volt a testi fenyíték is. A tanár tekintélyelvű vezetőként jelent meg, hiba-centrikus nézőponttal és ellentmondást nem ismerve lépett fel a növendékekkel szemben. Autoriter vezetési stílusa nem kedvezett az individuális törekvéseknek, annál inkább szolgálta a közösségi és családi értékek interiorizálódását (Gazda, 1980, 101. o.).

A tanár vasfegyelemmel kérte számon a megtanított ismereteket, s nem átalított vesszőzéshez, megalázáshoz folyamodni, mindezzel pedig alapvetően járult hozzá az engedelmességre és a függőségre nevelés kívánalmaihoz (Jávor, 2000, 603-604. o.). *„Az iskolában a »komisz tanítók« fegyelem alatt tartották, gyakran jól megrokolyázták, vérbe gübülték a gyermekeket. Hasábfára térdeltették, pálcával a tenyerébe vertek”* (Gazda, 1980, 101. o.). A szülők többnyire nem védték gyermekeket, úgy gondolták, ha kikaptak, biztos megérdemelték, *„rossz fát tettek a tűzre”*. Ám előfordult az is, hogy a szülők felelősségre vonták a tanítót gyermekeik fenyítése miatt, ilyenkor akár meg is kergethették *„kankós pálcával”* (Gazda, 1980, 101. o.).

Mindenesetre az iskoláztatás nem volt népszerű a szülők körében. A tanyasi családok gyakran csak addig járatták iskolába gyermeküket, míg meg nem tanult írni, olvasni, számolni, zsoltárt mondani; ez általában egy-két év volt, de *„időkinyíltával”* ez idő alatt is kivitték dolgozni. A lányok még ennyit sem tanultak. *„Alighogy a kötőjét meg tudta kötni a kislány, leszakajtották az iskolából és elállították”* (Kiss, 1943, 7. o.). A falusi iskolákban is nagyjából az alfabetikus ismeretek zsoltárok memorizálásából állt össze a tanítás tartalma, illetve még erkölcsi szabályokat tartalmazó mondókákat, versikéket, történeteket kellett olvasni (ld. *„Protestáns Arany ABC”* [Szuhai, 1899, 948-952. o.]; Gazda, 1980, 99-100. o.). Lexikális ismereteket nem tanítottak nagymértékben az iskolában, inkább rendre, szorgalomra és fegyelemre nevelték a gyereket, illetve mondókákat, vallásos versikéket memorizáltattak a nebulókkal (Jávor, 2000, 603-604. o.). *Illyés Gyula* visszaemlékezése szerint nem igazán foglalkoztak a számtannal, inkább fegyelmezéssel, munkával vagy vallásos szövegek memorizálásával töltötték az időt: *„Hanák bácsi alatt főleg a gyónási imát gyakoroltuk, hihetetlen gyors ütemben”* (Illyés, 2003, 193. o.). A gyermek azonban gyakran már eleve vallási memoriterekkel a fejében ment iskolába, melyeket szüleitől, nagyszüleitől tanult.

Gazda Klára részletes leírása (Gazda, 1980, 99, 101. o.) szerint az iskola összességében arra törekedett, hogy gyakorlatias háztartási és gazdasági szakismereteket nyújtson a tanulók

számára, azonban *Bartha Károly* pedagógiai szakíró a maga korában szóvá tette, hogy e törekvés szempontjából az *esztelneki iskolában* tapasztalható tendencia nem kielégítő, mivel az itt tanított gazdálkodási ismeretek mennyisége oly elenyésző, hogy korántsem mozdítja elő „*a gazdálkodás belterjessé fejlesztésének ügyét*” (*Gazda*, 1980, 101. o.; ld. *Bartha Károly* jellemzését 1912. december 20-áról – *Gazda*, 1980, 411. o.). *Móra Ferenc* azonban azt hangsúlyozta, hogy a parasztek többsége, amint kikerül az iskolából, a kulturálatlanság „száraz sivatagába” érkezik, „*amelyben még harmathoz se jut*” (*Móra*, 2003). Nem készül sajtóorgánium vagy könyv a parasztságnak, „*hacsak politikai propaganda nem, meg vőfélykönyv és álmoskönyv a kalendárium mellé*” (*Móra*, 2003). Az író felemeli hangját a tankönyvekkel, a tanítás időbeosztásával és a német mintára készült tantervvel szemben is, amely szerinte tanyákon nem alkalmazható, mivel „*sok hiábavaló terhet ró a tanítóra s tanulóra*” (*Móra*, 2003). Továbbá úgy vélte, hogy az egyébként is korán kelő tanyasi gyermeket reggel hattól délelőtt 9-10 óráig kellene iskolában tartani, hogy a nap további részében tudjon segíteni szüleinek a munkában. Így „*a paraszt megbékülne az iskolával, [...] s fel tudnók benne ébreszteni a kultúra iránt való állandó fogékonyságot*” (*Móra*, 2003).

3.10. MUNKATEVÉKENYSÉG, BELENEVELŐDÉS ÉS SZOCIALIZÁCIÓ AZ ARCHAIKUS PARASZTI TÁRSADALOMBAN

3.10.1. A munkába nevelődés jellemzői és jelentősége a paraszttársadalomban

Mivel a parasztcsalád soha nem volt más, mint termelési-fogyasztási egység és egyúttal munkaszervezet, a férfi-, női- és gyermekmunka hármas egysége mindig is magától értetődő volt. A paraszti társadalomban a 19. század második felében, a gabonakonjunktúra idején, a kapás növények elterjedése miatt a mezőgazdaság egyre több női és kézimunkát igényelt, s ezt az igényt csak több gyermek alkalmazásával tudták kielégíteni (*Knézy*, 1995, 446. o.). A falusi társadalomban a gyermeket már születésétől fogva munkára szánták, s mágikus módszerekkel próbálták előre biztosítani, hogy szorgalmas, derék ember legyen belőle. Somogyban ebből a célból különböző használati tárgyakat tettek az első fürösztővízbe, például baltát akkor, ha azt akarták elérni, hogy a fiúból jó faragó legyen (*Gönczi*, 1937, 61. o., 64. o.). Jellemző volt az is, hogy olyan tárgyakat tettek a gyermek kezébe, amely hiedelmük szerint biztosítja, hogy később dolgos emberré vagy szorgalmas asszonnyá váljék. A fiúcska kezébe villát, kalapácsot, baltát, ostort adtak, a leánykák kezébe pedig orsót, varró-, kötő- és horgolótűt, aszerint, hogy éppen mire szánták őket (*Kapros*, 1986, 179. o.).

A paraszttársadalomban a gyermekkel szembeni elvárások mindenekelőtt a munkára nevelés folyamatában realizálódtak. A munka központi jelentőséggel bírt a család életében: a köré szerveződött az erkölcsi rend és a szülők nevelési gyakorlata egyaránt. A munka hozzájárult a gazdaság működéséhez, de a nevelés elsődleges eszköze is az volt. A gyermek a munkában méretett próbára, a munka során formálódott önbecsülése, önértékelése, de közösségi szerepe is (Deáky, 2011, 273-275. o.). A családi együttlét élményét is a munka adta, még ha hajnaltól estig is dolgoztak. A család munkateljesítménye váltotta ki a helyi közösség megbecsülését is, így aztán apáról fiúra szálló kötelesség volt a föld megtartása, megművelése, az állatállomány gondozása, szaporítása (Deáky, 2011, 283. o.).

A jól végzett munka, a jó gazda lét a gyermek identitásának kulcsfontosságú összetevője volt. Az út a falu társadalmához és műveltségéhez a családon és a munkán keresztül vezetett: a gyermek feladatai ellátása közben fokról fokra, szinte észrevétlenül, élményszerűen szerveződött bele, illeszkedett be a falu társadalmába (Katona, 2001, 46. o.). A „kicsi” idővel „*asszimilálta környezetét hatását*”, hiszen megpróbáltatásai hatására „*keményé, ellenállóvá, küzdőképessé és hősiessé*” kellett válnia (Vasas, 1993, 39. o.; Erdei, 1974, 53. o.). A kollektív munkatevékenységben való kora gyermekkori részvétel rendkívül nagy jelentőséggel bírt a társadalmi tudat erősödése, a felelősségérzet fejlődése szempontjából (Erdei, 1974, 184. o.).

Tomori Viola megfogalmazása szerint a gyermek már gyermekként sem minőségileg különböző teremtés a felnőtthöz képest, sokkal inkább „*miniatűr felnőtt*” (Tomori, 1935, 60. o.), akinek már játéka sem sajátosan gyermeki, sokkal inkább a társadalomba való integrálódását segíti minden elemében (vö. Vasas, 1993, 37. o.). Gyakran a felnőtt munkaeszközök kicsinyített mását adták játszani neki (például kiscsereblyét), illetve gyakran bízták a gyerekekre kisállat vagy kistestvér nevelését-gondozását, így aztán észrevétlenül fejlődött felelősségérzete (Deáky, 2011, 278. o.). A gyermek tulajdonképpen a felnőttek életét élte kicsiben. Amikor nem dolgozott, akkor cselekedeteivel játékosan utánozta a felnőttek életét, de már egészen aprócska korától fogva kint volt a földön és segített.

A gyerekek a feladatokkal általában nem egyéneként, hanem korcsoportonként találkoztak, így az adott munkafolyamat korcsoportjuk természetes tevékenységként tudatosult (Fügedi, 1991, 483. o.). A gyermek lényegében mindent maga lesett el, de szülei időnként meg támogatták a megértésben (Vajkai, 1979, 293-294. o.), néha pedig megdicsérték (Fügedi, 1991, 491. o.). Azonban többnyire „*látásból s gyakorlatból*” (Gazda, 1980, 69. o.) sajátította el az adott munkafolyamatot, hiszen gyámoltalannak számított az olyan, akinek magyarázni kellett (Gazda, 1980, 69. o.). A gyermek tehát a munkafolyamatokat a belenevelődés folyamatában sajátította el, hiszen tanulási folyamata nem szervezett, s nem meghatározott fórumokon történt (Ortutay, 1977-1982; Kresz, 1949, 54-56. o., 63-66. o.; Vajkai, 1979, 293. o.).

Ugyanakkor léteztek célirányos, direkt viselkedésszabályozási eszközök is a munkára nevelés gyakorlatában. Mivel falun a szorgalom nagy erénynek, a restség pedig vétéknek számított, ügyeltek, hogy az utód jó munkássá váljék. „*A kiszabott munka el nem végzéséért vagy tökéletlen végrehajtásáért a gyermeket szigorúan büntették, mert azt tartották, hogy minél komiszabban nevelik, [...] annál jobb gazdaember válik belőle*” (Gazda, 1980, 70. o.). A dicséret ritka volt, mert nem akarták, hogy a poronty elbízsa magát. Ugyanakkor számos módja volt az elismerés kifejezésének, pl., amikor egy napon nehezebb, felelősségteljesebb munkát kapott szüleitől, vagy amikor 12-13 évesen helyet kapott a családi asztalnál (Gazda, 1980, 70. o.), ha már egyes dolgokban megbízhatónak látták. A lustaságot azonban végzetesnek tartották, hiszen úgy gondolták: „*amelyik a gazdaságot tatarul kezdi, úgy es hal meg, nem lesz jó gazdaember belőle*»” (Gazda, 1980, 69. o.). A lusta leányt az asszonyok kibeszélték, a legények körében is híre ment. A szülőknek is a szófogadó lány volt a „kedvesebb”, több munkát is bízta rá. Vallották továbbá, hogy csak annyit szabad az apróságra bízni, amennyit elbír, s meg kell adni neki „*az övét*”, gondolva itt az ételre és az alvásidőre (Gazda, 1980, 69. o.).

A gyermek a fokozatosság elve szerint tanult bele a felnőttek dolgába (Jávor, 2000, 699. o.). Eleinte csak kisebb fajsúlyú, kiegészítő jellegű munkával segíthette szülei dolgát, azonban ez rendkívül nagy jelentőséggel bírt, három okból: egyrészt mentesítette szüleit a munkára fordított idő és energia elaprózódásától, másrészt így maguk a gyermekek is felkészülhettek a felnőtt munkatevékenységekre, harmadrészt pedig a munka megóvta őket a tétlenség (ön)pusztító hatásától, s így a szülőknek nem kellett sok energiát fordítaniuk gyermekeik felügyelésére (Gazda, 1980, 68. o.). Később aztán a fiúgyermek megtanulhatta fogatot hajtani és kaszálni. A kaszálás számított a legnehezebb munkának (Vasas, 1993, 42. o.). Suhancból legénnyé akkor vált, amikor már képes volt kivágni kaszával a rendet, s ekkor megkapta a férfilét szimbólumait: a pipát és a bicskát (Jávor, 2000, 618. o.). Az apa a fiát nem tanította sokáig közvetlenül – eleinte ugyan lassan, szemléletesen bemutatta számára, mit hogyan kell csinálni, de később már a magyarázatok is elmaradtak; a fő tanulási módszer a megfigyelés, az utánzás volt (ld. Molnár János jezsuita tanár levelét Petrovszky Sándornak 1776-ban – Deáky, 2011, 247-248. o.). Mindenesetre az apa örült, ha látta gyermeke tettvágyát, életrevalóságát, s mindig is ösztönözte a munkában való önállóságra. Azt nem szerették, ha a fiúgyermek a saját feje után megy, de azt igen, ha korát megelőző munkával próbálkozott, s ha hatékonyan lehetett vele együttműködni (Jávor, 2000, 672. o.).

Sok helyen jellemző volt, hogy a gyermekeket egyenesen az iskolából küldték ki dolgozni a földre. Ezzel kapcsolatban Illyés Gyula részletesen ír „*Puszták népe*” c. szociográfiájában (1936), kiemelve, hogy maguk a gyermekek hasznosnak ítélték a munkával eltöltött időt. „*Harsányan helyeseltünk, ha valamelyik reggel az iskolába lépve megtudtuk, hogy tanítás*

helyett a határba vonulunk. Kivonultunk, és répabogarat szedtünk. Szabadnap volt, de nem mondom, hogy ilyenkor tanultunk a legkevesebbet. Az élet számára tanultunk. [...] úgy kezeltek bennünket is, mint a felnőtteket. Pálcával jártak mögöttünk, és ügyes ütéseket pattintottak a hajlás közben égre feszülő nadrágunkra, s szóval is igyekeztek reggeli lelkes buzgalmunkat helyes irányba terelni” (Illyés, 2003, 198. o.). Illyés Gyula azt is érzékelteti, hogy a mezőgazdasági munkával járó rend és fegyelem nem csupán kívülről jött, hanem csakhamar belsővé vált, hiszen maguk a gyermekek is hozzájárultak a szigorú fegyelem működtetéséhez: „Kigúnyoltuk, sőt titokban ráadásul magunk is meglegyintettük azt, akinél gyorsan eltört a mécses; mintha valami játékot bontott volna meg, amelynek szabályait már sejtettük” (Illyés, 2003, 199. o.). Napszámért is gyakran végeztek mezőgazdasági munkát a gyerekekkel, s a nagymama is helyeselte: „Csak edződjenek – mondta –, annál jobban megbecsülik majd, ha az életben véletlenül jó dolguk lesz” (Illyés, 2003, 198. o.).

3.10.2. A munkatevékenység nemenkénti elkülönülése

A paraszttársadalomban a gyermekek már 3-4 éves korukban kezdtek bekapcsolódni a munkamegosztásba, 4-5 éves korban pedig már jellemzővé vált a nemenként elkülönült munkavégzés (Deáky, 2011, 278. o.). A 3-4 éves fiúcska már mindenhová elkísérte apját, hogy megfigyelhesse az általa végzett munkafolyamatokat, de behajtotta apja mellett a jószágot, illetve nem sokára már lóra is ülhetett. A leánykák anyjuk mellett maradtak a konyhában, hogy főzni, mosni tanuljanak, s hogy ellássák a disznót (Deáky, 2011, 283. o.).

A parasztleányi viselkedés rendkívül fontos összetevőjének számított a „*fáradhatatlan munkabírás*” erénye (Jávor, 2000, 672. o.). A leánynak, különösen eladósorban, sokat kellett otthon lennie, dolgoznia. Már kicsi korában is fát és vizet hozott, kicsi kenyeret dagasztott az anyja mellett, kiengedte a csirkét, megkavarta a rántást a székről és elringatta a kistestvérét. Még játéktevékenységeikkel is a felnőtt életet utánozták: ellesték a nagyok szokásait, s eljátszották, *utánozták* (!) azokat (Deáky, 2011, 278. o.). Leánykorban elsősorban a házi- és kézműipari tevékenység volt jellemző, így a szövés-fonás, a varrás, a vízhordás, a batyuhozás és a marokszedés, ugyanakkor a kapálás, az aratás is gyakori volt (Katona, 2001, 51. o.).

Az apának döntő szerepe volt fia munkára nevelésében. 6 éves életkor alatt még csak kiegészítő feladatokat adott neki (pl. kiküldte fáért), de már folyton apja foglalatosságát figyelte, illetve az apa és a nagyapa időnként már beszélt neki a termelés rendjéről, a gazdálkodás körforgásáról is. 5-6 éves kortól (de módosabb családokban csak 6-8 éves kortól) a fiúcskák már az állatok legeltetésével foglalkoztak, a mezei munkába azonban csak később kapcsolódtak be (Lackovits, 1980, 263. o.). A tipikus férfiteendők a kaszálás, a szántás, a vetés, az erdőlés és az állatgondozás voltak (Gazda, 1980, 69-70. o.).

3.10.3. Munkatevékenység a szegény gyermekek körében. A gyermekmunka megítélése

Az olyan háznál, ahol akár 12-17 gyermek is „*hancúrozott*”, „*az ínség, a nyomorúság vicsovítja fogát mindenfelől*” (Kiss, 1939, 7. o.), ezért aztán gyakran „*el kellett állítani*” az apróságot a háztól, ami a szülőknek nehezebbre esett (Kiss, 1939, 7. o.). A gyermek gyakran még várta is a szolgálatba állás napját, hiszen már alig várta, hogy lóra ülhessen, hogy karikás ostora legyen (Kiss, 1939, 12. o.), s csalogatta a pite és a lepény ígérete is (Kiss, 1939, 8. o.). Azonban ekkor még nem sejtette, hogy bánnak majd vele: „*örökösen éhezették*”, tisztaságára nem ügyeltek és mindenki csak parancsolt neki, „*még a seprű is...*” (Kiss, 1939, 21. o.). „*Jó helyen*” azonban ügyeltek tisztaságára és étkezésére, ugyanazt ette, mint a gazdáék, sőt, némely gazdasszony úgy gondozta, „*mint a saját gyermekét*” (Kiss, 1943, 23. o.)

A szolgálatba adott gyermekeknek gyakran korukat meghaladó munkát kellett végezniük a pusztá megélhetésért, így aztán rendkívül védtelenek és kiszolgáltatottak voltak gazdájuk kénye-kedvének (Deáky, 2011, 276. o.). A parasztyerekek körében elterjedt munka volt a pásztorokodás (ld. Hornok, 1991, 39. o.), amely egyes vélemények szerint pedagógiai szempontból roppant kártékony, annak ellenére, hogy önállóságra és felelősségvállalásra nevelt. Berzsényi Dániel úgy látta, hogy bár kemények és szívósak lesznek a gyerekek a pásztorokodástól, ám közben eldurvulnak, erkölcstelenek lesznek és lopásra hajlamosak (Deáky, 2011, 288. o.). Mindazonáltal a pásztoréletmód kíméletlen volt és embert próbáló, nemcsak a munka neheze, hanem a szülői háztól való elszakadás és a minduntalan egyedüllét okozta frusztráció miatt is.

A szolgálatba adott gyermekek nem részesültek a kényelem semmilyen formájában, de vigasztalásban és az anyai öl oltalmában sem. Gyakran csak egy kis vackon aludtak, étük minősége a gazdasszony emberségétől függött. Hiba esetén kemény büntetést kaptak, megvertek vagy akár ételmegvonással büntették őket (Deáky, 2011, 292. o.). Mindennek ismeretében azt mondhatnánk, hogy ezeket a gyermekeket már nem gyermekként, hanem „*kis felnőtteként*” kezelték, hiszen minőségileg nem sok különbséget tettek gyermek és felnőtt között. Ami miatt ez mégsem egészen állja meg a helyét, az éppen a gyermekek túlzott kiszolgáltatottsága, illetve a módosabb ruházatot, minőségi táplálkozást illető nélkülözés.

Mint tehát láthatjuk, a gyermek munkaerejét már igen korán igénybe vették. Kedvezőbb esetben a gyermeknek 9-10 éves koráig még nem kellett egész embert illető munkát ellátnia, azonban innentől fogva már egyre többet kellett segítenie szüleinek (Bodovics, 2011, 11. o.). Mivel a gazdálkodás szabályai adták a földművelő életmód keretét és együttélési szabályait, a szülők igyekeztek beletagololni gyermekeiket a munka világába, hiszen az volt számukra az élet, s azon keresztül vált lehetővé a falu értékvilágának megértése. Ezért nem tűnt méltatlanságnak vagy kegyetlenségnek a kora hajnaltól késő estig történő munkavégzés, s már csak a

munka játékos nevelő hatásába vetett hit miatt sem. Tudvalevő ugyanis, hogy *Molnár Jánostól Perlaki Dávidon át Láng Mihályig* sokan voltak, akik kedvezően ítélték meg a gyermekmunka pedagógiai hatását, és szükségesnek is látták (*Deáky, 2011, 247-249. o.*).

Ráadásul a művelt városi polgárság közvéleményében és a sajtóorgánumban meglehetősen romantikus kép élt a paraszti gyermekmunkával kapcsolatban. *Chyzer Béla* szerint a mezőgazdaságban dolgozó gyermekek jól táplálkoznak, friss levegőt szívnak, s ritkán végeznek nehéz munkát (*Chyzer, 1909, 37. o.*), *Herman Ottó* pedig egyenesen idealizálta a gyermekmunkát. Ő emberformáló hatása felől mutatta be a kicsik által végzett mezőgazdasági munkát, miközben – akaratlanul – mégiscsak rámutatott annak megterhelő voltára, így megemlítette a helytelen táplálkozást, a korai megterhelést és az iskola hiányát is (*Deáky, 2011, 272. o.*). Ez ellen *Vásárhelyi Júlia* szólalt föl először határozottan, 1916-ban, a *Magyar Gyermektanulmányi Társaság* szegedi fiókjának értekezletén (*Deáky, 2011, 256. o.*), s igyekezett reális képet alkotni. *Vásárhelyi* elsősorban a munkaidő szabályozatlanságát emelte ki, mint pl., hogy nyári munka alatt a gyerekek gyakran éjfélkor kelnek és késő estig dolgoznak (*Deáky, 2011, 271.o.*).

3.11. PURITÁN VONÁSOK A NYUGAT-EURÓPAI PEDAGÓGIAI PRAXISBAN ÉS A MAGYARORSZÁGI PARASZTI NEVELÉS GYAKORLATÁBAN

A paraszti nevelés olyan vonásaiban, mint amilyen a „*kíméletlen életre nevelés*”, a fizikai-pszichikai fenyték különböző formái, a minőségi táplálás hiánya, a szeretetlenség, a spórolás és a takarékoság eszménye, az önfegyelem és az önuralom, a rutincselekedetek, illetve a „*fáradhatatlan munkabírás morálja*”, mind-mind a *puritán etika* (*Balázs Kovács, 2004, 185. o.*) irányába hatnak, még ha sajátosan az archaikus létállapotra jellemző formában is. Ugyanis mindez – a *mertoni ritualizmus* (*Merton, 1980, 355. o.*) gyakorlatát igazolva – nem járt együtt a mobilitás („*feltörekvés*”, „*kiválás*”) tendenciájával vagy a tőkefelhalmozás törekvésével (ld. *Molnár, 2005, 105-124. o.*). Ha tehát a weberi protestáns erkölcs okán nem is, de a nevelői attitűdök, nevelésmódszertani elemek hasonlósága okán annál inkább beszélhetünk a puritán etika *felületi* (!) munkálkodásáról, mely a visszafogott, hallgatag gyermek képével járt együtt, összefüggésben a függőség és az engedelmisség ideájával, melyek azonban már inkább az archaikus paraszti létállapot sajátjai. Mindez még nyilvánvalóbbá válik, ha gyakorlatokat idézünk más országok nevelési gyakorlatából, rámutatva a nemzettől, társadalmi rétegtől és az eszmei motivációtól függetlenül mintegy általánosan elterjedő nevelési vonásokra.

Ilyen volt az, hogy a fiú újszülöttek alkalmasabbak voltak az apai érzések, sőt, Angliában még a szülésznék is többet fizettek fiú születésekor (*Robertson, 1998, 269. o.*). Ennek oka az volt, hogy a szülők mintegy önmaguk jövőbeli kiterjesztéseként tekintettek gyermekükre, a

család és a nemzet szimbolikus vagyonaként kezelték (*Pukánszky*, 2004b, 292. o.). Hasonló okból fogadták nagyobb örömmel a magyar falu apái fiúgyermekük születését (*Portik*, 2013), de ők nem a nemzet, hanem a föld átörökítése céljából látták hasznát a fiú névnek. A legtöbb országban, így hazánkban is, jellemző volt az is, hogy a korai életévükben a fiúknak és a lányoknak hasonló öltözéke volt, hiszen a „kicsit” még nem tekintették teljes értékű lényeknek.

A dühkitörést és a türelmetlenséget önfejűségnek tekintették, ám – szemben a paraszti gyakorlattal – olykor már felismerték, hogy a gyermek pl. sírással jelzi ingerültségét, éhségét stb. (*Robertson*, 1998, 272. o.). Jellemző volt a testi fenyték is (*Robertson*, 1998, 275. o.), ám lassanként áttértek a pszichikai fenytésre (*Robertson*, 1998, 274. o.). Angliában jellemző volt a különleges ételektől való megfosztás is, mivel úgy tartották, hogy árt az emésztésnek és az erkölcsnek, így aztán a gyerek gyakran csak száraz kenyeret és tejet kapott (*Robertson*, 1998, 275. o.). Franciaországban is jellemző volt a verés, ám azt fokozatosan háttérbe szorította az engedékenység, s az olyan új fegyelmezési módszerek, mint a játék elvétele, a kenyéren és vízen tartás vagy a bezárás (*Robertson*, 1998, 277. o.). Hazánkban is elterjedt volt a testi fenyték (különösen Makón – *Markos*, 1995, 78. o.), ahogyan a pszichikai fenyték is, s csak elvben preferálták a példával nevelést (*Vasas*, 1993, 36. o.; *Jávor*, 2000, 674. o.). Tehát e tekintetben is megállapítást tehetünk a puritán etika felszíni jegyeinek terjedésére vonatkozóan.

A vázolt elemek a puritán etika irányába mutatnak, az autoriter vezetési stílussal, a hibacentrikus nézőponttal és a kíméletlen életre neveléssel együtt (ld. *John Stuart Mill* – *Robertson*, 1998, 281. o.), még akkor is, ha időnként megjelenik a természetes indulatok szülői ösztönzése (*Karoline Rudolphi*) és a gyermeki szellem tiszteletben tartása (*Maria Edgeworth*) a szülői nevelés gyakorlatában. A német nevelési praxisban is előtérbe került az engedelmesség eszménye (*Gustav Freitag* – *Robertson*, 1998, 284. o.), ezzel szemben a magyar paraszttársadalmat még sokáig a föld törvényeinek való alávetettség jellemezte (ld. *Móricz*, 2014, 10-11. o., 256. o., 320. o.), ami sajátos eleme az archaikus létállapotnak, szemben a nemzetállami célú nevelés által megkövetelt új, a kapitalizmus irányába haladó értékekkel és viselkedési módokkal (ld. *Foucault*, 1990, 203-210. o.). *John Locke* nyomán megfogalmazódott az igény a gyermek hibáinak kigyomlálására, illetve a szülőnek tetsző szokásoknak a gyermek lelkében való meggyökereztetésére; ez ugyancsak a paraszti nevelési gyakorlatban is felfedezhető puritán etikára enged következtetni (*Pollock*, 1998, 206. o.), mely azonban hazánkban inkább a felsőbb társadalmi (pl. gazdagparaszti, polgári) körökben társult tudatos nevelési felfogásokkal. A puritán etikát igazolja továbbá a hátegyenesítő deszka, a szíjazás, a jeges kútvízbe mártás gyakorlatának alkalmazása az angol nevelési gyakorlatban (*Musgrove*, 1998, 264. o.). Ez a fajta szigor ugyancsak eszünkbe juttatja a fentebb vázolt hazai paraszti nevelési gyakorlatot.

3.12. A PARASZTI ÉS A POLGÁRI NEVELÉS ÖSSZEHASONLÍTÁSA. ÖSSZEGZÉS

A dualizmus válságperiódusában, amely egyúttal a polgári átalakulás időszaka is volt (Kósa, 1990), a polgárosodás új jelenségei mellett fél-feudális viszonyok jellemezték a társadalmat – a mobilitás útjai elvileg nyitva álltak, ám a mozgás feltételei nem voltak adottak, gazdaság- és mentalitástörténeti értelemben sem (Pölöskei, Gergely és Izsák szerk. 1997, 40-41 o.). A felvilágosodás és a népiskoláztatás szelleme faluhelyre nem jutott el, a széleskörű iskoláztatás törekvésének így már korán gátjává lett a szükség, a szegény ember „célszörű” életfelfogása. A szegényparaszti családból való gyermekek nem mindig mehettek rendszeresen iskolába, gyakran csak télen, a többi időszakban szükség volt rájuk a munkában (Bodovics, 2011, 11. o.). A parasztyerekek a földön nőttek fel, az élet- és munkafeladatokból, a közösség életéből tanultak meg mindent. Nevelésük-nevelődésük nem vált el a felnőtt élettől, sőt, már játéktevékenységeikkel is annak szerepeibe tanultak bele (Fügedi, 1991, 487. o.).

A paraszti társadalom életét megannyi merev norma, életszabály, babona és hiedelem hálója szőtte át, ám az egyén élete törvényeit nem korlátozó tényezőkként éli meg, hanem olyan sémákként, amelyek mentén környezete beletagolta őt abba az életrendbe, amibe ő már kisgyermekkorától fokozatosan szerveződött, nőtt bele. Felnőttkorára nem egy tőle idegen érték- és célrendszernek kellett megfelelnie, hiszen környezetében a gyermek – szokásaiban és vágyaiban egyaránt – már az első élet évektől fogva mind jobban ráhangolódott a paraszti életrendjére, korán bekapcsolódott a belenevelődés (Ortutay főszerk., 1977-1982; Kresz, 1949, 54-56. o.) már-már öntudatlannak tetsző folyamába. A belenevelődés egyúttal a felnőtt- és a gyermekélet tér- és időbeli zónáinak összefonódását is tanúsítja, s módot adott a gyermeknek nemcsak a mezőgazdasági munkavégzéssel kapcsolatos ismeretek, képességek elsajátítására, de a paraszti életmóddal kapcsolatos magatartás- és viselkedésformák, attitűdök berögződésére is (Somlai, 1997, 22. o.). A paraszti nevelés alapvetően meghatározó kategóriája tehát a vázolt értelemben vett, a belenevelődés, illetve egyfajta organikus érték-interiorizáció kontextusa által meghatározott szabadság, valamint az öntörvényűség volt, ami a – nagyrészt herbartiánus alapozású – polgári szülői nevelési modellre Magyarországon és Közép-Európában nem volt jellemző. Különösen igaz ez, ha az idegen földre adott gyermek példáját tekintjük, aki kifejezetten vágyott idegen földre (Kiss, 1939, 9. o., 11. o.). Az ő élete igen kiszolgáltatott volt ugyan a gazda kénye-kedvének, ám korántsem annyira szabályozott és mesterségesen megtervezett, mint egy budapesti iskolás gyermek élete. Igaz ez az apja földjén dolgozó gyerekekre is, hiszen, amit ott csináltak, azt nem érezték távol vágyaiktól, életcéljaiktól, ők csak ezt az életet tudták elképzelni maguknak. Neurotikus viselkedésformák nem gyötörték őket, nem úgy, mint a városi elemi és polgári iskolában, ahol – ahogy ezt a kor orvosi

szakirodalmából megtudjuk (ld. *Lorinser*) – a legszorgalmasabbak szenvedtek a legsúlyosabb idegi bántalmakban (*Pukánszky*, 2005, 101. o.). A *Magyar Tanítóképző* egyik lapszáma pedig magasnak ítélte a gerinc-elgörbülésben és choreában szenvedők számát (*Szabolcs és Hegedűs*, 2008, 83-84. o.). Ezzel szemben *Erdei Ferenc* a paraszti létformának a lélekre gyakorolt kedvező hatását hangsúlyozta, amikor statisztikát hozott arra, hogy a vidékiek és őstermelők körében – a paraszti élet kötöttsége és biztonsága révén – jóval alacsonyabb az alkoholizmus, az öngyilkosság, a testi sértés, a gyilkosság és a magzatelhajtás mértéke (*Erdei*, 1973, 112. o.).

Kemény és kíméletlen a földművelő élet rendje, ám végső soron – lélektani vonatkozásban – mégis a szabadság világa ez, még ha camus-i értelemben is. Merev szerepstruktúrák (pozicionális családmodell, zárt szerepviszony – ld. *Bernstein*, 1996), határozottan körülírt együttélési normák határozták meg a parasztgyermek életét, ám a paraszti élet egytörvényűségéből fakadóan az egyén életét nem emésztették fel belső konfliktusok, önellentmondások, erkölcsi dilemmák. A kíméletlen életre való nevelés gyakorlati kitételei a föld törvényei szerint fogalmazódtak meg és minden gyermek végső soron a föld neveltje volt. A gyermek nem egy számára ismeretlen, idegen rendbe nevelődött bele, hanem a föld rendjébe, amit már kicsi korától fogva jól ismert, így a gyermeki spontán megnyilvánulások és a felnőttek fejében konstruálódó gyermekideál a fejlődés életévei során nem kerültek annyiszor és annyira kiélezett konfliktusokba egymással, mint a polgári társadalom otthonaiban és iskoláiban. A városi nevelést jellemző merev kontroll ugyanis – a közvetlenség hiányában – nem hozta magával az értékek interiorizációjának lehetőségeit (ld. értetlenség a gyermek játéktevékenységével szemben – *Varga*, 2006). Ezzel szemben a paraszti élet konfliktusmentessége jól magyarázható a család közelségével, hiszen szülő és gyermeke rengeteg időt töltött el együtt közös munkával, illetve, a korai életévek során, indirekt munkára neveléssel (*Deáky*, 2011, 276. o.). Mindez oly mértékű otthonosságot, biztonságérzetet adott a gyermeknek, melyet az iskolás gyermek – eltávolodván a felnőtt környezet értékszocializációs mintázataitól – egyre kevésbé tapasztalt meg. Hiszen az ő osztályrészüül az értékek, erkölcsi törvények elvontabb, kevésbé átélhető elsajátítása jutott, szemben a parasztgyerekek már-már organikus nevelésével.

Jelen dolgozatban ennek a „szerves nevelésnek” a nyomait, közelebbről: a dualizmus kori paraszti társadalom gyermekszemléletét kutatjuk a képeken, az alföldi iskola példáján. Azonban mindennek előkészítése céljából elengedhetetlen a módszertani megalapozás, mely következő fejezetünk tárgya. Azt követően pedig ehhez kapcsolódva teszünk kísérletet a festőiskolát meghatározó irányzatok elemzésére, azon mozzanatok (stílusanalízis, képkonceptiók, az irányzatok társadalomszemlélete) kiemelésével, melyek módszertanilag közvetlenül felhasználhatóak. Végül, az itt megvilágított összefüggésekre alapozva elkezdhetjük elemzéseinket.

4. KÉPTUDOMÁNYI MEGKÖZELÍTÉSEK ÉS KUTATÁSMETODOLÓGIAI MEGFONTOLÁSOK A NEVELÉSTUDOMÁNYI KUTATÁS GYAKORLATÁBAN

4.1. A MŰALKOTÁS MINT A SZEMLÉLŐDÉS MÉDIUMA

A műalkotás a szemlélődés médiuma (közege), hiszen megtanít minket a mű által bemutatott problémával kapcsolatos előítéleteink feloldására, nyitott, csendes, távolságtartó megközelítésre. Elemzéseink során előbb-utóbb belátjuk, hogy a mi értelmezésünk pusztán egy lehetséges értelmezés, értelmezések végtelen sora lehetséges. S mivel könnyen belesodródhatunk saját narratívánk vagy a mű kapcsán megszólaltatható narratívák abszolutizálásába, távolságot kell tartanunk a műtől és tárgyától. Ez viszont csak a szemlélődés révén válik lehetségessé, amelynek társadalmi haszna éppen abban rejlik, hogy általa eltávolodhatunk prekonceptióinktól ittas hétköznapi beszédmódjainktól, hogy meghaladva azt perspektívát nyissunk az ismeretlen felé. Ez a szemlélődés képessége és társadalmi haszna.

A mű rácsodálkozásra, szakadatlan kérdésselvetésre hívja a befogadót, aki ily módon nem pusztán nézője, hanem egyszerre olvasója is a képnek, az olvasás pedig óhatatlanul magában foglalja az értelmezés mozzanatát (*Gadamer, 1994, 160-162. o.*). A mű előtt leragadunk, elidőzünk, miközben leválunk a hétköznapi sallangok megállíthatatlan folyamáról: a szemlélődés alkalmat szolgáltat a reflektáltabb gondolkodásra és az önreflexióra egyaránt. Eltávolodunk a hétköznapi jelenségekhez rendelt közhelyes jelentésektől, személyes ítéleteinktől, hogy aztán ebből a távolságból, higgadtan, csendesen közelíthessünk a társadalmi jelenségek felé. A kép olvasása közben értelmünk a műbe hatol, hogy kihívás elé állítsa műveltségünket, világlátásunkat, attitűdjeinket és türelmünket egyaránt (*Gadamer, 1997, 281*).

A műalkotások elemzése *Gadamer* szerint hasonlít az olvasás folyamatához, hiszen ha meg szeretnénk érteni egy képet, először „betűzgetnünk” kell azt, hogy aztán lépésről lépésre közelebb kerüljünk a mű lényegének megragadásához (*Gadamer, 1994, 161. o.*). Ugyanakkor a kép „olvasása” nem reprodukáló folyamat, lényege ehelyett az *interpretáció*, amelyben megvalósul a mű átvilágítása, s célként tételeződik az igazság elérése. A kép betűzgetése közben újrarendezzük, újraépítjük az „*értelemegészet*” motívumokból, képekből, hangzásokból, saját magunk által átvilágítva a képet, s úgyszólván beleolvassunk magunkat abba (*Gadamer, 1997, 282. o.*). Egy mű szemlélése közben már-már beleveszünk a képbe: „*elidőzünk*”, „*elmerülünk a nézésben, a gondolkodásban, a szemlélésben*”. Hagyjuk, hogy miután „*megszólított*” minket a mű, magával ragadjon minket, s nem tudunk szabadulni tőle. Hiszen: „*Amitől*

szabadulni tudunk, azt nem fogtuk fel, nem a miénk” (Gadamer, 1997, 283. o.). Miközben megcsodálunk valamit, mintegy máshol vagyunk, s feloldódunk a nézésben; ebben a szabad látásban mutatja meg magát igazán a művészet, ilyenkor valósul meg igazán az elidőzés és előtűnés, az előjövés, a magávalragadás (Gadamer, 1997, 282-284. o.; 1994, 113. o.).

A műalkotások szemlélésének aktusa roppant megtermékenyítő hatással van ránk, hiszen ennek folyamán – mint ahogyan azt a német „*lesen*” (olvas) és „*Lese*” (szüret, aratás) szavak hangalaki hasonlósága is mutatja (ld. Gadamer, 1997, 282. o.) – mintegy betakarítunk, kiválogatunk („*auslesen*”), összegyűjtünk („*auflesen*”) magunknak valamit a képből, s hogy mit, az a saját „szűrőnkön”, vagyis lelkialkatunkon, szemléletmódunkon, műveltségünkön, előzetes élményeinken és ismereteinken múlik. Így hát a mű olvasása „*aktív nézői kiegészítésre tart számítot*” (Kemp, é. n., 100. o.), a befogadás folyamatában párbeszéd létesül mű és értelmező között. Kemp ezt hívja a mű konstruktív és szándékolt befejezetlenségének, utalva arra, hogy minden mű befejezetlenségének oka az, hogy a befogadóban teljesedjék ki.

4.2. HERMENEUTIKA – BOLYONGÁS AZ IGAZSÁG NYOMÁBAN

A mű olvasása végtelen folyamat, mellyel a közös kultúrkinccs betűzgetésének, értelmezésének folyamába kapcsolódunk be jómagunk is, nemcsak szellemünkkel, de egész lényünkkel. Hiszen a műalkotásokban manifesztálódó „*nagy elbeszélések*” (Lyotard, 1993, 8. o.), mikrotörténetek, illetve a motívumok, szimbólumok értelmezésére való törekvés fontos része az önismeretnek, ugyanis az ember végső soron történetekből rakja össze identitását. Történeteken keresztül tanuljuk meg „önmagunkat”, nélkülük „*dadogni kezdünk*”, támaszok nélkül maradunk, hiszen ezek képezik alapját az erényekbe nevelődésnek is (Macintyre, 1999, 290.).

Miképp Ricoeur állítja, történetekből épülünk fel, nem pedig utólag beszéljük el magunkat, vagyis a történetszerűség konstitutív. Kérdés, hogy a történetszerűség járja át mindennapi tapasztalatainkat, vagy azok töredékekből épülnek fel, s csak a történetmondás során válnak rendezetté. Mindenesetre a történeteket nem csak kitaláljuk, hanem bennük létezünk. Idő és elbeszélés egymástól elválaszthatatlan, tehát az idő narratív módon artikulált, s a tapasztalat történetekben bontakozik ki (Ricoeur, 1998, 9-42. o.). Narratív közvetítéseken nyílik mód az önértelmezésre, s az elbeszélés befogadása teret ad az identifikációnak (Ricoeur, 2001, 23).

Minden mű része az emberiség történetfolyamának, melyre ráhangolódva történhet az önkeresés és önmegismerés. Minden megértési folyamat része önmagunk megértésének (Heidegger kommentálja: Dávid, 2002, 12. o.), melynek során a mű mintegy kikérdez minket, s beszélni tanít (Loboczky, 2012, 122. o.; Gadamer, 1997, 283. o.). Gadamer szerint a művészet tapasztalata az önmegértés egyik módja, melynek során igyekszünk meghallani a bennünk

folytatódó másik világot. A cél nem a megértés, hanem a szüntelen megközelítés, hiszen voltaképpen ez az értelmezés. A mű tehát nem egy külön világ, nem egy idegen univerzum, ellenkezőleg: annak lehetőségét nyújtja, hogy megértsük önmagunkat általa, miközben létezésünkben igyekszünk kiiktatni a töréspontokat és a szakadásokat (Gadamer, 1984, 85. o.).

Heidegger szerint a művészet lényege „a létező igazságának működésbe lépésében” (Heidegger, 1988, 61. o.) ragadható meg, ennél fogva nem „az egyes létező”, hanem „a dolgok általános lényegének visszaadásán” (Heidegger, 1988, 62. o.) van a hangsúly. Heidegger szerint a „művészet lényege a költészet”, annak „lényege azonban az igazság megalapítása” (Heidegger, 1988, 114. o.). Szerinte a művészet az „alapító megőrzés” útján hozza létre „a műben létező igazságot” (Heidegger, 1988, 118. o.).

Tanítványa, Gadamer szerint a művészet tapasztalatát (igazságtapasztalását) semmi nem képes felülmúlni vagy helyettesíteni (Gadamer, 1984, 22. o.). Ugyanakkor általa nem valamilyen végérvényes igazságot tapasztalunk, nem dogmák megismerése és felállítása a cél, hanem a szüntelen tapasztalás, illetve a nyitottság, mely maga szüli a tapasztalatot (Loboczky, 2012, 117. o.). Ez azt a szókratészi attitűdöt igényli, mellyel képesekké válunk annak belátására, hogy igazában nem tudhatunk semmit, legfeljebb azt, hogy az emberi előrelátás korlátoltságából és terveink bizonytalanságából fakadóan nem juthatunk biztos ismeretek birtokába igazság dolgában (Gadamer, 1984, 248-250. o.). A műalkotások megszólaltatásának garanciája éppen ebben az elvi nyitottságban rejlik (Gadamer, 1984, 253. o.), mely azt jelenti: nem elfogadni végleges válaszként, amit „tudunk”, hiszen nincs végérvényes ismeret, csak végtelen bolyongás.

A műalkotásokban rejlő információk látószervünkön keresztül érkeznek hozzánk, ám az információk „felfogása”, „értelmezése”, „valamiképp látása” már nem empirikus módon történik, hanem ebben előzetes tapasztalataink játszanak döntő szerepet, pontosabban: az a mód, ahogyan tapasztalunk (vö. Loboczky, 2012, 121. o.). A műértelmezés során fontos szerepet játszik a mű motívumairól, szimbólumairól stb. szerzett előzetes kultúrtörténeti tudás is, de, hogy mindezt miképp használjuk fel az információk újrastrukturálása, a kép értelmének rekonstruálása során, már nem csak ismereteinken múlik – ez már sokkal inkább intuíció, érzékenység és kreativitás dolga (Ricoeur, 1998, 9-42. o.). A kép olvasása során mintegy feloldódunk a szemlélés aktusában (Dávid, 2002, 16. o.), miközben a művel való interakciónk az önmegértés vizén kalauzol minket. Ricoeur szerint az interpretáció az önértésben teljesebbé válik, Gadamer viszont kiemeli, hogy az önértés nem azonos az öntudat bizonyosságával, hiszen az embernek soha nem sikerül megértenie önmagát (Gadamer kommentálja: Dávid, 2002, 18. o.). Kizárólagos megértés nem létezik, hiszen az artikulációk végtelen sora lehetséges, tehát: „minden megértés másként értés” (Gadamer kommentálja: Dávid, 2002, 20. o.).

Gadamer tehát ráirányítja a figyelmet az igazság sokféleségére a természettudomány kiüresítő objektivitás-eszményéből fakadó, a szubjektum és az objektum szembeállítására, azok elkülönítésére épülő naturális-empirikus látványfelfogással, az *Albertitől* eredeztethető „*ablak a világra*” típusú képkonceptciókkal szemben. Létrehozza a hermeneutikai kör fogalmát, mely szerint az előítéleteinket működtető előzetes megértés („*felvázolás*”) feltétele a megértésnek és az önmegértésnek (Gadamer, 1984, 192. o.), amely nem képzelhető el az előfeltételezésünk által érvényesíthető hagyományhoz való hozzátartozás nélkül (Gadamer, 1984, 208-210. o.). A megértés második szakasza az értelmezés, s az azt követő alkalmazás az egész kört átjárja (Gadamer, 1984, 218-219. o.). A megértés lényege a játékban ragadható meg, melyben a szemlélő feloldódik, elfogadja azt, majd aláveti magát annak. A játékosság önfeleltdté válik, ami nem hiányosság, hiszen a dolog felé fordulás képességéből fakad (Gadamer, 1984, 89.).

Mint ahogy a játék „*egyfajta önábrázolás*”, ezzel vág egybe a művészet szimbólumjellege is, melynek lényege abban ragadható meg, hogy a mű „*nem egy értelmileg elérhető jelentéscélra vonatkozik, hanem önmagában tartalmazza jelentését*” (Gadamer, 1994, 59. o.). Amit a mű mondani akar, magában a műben találhatjuk meg (Gadamer, 1994, 60. o.), s ez a modern művészetnek a humanista-keresztény hagyománytól való eltávolodásával, s egyúttal nyitottabbá válásával vált világossá (Gadamer, 1994, 61. o.). Mindazonáltal a mű „*nem csupán emlékeztetés, utalás egy jelenlétre, nem pusztán pótléka annak*” (Gadamer, 1994, 56. o.), a szimbolikus pedig nem csupán „*utal a jelentésre, ahnem jelenlévővé is teszi*” (Gadamer, 1994, 55. o.). Tehát a mű nem egyszerűen közvetít, hanem ami benne „*ábrázolódik*”, „*elidőzésre*” ösztönöz, s végső soron – a szemlélődés folyamatában – felszabadít minket civilizációs sallangjainktól (Gadamer, 1994, 58. o.; vö. Gadamer, 1994, 71. o.).

Mint már vázoltuk, a művészet az igazság nyomában jár, de mindig kicsúszik kezei közül, ami után a képek kutatója törekszik. *Derrida* szerint nem a műre, hanem azokra a motívumokra, szimbólumokra, allegóriákra kell összpontosítani, melyekből a mű megszerveződik. Nem lehet a képről, csak „*a kép körül*” beszélni, s a kép tárgyához sem juthatunk el, pusztán a peremen lévő dolgokról beszélhetünk (Lüdeking, 1997, 298. o.). A nyelv pedig, amellyel a műalkotások felé közelíthetünk, nem a világ megértését, hanem jelentésekkel való felruházását szolgálja, ennél fogva nem létezhet egyetlen érvényes interpretáció, hiszen minden befogadó más és más olvasatot hoz létre (Beke, é. n., 124. o.). Elemzéseink során tehát nem a művek „abszolút” jelentését fejtjük meg, hanem jelentéssel ruházzuk fel azokat, a jelentésadás hogyanjában pedig valamilyen mértékben mindig leképeződnek bizonyos társadalmi érdekek, hatalomgyakorlási motívumok, s ily módon az identitáskereséssel is összefügg.

E felfogás felhívja a figyelmet arra, hogy jelentésadásaink során legyünk körültekintőek, értelmezéseinket ne tekintsük az egyetlen érvényes értelmezési lehetőségnek, mert ez csak-

hamar elfogult, társadalmi, intézményes érdekeket tükröző, vagy akár egyenesen ideologizált értelmezéshez is vezethet. Szem előtt kell tartanunk azt is, hogy a művek a különböző történeti korokon átívelő motívumok, szimbólumok, allegóriák értelmezése felől közelíthető meg, ezért amennyire lehetséges, még egy ilyen, feladatvállalását tekintve erőteljesen körülhatárolt, társadalomtudományi irányultságú kutatás keretein belül is érvényesíteni kell legalább a motívum- és szimbólumközpontú elemzés törekvését.

Az interpretátor feladata a történetek mögé látásban ragadható meg, a képolvasás pedig nem más, mint újraolvasás, újrastrukturálás. A kép témájának értelmezése tehát nem lehet a képen látható történések leírásával azonos, ehelyett a történetek mögött megbúvó mélyebb szerkezeti összefüggésekre kell rámutatnunk. Az értelmezőnek az idő illuzórikus szövetében kibontakozó történetek mögé kell látnia, feladata tehát a kép mögött rejlő elbeszélések „*más-képp*” történő kibontása (*Gadamert* kommentálja: *Dávid*, 2002, 20. o.). Minden elbeszélés az idő mentén szerveződik, ami pusztán egy szemiotikai rendszer (már-már fikcionált, társadalmi konstrukcióktól áthatott) elemeként létezik, pusztán az elbeszélés *egyik* meghatározó eszközeként, s hogy magát a képet megértsük, fel kell bontanunk a kép időrendiségét. Az időbeliség helyett a kép szerkezetére, rétegelemeire kell összpontosítanunk, hiszen az időproblematikát is így ragadhatjuk meg. Nem az egymásutániságra kell tehát koncentrálnunk, hanem a narrációban föllelhető rétegzettségre és oksági viszonyokra. E törekvés során olyan szempontok válnak fontossá, mint a történetmondó (narrátor) helyzete, az elbeszélő (festő) nézőpontja, az aktor és aktusai, a történet maga, illetve a tér- és időszerkezetek (*Thomka*, 1998, 8-10. o.).

4.3. IKONOGRÁFIA ÉS IKONOLÓGIA

Képelemzési módszerünk szerkezeti vázát az *Erwin Panofsky* által kidolgozott ikonográfiai modell képezi, melynek legutolsó változata 1955-ből való. Az ikonográfia azon ága a művészettörténetnek, amely a művek tárgyával, illetve jelentésével foglalkozik, s nem pedig a formájukkal (*Panofsky*, 1955, 26. o.). Az ikonográfus tehát interpretációra vállalkozik, vagyis a szemek számára ki nem mondottat kutatja, ezért – szükségszerűen – erőszakkal hatol be a műalkotásba. Éppen ezért van nagy jelentősége a szubjektív értelmező által birtokolt objektív – történeti – ismereteknek (*Panofsky*, 2011, 229. o.), amelyek korlátozzák, korigálják ezt az „értelmezést”, hogy ne váljék korlátlan önkényé.

4.3.1. Értelemtartományok az ikonográfiai-ikonológiai modellben

Panofsky elkülönítette egymástól a műalkotások három rétegét, szintjét, amelyekhez egy-egy elemzési szint társul. Az „elsődleges” értelemrétegbe érzéki tapasztalataink nyomán hatolhatunk be (*Panofsky*, 2011, 223. o., 233. o.); ezt nevezhetjük a **jelenségértelem** tartományának vagy az elsődleges (természetes) képtárgy szintjének (*Panofsky*, 1955, 28. o.). E tartomány két régióra osztható: míg a *tárgyi értelem* régiójában egy adott alak azonosítása történik különböző szín- és vonal-együttesek, tömegek és ezek viszonyainak tömegekként való azonosítása révén (*Panofsky*, 1955, 26. o.), addig a *kifejezés-értelem* régiójában az ábrázoltat különféle jelzőkkel minősítjük benyomásaink alapján (*Panofsky*, 1955, 26. o.; *Panofsky*, 2011, 223. o., 227. o.). Ez utóbbihoz bizonyos érzékenység szükségeseltetik (*Panofsky*, 1955, 27. o.), mely a mindennapi tapasztalás része, *Husserl* kifejezésével élve az „*életvilágé*”, melyben szüntelenül mozgunk; ez képezi minden megismerés alapját (*Bätschmann*, 1998, 108. o.). A jelenségértelem tartományában, a tárgyak és tények ismeretének szintjén történik a jelentés felfogása az ábrázoltak viszonyainak eseményekként való azonosítása, illetve az érzelmi, atmoszférikus töltés észlelése révén, gondolva itt pl. a testhasználati jellemzőkre és a háttéri táj hangulatára. E motívumok felsorolásával a *preikonografikus leírást* végezzük el (*Panofsky*, 1955, 28. o., 33. o.), ami stíluskritikai elemzést követel meg. A másodlagos értelemréteg a **jelentésértelem** tartománya, amely a témák, típusok, fogalmak elemzését foglalja magában. A kép tényleges értelmezése ezen a szinten még nem történik meg, ugyanakkor a jelentésértelem feltárásához irodalmilag hagyományozott tudásra van szükség, s ennél fogva már ez a folyamat is „*túlno az egyszerű ténymegállapítás keretein: az ikonográfiai feltárás is interpretáció*” (*Panofsky*, 2011, 226. o.). Hiszen itt már nem pusztán jelenségekről, tiszta formákról és motívumokról van szó, hanem az értelem által felfogott tudatos jelentéstulajdonításokról. Ez a szint jelenti a másodlagos vagy konvencionális képtárgy szintjét. Itt olyan felismerésről van szó, amely során a kompozíciókat témákhoz vagy fogalmakhoz kapcsoljuk (*Panofsky*, 1955, 29. o.). Az értelmező feladata a konvencionális jelentések hordozójaként felismert motívumok, vagyis az ábrázolások azonosítása (*Panofsky*, 1955, 29. o.), melyhez a típustant, típustörténetet hívjuk segítségül (*Panofsky*, 2011, 226. o.).

A jelentésértelem tartományával esik egybe az ikonográfiai elemzés szintje. Az ikonográfia („*graphein*” = „*írni*”) az ábrázolások pusztán leírásával és osztályozásával foglalkozó („*leíró*”) módszer, amely arról tájékoztat minket, hogy egy adott témát mikor, hol, illetve milyen eszközökkel tettek láthatóvá (*Panofsky*, 1955, 31. o.). E módszer segítségével a kutató irodalmi források alapján felderíti a dátumokat, az eredeteket és a valódiságot, a fogalmakat, a típusokat és a témákat, szükséges alapot szolgáltatva mindezzel az értelmezések számára, anélkül, hogy hozzájárulna az értelmezés kidolgozásához. Nem vizsgálja az adatok jelentését, a típusok egymásra gyakorolt hatását, az eszmék befolyását, a művészek, pártfogók és

megrendelőik törekvéseit és irányultságát, a fogalmak és a formák közötti viszonyt. Az ikonográfia távol áll az etikától, az esztétikától vagy a teológiától, hiszen feladata nem az, hogy értékeljen, előírjon vagy tiltson, pusztán az, hogy leírjon, rendszerezzen, osztályozzon (Réau, 1986). Az ikonográfia tehát a mű belső tartalmának csak bizonyos vonatkozásaival foglalkozik, mégpedig azokkal, amelyeket feltétlenül kifejezésre kell juttatnunk ahhoz, hogy a mű tartalma tagoltan, átláthatóan, közölhető módon legyen hozzáférhető (Panofsky, 1955, 30-31. o.)

A harmadik szint a **dokumentumértelem** avagy a belső jelentés (a tartalom) szintje, amikor az alkotást valami más dokumentumaként, megjelenési formájának tekintjük. A feltárni kívánt szimbolikus értékekről maga a művész sem tud, ám hatásuk, jelenlétük annál valószínűbb. Egy kor, eszme, vallás, filozófiai meggyőződés nyomait keressük a műben, ezért itt az adott korra, alkotóra vagy az ábrázoltak társadalomban betöltött szerepére vonatkozó eszme-, filozófia-, vallás- és társadalomtörténeti ismeretek tükrében értelmezzük az alkotást. Ezen a szinten nagy segítségünkre van az eszmetörténet (általános szellemtörténet), mely „*megtanít rá, hogy egy meghatározott kor és kultúrkör számára mi volt lehetséges világnézeti tekintetben, ugyanúgy, ahogyan – láttuk – a formaalakítás története az ábrázolási lehetőségek körét, a típus-történet pedig az elgondolható képzetek határait tűzte ki*” (Panofsky, 2011, 231. o.).

A dokumentumértelem szintjén tehát a mű magyarázata „*egy szintre emelkedik egy filozófiai vagy egy vallási felfogás értelmezésével*” (Panofsky, 2011, 231. o.). Ezen a szinten tehát a tartalom avagy a belső jelentés feltárásával foglalkozunk, amelyre úgy tekinthetünk, mint egységesítő elvre, amely alapját és magyarázatát jelenti a látható eseménynek és az e mögött rejlő mögöttes jelentésnek egyaránt, s amely meghatározza, a formát, amelyet a látható esemény magára ölt. Ez a belső jelentés vagy tartalom fölötte áll a tudatos akarás szférájának, éppen annyira, mint amennyire a kifejezésbeli jelentés van fölötte ennek a szférának (Panofsky, 1955, 28. o.). Ezen a szinten már nem a kép leírásáról, hanem annak értelmezéséről, megértéséről van szó, ezért a belső jelentés szintjén ikonológiai kutatásról beszélünk. Az itt kutatott – egy nemzet, korszak, társadalmi réteg, egy vallásos vagy filozófiai meggyőződés magatartását egy műalkotásba tömörítve megjelenítő – jellegzetességeket kompozíciós módszerek és ikonográfiai jelentések jelenítik meg és magyarázzák. Így tehát a dokumentumértelem a jelentésértelem tradicionális hordozójává válik (Panofsky, 2011, 227.).

A dokumentumértelem szintje tehát egybeesik az ikonológiai eljárással, mely az ikonográfiával szemben „*interpretációs módszer, mely sokkal inkább a szintézisből táplálkozik, mint az analízisből. És ahogyan a helyes ikonográfiai elemzésnek szerves előfeltétele a motívumok helyes azonosítása, hasonlóképpen előfeltétele a helyes ikonológiai eljárásnak az ábrázolások, történetek és allegóriák azonosítása*” (Panofsky, 1955, 32. o. – a szerző fordítása). Az

ikonológia értelmezhető a kulturális jelenségek vagy a „szimbólumok” történeti vizsgálataként is, hiszen az ikonológus olyan dokumentumokként értelmezi a vizsgált műveket, mint amelyekben a szóban forgó személy, korszak vagy ország társadalmi, politikai, filozófiai, vallási vagy irodalmi tendenciái kifejeződésre jutnak (*Panofsky, 1955, 39. o.*).

Mindebből fakadóan elmondható, hogy a képek dokumentumértelmének feltárása során szöveges jelentések feltárására törekszünk, hiszen a képek és szövegek örökös küzdelme folytán a fogalmi és a mágikus gondolkodás szorosan összefonódnak egymással, olyannyira, hogy a képek egyre inkább fogalmibbá, a szövegek pedig egyre inkább imaginatívvá válnak (*Flusser, 2000, 11-12. o.*). Ez az összefonódás indokolja tehát a képek felülete mögött rejlő szöveges jelentésrétegek feltárására irányuló erőfeszítéseinket.

4.3.2. Az ikonográfiai-ikonológiai módszer

Az értelemtartományok áttekintése után térjünk át a módszer ismertetésére. Míg az ikonográfia a képek „leírásával”, a képeken megjelenő motívumok feltárásával és rendszerezésével, illetve a képek mögött rejlő konvenciók feltérképezésével foglalkozik, addig az ikonológia a képek „megértésére”, szimbolikus, allegorikus jelentéstartalmainak feltárására törekszik. Az ikonológia magában foglalja az ikonográfia egészét, hiszen annak munkájára, az anyaggyűjtésre épül. Míg tehát az ikonográfia leíró, osztályozó, rendszerező és analitikus jellegű kutatásokat jelöl (*Marosi, 1985, 202. o.*), ennél fogva „a tárggyal foglalkozik” (*Réau, 1986*), addig az ikonológus számára a képek a társadalmi tudat részeként tételeződnek, így érzületeket, viselkedési módozatokat, attitűdöket, eszményeket dokumentálnak. Ikonológiai elemzéssel ott van dolgunk, ahol antropológiai jelentés sejlik föl, s a képet megközelíthetjük a szerző vagy az ábrázolt oldaláról is (*Géczi, 2010, 203. o., 207. o.*).

Az ikonológiai eljárás a stílust formai és tartalmi vonatkozásainak elválaszthatatlan egységében szemléli, s ennél fogva a motívumok, anekdoták, történetek mögött húzódó hagyományokon túl a műveket övező, illetve élővé tevő jelentések foglalkoztatják (*Eberlein, é. n.*). Az ikonológus számára jelentőséggel bír az is, hogy a mű alkotója mit olvasott, milyen nevelő hatások, szellemi áramlatok érték (*Géczi, 2010, 207-208. o.; ld. Kristeva, 1998, 40. o.*). Mivel az ikonológia feladata eszme- és világtörténeti jelentéseket keresni a műben, megközelítésmódjával mélyebbre merülhetünk a civilizáció, az eszmék, a vallásos érzület, sőt, a mentalitás és a hétköznapiak, vagy éppen a gyermekkor történetében is (*Marosi, 1985, 202-208. o.*). Az ikonológus célja tehát „az emberi elme történetének szimptomáiként felfogott konvencionális allegóriák, irodalmi témák és szimbólumok felderítése” (*Bialostocki, 1986*). Ez úgy lehetséges, hogy a mű magában foglalja az életművet, az a korszakot, abban pedig leképeződnek a tágabb történeti folyamatok (*Benjamin* kommentálja: *Bätschmann, 1998, 148. o.*).

Mindezt, igazolva az ikonológia vállalkozását, kiegészíthetjük *Gottfried Boehm* immateriálisra vonatkozó megjegyzéseivel. *Boehm* szerint a „képek hatalmat gyakorolnak test, lélek és szellem fölött” (*Boehm*, 2006, 28. o.), s ez a hatalom abban nyilvánul meg, hogy utat nyitnak valami halott, valami elgondolt vagy megálmodott, esetleg máshol levő felé, melynek se arca, se teste (*Boehm*, 2006, 30. o.). Ez lehet vallási tartalom, elvont összefüggés vagy akár az uralkodó képzelet. A mű az *immateriális* anyagi manifesztációját nyújtja, hiszen az ily módon válik láthatóvá, így definiálódhat a humanitás (*Boehm*, 2006, 29. o.). Ugyanakkor az értelmezés aktusában ennek megfordítása kell, hogy bekövetkezzék: „Az anyagból értelem lesz, mert a vizuális értékek a szemlélés aktusában reagálnak egymásra” (*Boehm*, 2006, 41-42. o.). A hangsúly az immateriálison van, s a képek kutatójának ezt a valamit kell kifejtene a képszővegből, igazolva azt a már a klasszikus modernség óta érvényesülő, s *Paul Klee* óta megfogalmazott felfogást, mi szerint „a művészet nem a láthatót adja vissza, hanem láthatóvá tesz” (*Hofmann*, 1990, 8. o.). Az értelmező feladata pedig éppen ennek a rejtett képi tartalomnak a kibontásában ragadható meg, ehhez viszont el kell fogadni, hogy a képek a szövegek felől érthetők meg, vagyis különböző mítoszok, narratívák, metanarratívák felől, amelyek pedig a legkülönbözőbb írásos dokumentumokból, filozófiai iratokból vagy szépirodalmi művekből bonthatóak ki. A kép tehát helyettesítő, mivel „egy bennük tükröződő értelem dokumentumai”, *Carlo Ginzburg* pedig a képeket „egy elrejtett szöveg búvóhelyeiként, a szemlélőt pedig *Sherlock Holmes*-ként jellemezte” (*Boehm*, 2006, 33. o.), akinek tekintete az ikonikust keresi.

Ne feledkezzünk meg arról sem, hogy az ikonográfia-ikonológia módszerét számos bíráló érte. Ezek közül a legáltalánosabb, hogy az ikonológia összekapcsolja „a művészettörténetet az egyéb történetekkel, de közben más dolgoktól elválasztotta a műalkotást”, hiszen az által, hogy „a jelentésre koncentrált, szem elől tévesztette, hogy a művészet forma, egyéni kifejezés” (*Bialostocki*, 1986). *Bätschmann* kiemeli, hogy a tartalom vagy értelem nem lehet célja, hanem pusztán mozzanata az értelmezésnek (*Bätschmann*, 1998, 18. o.). Az ikonológus márpedig értelmével tekint a műre, mintha szótár volna, melyből fogalmakat nyerhet ki, ahogyan maga *Panofsky* tette, amikor a képet – eszünkbe juttatva az *Alberti-féle* képkonceptiót – mintegy a világra nyíló ablakként fogta fel (*Bätschmann*, 1998, 30. o., 32. o.). A műértelmezést befolyásolják kritikák, tanulmányok is, a nyelv ily módon „vezérli a látást, bevezet a képekbe, összekapcsolódik az ábrázolttal” (*Bätschmann*, 1998, 36. o.). Az ikonológusra pedig különösen igaz a szövegek elsőbbségében való hit (ld. *Gombrich – Bätschmann*, 1998, 38. o.), s bár a képek közvetlenül nem tehetnek állítást (ld. *Gombrich – Bätschmann*, 1998, 50. o.), az ikonológus mégis szóra bírhatja, noha az elemzés során úgy tetszik, mintha a festő műve csupán „a szöveg” láthatóba történő átfordításának eredménye volna (*Bätschmann*, 1998, 91. o.). Mindenesetre az ikonológia nagy hasznára van minden kutatónak, aki a műalkotásokon ke-

resztül az emberi gondolkodás és civilizáció történetét kívánja feltárni, hiszen hűséges tükörként szolgál az emberi mikrovilágok és mentalitás feltérképezése során is (Réau, 1986).

4.3.3. Rendszerező táblázatok

A következőkben táblázatok formájában is áttekintjük mindazt, amit fentebb összefoglaltunk. Erwin Panofsky „A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomelemzésének problémájához” c. művében egy áttekinthetőbb, ám kevésbé részletes (Panofsky, 2011, 233. o.), míg az „Ikonográfia és ikonológia: bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába” c. műben egy körültekintő, a kutató számára jól alkalmazható táblázatot alkotott (Panofsky, 1955, 40-41. o.). Az utóbbi táblázatot a Mietzner-Pilarczyk (2013, 36. o.) szerzőpáros fejlesztette tovább, többek között az által, hogy két szintre bontotta az ikonográfiai szintet. A következőkben mindhárom táblázatot közöljük, s jelzem, hogy a legutóbbit tekintem mérvadónak.

1. táblázat. Az ikonográfia modellje I. (Panofsky, 2011, 233. o.)

| Az értelmezés tárgya | Az értelmezés szubjektív forrása | Az értelmezést korrigáló objektív diszciplína |
|---|----------------------------------|---|
| 1. Jelenségértelmelem (tárgyi és kifejezésértelmelem) | érzéki tapasztalat | a formaalakítás története (ábrázolási lehetőségek) |
| 2. Jelentésértelmelem | irodalmi ismeretek | típus történet (a megalkotható képzetek együttese) |
| 3. Dokumentumértelmelem (lényegi értelem) | világnézeti magatartás | általános szellemtörténet (lehetséges világnézetek) |

2. táblázat. Az ikonográfia modellje II. (Panofsky, 1955, 40-41. o.) (A szerző fordítása alapján)

| Az értelmezés tárgya | Az értelmezés aktusa | Az értelmezés során felmerülő ismeretek, képességek | Korrekciós elvek az értelmezés során (Hagyománytörténet) |
|--|--|--|---|
| 1. Elsődleges vagy természetes képtárgy A) tárgyi, B) kifejezésbeli – ezek együtt képezik a művészi motívumok világát | Preikonografikus leírás (és pszeudoformális elemzés) | Mindennapi tapasztalat Jártasság a tárgyak és események azonosítása terén | A stílusok ismerete Rálátás arra a módra, ahogyan a tárgyak és események kifejezésre jutnak bizonyos formák által, különböző történeti körülmények között |
| 2. Másodlagos vagy konvencionális képtárgy Ez az ábrázolások, történetek és allegóriák világát fedile | Ikonográfiai analízis | Tájékozottság az irodalmi források terén Meghatározott formák és fogalmak ismerete | A típusok története Rálátás arra a módra, ahogyan bizonyos témákat vagy fogalmak kifejezésre kerülnek bizonyos tárgyak és események által, különböző történeti körülmények között |
| 3. Belső jelentés vagy tartalom Ez alatt a „szimbolikus” értékek világát értjük | Ikonológiai értelmezés | Szintetikus intuíció Az emberi elme lényegi törekvéseinek ismerete, mely a személyiség lélektana és „Weltanschauung”-ja által meghatározott | A kultúra jelenségeinek vagy „szimbólumainak” története általában Rálátás arra a módra, ahogyan az emberi elme törekvései kifejezésre jutnak meghatározott témák és fogalmak által, különböző történeti körülmények között |

3. táblázat. Négylépcsős ikonológiai modell (Mietzner és Pilarczyk, 2013, 36. o.)

| Preikonografikus leírás | Előfeltétel |
|--|---|
| Minden képen látható elem leolvasása, összefüggés állítása és interpretáció nélkül. Formai jegyek: kép mérete, anyaga, kompozíció, színek, formák. | Világ ismerete, jártasság a tárgyi világban és a tárgyak elterjedt használata. |
| Ikonográfiai leírás | Előfeltétel |
| Az ábrázolás elemeit egymással összefüggésbe állítani, és egy téma, vagy egy képtárgy meghatározása mélyreható jelentések nélkül. | Téma ismertetése, képtárgy, történelmi háttér, mindegyiknél a technika, a művész személye és a kortársai, valamint a kép keletkezési módja. |
| Ikonográfiai elemzés | Előfeltétel |
| A kép mélyebb, akár szimbolikus jelentéstartalmainak felszínre hozása úgy, ahogy azt a művész vagy művészről explicit gondolhatta. | A másodlagos jelentés és a művész forrásainak, a művész műalkotásról vallott tudásának interpretációja. |
| Ikonológiai interpretáció | Előfeltétel |
| A műalkotás mélyebb értelme, melyre explicit nem gondoltak, ám mégis megtalálható az alkotásban. | Kultúrtörténet és technikátörténet, vallás, tudomány helyzete, a mindennapi élet ismerete. |

4.3.4. A kép mint jelentések szövete

A művészetnek nem a naturális-empirikus (vagy albertyi-i) értelemben vett természet utánzása a célja, hanem a kifejezés (Gombrich, 1972, 325. o.), a „valóság” utánteremtése, rejtett rétegeinek láthatóvá tétele (Hofmann, 1990, 8. o.). A művészetnek nem megmutatnia kell a „természetet”, hanem valamiféle lényegit kell belőle felmutatnia, de nem a természeti látvány puszta közvetítése, tehát nem utánzás, hanem belsővé tétel, belső átélés és szublimáció útján. A természet leképezése azért sem lehetséges, mert a természet érzékelése már értelmezés is egyben, ugyanis lehetetlen szemléletünktől, érzékelési és élményfeldolgozási módunktól függetlenül „rögzíteni” a természetet. Hiszen az eleve nem adott, sokkal inkább a szubjektum tudatos-tudattalan művészi kutatása során konstruálódó, eszmeileg sem ártatlan képződmény.

A mű létrehozása rendkívül szubjektív folyamat, ugyanis a kép kidolgozása során a „valóság” egy szegmense a művész szűrőjén keresztül kerül ábrázolásra. E folyamatban a „valóság” átítatódik az alkotó gondolataival, érzületeivel, megannyi életélményből és szellemi forrásból táplálkozó szemléletével, s a képen az e ráhatások nyomán előálló művészi valóságolvasat kerül közvetítésre. Az pedig, hogy a befogadó mit olvas ki a képből, egyszerre függ mentális képtárának gazdagságától, a gondolkodását átjáró társadalmi konvencióktól, társadalmi-gazdasági helyzetétől, műveltségétől, szenzibilitásától és gondolkodásának flexibilitásától. A képek befogadása tehát csupán alapjaiban érzéki folyamat, hiszen nagymértékben függ kognitív teljesítőképességünktől is (Serpell, 1981, 124-158. o.).

A művész eredetileg úgy szervezi meg művében „*a kommunikáció szövedékét*”, hogy a befogadók „*az alkotó által elképzelt formát*” találják meg a műben (Eco, 2006, 73. o.), tehát a művész zárt formát igyekszik létrehozni. Ugyanakkor mivel a „*műhasználó beleviszi konkrét egzisztenciális helyzetét, egyedien kondicionált érzékenységét, műveltségét, ízlését, preferenciáit és személyes ítéleteit, és ily módon egyéni nézőpontja szerint érti meg az eredeti formát*” (Eco, 2006, 74. o.), egy műalkotás „*sokféle nézőpontból szemlélhető és érthető*” (Eco, 2006, 74. o.). Tehát minden mű nyitott, s minden műhasználat interpretáció, mely során a mű új és új perspektíva szerint kel életre (Eco, 2006, 74. o.). A természeti jelenségekhez hasonlóan a mű is „*tükrözi a természeti események mobilitását*”, tehát „*lezárt mű*” volta ellenére is „*egy nyitott természet képét adja vissza*” (Eco, 2006, 199. o.).

A képek jelentéssel telített felületek, amelyek kiemelnek valamit a téridőből, s ez absztrakcióként, kétdimenziós szimbólumokkal kifejezve válik számunkra elérhetővé, miközben egyúttal újra kivetülnek a téridőbe. Ezt a képességet nevezzük imaginációnak, amely egyszerre előfeltétele a kép előállításának és dekódolásának. A képen kibontakozó jelentés nem pusztán a képben manifesztálódó szándéknak az eredménye, hanem egyszerre a befogadóé is, ennél fogva teret adnak az értelmezések sokféleségének (Flusser, 2000, 8. o.). Mindebből következik, hogy a kép megfejtése alapvetően igénybeveszi a szubjektum ítélőképességét, hiszen a jelentéseket értelmünkkel kell kibontanunk a jelek hálózatából. Befogadói értelmünk azonban – a művészéhez hasonlóan – nem mentes különböző érzületektől, világnézeti beállítódástól, a társadalmi-gazdasági helyzet befolyásától, s még egy sor tényezőtől, mely meghatározza a képolvasás irányát.

Mint említettük, a képek jelek és jelentések hálózatából szerveződnek, a jelentések szövete pedig annak következtében áll elő a képen, hogy a művész – intuíciójának, illetve (látens vagy tudatos) világnézeti beállítódástól korántsem mentes attitűdjének és az ez által meghatározott céljainak megfelelően – kiemel, kihangsúlyoz bizonyos elemeket a valóság általa látott vagy megélt szegmenséből, s a kiemelt elemek tudatos elrendezésével aztán – az esztétikai meggyőződéseket és az abból fakadó elérni kívánt hatást szem előtt tartva – „*összeállítja*” a *kompozíciót* (a szó jelentése: „*összeállítás*”). Az, hogy a művész mit emel ki a valóságból, a környezetében tapasztalhatókból, s hogy – mintegy képi interpretátorként – milyen kontextusba emeli ez által tárgyát, nagymértékben múlik műveltségén, tájékozottságán, illetve végsősoron ugyancsak szöveges tartalmaktól átítatott életélményein. A képek tehát mozgósítják a befogadót, vagyis kommunikációt kezdeményeznek a szemlélővel, az által, hogy felkínálják a tesztükben elrejtett komplex, esztétikai elvek szerint meghatározott jelentéstartalmak kibontásának lehetőségét.

Tehát a kép jelentésszövetét alapvetően szövegek határozzák meg, a képek kutatója pedig e szövegeken keresztül tárhatja fel a mű jelentés- és dokumentumértelmét. Ahhoz azonban, hogy ez biztonsággal történjék, a befogadónak jól kell ismernie a jobbra a jelenségértelem (*Panofsky*, 2011, 223. o.) szintjén mozgó vizuális képnyelvet, ezt a nyelvtől és nemzetektől független jelrendszert, mely dinamizmusával és érzéki elevenségével mélyrehatóbban képes közvetíteni az eszméket és a tényeket, mint a verbális nyelv (*Kepes*, 1979, 6. o.). Eután következhet az ikonográfiai-ikonológiai elemzés többi szintje (*Mietzner és Pilarczyk*, 2013, 36. o.).

Mindazonáltal – az ikonológiai szemlélet sugallata ellenére – hangsúlyozzuk ki: a képek a képmásokkal szemben nem egyszerű tükrök vagy illusztrációk, nem pusztán leképező funkcióval rendelkeznek, hanem egyfajta többletértékkel is (*Mitchell*, 1997, 358. o.), melyet csakis a „látó látás” által tárhatunk fel. Csak annak értelemgeneráló jellege folytán láthatjuk a képet valóban képként (*Jáger-Péter*, 2014, 2. o.), hogy aztán általa láthatóvá váljanak más értelem-tartományok is. A „látó látás” a modern művészeti irányzatok kifejlődésével még hangsúlyosabb szerepet kap, hiszen háttérbe szorul a valós dolgok leképezésének törekvése, hogy az érzékekre való ráhatás törekvése kerüljön előtérbe (*Jáger-Péter*, 2014, 3. o.).

A kép tehát nem egyszerűen leképez, hanem láthatóvá tesz. A kép nem azonos az ábrázolttal, nem helyettesíti azt, hanem önmagán túli kontextusba emeli a dolgot, s így más és több is lesz (*Boehm*-öt kommentálja: *Jáger-Péter*, 2014, 4. o.). A látás értelemgeneráló aktus, mely „a képi részletek, elemek összekapcsolása révén új értelemvonatkozásokat is képes megnyitni” (*Jáger-Péter*, 2014, 6. o.). Látásunk a kép szemlélése folyamán olvasássá alakul, hogy a festményt a színek szövegeként kezdhessük el olvasni, annak logikája mentén, s éppen ezért engedelmessé kell válnunk a műalkotásnak. Ha meg akarjuk tanulni látni a művet, át kell magunkat adni játéknak, meg kell tanulni műalkotás voltában látni (*Jáger-Péter*, 2014, 8. o.).

4.4. JEL, KÓD, SZÖVEG, INTERTEXTUÁLIS TÉR – A SZEMIOTIKAI MODELL

A szemiotikai modell alaptézise szerint a képek vizuális konstrukciók, melyek üzenetekből, azok pedig jelekből épülnek fel, így aztán az alkotás kódolási, az elemzés pedig dekódolási folyamat (*Endrődy-Nagy*, 2015, 61. o.). Éppen ezért érdemes megközelíteni a műelemzés problematikáját a kommunikációelmélet felől is. Mindenekelőtt azt kell leszögezni, hogy a kommunikációs rendszernek két oldala van: az egyik oldalon található az információforrás, a kódoló és az adóberendezés, a másikon pedig a vevőberendezés, a dekódoló és a felhasználó, a két oldalt pedig csatorna köti össze, mely továbbítja a jeleket (*Shannon és Weaver*, 1972).

Az üzenet „egy megegyezésen alapuló kód segítségével” jön létre, „melynek alapja a jel” (*Gráfik*, 2014). Jelekben ölt testet az információ is, illetve valami akkor bír jelfunkcióval, ha

információt hordoz magában. A jelnek több felfogása létezik, *Morris* szerint például a jel önmagán kívül mást reprezentál vagy helyettesít, *Reznyikov* szerint pedig olyan tárgy, hatás, jelenség, amely a megismerés során más tárgyat képvisel. *Peirce* szerint a jel ugyancsak helyettesítő funkcióval bír, de ő az eszmei alap jelentőségét is kiemeli. Az, ami helyettesítve van, a jeltárgy vagy a jelölt, a helyettesítés folyamatát pedig, melynek során egy dolog jellé válik, szemiózisan nevezzük (*Morris* nyomán) (*Gráfik*, 2014).

Peirce nyomán a jel minősége alapján lehet tiszta minőség, egyedi létező vagy általános törvény, tárgyhöz való viszonyának alapja lehet a hasonlóság (ikon), a tér- és időbeli érintkezés (index) vagy egy önkényes szabály (szimbólum). Végül az interpretánshoz való viszony alapján a jel jelölhet lehetőséget (rheme: általános közlés), tényt (dicisign) vagy törvényt (argument) (*Peirce*, 1935, 243. o.). Az itt közölt második triád kiemelt jelentőséggel bír. Ennek elemei közül az indexnél jel és jelölt között közvetlen kapcsolat áll fenn, tehát az index lehet a megjelölt tárgy tulajdonsága, vagy térben és időben vele érintkező tárgy. Az ikonnak mint jelnek a fő sajátossága, hogy pusztán a rá jellemző sajátosságainál fogva vonatkozik arra a tárgyra, amelyet jelöl, tehát ha van azonos minőség jel és jelölt között, ikonról beszélhetünk. Szimbólumról pedig akkor van szó, ha a jel és a jelölt közötti kapcsolatot önkényes konvenció hozza létre. A szimbólum tehát egy törvényt fogva jelöli a jelöltet, s ez a törvény felelteti meg a szimbólumot a jelölt objektumnak (*Peirce*, 1935, 261. o.).

A szöveg, így a kép által hordozott szöveg is, a kultúraként értelmezhető intertextuális térben, diskurzus-univerzumban helyezhető el más szövegekkel együtt (*Horányi*, 1976, 144. o.). Ebből a „nyitottságból” adódóan a szövegnek – és a képszövegnek – nem feltétlenül van eleje és vége (*Horányi*, 1976, 146. o.). Ha elfogadjuk a képek nyitott szövegek általi meghatározottságát, feltételezzük bizonyos kódok létét, melyek által interpretálhatóak a szövegszerkezet szegmentumai. Ezzel összefüggésben beszélhetünk az ikonikus kódolásról, melynek elemei: (1.) a proxemikus kód általi dekódolás (fizikai távolság, tér), (2.) a kinezikus kód (viselkedés – fej, kéz, kar mozgása, gesztusok, mimika), (3.) a tárgyi szimbolizmusok kódja (ruházat, hajviselet, berendezési és használati tárgyak), (4.) ikonografikus kód (párhuzamok alkotások között) (*Horányi*, 1976, 148. o.; *Horányi*, 1975, 56-59. o.).⁷ E kódokkal azonban a közlemény teljes szövegszerkezetét nem tudjuk megmagyarázni, mindenesetre a kódok közötti kapcsolat kodifikációs rendszert alkot. „A teljes szöveg magyarázatát a szöveggódnak kell ellátnia, amelynek valamennyi korábban bemutatott kód közvetve vagy közvetlenül prokódja.” (*Horányi*, 1976, 150. o.; ld. még: *Horányi*, 1975, 62. o.) A szöveggódnak pedig az a funkciója, hogy „a közlemény (szöveg) felszíni szerkezetét alakítsa a kommunikáció aktuális stratégi-

⁷ A *Panofsky-féle* ikonográfiai-ikonológiai modell (2011) vonatkozásában, a *Mietzner-Pilarczyk-séma* (2013, 36. o.) kategóriáit használva, megemlítendő, hogy míg az első csoport a preikonografikus, a második és a harmadik az ikonográfiai leírással, végül a negyedik csoport az ikonográfiai interpretációval, esetleg az ikonológiai szintézissel vonható párhuzamba.

ája alapján. Ezzel összhangban kommunikatív kompetenciának nevezzük a kommunikátornak a szöveg-kódra vonatkozó ismeretét” (Horányi, 1976, 151. o.). Itt nyer értelmet a *barthesi kulturális kód* is, amely nem más, mint a tudás kódja, illetve a hermeneutikus kód, mely az igazság, megoldás keresésének kódja, valamint a szimbolikus kód, mely a mű minőségével, értékével kapcsolatos. Továbbá *Eco* beszél a pszichológiai kódról, illetve *Worth* nyomán az alkotó és néző hiedelemrendszere ugyancsak kódként értelmezhető (Horányi, 1976, 151. o.).

A mű diskurzus-univerzumban való helyével, illetve a kulturális kóddal kapcsolatban érdemes kitérnünk *Roland Barthes* koncepciójára, amelyben alapvető szerepet játszik az az elképzelés, mi szerint a mű egy intertextuális térben mozog, s ebből eljut egészen „a szerző halála” koncepcióig. A szerző szerint „az írás lerombol mindenféle hangot, minden eredetet”, benne „semlegessége” révén feloldódik a szubjektum, a személyazonosság, „az írói test azonossága” (Barthes, 1996, 50. o.), ugyanis, amint elkezdődik az írás (esetünkben a képírás), a szerző mintegy megsemmisül. *Barthes* a szerzőség megsemmisítésével együtt hangsúlyozza az írás nyelvi természetét, deszakralizálva ezzel a szerzőség mítoszát (Barthes, 1996, 52. o.), melyet szerinte a kapitalista kritika éltet. A szöveg mintegy szerzőjével együtt születik meg újra és újra az intertextualitás végtelen közegében (Barthes, 1996, 53. o.), s ebben a szövegrengetegben a szöveg már-már idézetek szövedékévé lesz. Ebből következően, akárcsak a nyelv, középpont nélkül való, lezárhatatlan, hiszen a szerző halálával már nem a „mit gondolt a szerző” kérdéssel foglalkozunk, hanem az olvasó által létrehozható számtalan lehetséges, a szöveget intertextuális képződményként tételezve létrehozott olvasatot helyezzük középpontba (Barthes, 1996, 50-55. o.).

Mindezt alkalmazhatjuk a képírásra is, azonban elemzéseink során ezt a felfogást átértelmezés után ültetjük át a gyakorlatba. Elismerjük, hogy a mű valóban intertextuális képződmény, de reménytelen volna kiindulópont nélkül tapogatózni a „nagy szöveg” (a kollektív textus) sötét erdejében. Ezért indulunk el a „kis szövegtől”, a szerző mikro-univerzumától, ugyanis ha megfeledkezünk a textust hordozó egyén intertextuális környezetéről (az életútról, mely magában hordozza a szűkebb, az pedig a tágabb társadalmi-történeti kontextust, mindezt pedig a mű sűríti magába), összemoshatjuk a különböző ideológiai, eszmei irányultságú „szövegeket”. A mű nem lehet pusztán az olvasó konstrukciója, hiszen a mű intertextuális pozíciójából fakadó, vonatkoztatási pontok nélküli értelmezése a vélemények anarchiájához vezetne. *Mallarmé* szerint a nyelv beszél, nem a szerző (Barthes, 1996, 51. o.), de szerintünk: a nyelv beszél a szerzőn keresztül, így nem szabad szem elől tévesztenünk a művészt. S bár az író „tehetsége az írások vegyítésében áll” (Barthes, 1996, 53. o.), a kiindulópont mégiscsak a szerző. Igaz ugyan, hogy mindenki saját „szótárából” merít, mely pedig egy nagyobb „szótárból” szűrődött, azonban annak módja, ahogyan az adott kisszótár összeáll az egyetemes szó-

tárból, társadalmi és lélektani tényezőktől meghatározott. A szerző tehát nem halott, de jelentősége feloldódik az intertextualitásban. Műve értelmezése túlmutat szűkebb hordozóján, vagyis a művészen, így aztán eltávolodunk a szerzőség kultuszától, hiszen a szerző élettörténeit tágabb társadalmi összefüggésrendszerbe helyezve értékeljük és értelmezzük.

4.5. VIZUÁLIS KOMMUNIKÁCIÓ

Rudolf Arnheim szerint a befogadás folyamatában elsősorban a szemünket kell használnunk, hogy előbb átélhessük a mű hangulatát, mielőtt a szavak felülírnák érzelmi benyomásainkat. A látás útján történő megértés velünk született képesség (*Arnheim*, 1974, 1. o.), a látvány pedig nem fejezhető ki pusztán szavakban (*Arnheim*, 1974, 2. o.). Ahhoz, hogy általánosításokat vonhassunk le, először élesen át kell látnunk a művészeti ábrázolás nyelvtani szabályait, s a mű tartalmáig is a formaanalízis felől közelíthetünk, észleleti elemzéssel hatolhatunk a mű mélyébe (*Arnheim*, 1974, 3. o.).

A műalkotásban minden részlet megjelenése attól függ, hogy milyen szerepet tölt be az egészben (*Arnheim*, 1974, 6. o.), s a kompozíciós tényezők kölcsönösen meghatározzák egymást, olyannyira, hogy egyetlen képelem megváltoztatása a kép-egész módosulását eredményezi. Ebből következően a műalkotást csak akkor érthetjük meg, ha azt szerves egészként vagyunk képesek látni, s nem pusztán elszigetelt részletek összességéként (*Arnheim*, 1974, 5-6. o.). Azonban, hogy ez megvalósulhasson, mindenekelőtt precíz formaelemzésre (vö. *preikonografikus leírás* – ld. *Panofsky*, 1955, 28. o.) van szükség elemzéseink tagoltabbá tétele, illetve a spontán intuíció támogatása érdekében (*Arnheim*, 1974, 9. o.). Elemzéseink során kiemelt szerepet kell tulajdonítanunk a vizuális élmény dinamikus voltának, ami azt jelenti, hogy a kompozíció irányított feszültségek kölcsönhatására (*Arnheim*, 1974, 13. o.), vagyis aktivizáló és kiegyensúlyozó erők összjátékára épül (*Arnheim*, 1974, 36-37. o.).

Másfelől a kompozíció az átlényegítés eszköze, amely figyelmünket, szemléletmódunkat egy bizonyos irányba vezeti. A kompozíció szerves egész: anyag, szerkezet, közlés, érzelem és stílus egyszerre (*Berger*, 1977, 23. o.). Lényeges jellemzője a feszültség, amelynek hordozói a vonal, a szín, a színérték és a fény. A feszültség tevékeny szemlélődésre sarkall, s nagyban hozzájárul a kép jelentésének alakulásához (*Berger*, 1977, 54. o.). A szerkezet pedig megalapozza a mű struktúráját, megteremti számunkra a felfogás, a megértés feltételeit (*Berger*, 1977, 71. o.). A kompozícióelemzés a szemiotika modellje szerint az ikonikus kód, a *Panofsky-modell* (1955, 28. o.) szerint pedig a preikonografikus leírás szintjén helyezkedik el.

A vizuális jelrendszer körültekintő áttekintését adja *Sándor Zsuzsa*, aki a vizuális nyelv olyan elemeit foglalja rendszerbe, mint amilyen a vizuális dinamika, a figyelemirányítás, a

szerkezet, az arány, a harmónia, a ritmus, a tér és az idő ábrázolása, a forma, a szín, a fény, a felület, a vonal és a pont minőségei. Ezek az érzékletek és észleletek a formális leírás szintjén mozognak, s ezt követi a már az alkotótevékenységben tetten érhető – tehát az egyéni beállítódástól nagymértékben befolyásolt – ábrázolási konvenciók elemzése, majd pedig a viszonyítás művelete (pl. a vizuális nyelvi minőségek összevetése) (Sándor, 2004), melyek már Pannofsky modelljének második szintjén helyezkednek el.

Végül utaljunk a színek optikai, fiziológiai, lélektani hatására, melyek nagyrészt szintén a preikonografikus leíráshoz tartoznak, ám mivel e vonatkozások folyton összekapaszkodnak a színek koronként és kultúránként különböző szimbólumértékeinek feltárásával, a színek jelentéseinek feltárása időnként átcsúszik a jelentésértelem tartományába. Munkánkban Johannes Itten (1997) és Király Sándor (1994) színelméleti munkáját, illetve a Pál József és Újvári Edit (2001) által szerkesztett szimbólumlexikont használjuk a színek hatásának feltárása során. Ami a színtant illeti, ennek alapkérdéseivel terjedelmi okokból nem áll foglalkozni, mindenestre kutatásunk szempontjából nagy jelentősége van olyan szempontok megfigyelésének, mint amilyen a tónus, az árnyalat, az intenzitás, a kolorit és a telítettség (Király, 1994).

4.6. TÁRSADALMI JELENTÉS A KÉPEN

4.6.1. A műalkotások szociális és világnézeti tartalma

A művészet és a társadalom kölcsönhatásban áll egymással, tehát az olyan társadalmi jelenségek, mint a társadalmi rétegződés és a társadalmi változások, hatnak az alkotás és a befogadás folyamatára, illetve megfordítva (Hauser, 1982, 175. o., 631. o., 633. o.). A műalkotások társadalomtudományi szempontú vizsgálata nyomán a művészt társadalmi réteghelyzete, státusza, lehetőségei, életkörülményei által meghatározottnak látjuk, a műalkotást pedig társadalmi meghatározottságánál fogva vizsgáljuk, így mindenekelőtt kialakulásának, formálódásának társadalom- és gazdaságtörténeti, kulturális vonatkozásait követjük nyomon. Tehát e felfogás szerint nemcsak a szerző, hanem vele együtt a kor termékének is tekintjük a művészi produktumot, melyben a korból tudattalanul lecsapódó tényezők sokasága ismerhető fel (Hauser, 1982, 119. o.). Ebben a megközelítésben a műalkotás egyszerre tételeződik egyediségében egységes, esztétikai élményt nyújtó alkotásként, vagyis a stílusleírás tárgyaként, illetve a társadalmi folyamatok, pl. mikro-társadalmi értékek, tudat- és tapasztalatformák dokumentumaként, tehát történeti tényezőként (Hauser, 1982, 14-16. o., 166-169. o.). A művészetben tehát keverednek egymással az esztétikai és a társadalmi értékek, melyek, miután kölcsönösen meghatározzák egymást, ezek feltárása, kortörténeti szempontú értelmezése elvezethet minket

a művek társadalomtudományi szempontú megértéséhez. Éppen ezzel a kettősséggel indokolhatjuk a formális leírás és a társadalmi tartalmak szempontjából vett megértésnek a *Panofsky-modellben* (1955, 2011) is megjelenő kettősségét.

A műalkotások társadalomtudományi szempontú értelmezése során a műveket a társadalmi reakció eszközeinek, vagyis társadalmi produktumoknak (ld. *Bätschmann*, é. n., 89. o.), s mint ilyen, a társadalmi folyamatok dokumentumainak tekintjük. A művek társadalmi jelentéstartományainak feltárása, megértése céljából mindenekelőtt a művész élettörténetére, a mű társadalom-, illetve eszmetörténeti kontextusára kell összpontosítanunk, hiszen az alkotást társadalmi állapotok, eszmei konstrukciók, életesemények dokumentumaiként, lenyomataiként vesszük számba, melyek politikai, vallásos vagy filozófiai meggyőződéseket hordoznak magukban, tükröznek vissza (ld. *Bätschmann*, é. n., 78. o.). Az interpretátor feladata tehát az, hogy rekonstruálja a művek történeti és szociális környezetét, túlhaladva a formai és tartalmi momentumok pusztá leírásán (*Bätschmann*, é. n., 78-79. o.). Az ikonográfiai elemzés a kép és a szöveg viszonyának feltárására irányul, s e folyamat során olyan kérdésekre keressük a választ, mint pl. a képtradíció és a szöveges hagyomány viszonya, a kép helye az életműben (*Bätschmann*, é. n., 82. o.). Az elemzésbe tehát be kell vonnunk az irodalmi és az eszmei kapcsolatok, vagyis a vizuális és irodalmi referenciák feltárását is (*Bätschmann*, é. n., 85. o.).

Mivel a műalkotás a társadalmi praxis formáinak egyike, „*mint a társadalmi tudat képi formában megjelenő modifikációja reprodukálja és interpretálja a társadalmi valóságot*” (*Schneider*, é. n.). A művészet szoros kölcsönkapcsolatban áll más eszmékkel, nézetrendszerrel és intézményekkel, sőt ezek az eszmék gyakran át is hatják, miközben szemléletes módon közvetíti őket. Mint ahogy arra már *Wilhelm Hausenstein* is rámutatott (1913), a művészeti formák, a stílusjegyek mögött világnézeti tartalmak húzódnak meg (ld. *Schneider*, é. n.), s ez ad okot a műalkotások ideológiai jelentésrétegeinek eltérésére. Ezért a művet a művész élettörténetének kontextusában kell megközelíteni, összpontosítva többek között a művész szocializációja és esztétikai felfogásának formálódása közötti összefüggések kimutatására, illetve mindazon élettörténeti motívumra, mely összefüggésbe hozható azzal, ahogyan a művész belsővé tett bizonyos kulturális értékeket és normákat. Tehát a műalkotást a művész hosszú tanulási tapasztalata termékének kell tekintenünk, melynek során tradíciók váltak érzékileg felfoghatóvá. Erre az összefüggésre tapintott rá *Lukács György* is (*Schneider*, é. n.).

A társadalomkutató – és a neveléskutató – feladata bárminemű képanyaggal a társadalmi magatartás- és viselkedésformák esztétikai színrevitelének tanulmányozása, azonban mivel az ilyen vonatkozású összefüggések nem ismerhetők meg pusztán az adott műből, elemzésünket hasonló művek nagyobb kontextusára kell kiterjesztenünk, tehát csakis egy nagyobb metszet vizsgálatán keresztül lehet leírni egy adott kulturális tendenciát egy adott kép vonatkozásában.

Így aztán nem szabad elfeledkeznünk olyan kordokumentumokról sem, mint amilyenek az iratok, a törvények, illetve az ugyanebben a témakörben elkészült műalkotások, irodalmi művek stb. Az elemzés során olyan *szempontokra* kell odafigyelni, mint amilyen például a társadalmi státusok, a szerepek és a kifejeződési formák rögzítése, a témák, a motívumok, a testbeszéd jeleinek, a társas interakciók számbavétele, illetve a különböző szimbolikus célzások, erkölcstörténeti utalások leírása (*Schneider*, é. n.). Az itt vázolt megállapítások és szempontok megfogalmazásra kerülnek kutatásmetodikánk felvázolásakor is.

4.6.2. A vizuális szociológia és a társadalmi tér elemzése

A műalkotások értelmezése a társadalomkutató számára akkor kezd érdekessé válni, amikor egy adott eszme- vagy intézményrendszer lenyomataiként próbáljuk értelmezni a képeket, amikor arra törekszünk, hogy felszínre hozzuk és megmagyarázzuk a művek mögött munkáló eszmei-társadalmi motívumokat (ld. *Hamilton*, 1997, 75-150. o.), egy adott társadalmi réteg vagy érdekcsoport intézményesült szándékait, illetve, amikor megpróbálunk körülírni bizonyos intézményesült témákat, melyekben különböző társadalmi rétegek, csoportok életvilágának különböző motívumai jutnak kifejeződésre. A mű elemzésén keresztül – az emberi tevékenységek, az antropológiai nyomok felismerése révén – fokozatosan eljutunk a társadalmi valóság mélyebb megismeréséhez, azonban ez csakis úgy válik lehetségessé, ha a képen megjelenített tárgyak külseje mögött mélyebb összefüggéseket keresünk (*Sztompka*, 2009, 41. o.).

A képen a művész kifejezésre juttat valamiféle társadalmilag legitimált elvárás-rendszert egy társadalmi csoporttal, illetve tagjaival szemben. A láttatás rejtett szándéka által tükröződő képzetek, társadalmi elvárások, felfogásbéli motívumok az antropológiai tér (*Géczi és Darvai*, 2010, 201-237. o.) elemeiben jutnak kifejeződésre. Az ábrázoláson visszaköszönő mintázatot a tárgy kiválasztása, a lényeges kiemelése és bizonyos formanyelvi sajátosságok (pl. fényárnyék játék) szintén meghatározzák. Ezeknek köszönhetően jutnak kifejeződésre az ábrázolt cselekvések mögött munkáló személyes szándékok, a cselekvéseket meghatározó kulturális szabályok, illetve az adott társadalmi közeg közös gondolkodási és kulturális sémái, attitűdjei (*Sztompka*, 2009, 61. o.). A művészi színrevitel megoldásai által a tárgy társadalmilag konstruált nézőpontból kerül láttatásra, s e nézőpont befolyásolja, adott értelmezési keretek között tartja vélekedésünket a témáról, rálátásunkat a képen tükröződő társadalmi problémákra.

Nem más ez, mint a kritikai realizmus álláspontja, melynek fő állítása tehát, hogy a mű társadalmilag megkonstruált, vagyis magában hordoz egy, a művész által működésben lévő, a társadalom bizonyos problémáira vonatkoztatható konstrukciót. Egyfajta kritikai álláspontról, illetve a mű ideológiai, kulturális kontextusának jelentőségéről olvashatunk *Sarah Pink* (2006, 712-713. o., 716. o.) és *Pierre Bourdieu* (1982, 226-242. o.) írásaiban is, ám köztes, mérsékelt álláspontra – a *kritikai realizmus* álláspontjára – *Piotr Sztompka* „*Vizuális szociológia*” c. könyvében találhatunk. E művében kifejti, hogy a fénykép úgy ábrázolja a társadalom egy

szegmensét, hogy közben – a megjelenített társadalmi létmotívumok, attribútumok, emberi kapcsolatokra való utalások stb. révén – visszatükröz valamilyen társadalmi jelenséget, illetve törvényszerűséget. Ez a meglátás a kép társadalmi konstruáltságára figyelmezteti a szemlélőt, s egyúttal felhívja a figyelmet arra, hogy a képek lényegét megvilágító, beszédes információkat közvetíthetnek a társadalom mikro-világairól, s azon keresztül egy adott társadalmi struktúráról, berendezkedésről, eszmerendszerről, és így tovább (Sztompka, 2009, 60-63. o.). E koncepciót természetesen alkalmazhatjuk a festményekre is (ld. Endrődy-Nagy, 2013, 83. o.).

Sztompka koncepciójából kiindulva a képen szemügyre vehetjük és rögzíthetjük a társadalmi struktúra olyan elemeit, mint az emberi tevékenységek (például interakciók személyek vagy csoportok között), az azokat meghatározó társadalmi szabályok, illetve azok az eszmék, melyekből a normák táplálkoznak. Az eszmék meggyőződések, nézeteket és mítoszokat foglalnak magukban, s mindebből fakadnak bizonyos érzületek, társadalmi, illetve egyéb attitűdök. A társadalmi struktúra fontos elemeinek tekintjük az életlehetőségeket is, vagyis a társadalmilag értékes javakhoz történő hozzáférés lehetőségeit (Sztompka, 2009, 105. o.).

A gyermekkortörténeti szempontú képkutatás célja sem más, mint rámutatni a vázolt szempontok működésére, ám annak érdekében, hogy e cél megvalósulhasson, jól megválogatott szempontsor mentén kell elemeznünk a műveket. Elemzési szempontjaim részben leírhatóak a Sztompka által, a *társadalmi élet aspektusaira* vonatkozóan megfogalmazott szempontokkal (Sztompka, 2009, 45-51. o.), melyek kutatásom számos pontján érvényesülnek.

4. táblázat. A társadalmi élet aspektusai Piotr Sztompka nyomán (Sztompka, 2009, 45-51. o.)

| Kategóriák | Elemzési szempontok |
|--|---|
| 1. Emberi egyedek | Testbeszéd, arckifejezés, fiziognómia, testtartás, gesztusok, pózok, öltözék (egyenruha, jelvények, kitüntetések), frizura, testdíszítés, stigmák, társadalmi kivetettségre utaló jelek |
| 2. Cselekvések – oktatási aktivitások | a) Rituális viselkedés: azonos, pontos időközökben ismétlődő viselkedés b) Rutin viselkedés: szokásos, hétköznapi, mindig elvégzett viselkedés c) Deviáns viselkedés: a többségben lévőől eltérő viselkedés. d) Tipikus viselkedés: számos aktív egyed számára egyforma viselkedés. e) Ceremoniális viselkedés: ünnepélyesség, különlegesség, komolyság, a díszített forma gazdagsága, a sacrum atmoszférája. |
| 3. Társadalmi interakciók | Kölcsönösen orientált, megfigyelhető szimbólumok köré szervezett tevékenységek. Formái: kapcsolatok, érintkezések, kommunikáció, beszélgetés, átmenet-rítusok, rituális események. Tényezői: a partnerek térbeli elhelyezkedése, az emberek mint jelhordozók, önzonosság, státus, társadalmi kompetencia, interakcióban lévő emberek, téri távolság |
| 4. Közösségek, közösségi cselekvések | Ellentétek és feszültségek; a közösség tartalmi jegyei: cél, aktivitás, az aktivitás ritmusa; a tipikus közösségi viselkedés számos külső |
| 5. Kultúra | Anyagi-eszközi javak (tárgyak), technológiai fejlettségre utaló jelek, táncok, rítusok, szakrális helyek, szimbólumok, térhasználati jellemzők, tiltások és parancsok ikonografikus jeleinek külső kifejeződései |
| 6. Társadalmi környezet | Természetükből fakadóan aktív tárgyak; passzív tárgyak (funkció: kontempláció vagy dekoráció) |

4.6.3. Dramaturgiai koncepció

A mindennapi világban a közös tevékenységek, a munkakapcsolatok és a megértés mozzanata köti össze az embereket, s mindez jelentéseken keresztül jut kifejeződésre. Jelentésteli univerzumban mozgunk, az emberi élet társadalmi jelentések által meghatározott (Schütz, 1944, 499-501. o.). Így aztán elemzéseink során jól érvényesíthetőek a *mindennapi élet szociológiájának* elméleti megfontolásai, különösen *Erving Goffman* dramaturgiai koncepciója, melyet maga *Sztompka* (2009, 139-143. o.) is tematizál. *Goffman* az emberi élet nüánszainak megfigyelésére irányította a figyelmet, azzal a meggyőződéssel, hogy cselekedeteink társadalmilag meghatározottak, hiszen a mindennapi élet mások jelenlétében zajlik. Az emberek szerepeiken keresztül ismerik meg egymást, de a szerepekben ismernek önmagukra is (*Goffman*, 1956, 10-11. o.). Szerepeinken keresztül konstruáljuk meg saját arcunkat mások és önmagunk előtt, s életünk lényegi törekvése, hogy felnőjünk egy ideálként megfogalmazott társadalmi szerephez (*Goffman*, 1956, 10. o.; vö. a „*miniatűr felnőt*” konstrukciójával – *Pukánszky*, 2004b, 292-294. o.). A személyiség végső soron nem más, mint maszk, álarc (ld. a „*person*” szó jelentésének magyarázatát – *Goffman*, 1956, 11. o.), amit magunkra öltünk, s amely mögött időről időre begyakoroljuk „sajátmagunkat”, pontosabban azt, aki lenni szeretnénk. *Goffman* e koncepciója nyomán eszünkbe juthatnak *Lord Henry Wotton* szavai *Oscar Wilde* „*Dorian Gray arcképe*” c. regényéből (1890), melyben *Gray* cinikus barátja így szól az emberi természetről: „*Erényei nem az ő erényei. Bűneit, ha vannak bűnök, csak kölcsönkaptá. Visszhangja lesz valaki más zenéjének, egy szerep színésze, melyet nem az ő számára írtak. Az élet célja az, hogy kifejlesszük önmagunkat*” (*Wilde*, é. n., 22. o.).

Az „önkifejlesztés”, rövidebb távon a benyomáskeltés gyakorlata interakciókon keresztül zajlik, amelyek magukban foglalják a „*kölcsönösen orientált aktivitás széles körét*” (*Sztompka*, 2009, 139. o.). Az interakció legegyszerűbb formái a találkozás és a gyülekezet, melyek két vagy több embernek a társadalmi réteghez, a nemhez, a nemzethez való tartozás tudata által meghatározott együttlétét jelentik. Ami ezek alatt történik, a színház analógiájával ragadható meg (*Sztompka*, 2009, 139. o.), hiszen az egyén szerepet játszik, s szerepénél fogva az „*ideális ént*” mutatja mások felé „*autentikus*” énje helyett (*Goffman*, 1956, 22-32. o.).

E színi előadás során a színészek bonyolult színházi eszközkészletet használnak. Idetartozik a homlokzat, melynek szerves részét alkotja a díszlet, ezen belül a bútorzat, a tárgyak, az eszközök. A személyes homlokzat pedig olyan „*eszközöket*” ölel föl, mint az életkor, a magasság, a testsúly, a ruházat és a kiegészítők (*Goffman*, 1956, 13-14. o.). Mindezt az egyének a célból használják fel, hogy megmutassák másoknak azt az arcot, melyet önmagukról a társadalmilag elismert attribútumoknak megfelelően kialakítottak (*Goffman*, 1956, 11-13. o.).

Az itt vázolt szempontok elemzéseink során óhatatlanul érvényesülnek, hiszen a dramaturgiai koncepció alapfogalmaiban kifejeződik a gyermekség konstruálásának folyamata is, s hozzájárulnak a gyermekszemlélet feltárásához. Elemzéseink során megfigyelhetjük, hogy a gyermekábrázolásokon – a színházi és a személyes homlokzat eszközein keresztül – milyen hangsúlyosan jelenik meg az „*ideális én*”, s ez a „*kicsinyített felnőtt*” képének, s azzal együtt a felnőtt szerepek és ideálok előrevetülésének (*szerrepredestináció*) irányába mutat, igazolva a gyermekkor-néprajzi áttekintésben hangsúlyozottakat (ld. *Kosztai József* leányábrázolása-it, **62-85.**). Ha viszont erőteljesebben jelenik meg az „*autentikus én*” (*Goffman*, 1956, 22-32. o.), az a gyermekperspektíva előtérbe kerülésére utal (*Tornyai: „Fiúcska a tornácon”, 118.*).

4.6.4. A képek, a nyelv és a társadalom

A képek társadalomtudományi szempontú megközelítéseinek ismertetése után végül – a társadalomtudományos irányultságú képkutatás létjogosultságának igazolása céljából – azt kívánom érzékeltetni, hogy milyen szoros kapcsolat fedezhető fel a kép értelmezése és a szöveges tartalmaktól átitatott társadalom (*a társadalom mint szöveg* – ld. *Mitchell*, 1994) között. Mint már korábban, *Gadamer* kapcsán elhangzott, a nézés problémája legalább olyan összetett, mint az olvasásé. Tisztán vizuális médium nem létezik, ezért látás és textualitás egymástól elválaszthatatlan. Tehát autonóm képek nem léteznek, ahogyan autonóm szövegek sem, ezek mindig összefüggnek egymással, „*képszövegeket*” alkotnak (*Hornyik*, 2014, 64. o.). Ez a felismerés számos kutatót (*N. Bryson, K. Moxey, M. Ann Holly*) arra a törekvésre sarkallt, mi szerint a művészettörténetet fel kell, hogy váltsa a képek története és a vizuális kultúra története, hiszen a műalkotásokról való beszédmód csakis így maradhat összefüggésben a társadalmi-politikai jelenségek tárgyalásával (*Hornyik*, 2014, 64. o.). A vizuális kultúra ugyanis mindenekelőtt a képeknek a társadalomban betöltött szerepét, helyét vizsgálja, vagyis azt a folyamatot, amely során a kép létrejön, felhasználásra és befogadásra kerül (*Hornyik*, 2007).

A kép, miképp azt *Wittgenstein* is megállapította, kérlelhetetlenül jelen van nyelvünkben, s ez okot ad a vizuális reprezentációk iránti aggodalomra, mely biztos jele a képi fordulatnak. A képi fordulat során pedig a képre a vizualitás, az apparátus, a diskurzus, a test és a figuralitás összjátékaként tekintünk (*Mitchell*, 1994, 12-18. o.). *Mitchell* szerint mindenekelőtt képekben gondolkodunk, akárcsak *Nyíri Kristóf* szerint, csakhogy szerinte a képeket aztán szavakká fordítjuk (*Nyíri*, 2009, 1-2. o.). Viszont *Gombrich* szerint a képek nem tudnak olyan hatékonyan kifejezni logikai viszonyokat, mint a nyelv, ezért a kép csakis akkor válik értelmezhetővé, ha kulturális konvenciókba ágyazottnak tekintjük, s verbális úton kívánjuk kifejezni. Ezt igazolandó kiemeli, hogy ha helyesen kívánjuk olvasni a képeket, három tényezőre kell összpontosítanunk: a kódra, a képfeliratra és a kontextusra (*Nyíri*, 2009, 7. o.). *Benczik Vilmos* is

úgy véli, hogy mindenekelőtt képekben gondolkodunk, s ezzel együtt ő a logocentrizmus és a nyelv előtti gondolatok létét feltételező karteziánus nyelvszemlélet létjogosultságát is megkérdőjelezi, ugyanis a kutató szerint semleges médium nem létezhet (*Benczik, 2010*).

John Berger szintén úgy véli, hogy „a látás a szavak előtt jár” (idézi: *Vitéz, 2016, 21. o.*), azonban a képi jelrendszerek megtanulása különálló tanulási folyamat (*Vitéz, 2016, 21. o.*). *Vitéz Ferenc* kísérletet tesz a vizuális retorika megközelítésmódjainak rendszerezéséreő áttekintésére, felölelve a vizuális szemiotika alapelemeit is. *Moriarty* nyomán tisztázza az ikonikus, az indexikus és a szimbolikus jelkapcsolat értelmét, ismerteti a *Durand*-féle retorikai alakzatokat (*Vitéz, 2016, 27-28. o.*), majd mindezt – *Holló László* jelképeivel, metaforáival, azok szituációba helyezésével kapcsolatban – működésbe is hozza (*Vitéz, 2016, 155-156. o.*). *Hornyik Sándort* idézve felhívja a figyelmet arra is, hogy elemzéseink során arra kell figyelni, hogy a mű miként tükröz egy adott diskurzust, illetve hogyan valósítja meg ezt a festészet eszközein keresztül (*Vitéz, 2016, 55. o.*). E kijelentéssel újfent a mű és a textus kapcsolatáig jutottunk el, mely közvetlen kapcsolatban áll dolgozatunk fő törekvésével, hiszen jómagam is a kép intertextuális pozíciójának feltárására törekszem. Elemzéseim során nagy figyelmet szentelek a szöveg-kép kapcsolat feltárásának, a kollektív-, illetve a mikrotextusok nyomainak a mű testében való keresésének. Felfogásom szerint a mű mint „képszöveg” a „társadalmi szöveg” szerves részének tekintendő, az elemző feladata pedig, hogy e kapcsolatot láttatva feltárja a mű által hordozott társadalmi tapasztalat- és tudatformák összefüggésrendszerét.

4.7. ANTROPOLÓGIAI JELENTÉS A KÉPEN

Hans Belting nyomán elmondhatjuk, hogy a befogadó feladata nem pusztán az észlelés, hanem a képek életre keltése, élő képekként való megtapasztalása, ez pedig saját kulturális perspektívánkon keresztül válik lehetővé. Ugyanis a kép olvasása során kulturális tudatunkban mozgó, távollevő jelenségeket avatunk jelenvalóvá, tehát bár a kép médiumában van jelen, mégis távollétet mutat be. A kép ezt a távollétet teszi láthatóvá, mégpedig „szóképeken” keresztül, szavak által ösztönözve képzeletünket, hogy jelentéseket formáljon képekké egy közvetítő médium, a nyelv segítségével. *Belting* szerint a képeket többnyire rajtuk kívül álló jelenségek bizonyítékaiként kezeljük, bár ezek pusztán visszfényként, utalásként jelennek meg a képeken. A képeket az ember az idő legyőzése céljából találta fel, ezzel magyarázható a vallásokkal és kultuszokkal való összefonódása, s az ebből fakadó meggyőződések máig meghatározóak (*Belting, 2009, 10-12. o.*).

A műalkotások vizsgálata során könnyen szembesülhetünk azzal, hogy a mű jelentéshálóját lépten-nyomon átszövik az ember kultúrateremtésre, kulturális önteremtésre irányuló erő-

feszítései. *Jacques Maquet* szerint, bár a mű befogadása során nagy jelentőséggel bír a kép „tisztá” látványként való, kontemplatív felfogása, ám ezt bizonyos diszkurzív tényezők, illetve a kép politikai és rituális értéke megakadályozzák, s előhívják belőlünk az értelmezés kényszerét (*Maquet*, 1986). Tehát voltaképpen szinte nem is lehet nem értelmezni, sőt, képeinket távoli, nem jelenlévő jelenségek megjelenítése, illetve beleolvasása teszik számunkra elevenné (vö. *Waldenfels*, 2004, 94. o.).

Ebből fakadóan kutatásom során óhatatlanul érvényesülnek a vizuális antropológia szempontjai, melyek az emberi életvilágok aktusainak, rituáléinak, rítusainak, rutinjainak vizsgálatára irányulnak (*Bán*, 2008). E folyamaton keresztül feltárhatóak bizonyos kulturális-strukturális együttjárókat (ld. *Golnhofer és Szabolcs*, 2005, 29. o.; *Jenks*, 1996) megvilágító *narratívák*, *metanarratívák* is, hiszen minden kép magában hordozza a történelem mítoszi tartalmait. A műalkotások az emlékezés kultúrájának szerves részei, alakítói, hiszen hozzájárulnak a múlt rekonstruálásához, kollektív tudatformáinak rögzítéséhez, interpretálásához (ld. *Assmann*, 1999, 39-40. o., 42. o.). A társadalmi meghatározottságú kollektív emlékezet (*Maurice Halbwachs* nyomán *Assmann*, 1999, 36. o., 41. o.) azonban – a múlt rekonstruálásán túl – „a jelen és a jövő tapasztalását is szervezi” (*Assmann*, 1999, 43. o.), s ehhez a folyamathoz (ahogyan a csoportidentitások formálódásához is) a műalkotások is hozzájárulnak.

Mindezt a műalkotások elemzésére vonatkoztatva elmondhatjuk, hogy a képek antropológiai szempontú megközelítése nem jelent mást, mint hogy a kutató bizonyos társadalmi csoportok kollektív tudatformáinak elemzése nyomán, a mikrovilágok nüánszai iránti érzékenységgel, az apró részletekből kiindulva tesz következtetést a képen ábrázoltak életrendjének törvényszerűségeire, illetve az azokat indukáló hatalmi struktúrákra, erkölcs-történeti szólalmokra (pl. puritán etika). Képeink mögött tehát mélyebb jelentéseket kell keresnünk, hogy „mozaikszemeink” nyomán láthatóvá váljék egy összefüggő történeti folyamat, mintázat (*Peim* [2005] – idézi: *Endrődy-Nagy*, 2015, 31-32. o.). E folyamat során azonban felmerül a személyes és kortárs perspektívából fakadó szempontoknak a műbe való beleolvasásának veszélye, ezért van nagy jelentősége a távolságtartásnak és a decentralálásnak a mű jelentés- és dokumentumértelme feltárásának folyamatában (ld. *Somogyvári*, 2013, 32. o.)

Az antropológusi munka megtermékenyítő hatással van az ikonográfiai modell (ld. *Mietzer-Pilarczyk*, 2013) 2-3. szintjére (az eredeti *Panofsky-modell* szerint a 2. szintre). Elemzéseink során megszólaltathatóak a pedagógiai antropológia szempontjai is (pl. a gyermekkor önértéke, rítusok, az időfelfogás hatása a viselkedésszabályozásra [ld. *Foucault*, 1990, 203-210. o.]), illetve jól használhatóak az antropológiai tér elemzésének szempontjai (1. ruházat, 2. tárgyi-fizikai környezet, 3. kultúrtáj [*Géczi és Darvai*, 2010, 201-237. o.]), de a metakommunikációval kapcsolatos ismeretek (*S. Nagy*, 2013; *Pease és Pease*, 2004) is. A portrékra pl. részben tekinthetünk pszichológiai dokumentumként is, ám ezt a szempontot jelentősen felül-

írják az esztétikai szempontok (Read, 1972, 15. o.), melyek a pusztá tények láttatása helyett kulturális perspektívánk működtetésére sarkallnak minket.

Továbbá, az antropológiai tér fogalmához kapcsolódva álljunk meg egy gondolatra a kérdésnél: mi bírhat valójában antropológiai jelentéssel? Louis Réau szerint az ikonográfia kizárólag olyan műalkotásokkal, emlékekkel foglalkozik, amelyekben fölsejlik az antropológiai jelentés, tehát amelyekben megjelenik emberi alak (Réau, 1986). Ugyanakkor az emberléptékű görög oszloprendektől (láb – törzs – fő) Van Gogh parasztcipőiiig megannyi „nem emberi” is megjelenik az „emberi” jelentés. Az „Egy pár cipő” c. festményből (1886) pl. a munkában megfáradt parasztember léte érezhető ki a kenyérért való szorongás fojtott sóhajával és a földműves bőrébe beivódott „föld zsíros nyirkával” (Heidegger, 1988, 57. o.) együtt. De gondolhatunk Rachel Whiteread utcán talált, s a ready made gesztusával, az 1997-es velencei biennálén műalkotásként kiállított *mustárszínű matracaira* is, melyeket a művésznő elhagyott, elfeledett emberek testeinek látott.⁸ Látható tehát, gyakran magukból a tárgyakból is kiolvashatóak antropológiai jelentések, ezért az ilyen példák tanulságán érlelődő érzékenységgel kívánok hangsúlyt fektetni elemzéseink során a tárgyi és csendéleti elemek értelmezésére is.

Az alapos feltárás érdekében érdemes kidolgozott kategóriarendszerből kiindulnunk. Vegyük figyelembe a mű minden lehetséges részletét. Rögzítsünk minden fontos kérdést, hiszen ezek vezetnek el a mögöttes narratívák feltárásához. A képeket bizonyos tematikai csoportokba rendezve elemezzük, előtérbe helyezve a motívumok, szimbólumok, allegóriák feltárására irányuló törekvést, nem feledkezve el az összehasonlítások jelentőségéről sem (Collier és Collier, 1986, 185-195. o.).

4.8. A NEVELÉSTÖRTÉNETI IKONOGRÁFIAI KUTATÁS ELŐZMÉNYEI

A gyermekkortörténeti kutatások főbb forráscsoportjai közé tartoznak a naplók, életrajzok, önéletrészek, törvények, periratok, viseletek, játékok, de az irodalmi és művészeti alkotások értelmezése is rendkívül hasznos lehet az adott kor gyermekszemléletének mélyebb megismerése céljából. A műalkotások gyermekkortörténeti szempontú elemzése jelentőségének igazolására David Carrier megállapítására támaszkodok, mely szerint kizárólag akkor érthetjük meg a műalkotásokat, ha egy nagyobb rendszer részeként tekintünk azokra, nem pedig eredeti kultúrájától elkülönülten. A művek ilyen, strukturalista megközelítése során – felülemelkedni törekedvén a művek egzakt, egyedi vonásain (pl. szín, forma, tér) – a fő kérdés az, hogy milyen szerepet tölt be az alkotás a művészettörténet egészében (Carrier, 2010, 158-159. o.). Míg a műértő, az esztéta az egyedi műre koncentrálna és elutasítja a strukturalizmust, addig a

⁸ Tate. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/whiteread-untitled-air-bed-ii-t06731>. Megtekintés: 2015.09.05.

történést a történelmi-társadalmi összefüggések érdeklik (*Carrier*, 2010, 162. o.). Ez a meggyőződés magyarázza saját erőfeszítéseimet kutatásom során a festmények, rajzok mögött munkálkodó gyermekszemléleti elemek vizsgálatára vonatkozóan.

A műalkotások gyermekkortörténeti szempontú elemzésének ugyan még nincs kiterjedt hagyománya, azonban olyan kutatók is segítségül hívták a módszert, mint *Philippe Ariés* (1987) („*Gyermek és családi élet az ancien régime korban*”), *Shulamith Shahar* (*Szűz Mária* kultuszával összefüggésben – ld. *Shahar*, 1998, 91. o.) vagy *Arthur E. Imhof* (1992) aki „*Elveszített világok*” c. művében három XVII. századi holland mester életképét hívja segítségül. A művészettörténészek köréből említhetjük továbbá *Eörsi Annát*, aki ikonográfiai áttekintésében felvázolja a gyermek Jézus ábrázolásának főbb történeti szakaszait (*Eörsi*, 1997, 35-45. o.).

A gyermekkortörténeti ikonográfia törekvéseire a hazai pedagógiai szaksajtóban is értékes példákat találunk. *Pukánszky Béla* „*A gyermeküket tanító apák*” c. írásában *Daniel Chodowiecki* és *Ludwig Richter* grafikáival vezeti föl témáját (*Pukánszky*, 2002, 5-6. o.), „*Gyermekfelfogás a barokkban*” c. művében pedig a XVII. század gyermekképének elemzésére vállalkozik a holland realizmus remekein keresztül (*Pukánszky*, 2001). *Péter Katalin* (1996) is felhasznál ikonográfiai elemzéseket könyvében („*Gyermek a kora újkori Magyarországon*”), alárendelve a vizsgálat más szempontjainak. *Endrődy-Nagy Orsolya* (2010, 2013) avatta először fő kutatási területévé a gyermekkortörténeti ikonográfiát, a középkori és a reneszánsz gyermekkép vizsgálatával kapcsolatban, egyúttal áttekintést téve a gyermekkortörténeti ikonográfia módszertani lehetőségeiről is (*Endrődy-Nagy*, 2015, 29-87. o.), s nem feledkezve el a képtudományi megközelítések rendszerezésének igényéről sem (*Endrődy-Nagy*, 2011). Eszünkbe juthat *Szabó Zsófia* „*Lükurgosz kutyái*” c. tanulmánya is, mely a *Lükurgosztól* származó, a jól nevelt eb és a kőborkutya viselkedésének összehasonlításán alapuló példázat hatását tárja fel *Jan Steen* néhány festményének ikonográfiai-ikonológiai elemzése során, középpontba állítva a nevelhetőség kérdését (*Szabó*, 2014, 109-118. o.).

Azonban összességében a magyar pedagógiai szaksajton belül jobbra a sajtófotók gyermekkortörténeti elemzése prosperál. *Kéri Katalin* az ötvenes évek gyermekszemléletét vizsgálta a *Nők lapja* címlapfotóin keresztül (*Kéri*, 2009, 111-166. o.), *Géczi János* és *Darvai Tibor* (2010, 201-237. o.) pedig a tanítók részére íródott szaklapok osztályteremben készült fotóit vizsgálta meg, főleg az antropológiai tér és a gyermekkép közötti összefüggésekre összpontosítva. Mivel e források közvetlen kapcsolatba kerültek a szülőkkel és a tanárokkal mint közönséggel, formálva véleményüket, párbeszédet folytatva velük, a gyermekszemlélet szempontjából könnyen szóra bírható, hű orgánumai ezeknek a kutatásoknak, hiszen többé-kevésbé közvetlen módon hordozzák a kor elvárásait, elképzeléseit a gyermekkorral kapcsolatban.

Láthatjuk tehát: a képzőművészeti alkotások nevelés- vagy gyermekkortörténeti szempontú elemzésének nincs kiforrott módszertana, bár *Endrődy-Nagy Orsolya* (2015) jelentős lépéseket tett ennek megteremtése érdekében. Jőmagam szintén megkísérlem a gyermekábrázolások módszeres elemzését. Elemzési szempontsorom kidolgozásánál mindenekelőtt *Piotr Sztompkának* (2009, 45-51. o.) a társadalmi tér elemzésére vonatkozó szempontjaira, a *Géczi János és Kéri Katalin* (2009, 111-166. o.) sajtófotó-elemzései során kirajzolódó elemzési szempontokra, illetve a *Pukánszky-féle* gyermekkortörténeti összefoglaló munkában rendszerint követett gyermekkortörténeti szempontokra támaszkodtam, s mindezen szempontokat *Erwin Panofsky* (2011, 253-274. o.) ikonográfiai-ikonológiai modellje mentén helyeztem el. A szempontok rendszerezésében szerepet játszott a modell azon továbbgondolása is, amellyel *Ulrike Mietzner és Ulrike Pilarczyk* (2013, 31-51. o.) közös munkájában találkozunk.

4.9. MÓDSZERTANI MEGFONTOLÁSOK A NEVELÉSTÖRTÉNETI IKONOGRÁFIAI KUTATÁS SORÁN

4.9.1. A jelen kutatás keretei

Jelen dolgozatban a 19-20. század fordulójának alföldi festészetén (118 képen) keresztül vizsgálom a kor paraszti kultúrájának gyermekszemléletét. A képek reprodukciói galériák, aukciósházak, múzeumok honlapjáról, szakkönyvekből valók. A képadatokat a „*Képjegyzék*” c. fejezetben közlöm. A művek kiválasztásának szempontja a minél nagyobb számú, minél változatosabb minta kialakítása volt a szolnoki és a hódmezővásárhelyi festészet dualizmus-kori képanyagán belül. A korszakválasztás művészettörténeti alapon történt, mely magával vonzza a társadalomtörténeti és társadalom-néprajzi jellegű problémák vizsgálatát is.

A korszak és a művészeti iskola kiválasztását az alkotóknak a paraszti élet atmoszférája iránti, a „*műcsarnoki festészet*” (*Lyka*, 1951, 33. o.) tendenciáitól eltérő, elmélyült érdeklődésével indoklom, hiszen a parasztélet nüanszaira való összpontosítás hatja át a vizsgált művek legjavát. Az alföldi táj alkotói még akkor is képesek voltak a „néplélek” megszólaltatására, ha olyan művésztől beszélünk, mint az előkelőbb sorból jött *Endre Béla, Deák-Ébner Lajos, Fényes Adolf* vagy *Tölgyessy Artúr*, különösen pedig akkor, ha eleve szegény paraszti sorból való festőkre gondolunk (*Tornyai János, Koszta József, Bihari Sándor, Szüle Péter*).

Az elemzés kilenc témakörben történik: (1.) a gyermek a közösségben, (2.) családi élet, (3.) anya-gyermek kapcsolat, (4.) testvérkapcsolat, (5.) gyermekcsoportok, (6.) tanulás, (7.) munkatevékenység, (8.) egyalakos leánygyermek-ábrázolás, (9.) fiúgyermek-ábrázolás.

A témakörök kiválasztását egyrészt a gyermekkortörténeti szakmunkák átfogó kategóriáival való megfelfedezhetőséggel indoklom, másrészt pedig minden témakört vizsgálni kívántam, amit a képanyag tartalmi aspektusai lehetővé tettek. A kategóriák kialakításában tehát gyermekkortörténeti szempontok érvényesültek, ezzel is törekedve a pedagógiai antropológiai és a mikro-történeti megközelítésmód elmélyítésére.

4.9.2. Az alkotó társadalmi attitűdje és gyermekideológiája

Dolgozatomban gyakran hivatkozni fogok az alkotó társadalmi attitűdjére, mely alatt a tárgyhoz való viszonyulás hogyanját értem. Ennek mintázatai a stílusanalízis nyomán tárhatóak fel, a stílus pedig a festő képkonceptiójának, esztétikai nézetének felszíni rétegeként értelmezhető. Ennek mélyebben fekvő rétegei a szemléleti megfontolások, melyek feltárása – elindulva a stílusjegyek értelmezésétől – elvezethet minket a mű mélyebb értelemrétegeinek kibontásához, s végül az ikonológiai szintézisig. Másképpen: az alkotói attitűd a művész társadalom- és életszemléletéből fakad, melynek alapja a természetszemlélet, annak alapja pedig az esztétikai meggyőződés. Az alkotói attitűdből következtethetünk a művésznak az adott társadalmi problémakörhöz – pl. a gyermekkorhoz – való viszonyulására.⁹

Felfogásunk szerint az ábrázolások egyszerre közvetítik az alkotó, illetve az adott társadalmi közeg társadalom- és gyermekszemléletét, hiszen a mű tárgya a társadalmi tudat- és tapasztalatformák felől érkezik (ld. *Schneider*, é. n.), de mindezt átszűri a művész tudata, szemlélete (ld. *Sztompka*, 2009, 60-63. o.). A gyermekszemlélet vonatkozásában elmondhatjuk, hogy a művészek mindig a gyermekkorhoz való társadalmi viszonyulás mintázataiból indulnak ki a képeken föllelhető gyermekség-fogalom létrehozásakor, a társadalmi tudatformák tükröztetésekor, ám minden egyéni látásmóddal bíró művész másképp értelmezi, szűri meg a hétköznapi társadalmi praxis során tapasztaltakat. A művész saját szemléletének felelteti meg a tapasztaltakat, hogy különböző formanyelvi megoldásokon keresztül tükröztesse saját attitűdjeit a tárggyal kapcsolatban.

Ennél fogva elmondhatjuk, hogy a műalkotás egyszerre reprezentáció és konstrukció eredménye, hiszen a festő igyekszik leképezni, reprezentálni a természeti, illetve társadalmi valóságot, ugyanakkor saját szemléletétől átitatva egyszerre új valóságot is konstruál a kiindulópontul (vagy „nyersanyag” gyanánt) szolgáló társadalmi, természeti tapasztalatok segítségével. Az alkotó társadalmi attitűdje új valóságlátást indukál, jelen esetben például a gyermekkor megítélésével kapcsolatos új árnyalatokat visz a gyermekségről való társadalmi diskur-

⁹ Az általunk használt fogalomnak az esztéta tevékenységére vonatkozó megfelelője *Sík Sándor* esztétikai rendszerében az esztéta alkotó-szemlélő-gondolkodó attitűdje, melynek értelmében a műalkotások interpretátora egyszerre végez filozófiai, művészi és tudományos tevékenységet (*Máté*, é. n.).

zusba, új színfoltot hoz a gyermekkor társadalmi megkonstruálásának folyamatába. A konstrukció, illetve a reprezentáció mértéke, egymáshoz viszonyított aránya attól függ, hogy az alkotó mennyire függ bizonyos intézményes (udvari, ideológiai, megrendelői stb.) érdekektől. Ugyanis például míg a műcsarnoki festők (ld. *Bernáth*, 1981, 222-223. o.) művei közelebb álltak a gyermekkorral kapcsolatos, a társadalomban népszerű attitűdök, sztereotípiák kiszolgálásához, reprodukálásához, addig az esztétikai szempontból is progresszívebb alkotók (pl. a realisták, az impresszionisták, a posztimpresszionisták, az expresszív realisták) igyekeztek sajátos, haladó szellemi áramlatok által is átitatott szemléletüktől vezérelten látni és láttatni a gyermekkor valóságát, illetve a gyermeki természetet. Ők tehát nemcsak reprodukálták a gyermekkor valóságának azon vetületét, melyet a gyermekség társadalmi megítélését tükröző társadalmi valósággal írhatunk le, hanem igyekeztek másképpen megkonstruálni azt, gyakran persze úgy, hogy közben reflektáltak a gyermekkor társadalmi megítélésének valóságára. A progresszív alkotók társadalmi alkotói attitűdje tehát aktívabb volt, s új gyermekkor-konstrukciók megalkotásához vezetett, míg az „érdekfestők” (pl. műcsarnoki festők) csoportjainak társadalmi alkotói attitűdje passzív maradt, s ez a passzivitás a társadalomban tobzódó sztereotípiák puszta tükrözéséhez, felerősítéséhez, utántermeléséhez vezetett.

Hangsúlyozzuk ki: az alkotói attitűdöt mindenekelőtt a művész- és korismeretből kiinduló stílusanalízisből kiindulva ismerhetjük meg. A műhez fűzött alkotói és kortársi kommentárok megkönnyítik a dolgunkat, de elég, ha az alkotóval, illetve alkotói módszereivel (stílusából fakadó eljárásaival) kapcsolatos átfogó ismereteinkből indulunk ki, a konkrét információk, adatok viszont kétségtelenül határozottabbá, könnyebbé teszik a mű társadalomtörténeti pozicionálását. Az alkotói attitűd tehát szerzői vagy kortársi kommentárok hiányában is feltárható, a mű érzékeny hermeneutikai, ikonológiai elemzésén, a mű által hordozott textusok, narratív szálak feltárásán, értelmezésén keresztül, s elvezet a társadalmi tapasztalat- és tudatformák, ezen keresztül pedig a gyermekszemlélet feltérképezéséhez.

Végül jegyezzük meg: a képek nem a társadalmi tényeket reprezentálják, hanem a társadalmi magatartás- és viselkedésformákat közvetítik. Ám ez a közvetítés nem lehet mentes a művész szemléletéből kiinduló átlényegítés mozzanatától, s ez pedig óhatatlanul hozzájárul a társadalmi valóság konstruálásához, az által, hogy új színfoltok kerülnek a mű tárgyaként feldolgozott problémakörrel való olvasatba. A kiindulópont tehát gyakran a reprezentáció, ami azonban ritkán mentes a konstruálástól, vagyis az alkotásokon a kor gyermekszemlélete az alkotóknak keresztül jut kifejeződésre. Ebben az összefüggésben tehát az alap a reprezentáció, a felépítmény pedig a konstrukció; míg az előbbieket társadalmi jelenségek ábrázolását, az utóbbiak nézőpontokat, narratívákat takarnak, melyek felülírják az előbbieket.

4.9.3. A jelen kutatás elemzéseinek szerkezeti felépítése

A képelemzések menetében négy elemzési szintet állapítok meg, követve a *Panofsky*-modell (2011) továbbgondolásaként jegyezhető *Mietzner-Pilarczyk-sémát* (2013, 35-39. o.).

(1.) A leíró szempontsor a látottak pusztá regisztrálására törekszik, anélkül, hogy bevonná a fogalmak szintjén történő értelmezés műveletét. Dolgozatomban kiemelt szerepet szánok a stílustörténeti megfontolásoknak, mivel a stílusban manifesztálódik az *alkotói attitűd*.

(2.) Az ikonográfiai leírás a gyermekkorral kapcsolatos motívumok, attribútumok, szimbólumok számbavételére vállalkozik, kísérletet téve az adott jelek más képzőművészeti vagy szépirodalmi alkotásokban történő felderítésére. Itt történik meg a gyermekek megjelenésének (kor, nem, elhelyezkedés, kompozícióban betöltött szerep, tevékenység) regisztrálása, illetve a szociokulturális kódra utaló jelek (tárgyi-fizikai környezet: táj, enteriőr, ruházat) rögzítése.

(3.) Az ikonográfiai interpretáció szintjén gyermekkortörténeti kategóriáknak megfelelően értelmező megjegyzéseket teszünk (pl. a tevékenységek, interakciók, testtartások és mozdulatok mögött húzódó mélyebb, mögöttes jelentések feltárása), s már a látottak értelmezésére irányuló fogalmakkal dolgozunk. Tehát itt a jelek jelentéssel társítása történik meg, szintén nagymértékben támaszkodva a párhuzam-állításra, különösen a művésszel kapcsolatos források (monográfiák, [ön]életrajzok, levelezések), illetve a művész saját művével kapcsolatos vallomásaira. Itt azonban még nem ágyazzuk a jeleket és jelentéseket mélyebb összefüggésbe.

(4.) Ez csak az ikonológiai szinten történik meg. Itt már következtetéseket kell tennünk a gyermekképre (társadalmi konstrukciók, gyermekideálok) és a gyermekfelfogásra (nevelői attitűd, nevelésmódszertan, fegyelmezés) vonatkozóan (ld. a *lükurgoszi anekdotával* való párhuzamot a holland életképfestészet kapcsán: *Szabó*, 2014, 109-119. o.). Ez azonban csak akkor történhet meg, ha vállalkozunk a mű tágabb, társadalom-, eszme-, mentalitás- és életmód-történeti kontextusban történő elhelyezésére (ld. *Kristeva*, 1998, 40. o., 49. o.), nem feledkezve meg az alkotó által jól ismert szépirodalmi, filozófiai, művészeti alkotásokkal való analógia-állítás feladatáról sem. Itt már fel kell, hogy táruljon a műalkotás mélyebb értelme, így olyan értelmezési elemekkel is számolnunk kell, melyekre az alkotó sem gondolt.

4.9.4. Az elemzések tartalmi elemei

A Panofsky-modell szerkezeti felépítésének tanulságaiból kiindulva elemzéseim során a stílusanalízisre, a motívum- és szimbólumtörténeti elemzésre és összehasonlításra, illetve a háttérben meghúzódó gyermekideológiákra való következtetésre egyformán nagy hangsúlyt fektetek. A Panofsky-modell azonban csak szerkezeti vázat ad, a konkrét elemzési szempontokat elsősorban a vizuális szociológiából (ld. *Sztompka*, 2009, 45-51. o.) merítem, különös figye-

lemmel a társadalmi tér elemzésére vonatkozó szempontokra, melyek összhangban állnak a *goffmani* (1956) mikroanalízis szempontjaival, illetve párhuzamba vonhatóak az antropológiai tér rétegeivel (*Géczi és Darvai, 2010, 201-237. o.*). Mindez összefüggésben áll a műelemzés társadalomtörténeti megközelítésének elméleti megfontolásaival (*Schneider, é. n.*).

Nem feledkezzünk meg a vizuális antropológiának (*Bán, 2008*) a mítoszok és narratívák feltárására irányuló aprólékos munkájáról, mely az ikonográfiai leírásra irányul, de a felsőbb szintekre is behatol, illetve a vizuális kommunikáció szempontsorairól sem, mely utóbbiak mindenekelőtt a preikonografikus leíráson belül, a tárgyi (pl. színtani és kompozícióelemzés) és a kifejezésbeli értelem (stílusanalízis) szintjén tematizálhatóak, de helyenként a *szimbolizmus* (2-3. szint) tendenciáihoz is kötődnek (metakommunikáció – *S. Nagy, 2013*). Kutatásunkban – a szemiotikától a képi fordulat elméletéig – felismerhetőek a fentebb taglalt egyéb képelemzések szemléleti elemei is, melyek közös értelmezőelve végső soron a kép és a szöveg kapcsolatának hangsúlyozásában ragadható meg, a cél pedig ebből fakadóan nem más, mint a képek mélyrétegében húzódó, a társadalmi jelenségekre vonatkozó textuális elemek feltárása.

4.9.5. Az elemzési szempontok rendszerezése általános és neveléstörténeti szempontból

A következőkben a Panofsky-modell által kínált struktúra mentén táblázatban rendszerezzük a főbb elemzési szempontokat (formanyelv, témák, típusok, motívumok, szimbólumok).

5. táblázat. Az értelmezés elemei. Formanyelvi sajátosságok, témák, típusok, motívumok, szimbólumok rendszerezése *Panofsky* alapján, a *Mietzner-Pilarczyk* séma (2013) árnyalásával, bizonyos szakmunkák szempontjaital feltöltve (*Berger, 1977; Király, 1994; Itten, 1997; Sándor, 2004; S. Nagy, 2013; Pukánszky, 2005*).

| Szintek | Motívumok, témák, típusok, fogalmak, szimbólumok, jelentések |
|---|---|
| <p>Elsődleges vagy természetes képtárgy</p> <p>Művészi motívumok (tisztá formák), kompozíciós megoldások stb.</p> | <p>a) Tárgyi értelem</p> <p>A mű alakja és mérete, technikája.</p> <p>Tér, forma, szín, vonal, szín- és vonal-együttesek, tömegek (formák, színek, vonalak viszonyainak tömegekként való azonosítása révén jön létre).</p> <p>Képi egyensúly, a feszültségvezetés eszközei, a formák ritmusa, a vonalak, a fények és a színek játéka, fény-árnyék játék.</p> <p>Színviszonyok, színezet, tónus, telítettség, szíkontrasztok, a színfoltok nagysága és elrendezése, a színek térhatása, színhangulat, uralkodó szín, jellegzetes színhasználat.</p> <p>A színek és a figurák viszonya</p> <p>Perspektíva (békaperspektíva, szembenézet, madártávlat), a horizont elhelyezése.</p> <p>Téri viszonyok: térbeli arányok, a képelemek térbeli viszonya, mozgalmas (dinamikus) vagy nyugodt (statikus) térkitöltés, zsúfolt (részletekben gazdag) vagy áttekinthető (nyugodt) felület, befejezettség vagy befejezetlenség (zárttság vagy nyitottság).</p> <p>Az alakok elhelyezése a kompozícióban belül: a különböző alakok, figurák elhelyezése a térben, a személyek és a tárgyak csoportosításának módja, a főszereplő kiemelésének megoldásai (méret, szín- és tónuskontraszt, ritmus), a szereplő jellegzetes tartása, a befoglaló forma alakja.</p> |

| | |
|---|---|
| | <p>A kompozíciós szerkezet jellegzetességei: kompozíciós irányvonalak, kompozíciós alakzatok (szimmetriatengely, átló, háromszög, kör, ellipszis és aranymetszés szerinti tagolás), tengelyszimmetrikus vagy aszimmetrikus elrendezés, kontraszt vagy frontális.</p> <p>b) Kifejezésbeli értelem</p> <p>Társított érzelmek (jelzők és minősítés révén), érzékenység és empátia révén feltáruló benyomás, érzelmi és atmoszférikus töltés (például egy enteriőr vagy háttéri táj egy hangulata)</p> <p>A testhasználati jellemzők vagy a modellbeállítás jellemzői (szembenézet, profil, félprofil) által keltett benyomások és érzelmek a befogadóban</p> <p>Az ábrázolás módja: valóságghű (realista), a valóságosnál szebb (idealizált), egyszerűsített (stilizált), valóságos formák nélküli (nonfiguratív – absztrakt), organikus vagy geometrikus, síkábrázolás vagy a valóság illúzióját keltő térbeli ábrázolás, mozgalmasság vagy nyugalom érzése</p> <p>Színszimbolika, a színek lélektani hatása</p> <p>A téma (tartalom) és a forma (a megjelenítés módja) összhangja, a kompozíciónak és a stílusnak a mondanivaló kibontakozására gyakorolt hatása, az alkotói szándék érthetősége.</p> |
| <p>Másodlagos vagy konvencionális képtárgy 1.</p> <p>Ikonográfiai leírás</p> <p>Témák, típusok, képtárgyak</p> | <p>Alapvető adatok: szerző, cím, műfaj, keletkezési időpont, kor, helyszín (helyszínek), rendeltetési hely, funkció, műfaj, dátumok és más adatok.</p> <p>Történelmi háttér, technika, keletkezési mód, a művész személye és kortársai</p> <p>Képtörténet: a keletkezés körülményei (a megrendelő személye, a megrendelés oka stb.), eredetek, megrendelő.</p> <p>Esztétikai, politikai felfogás irodalmi, levéltári forrás alapján: a megrendelő, a művész és a pártfogó törekvései, vonzalmai, irányultságai.</p> <p>Az ábrázoltak szociokulturális kódjára utaló jelek rögzítése (ruházat, színek és figurák viszonya)</p> <p>Irodalmi párhuzamok: allegória, történet, téma, típus, fogalom, mitológiai gyökerek, irodalmi források, változatok felismerése és összevetése, a konvencionális jelentés hordozójaként felismert motívumok.</p> <p>Tematikai elemzés: a képen látható dolgok tárgyilagos felsorolása, az ábrázoltak általánosítása a tartalom felé vezető fő motívum felismerése révén, a tartalom meghatározása (a téma meghatározása, a kompozíció leírása, a képi hangsúlyok kiemelése), a műfaj meghatározása, antropológiai aspektusainak felderítése</p> <p>Téma: szereplők, a jelenet helyszíne, a történet lényege, a szereplők kapcsolatának milyensége.</p> <p>Kapcsolódó szöveges „üzenetek” felhasználása: napló, levél, cím, kritika</p> <p>Paratextuális elemzés: a cím értelemadó mechanizmusa (képanyagunkat tekintve javarészt irreleváns a tartalmilag közömbös címeknek köszönhetően)</p> <p>A szerző műveinek összehasonlítása; a kép összehasonlítása hasonló felépítésű vagy témájú képekkel</p> <p>A nonverbális kommunikáció módozatai, s ezek szimbolikus jelentései</p> |
| <p>Másodlagos vagy konvencionális képtárgy 2.</p> | <p>Ikonográfiai interpretáció</p> <p>Szimbólumok, motívumok, attribútumok, irodalomtörténeti hagyományok mély értelmezése</p> <p>Műalkotásról vallott interpretációk bevonása</p> <p>Szimbólumok, kulturális jelenségek, eszmei befolyásra utaló jelek</p> <p>A típusok egymásra gyakorolt hatása, motívumelemzés, szimbólumelemzés</p> |

| | |
|--|---|
| <p>Belső jelen-tés vagy tartalom</p> <p>A műalko-tás mélyebb értelme</p> | <p><i>Az emberi elme törekvéseinek megvilágítása</i></p> <p>Kultúr-, eszme-, mentalitás-, technika-, vallás-, tudomány-, életmódtörténeti kontextus</p> <p>A vizsgált személyiség, korszak, ország politikai, irodalmi, vallási, filozófiai, társadalmi törekvései (eszmetörténeti összefüggések) – világnézetek, életszemléletek, esztétikai felfogások, társadalmi problémákkal szembeni attitűdök</p> <p>Értelmezés, tradíciókra történő következtetés empátia, pszichológiai érzékenység által</p> <p>Társadalomtörténeti következtetések társadalmi-gazdasági helyzetre utaló jelek alapján</p> <p>Társadalmi berendezkedés, embereszmény, életideál, eszmények, értékek, férfiideál, asszonyideál, leányideál, fiúideál (leányideál), gyermekszemlélet (gyermekkép és gyermekfelfogás) stb.</p> |
|--|---|

Elemzéseink során a fenti szempontokat vesszük figyelembe, melyeket a *6. táblázatban* kiegészítjük a szintén irányadó gyermekkortörténeti szempontokkal. Módszerünk *Panofsky* modelljének logikájára épül, s az itt vázolt kiegészítő táblázatok szempontjait követi.

6. táblázat. Kiegészítő szempontsor neveléstörténeti (gyermekkortörténeti) szempontú képelemzéshez. A szempontsor kialakításához felhasznált szakmunkák: *Sztompka*, 2009, 45-51. o.; *Goffman*, 1956; *Mietzner és Pilareczyk*, 2013, 36. o.; *Géczi*, 2010, 203-215. o.; *Pukánszky*, 2005, 115-117. o.; *Panofsky*, 2011, 218-233. o.)

| | |
|--|--|
| <p>Az értelmezés tárgya</p> | <p>Motívumok, témák, típusok, fogalmak, szimbólumok, jelentések</p> |
| <p>Leíró szempontok (Párhuzam: preikonografikus leírás)</p> | <p>A gyermekek és megjelenésük regisztrálása.</p> <p>A gyermekek és a felnőttek száma, életkorok, nemek, elhelyezkedés, testhelyzet, testhasználati jellemzők, tekintet, kompozícióban betöltött szerep, tevékenységi forma.</p> <p>Az alakok egymáshoz való viszonya – térbeli elhelyezkedés, gesztusok és mozdulatok.</p> <p>Az apa és a gyermekek, az anya és a gyermekek, a gyermekek egymással való kapcsolata; az apa és az anya kapcsolata, interakciók, közös tevékenységek, tevékenységek eloszlása a családtagok között.</p> |
| <p>Gyermek-kortörténeti leírás (Párhuzamos az ikonográfiai leírással)</p> | <p>Társadalmi-gazdasági helyzetre utaló jelek. Tárgyi-fizikai környezet (ruházat, enteriőr, táj, épített környezet) – az antropológiai tér összetevői; a térben megjelenített jelképek; ápoltság, egészség (például bőr, haj, fogak, orr, arca pirosa); hangsúlyosan szerepeltetett, a gyermek lényéhez kapcsolódó attribútumok, szimbólumok.</p> <p>Az ábrázoltak megjelenésének regisztrálása. Kor, nem, elhelyezkedés, interakciók, a kompozícióban betöltött szerep, testhelyzet, tevékenységi forma</p> <p>A gyermek viselkedése. Tekintet, világra való nyitottság, harmónia, derű, a gyermek társas lény voltának jelei (játék, interakciók), a gyermekmagány jelei; arckifejezés, mimika, testhasználat, gesztusok, tárgyakhoz való (cselekvésszerű, térbeli) viszonyulás, összpontosítás, felszabadultság.</p> <p>Gyermeki tevékenységek. A játéktevékenység mint „társadalmi előgyakorlat” (Groos), társas kapcsolatok, önálló tevékenységek, hangulatok, szabadidős tevékenységek, játéktevékenységek, életvezetés, közösségi tevékenységek; a végzett tevékenység funkciói, rítusok, rituálék.</p> <p>Nevelői attitűdre utaló jelek (gyermeknevelési szokások). Gondozás, pólyázás, a mozgáskorlátozás hiánya, fegyelmezés, példaadás, kötődés, negatív és pozitív megerősítés.</p> <p>Családi nevelésre utaló jelek. Apa-anya kapcsolat, munkamegosztás, rítusok, szertartások (étkezés, ima, történetmondás, felolvasás, ének, tánc, ünneplés, mulatozás). Elsődleges (ruházat) és másodlagos antropológiai tér.</p> |

| | |
|--|--|
| <p>Gyermekkor-történeti értelmezés (Párhuzamos az ikonográfiai interpretációval)</p> | <p>Szimbolikus jelentéstartalmak felszínre hozása explicit manifesztációk alapján</p> <p>Szimbólumok, motívumok, attribútumok elemzése, értelmezése</p> <p>A gyermek és a felnőtt kapcsolata. Az alakok térbeli elhelyezkedése, cselekvés- és térbeli viszonya; családmódel és szerepvizony (Bernstein, 1996, 131-151. o.), utalás a nevelési-fegyelmezési repertoárra, a konformizmusra, a nonkonformizmusra vagy a közösségiségre; a gyermekábrázolás önmagáért valóságának mértéke.</p> <p>A gyermek és a közösség viszonya. Mire utalhat a közösségben, illetve az önmagában történő megjelenítés? Mire utalnak az egyén-közösség viszony szempontjából a szimbólumok, attribútumok? A hierarchia jeleinek felderítése, értelmezése. A kulturális áthagyományozódás jelei.</p> <p>Párhuzamok. Fiú- és leányideálok, asszony- és férfiképek, emberkép, embereszmény.</p> <p>A szerzőhöz és a műalkotáshoz kapcsolódó dokumentumok, irodalmi források. Naplók, kritikák, cikkek, levelezések, szójhagyomány, memoár, önéletrajz, életrajz, esztétikai, politikai irányultság, filozófiai, irodalmi tanultság stb. Párhuzamba állítható irodalmi, zenei művek stb. segítségével történő értelmezés. Párhuzam a pedagógiai szaksajtóval.</p> |
| <p>Gyermekszemlélet-történeti értelmezés (Párhuzamos az ikonológiai szintézissel)</p> | <p>Gyermekkép. A gyermekképet tápláló ideálok, eszmék, embereszmények, elvárások, nevelési célok és értékek gyermekeszmény (gyermekideál, elvárások a gyermekkel szemben), gyermekkép-elemek; a gyermek(i)ség önmagáért való megjelenítésének lehetőségei a képen (például a szereppredesztináció jelenségkörének, a „miniatűr felnőtt” képének hangsúlyos érzékeltetése révén); a gyermekségélmény és a festő által közvetített létélmény viszonya („aránya”)</p> <p>Gyermekfelfogás. Következtetés a gyermekképből és a nevelő attitűdből. A gyermekhez való közeledés módjai; a gyermeki spontán viselkedésmódokkal szembeni viszonyulás; a gyermek(i)ség önmagáért való megjelenítése; a végzett tevékenység funkciójának értelmezése.</p> <p>Gyermekkortörténeti összegzések, kutatások, tájékozódás a szerző eszmei kapcsolatairól, primer források a pedagógiai gondolkodás és a gyermekkor történetéből, a mentalitás és az emberi psziché történetéből; az adott korban uralkodó pedagógiai rendszerek, recepciótörténeti vonatkozások ismerete, az adott társadalom, közösség nevelési elveinek átlátása.</p> |

4.10. A KUTATÁS IRÁNYADÓ KÉRDÉSEI

4.10.1. Gyermekkép

1. Mi az ábrázolások voltaképpeni problémaköre?
2. Milyen kapcsolatot találunk a gyermekkép és az ideálok (legény- és leányideál, férfi- és nőideál, életideál) között az alkotásokon? Milyen arányban kerülnek ábrázolásra a fiúk és a lányok, s milyen okkal, okokkal magyarázható az adott arány?

4.10.2. Gyermekfelfogás és nevelői attitűdök

3. Kiolvashatóak-e az alkotásokból bizonyos nevelés-módszertani eljárások?
4. Milyen jelek utalnak a műveken a paraszti polgárosulás folyamataira vagy az archaikus parasztság állapotában való megmaradásra?
5. Milyen mértékben áll egymással összhangban a gyermekábrázolások és a szakirodalom által felvázolható gyermekszemlélet?

4.10.3. Gyermekmitológiák, gyermekségettorikák, gyermekkortörténeti paradigmák

6. Milyen gyermekmitológiák, pedagógiai koncepciók hatása érződik az alkotásokon?
7. Milyen viszonyban áll egymással a gyermekkép és a gyermekfelfogás a képanyagban?
8. Milyen módon és arányban jelenik meg a képeken az univerzális gyermeklétmotívumok, illetve a gyermekképi tartalmak rögzítésére, közvetítésére való törekvés?
9. A kolonializáló (ld. *Cannella* és *Viruru*, 2004) gyermekségettorika mely mintázatai mutathatók ki a vizsgált képanyagon?
10. A gyermekkortörténet-írás mely paradigmái ismerhetők fel a dolgozat képanyagában?

4.10.4. A gyermekélet, gyermeknevelés és gyermekkori szocializáció témakörei az alföldi iskola gyermekábrázolásain

11. Milyen mértékben függenek a gyermekszemléleti mintázatok megjelenítésének arányai a képanyagban tapasztalható vizsgálati témaköröktől?
12. Melyek a gyermekkor-néprajzi és gyermekkortörténeti szakirodalomban foglalt témakörökhöz és gyermekkor-problémákhoz képest leghangsúlyosabb, illetve leginkább alulreprezentált, a gyermekélettel kapcsolatos témakörök a képanyagban?

4.10.5. A gyermekábrázolás sajátosságai

13. Milyen arányban találhatóak a különböző műfajok és milyen okok húzódnak meg ennek hátterében?
14. Van-e különbség művészeti irányatonként a gyermekszemlélet interpretálásában?
15. Milyen jelentéstartalmakat tárhat fel a gyermekeket övező környezet elemzése?

* * *

A következő fejezetben arra vállalkozunk, hogy módszertani vizsgálódásunkhoz kapcsolódóan áttekintjük a vizsgált korszak uralkodó stílusirányzatait, kiemelve azoknak a vázolt módszertan szempontjából felhasználható elemeit, előtérbe helyezve a stílusanalízist, a képkonceptiók és az *irányzatok társadalomszemléletének* vizsgálatát. A következő tartalmi egység nélkülözhetetlen az igényes ikonológiai elemzés elvégzése szempontjából, hiszen itt vállalkozunk arra, hogy a szempontunkból lényeges, az adott stílusirányzatok megértésére irányuló problémákat alaposabb elemzés alá vessük, hogy elemzéseink során már elég legyen pusztán visszautalni az *alkotók társadalmi attitűdjeit* meghatározó stílusesszközök, képkonceptiók jellegzetes, a kép „ikonográfiai tartalmát” is meghatározó elemeire.

5. STÍLUSOK ÉS KÉPKONCEPCIÓK: A REALIZMUS, A NATURALIZMUS, AZ IMPRESSZIONIZMUS ÉS AZ ALFÖLDI ISKOLA FESTÉSZETE

5.1. REALIZMUS, NATURALIZMUS, IMPRESSZIONIZMUS

5.1.1. Ikonográfiai fordulat a festészetben

A XIX. század társadalmi változásainak köszönhetően a képi ábrázolás gyakorlatában alapvető változások indultak meg a tartalmak és a motívumok tekintetében. A legfontosabb változások egyike az volt – magától értetődő igénnyel indítva meg az életkép műfajának felvirágzását –, hogy mind fontosabb törekvéssé vált az alsóbb társadalmi rétegekből származók alakjainak, hétköznapijainak megelevenítése. Az új művészek, először a realisták, majd (hasonló filozófiai alapokon, de más szemlélettel) a naturalisták, arra törekedtek, hogy eleven, a társadalmi valóság élő problémáira reflektáló művészetet teremtsenek. Eltávolodtak az antik mitológia és a *Biblia* idejétmúltak tekintett forrásaitól, s az azokból táplálkozó, általuk színpadiasnak ítélt művészettől, vagy ahogyan *De Micheli* fogalmaz, „a klasszikus szabályok megszakított szépségideájától” (*De Micheli*, 1969, 13. o.), s arra törekedtek, hogy mind közelebb kerüljenek a hétköznapi ember életéhez. Miképp a realista festészet atyja, *Gustave Courbet* fogalmaz, hasonló „erővel és jelleggel” ruházták fel a parasztokat és polgárokat, mint amilyen korábban pusztán a mitológiai szereplőknek adatott meg (*Courbet*-t idézi *de Micheli*, 1969, 13. o.).

A festészetben mindinkább a vaskos megjelenésű kispolgári és paraszti alakok kerültek előtérbe, nem riadva meg „plebejikus”, a közönség által gyakran „állatiasnak” mondott világuk megelevenítésétől. Ugyanis a közönség gyakran megbotránkozással fogadta a kritikai realizmus és a naturalizmus tendenciáit – ezt láthatjuk hazánkban is, a századfordulós alföldi festészettel kapcsolatban. Ismerjük például a közönség riadt reakcióit *Fényes Adolf* szegényember-képeire (*Lyka*, 1905a).¹⁰ Ugyanakkor, ahogyan korjelenséggé vált a paraszti figurák megfestése, a gyermekportrék és gyermekéletképek is mind jellemzőbbé váltak a festészetben. A gyermek már nem elsősorban bibliai vagy mitológiai ábrázolás keretein belül, illetve reprezentációs céllal került megjelenítésre, e kortól ugyanis mind általánosabb lett a gyermek és a gyermekélet önmagáért történő megjelenítése a festészetben.

¹⁰ „Nyomor, szociálizmus, rongy és piszok, az állat az emberben – ilyen s ehhez rokon megjegyzésekkel ekszkuzálta magát a közönség, amikor mégsem vitte a szalonjába a tehetségben bőven meg-fürösztött képe” (*Fényes* idézi: *Lyka*, 1905a).

5.1.2. Nyomorgó emberek a vásznanon – Realizmus és naturalizmus

5.1.2.1. Realizmus

Mint már említettük, a XIX. század második felében – a nagymérvű társadalmi változásokkal, az egyén és közösség viszonyának gyökeres átformálódásával párhuzamosan – új művészeti törekvések voltak kialakulóban, melyeknek köszönhetően előtérbe került a parasztok és a munkások ábrázolása. Ilyen törekvés volt a realizmus, amely elsősorban a társadalmi valóság ábrázolására törekedett, s ilyen volt a naturalizmus, amely inkább az emberi természet, az emberi állapotok leírásában határozta meg fő törekvését, távolságtartásra, ítéletmentességre és részletek dolgában boncorvosi alaposágra törekedve. Míg a realista festők még összefüggő elbeszélésekbe szervezték alakjaikat (hiszen még – a tematikát tekintve – akár nagyobb eseményeket, történéseket is bemutattak), s kompozícióik megszerkesztésekor még olykor klaszszikus vagy akadémikus alkotásokra is „hivatkoztak” (*Courbet: Ornans-i temetés*, 1849–1850; *Múterem*, 1855 – *Tuffelli*, 2001, 9–14. o.), addig a naturalisták töredékességre törekedtek, s azzal együtt nagyobb elbeszélésekből „kiragadott” apró emberi tevékenységek részletes, tárgyilagos, szenttelen leírására vállalkoztak. A naturalisták – tartózkodva minden általánosítástól – természetbúvár módjára kísérelték megközelíteni az emberi természetet az ösztönélet bugyrainak és a kedvezőtlen társadalmi helyzet kíméletlenül nyers megvilágításával együtt, a részletek aprólékos kidolgozására összpontosítva, így érthető az is, hogy művészetük számottevően magába szívott bizonyos elemeket a plein air és az impresszionizmus formanyelvi megoldásaiból (pl. reflexek rögzítése, átlós kompozíció, képkivágásos kompozíció).

Mindenesetre a realizmus és a naturalizmus kapcsán egyaránt érvényes a megállapítás, miszerint a februári forradalmat követő időkben és a harmadik köztársaság korában a vizuális megjelenítés gyakorlatában a tartalmak és üzenetek nem az eszmék magasából érkeztek már, hanem a környező valóságból. Éppen erre a törekvésre utalt *Courbet*, amikor kijelentette, hogy „A realista művészet csak olyan dolgok ábrázolása révén létezhet, amelyek a művész számára láthatóak és tapinthatóak” (*Courbet*-t idézi: *Aradi*, 1985, 10. o.; vö. *Courbet*, 1979, 161-162. o.). Ebből a kijelentésből kitűnik, hogy a realisták a képzelőerőt teljesen alárendelték az igazságként felfogott valóságnak, s a megfigyelésnek mint módszernek. E gondolatok mögött könnyű felismerni a comte-i pozitivizmus munkálkodását (gondolva itt például a tények rendszerezésére és megfigyelésére való alapvető törekvésre, illetve az abszolút igazság megismerhetetlenségébe való beletörődésre; ld. *Németh*, 1999; *Czine*, 1979, 19–20.; 74., 121. o.; *Debicki – Favre – Grünwald – Pimentel*, 2003, 214. o.), s azzal együtt arra a társadalmi haladásba vetett optimizmusra, mely számos kortárs, többek között *Georg Büchner* írásában is felfedezhető: „Minél gyorsabban jutnak el az egyes emberek, népek odáig, hogy a múlt igaz-

nak hitt ideáljaitól megszabadulva azok helyére a jelenkor pozitív megismerésen alapuló ideálját helyezzék, annál nagyobb mértékű lesz a jövő nemzedékek boldogsága és elégedettsége” (idézi: Németh, 2004, 75. o.).

A realisták egyik fő elgondolása az volt, hogy a művész döntő szerepet játszik a valóságglátás formálásában, ezért feladata messze túlmutat a hagyományosan felfogott művészi feladatkörökön (elég csak Courbet „Műterem” [1855] c. festményére gondolni). Courbet szerint a művész kötelessége, hogy kifejezze kora „erkölcsseit, gondolkörét, jelenségeit” (Courbet, 1979, 162. o.), ráadásul, mint ugyancsak írja, saját értékelése szerint, tehát, „hogy ne csupán festő legyen, hanem ember is – egyszóval élő művészetet csináljon” (Tuffelli, 2001, 19. o.). A realisták társadalomszemlélete e ponton – nagyrészt éppen az említett szerepvállalás révén – gyakran összefonódott a formálódóban lévő szocializmus ember- és társadalom-felfogásával. Ezt bizonyítja az is, hogy Courbet maga nevezte magát szocialistának, demokratának és köztársaságinak (Courbet, 1985, 9. o.; Németh, 1974, 45. o.; ld. Courbet-t idézi: Aradi, 1985, 9. o.), ezekkel a jelszavakkal fordulva a jövő felé.

Az új esztétika középpontjába tehát az ember került, mindenekelőtt valóságának „földi dimenzióira” koncentrálva. Ugyanis a realizmus az emberrel és valóságának közvetlenül felfogható dimenzióival, tényezőivel akart kapcsolatba kerülni, eltávolodva a klasszikus művészet távolinak és megmerevedettnek ítélt „örök témáitól”, „egy tárgyyszerű, igaz, nem eszményítő művészet” (Tuffelli, 2001, 14. o.) elindítására törekedve. Courbet tehát a képzeletet alá kívánta rendelni „a valóságnak”, „tisztá”, „ítéletmentes” műveket akarván alkotni. Ekképpen került megfogalmazásra a cél, mindenesetre az elmondható, hogy e korban a művészek valóban bizalmatlanná váltak az örök eszmékkel és eszményekkel szemben, s gyakran jelent meg művészeti törekvésként, hogy a régi ideák helyébe a társadalmi valóságra vonatkozó kortársi tapasztalatok őszinte leképezésének törekvése kerüljön, hol már-már általánosításokba bocsátkozó társadalomrajzot (realizmus), hol mikroszkopikus pontosságú pillanatképet (naturalizmus) adva a „nemesség nélküliek” életéről.

Meglátásom szerint a realizmus títusteremtésre való törekvése, illetve a típusok ideálként való felállításának szándéka, egy szóval, főleg a paraszti- és munkásélet „jellemző” szereplőinek „kinagyítása” okán gyakran torkollott *idealizálásba*, különösen Millet és Courbet, a magyar festészetben pedig többé-kevésbé pl. Szüle Péter esetében, minden hús-vér karaktervonás megjelenítése ellenére is, továbbá képtudományi szempontból is kérdéses a realizmus kép-konceptiójának megítélése. Mint már említettük, a realizmus „a tudományos megismerés objektivitásába vetett hit alapján leginkább a pozitivizmus filozófiájával rokonítható”. Ugyanakkor a művészi személytelenség csakhamar mítosznak bizonyult (Kibédi Varga, é. n. 143. o.), ugyanis a 20. század eleje óta szüntelen támadások érték „a pozitivizmus realizmus-

eszményét”, melyeket nem tudott kivédeni. Hiszen a modern fizika megkérdőjelezte „*a bennünket körülvevő valóság megismerhetőségének hagyományos módjait*”, de kérdéssé vált „*a belső valóság fogalma is*” (ld. *Freud, Proust*, szürrealisták). Ez utóbbi tendencia *Michel Foucault* munkássága nyomán egészen odáig jutott el, hogy méginkább előtérbe került „*a szubjektum megismerhetetlenségének tétele*”, s ma már egyre általánosabb az egyetértés abban, hogy „*nem a szubjektum uralja a nyelvet, hanem a nyelv a szubjektumot. Az Én »többszámú« névmás, s a nyelv, amit a szubjektum beszél, bár láthatatlanul, a hatalom eszköze*” (*Kibédi Varga*, é. n., 146. o.). Ez jut kifejeződésre például *Hajas Tibor* „*Utcára a mondanivalóddal*” c. élő képregényének (1975) egyik „szövegbuborékjában” is, amely megkérdőjelezi, hogy amit mondunk, azt valóban mi mondjuk, gondoljuk-e, vagy pedig a rendszer mondatja velünk (*Timár*, 2010, 10-11. o.). Ennél fogva megkérdőjeleződik a valóság fogalma, értelmezhetősége is, hiszen valóban úgy tűnik, hogy nem mi játszunk a nyelvvel, hanem a nyelv játszik velünk, vagy *Gadamer* megfogalmazásával élve: „*a nyelv beszél minket*” (*Gadamer*, 1984, 321. o.). Ez történt a realistákkal is, amikor az ún. valóságot szerették volna ábrázolni az objektivitás igényével, s végül ők maguk is egy újabb ideológia sodrásába kerültek (ld. *Repin*, szocreál), mely átültette a realizmusba a maga retorikáját és frazeológiáját.

5.1.2.2. *Naturalizmus*

A realizmus kapcsán érdemes szót ejteni a stílusárnyalatokról, a stílustörténeti különbségekről is. Míg például *Millet* parasztlakjait már-már szibillai méretűvé növelte, munkában megfáradt férfialakjait szinte hősökké emelte, addig a század vége felé haladva a vidéki társadalom szereplői is egyre kíméletlenebb részletezéssel és leírással kerültek ábrázolásra. A munka apoteózisának ábrázolási kereteitől (ld. *Millet* „párkai” asszonyalakjait a „*Kalászszedőkön*”, 1857), illetve a művészt övező jelenvaló társadalmi környezet erkölcsi valóságának tükrözésére való törekvéstől (ld. *Courbet*, 1979, 161–162. o.) eltávolodva a hangsúly idővel a szenvedélyek és az állatias ösztönök szigorúan természethű ábrázolása felé tolódik. Erre meglehetősen alkalmasnak bizonyult a *dokumentarizmus* törekvése és azzal együtt az életdarab-technika (vö. *Czine*, 1979, 14–15. o.; *de Goncourt*, 1979, 168–171. o.), mely eltávolította a művészt az összefüggő elbeszélések szerkesztésétől, hogy azok helyét a részletesen és tárgyilagosan kidolgozott leírások vegyék át. Ezzel azonban már a *naturalizmus* stílussajátosságait írtuk le. Ha meg akarjuk különböztetni egymástól a két irányzatot, mindenekelőtt azt kell kiemelnünk, hogy míg a realizmust az életvilágok társadalmi szerkezetből fakadó sajátosságai érdekelték, tehát nagyobb metszetet nyújt a makro-társadalmi összefüggések érzékeltetésére, addig a na-

turalizmus kiragad egy élettöredéket, előtérbe helyezi, s részvétet kelt a szemlélőben az ábrázolt nyomorúságos körülmények közepette megjelenített alakja iránt.¹¹

A vázolt tendencia olyan mestereknél erősödött fel igazán, mint amilyen többek között *Wilhelm Leibl* és (részben) *Jules Bastien-Lepage* (ld. *finomnaturalizmus*) volt. A *naturalizmus* a század utolsó évtizedeiben fejlődött ki a realizusból, az azzal egyet nem értők által, s lényege elsősorban a nyomorúságban élők életvilágának, ösztöneik nyers világának kíméletlen, szigorúan tényszerű, a realista általánosítást kerülő ábrázolása volt. A marxista kritika éppen azért neheztelt idővel a naturalizmusra, mert úgy látta, hogy „*Ami [a naturalistáknál] elégséges volt egy haldokló világ leleplezésére*”, kevésnek bizonyult „*egy születő új világ ábrázolására*” (*Czine*, 1979, 10. o.), tehát nem felelt meg a marxizmus és a szocializmus történelmi optimizmusának. Ez azért fontos megjegyzés, mert a marxizmus felől érkező efféle kritika által megvilágításra kerül számunkra a naturalizmus és a realizmus közötti fő különbség: míg a realizmus könnyen magába vehetett ideológiai szólamokat, a naturalizmus minden ízével tiltakozott az ellen, hogy holmi ideológia játékszere legyen. Talán úgy is lehetne fogalmazni, hogy a naturalizmus sokkal közelebb állt a szociográfiához (vagy a szociológiához) és a dokumentarizmushoz, mint bármiféle világmegváltó szándékhoz. Ezt erősíti meg a naturalizmus formanyelvi eljárásainak ismerete is, ugyanis tudjuk, hogy az sokat merített az impresszionizmus eszköztárából, amely a „*tárgy előtti*” megragadására való törekvés okán szintén távol áll a világnézeti érdekeltségtől, úgyszólván a szem „*fiziológiai ártatlanságának*” tartományában mozog (*Hofmann*, 1974, 146-147. o.).

A naturalizmusnak a *plein air* és az impresszionizmus formanyelvi megoldásaival való összekapcsolódását az irányzat olyan koncepcionális jegyei motiválták, mint amilyen a mikroszkopikus pontosságra való törekvés és a mindent leírni akarás törekvése volt. Így vehette föl magába az impresszionizmus olyan kompozíciós megoldásait, mint amilyen a képkivágásos technika, amely, mint tudjuk, a „*non finito*” ábrázolási gyakorlatának egyik fontos eszköze (ld. *Tuffelli*, 2001, 22–24. o.), illetve a reflexek rögzítésére való törekvés gyakori érvényesülése. A naturalisták nem akartak többet egy már-már spontán módon kiválasztott tünékeny pillanat részletekbe menő rögzítésénél, mentesülve a stilizálástól (*Dempsey*, 2002, 15. o.).

A *naturalizmus* törekvése összességében jól bemutatható a zolai „*az emberben rejlő állat*” toposz mentén, amely már némileg előrevetítette a freudi mélylélektan alapvető üzeneteit is az emberi lélek mélyén élő tisztátalan állatról. A naturalizmus elméleti alapjainak megteremtése *Émile Zola* nevéhez fűződik, aki a művész feladatát az orvosi megfigyeléshez hasonlítható obszervációban látta (*Németh*, 1999, 122. o.; vö. *Zola*, 1979, 171-173. o.), elkerülve minden-

¹¹ A realizmus közelebb áll a társadalmi, míg a naturalizmus a természeti valóság (az emberi természet valóságának) rögzítéséhez, az impresszionizmus pedig méginkább a természeti valóság ábrázolását tűzte ki célul.

féle következtetés-tételt, illetve bármiféle ideológiával (elsősorban a szocializmussal) való összefonódást, eleget téve az ún. „*extrém objektivizmus programjának*” (Zoltai, 1997, 205. o.). Zola szerint – a társadalmi *determinizmus* álláspontján állva – a művésznak úgy kell dolgoznia „*a jellemekkel és a szenvedélyekkel, az emberi és társadalmi tényezőkkkel, ahogyan a kémikus és a fizikus foglalkozik a szervetlen testekkel, a fiziológus az élő testekkel*” (Zola, 1979, 177. o.). Ennek következménye egy kíméletlen, a társadalomban tapasztalható mindenmű destruktivitást, az emberben pedig mindenekelőtt a „*vad, zabolátlan ragadozót*” bemutató művészet lett, mely a közönség heves tiltakozását váltotta ki (Hauser, 1969, 319. o.).

Zola koncepciója szerint a művésznak megfigyelőnek kell lennie, „*a jelenségek fényképészének*”, s „*megfigyelésének pontosan tükröznie kell az életet*” (ld. *A kísérleti regény c. tanulmányát* [1880], melyben helyenként *Claude Bernard-t* idézve fejt ki nézeteit). Tehát fontos törekvése a naturalizmusnak a szenttelenség és a távolságtartás, a valóság közepszerűségben való megragadása, az összefüggő elbeszélések helyett a leírás tényrerése (Zola, 1979, 174–185. o.), s ezzel együtt a töredékesség és az életdarab-technika (Czine, 1979, 15. o.). Mindenesetre, miképp Zoltai fogalmaz, a naturalista művész „*feltárja a nagyvárosokban és az elmaradott vidékeken tenyésző tömegnyomort, bevilágítja a jelen társadalmának legrejtettebb, legsötétebb zugait, s ezáltal a »gyakorlati szociológia« művelője is, a társadalom hízelkedést nem ismerő, az igazat kimondó kritikusa*” (Zoltai, 1997, 204. o.).

A naturalisták felfogása szerint a társadalmi valóságot a maga közepszerűségében kell megragadni, s el kell kerülni a kiemelkedő alakokat, mint amilyenek például a stendhali figurák (pl. *Julien Sorel*). Az olyan művészek, mint amilyen *Émile Zola*, *Jules Bastien-Lepage* vagy *Fényes Adolf* (1898-1903) hangsúlyozzák az emberi cselekvés ösztönrugóit, s gyakran mellőzik „*a magasabb rendű érzelmek és az értelem cselekvő és jellemalakító szerepét*” (Czine, 1979, 38. o.). Afféle komorabb szellemiség hatja át e szerzők műveit, akárcsak *Bródy Sándor* epikáját, mely – az író megfogalmazásában – „*arról a sok ijesztő nyomorról*” szól, „*mely a lelket öleli át, rideg, csontváz karjaival*”, „*azokról, kik születésükkel predestinálva lettek a nyomorra*” (ld. *Bródy Sándor: Előszó a Nyomor első kiadásához*, 1884 – *Bródy*, 1979, 192. o.; vö. *Hauser*, 1969, 319. o.).

Ez a *Bródynál* is tetten érhető felfogás akár párhuzamba állítható *Fényes Adolf* piktúrájával is. Igaz ugyan, hogy *Munkácsy* kezdetben jelentős hatást gyakorolt rá, ám az ő cselekményes életképfestészetének tendenciájától fokozatosan eltávolodott, s közelebb került egy olyan formanyelvhez, amely párhuzamba állítható a *de Goncourt-féle életdarab-technikával* (vö. *Czine*, 1979, 14–15. o.; *de Goncourt*, 1979, 168–171. o.) és – ami a megfestés módját illeti – a *taine-i szenttelenséggel* (ld. *Czine*, 1979, 22–23. o.), ugyanakkor életművét tagadhatatlanul végigi kíséri az elesettek iránt érzett empátia. A századvégi magyar művészetben – a számot-

tevő *Munkácsy-hatás* mellett – valóban új esztétikai felfogások kezdtek elterjedni, melyek alkalmasaknak bizonyultak a töredékes lét élményének kifejezésére. Jelentős volt például *Jules Bastien-Lepage* hatása, gondolva itt akár *Ferenczy Károly* finomnaturalista periódusára. A *plein air* és az impresszionizmus importja is meghatározó volt, amely hozzájárult a természet-hű és közvetlen, a néző és a mű közötti távolságot felszámolni igyekvő ábrázolásmódhoz.

5.1.3. Az impresszionizmus – „Egy demokratikus kor demokratikus művészete”

5.1.3.1. Az impresszionizmus képkonceptiója

Mint már említettük, a realisták határozottan szembeszegültek a nemesi érzelmű klasszikus művészet ábrázolási doktrínáival, de ők még csak a hagyományos témáktól távolodtak el, a formanyelvi megoldások terén ugyanis az impresszionisták hajtottak végre forradalmat. A realisták még csak hátat fordítottak a transzcendensnek, de az impresszionizmus próbálta megmutatni, hogy miképp hódíthatja meg a festő a földi létet, a természeti valóságot, anélkül, hogy annak „színfalai” mögé kívánna hatolni (*Ruhrberg*, 2004, 10. o.). Legfőbb eszmei gyökere azonban közös volt a realizmuséval, ez pedig a pozitívizmus volt, amely a képzőművészetben a természettudományos értelemben vett valóság tapasztalati úton történő vizuális leképezésének gyakorlataként realizálódott. A pozitívizmus a realizmus ábrázolási gyakorlatában még pusztán afféle ikonográfiai fordulatot eredményezett, hiszen arra törekedett, hogy mentesítse a művészetet az akadémikus témák és motívumok által gerjesztett társadalmilag előítéletes magatartástól, azonban a prekoncepcióktól való megszabadítás mozzanata az új tudományos felfedezésekre alapozó művészetfelfogás révén kezdhett kiteljesedni, amelynek legátfogóbb koncepcionális eleme az volt, hogy a művészet gondolati rekonstrukciók teremtése helyett a pillanatnyi benyomás közvetlen módon történő rögzítésére törekedjen.

Az impresszionisták az érzékelés által közvetített benyomás „*tiszta és egyszerű*” megjelenítésére (*Németh*, 1974, 62. o.), „*a tiszta láthatóság homogenitására*” és egy „*feltétlenül esztétikai magatartás*” (*Hauser*, 1969, 312. o.) kialakítására törekedtek, függetlenül minden általánosan elfogadott szabály, ízlésbeli prekoncepció követésétől, a *szenzualizmus*, a tiszta vizualitás törekvésének jegyében (*Németh*, 1974, 75. o.). Az impresszionisták igyekeztek felszabadítani a festészetet az akadémikus előítéletek és látáskonvenciók alól, melyek még oly sokáig rabságban tartották a közönséget (*Németh*, 1974, 76. o.). Úgy ábrázolták a dolgokat, ahogyan látták: nem törődtek a tárgyak „*tudott színeivel*”, ecsetjüket pusztán a pillanatnyi látványélmény vezette (*Németh*, 1974, 77. o.; *Sérullaz*, 1978, 14. o.). Az impresszionisták mindent a maga szüzi tisztaságában kívántak látni, ennek érdekében elsősorban azt rögzítették, ami közvetlenül hat a szem recehártájára: a szín és a fény találkozását (*Németh*, 1974, 76. o.). Éppen

ezzel magyarázható, hogy művészetükre nagy hatással voltak a színre, a fényre és a látásmódra vonatkozó felfedezések, optikai törvények (*Chevreul, Maxwell, Young*). E felfedezések segítettek elő az összbenyomás rögzítésére törekvő művészet technikai eszköztárának kifejlődését (*Debicki, Favre, Grünewald és Pimentel, 2003, 219. o.; Zoltai, 1997, 198-202. o.*).

Az impresszionisták a szabadban festettek, ezért munkájukkal sietniük kellett, hiszen közvetlenül a szüntelen változásban lévő természeti tüneményeket kívánták rögzíteni a maguk pillanatnyiségében. Úgy hitték, hogy a művészet feladata a pillanatnyi benyomás leképezése, ezért képeiket darabos, könnyed, laza, nyers és szaggatott ecsetkezelés, „*a reszkető, vibráló színárnyalatok*”, a tiszta színek használata, a reflexek rögzítésére való törekvés, „*a fényreflexek és átvilágított árnyak játéka*” (*Hauser, 1969, 311. o.*) jellemezte. Az impresszionisták szerint a képnek nem feladata az érzelmekeltetés, sem az ábrázolás. A festészetben nincs keresni valója kritikai tendenciának, sem szimbolikus célzásnak. A kép pusztán „*formai viszonylatok rendje, plasztikai jelek önelvű rendszere*” (*Németh, 1974, 62. o.*), de ez nem jelenti, hogy a művészet pusztán önmagáért való volna (*l'art pour l'art*). Sokkal inkább arról van szó, miképp azt *Manet* felfedezte, hogy „*a vizuális, plasztikai jeleknek megvan a saját világa, az önmagában is megálló rendje*”, amit a „*szem logikájának*” is nevezhetünk (*Németh, 1974, 62.*).

A klasszikus modernség korában kiformalódóban volt az igény, hogy a művészetet visszavezessék alapjaira, azzal a törekvéssel, „*hogy levállasszák minden előzetes tudásról, minden irodalmi és fogalmi kötődésről, vagyis hogy a művészetet megtisztítsák*” (*Boehm, 1998, 23. o.*). Már a francia impresszionisták is azzal a jelszóval kívánták megközelíteni a természetet, hogy „*amit az ember a mindenkori motívumon lát, azt el kell különíteni attól, amit tud róla*” (*Boehm, 1998, 22. o.*). A festők tehát azzal, hogy a „*tisztán vizuális*” kép megalkotására törekedtek, megkísérelték „*elvágni a szálakat, amelyek az öröklött nyelvi humanizmus jelentésvilágához (a mítoszhoz, a valláshoz vagy a históriához) kötötték*”, hogy aztán e szálakat visszafűzzék a kép szövetébe, megnyitva ezzel az „*»impresszív« utat valóságba*” (*Boehm, 1998, 21. o.*). Az impresszionizmus jelentős teoretikusának tekinthető *Konrad Fiedler*, aki „*az emberi megismerőképesség megtisztításának kanti tervét*” átültette „*a képelmélet területére*”, azzal a szándékkal, hogy elkülönítse a látást „*minden tudástól, érzéstől és emlékezéstől*” (*Boehm, 1998, 24. o.*), mely vele kölcsönhatásban áll, vagyis, hogy egészen az absztrakció fokáig megtisztítsa a művészetet (*Boehm, 1998, 24. o.*).

A kora újkori „klasszikus” művészet évszázadai során a *naturális-empirikus látványfelfogás*, s azon belül is az *Alberti-féle* (merőben gyakorlati alapozású) koncepció azt az illúziót hívta elő és terjesztette el, mi szerint a művészet által „*a világ fölé emelhetjük magunkat*”, méghozzá úgy, hogy „*az észlelőt egy, a világon kívül eső pontban tételezi, olyan objektummá téve így a világot, ami látszólag ellenállás nélkül kiszolgáltatottja lesz a szemlélő kénye-*

kedvének” (Lüdeking, 1997, 292. o.). Azonban „*a néző testi lény, aki a világban van és csakis a világban tud létezni*” (Lüdeking, 1997, 292. o.) tehát a szubjektum és az objektum elkülönítése merő fantazmagória, mely történeti korokon átnyúló, a kora középkor spirituális idealizmusától a kálvinista etikán keresztül egészen a technicizációig (és tovább) ívelő természetfelfogásból fakad (vö. Weber, 1982, 283-289. o.), vagyis a természet embernek alávetett voltát hangsúlyozó metanarratíváig (antropocentrizmus) vezethető vissza. Tehát az *Alberti*-féle képkoncepcióban ember és természet szembeállítása tükröződik vissza, s voltaképpen a perspektíva törvényeire alapított képkoncepciók egésze a természet birtokbavételének, kontrollálásának törekvését foglalta magában, ha mégoly látens módon is, az ember és a természet bensőséges kapcsolatának (ld. humanizmus és homocentrizmus) látszata ellenére is. Ezzel szemben *Cézanne* már (akárcsak az őt kommentáló *Merleau-Ponty*) egészen másféle képkoncepcióval áll elő, egyszerre igazolva és meghaladva a már az impresszionizmusban csírázó új felfogást: „*A festő testi mivoltában tapasztalja meg magát, egyként a többi test között, benne él a »világ húsában« és ez válik láthatóvá képein. Nem alkalmazkodnak ezek a képek megszokott látásmódunkhoz, amivel mindent azonnal átlátni és uralni szeretnénk [...] Sokkal inkább számtalan színfoltból vannak komponálva, amelyek [...] meglepik a szemet, ahogy új és új konstellációkat eredményeznek, állandóan új értékeket öltve magukra. Éppoly kevésbé hagyják »engedelmessé« tenni magukat, mint a valószínűleg megtapasztalt világ. Így tükrözi a kép a szemlélő egzisztenciális helyét. A kép bizonyos értelemben éppoly élő, mint ő maga; ugyanúgy része a »világ húsának«, mint a szem, amely felé fordul*” (Lüdeking, 1997, 292. o.).

Míg tehát az *Alberti*-féle szem merev és élettelen szerv, mintegy optikai eszköz, addig *Cézanne* képkoncepciójában – miképp *Merleau-Ponty* teóriájában is – kiemelésre került a művész testének bevonódása a képbe, s ezzel együtt megfogalmazódott „*a reneszánsz perspektivikusan konstruált képével*” való szembehelyezkedés igénye is (Lüdeking, 1997, 292. o.). *Merleau-Ponty* szerint a lineáris- és levegőperspektíva a természet matematizálásának (geometrizálásának) eredményeképp jött létre, az emberi világban ugyanis nem szabályos elrendezésben, mélység szerint jelennek meg a tárgyak, hanem versengenek egymással, jelenlétre törekszenek (*Merleau-Ponty*, 1998, 142-178. o.). Ennél fogva a kép feladata: „*jelenvalóvá tenni és megnyitni azt a világot, amiben az ember [...] egzisztenciális egyedisége talaján végre otthon találja magát*” (Lüdeking, 1997, 292. o.).

Ezek a gondolatok a klasszikus modernség egészének értelmező kereteiként is jegyezhetőek, szigorúan beleértve az impresszionizmus látvány- és művészetfelfogását is, bár koncepcionálisan valóban *Cézanne* és *Merleau-Ponty* elméletében nyerték el kikristályosodott formájukat, különösen a szüntelen változás tételét illetően, mi szerint tehát az észlelés nem ragadható meg a szubjektum és az objektum viszonyában, hiszen a tárgyat érzékeink hozzák létre,

szemünk előtt formálódnak meg. Ebből következően az észlelés nem egy kimerevített, készen adott, hanem egy állandóan alakuló világra irányul, hiszen a tárgyak folytonosan alakuló értelmeiktől függenek (Merleau-Ponty, 1998, 142-178. o.). Ezek a lappangó koncepciók némi-képp már az impresszionizmus esztétikáját és képépítkezését is meghatározták.

5.1.3.2. A „befejezetlenség” esztétikája – kompozíciós eszközök

Az impresszionista festők eltávolodtak az akadémizmustól és a totalitás eszményétől, s helyette a múltó pillanat rögzítésére törekedtek. Ezt nevezzük a „*non finito*” („befejezetlenség”) ábrázolási gyakorlatának, mivel ezt a festői gyakorlatot spontaneitás és nyitottság jellemezte az akadémikus ábrázolás zártságra és befejezettségre törekvésével szemben (Tuffelli, 2001, 22. o.; Hauser, 1969, 311. o.; ld.: Edgar Degas: *Concorde tér, 1875* – Thomson, 2006, 196-197. o.). A festők érzékeltetni kívánták „a szüntelenül áramló élet vibrálását” (Tuffelli, 2001, 23. o.), s ehhez egészen új módszereket dolgoztak ki. Képeiket légiesen elmosódó felület, reszketeg, vibráló ecsetkezelés és benyomásszerűség jellemezte. Festői törekvésekben meghatározó volt a reflexek rögzítésére való törekvés, ami azt jelentette, hogy az emlékszínek (lokálszínek) helyett „az állandóan változó megvilágítási színek” (Hofmann, 1974, 147. o.) rögzítésére törekedtek; ez az eljárás alapvetően a látvány szubjektív felfogásából következett. Jellemző kompozíciós megoldás volt a képkivágásos eljárás, mely a pillanatfelvételszerűség hatását kelti az által, hogy olyan érzésünk támad, mintha az ábrázolt esemény a képszéleken túl is folytatódna (Tuffelli, 2001, 33. o.; Thomson, 2006, 196-197. o.). Az impresszionizmus sajátjává lett a ferde szögű való festés, illetve a modellek fókuszponttól távol történő elhelyezése is, mely ugyancsak az élelenség benyomását kölcsönözte (Tuffelli, 2001, 23. o.).

Az egész felületet egyszerre dolgozták meg, nem pedig részletről részletre haladva. A színeket sem keverték ki előre, tisztán, egymás mellé helyezett ecsetvonásokkal vitték fel a vászonra, hogy aztán szemünkben optikailag keveredjenek, így aztán látható maradt a mozdulat ritmusa (Tuffelli, 2001, 25. o.). E formanyelvi megoldások által a festők eltávolodtak a befejezettségben, az *ingres-i* „lesimítottságban” testet öltő gondolati rekonstrukcióktól. Nem hiába írta Henri de Toulouse-Lautrec: „Megpróbáltam igazat alkotni, nem eszményit” (Idézi: Tuffelli, 2001, 22. o.). Ebben a kijelentésben – a befejezetlenség esztétikájának voltaképpen hangsúlyozásával – világosan megfogalmazódik az addigi merőben konzervatív művészettelfogástól való eltávolodás, s egyúttal egyfajta anarchisztikus, politikailag radikális látásmódhoz való közeledés törekvése. A művészetnek – az impresszionisták felfogása szerint – távol kell maradnia mindenféle világmagyarázó elv, világlátás közvetítésétől, s ez a törekvés leképeződött az emberalak kompozícióba szervezésének módjában is. Az emberalak nem feltétlenül hangsúlyos résztvevője a képnek, hiszen olykor a fókuszponttól távol, olykor a képből

már-már kísértélva, olykor pedig szinte parányi pontként jelenik meg, a természet ugyanolyan hangsúlytalan elemeként, mint bármi más (a „tiszta láthatóság homogenitásáról ld. Hauser, 1969, 311-312. o. – ld. *Fényes Adolf*: „*Udvaron*”, „*Nyári verőfény*”).

5.1.3.3. A modern élet atmoszférája a fények és színek festészetében

A festők távolmaradtak a történelmi, mitológiai, vallásos és irodalmi témáktól, illetve idegenkedtek az allegóriától és a szimbólumoktól. Elvetették a műfaji hierarchia gyakorlatát, ugyanakkor festészetükben mégis jellemzővé – ám korántsem kanonizálttá! – váltak bizonyos műfajok. Ilyen volt a tájkép, a látkép és a csendélet, de jellemző volt a modern városi élet tünékeny pillanatainak megelevenítése is (*Dempsey*, 2002, 15. o.; *Román*, 1999, 27-34. o.). Szívesen örökítették meg a városi polgárság hétköznapjait, szokásait és divatjait, ugyanakkor a városi létformához fűződő anómia jelenségekörének megjelenítését is felfedezhetjük egyes életművekben (pl. *Degas*: „*Abszintivók*”, 1876), ahogyan a modern városi létmód individualizmusából fakadó atomizálódás folyamatára is rámutattak a kor festői (*Georges Seurat*: „*Vasárnap délután a Grande Jatte szigetén*” [1884-1886] – pointillizmus). Jellemzővé vált a mind bizonytalanabbá váló hétköznapok ábrázolása, a ferde képtengely és a képkivágásos megoldás segítségével érzékeltetve az ábrázoltak esendőségét, „*emberi állat*” mivoltukat. *Edgar Degas* „*A teknő*” c. festményén (1886) például már-már úgy ábrázolta modelljét, „*mint egy önmagát nyaldosó macskát*”. A festő a legalantasabbnak vélt jeleneteket eleveníti meg azt a benyomást keltve, mintha „*kulcslyukon*” keresztül tekintett volna rá a mindennapok e jelenetére; ezt „*kulcslyuk-esztétikának*” is szokás nevezni (*Heard Hamilton*, 1987, 23-24. o.).

Ugyancsak *Degas*-tól ismeretes a „*Concorde tér*” c. festmény (1875), mely a szerkesztés aszimmetrikusságával a városi létmód pillanatfelvételszerű megjelenítését adja (*Thomson*, 2006, 196-197. o.). Egy korabeli író, *Edouard Drumont* szerint e képek közönsége az a modern polgár, akinek nincs ideje, de talán műveltsége sem a magas művészetek befogadására, ezért nagysietősen ellátogat egy-egy galériába, hogy mindössze néhány percet töltsön ott. Ez a polgár „*a modern élet ütőerén tartja az ujját*” (*Thomson*, 2006, 163. o.), hogy közelebb kerülhessen saját kora divatjaihoz és életérzéséhez, illetve a városi individualizmus és elmagányosodás érzéséhez (*Hauser*, 1969, 316. o.). A művészetnek új célja van tehát: irodalmi kliktől mentesen közvetíteni a privát polgári szféra atmoszféráját, s miképp *Stéphane Mallarmé* fogalmazott, megadni a közönségnek a lehetőséget, hogy a saját szemével lásson (*Thomson*, 2006, 166. o.). A modern kép a szemlélődő tevékeny közreműködését igényelte, hogy „*a művész kezétől a néző szeméig tartó folyamatban láthatóvá váljék a valóság*” (*Tuffelli*, 2001,

24. o.). Az új felfogás szerint csak így kerülhet közelebb a valóság a felfogó szeméhez, csak ezáltal szűnhet meg a távolság a szemlélő és a mű között (Tuffelli, 2001, 23. o.).

Éppen ezért nevezte az impresszionizmust ugyancsak Mallarmé egy „*demokratikus kor demokratikus művészetének*” (Thomson, 2006, 166. o.), ezzel is aláhúzva, hogy ez a művészetfelfogás mindenekelőtt az individualizmusba vetett hitből táplálkozott. Ez szerencsésen összetalálkozott a tudományba vetett hittel, hiszen e hit révén adódott mód a tartalmi kérdések által fölvetett formai kérdések megoldására, az *ingres-i* „*vonalkultusztól*” való eltávolodásra, s ezzel együtt például a pillanatnyi benyomás rögzítésére alkalmas festői eljárások kidolgozásához. Mivel az impresszionistákat roppantmód érdekelte a modern élet atmoszférája annak szüntelen változásával együtt, nem az állandó megragadására törekedtek, sokkal inkább a fénynek a környezetre gyakorolt hatásának problémája foglalkoztatta őket (Dempsey, 2002, 15. o.; Hauser, 1969, 311. o.). Szemléletükben a téma és a motívumok jelentőségét megelőzték a szín- és fénytani szempontok, mint pl. „*a színek fényteltettsége, világításbeli fokozata*”, a valór, illetve egyáltalán a fény és a színek találkozása. Ki kell tehát emelni, hogy az impresszionisták nem koloristák voltak, „*sokkal inkább a fény festői*” (Németh, 1974, 75-76. o.).

5.1.3.4. „*Minden mozog, minden változik...*”

Az impresszionista festők nem a tárgy rögzítésére törekedtek, hanem „*a tiszta, még semmiféle tárgyi tartalomhoz nem kötődő színfoltok*” (a „*tárgy előtti*” tartalmak) rögzítése volt a céljuk, „*a legelső látási élmény visszaadása*” (Hofmann, 1974, 146-147. o.). Úgy vélték, hogy hamis törekvés volna a dolgokat a maga valójukban rögzíteni, mivel az efféle törekvések az eszmények felől érkeznek és az illúziók felé tartanak. A dolgok igazi valója a szüntelen változásban ragadható meg, s csakis az ennek megragadására való törekvésnek van köze az igazsághoz. Mivel „*élményvárásuk minden idegével a spontán és véletlenszerű eseményre, a felszín vibrálására és a futó pillanatra*” (Hofmann, 1974, 148. o.) összpontosítottak, teljesen érthető témaválasztásuk is, mely a természetén túl oly gyakran esett a nagyvárosi élményekre.

Ugyancsak a szüntelen változás megragadására való törekvésekből fakadt, hogy az impresszionistáknál a perspektíva nem a geometria szabályaira épül, hanem *az előtértől a horizont vonaláig a színárnyalatok és tónusok elhalványodásán keresztül valósul meg, meghatározva a teret és a tömeget*” (Sérullaz, 1978, 14. o.). A művészek elhagyták a *clair-obscur* technikáját, ahogyan a fekete, a szürke színeket (Sérullaz, 1978, 9-10. o.), a tiszta fehéreket, s többnyire a barnákat és a „*földszíneket*” is. Elsősorban a prizma színeivel festettek: kézzel, zölddel, sárgával, narancssal, vörössel és lilával (Sérullaz, 1978, 14. o.). Az elillanó impresszió megragadására törekedtek, ezért rendkívül fontos problémaként merült fel a levegőtávlat problémája, mely már a németalföldi festészetben előkerült, de a végérvényes választ az impresszionizmus

adta meg. Az impresszionista festő minden világnézeti előítélettől mentesen állt a valóság elé. A művész legfőbb törekvése ezért nem lehetett más, mint a szubjektív benyomás rögzítése, utat nyitva ezzel a szabályossal és az állandóval szembenálló véletlennek. Az impresszionisták számára „kétségessé vált [...] a dolgok objektivitásának ténye, a kompozíció, és lehetőség nyílt az új formateremtő aktivitás és a szubjektív vízió kifejlesztésére” (Németh, 1974, 77. o.).

Éppen ezen a ponton nyílt meg az út a bizonytalan jövő, a modern élet velejárójának tekinthető társadalmi jelenségek képi interpretálására alkalmas új művészeti irányzatok felé, mint amilyen a szimbolizmus és a korai expresszionizmus volt. A művészet készen állt magába fogadni a korai egzisztencializmust (ld. életfilozófiák: *Kierkegaard, Nietzsche* – utóbbit vö. *James Ensor* társadalomkritikai indíttatású festészetével – ld. *Heard Hamilton*, 1987, 121. o.), majd pedig a pszichoanalízist, mely tendenciák tabuk döntögetésével kívánták közelíteni a művészetet a társadalmi élet megismerésének szándékához. A festményeken immár elének tárul a modern élet indukálta felismerés, mi szerint minden viszonylagos, s az állandóság pusztán illúzió, mely eltávolít minket a valódi döntések lehetőségétől.

5.2. A SZEGÉNYPARASZTI ÉLET TÉMÁJA AZ ALFÖLDI FESTÉSZETBEN

5.2.1. Irányzatok és gyermekábrázolási gyakorlat a magyar festészet történetében 1870-1918 között

5.2.1.1. A kor uralkodó művészeti áramlatai Magyarországon

Az 1880-1910 közötti időszakban a művészek rendkívül kiszolgáltatottá váltak az általános korízlésnek, hiszen ekkortól fogva pályázatok és állami ösztöndíjak sora csábította őket az anyagi jólét útjára, s egyúttal arra, hogy behódoljanak „a kultúra állami irányítói által hitelesített esztétikai normáknak” (Bernáth, 2006, 446. o.), illetve az azokból fakadó stíláris konvencióknak. A polgárság körében tapasztalható anyagi fellendülés magával hozta a mű birtoklásának és a tárlatlátogatásnak az igényét, ami egyben azt is jelentette, hogy egyre szélesebbé vált a vizuálisan képzetlen, a képekkel szemben naiv igényeket támasztó műfogyasztók köre. Az új típusú fogyasztó könnyen érthető, képzeletében probléma nélkül tovább szöhető képeket akart otthonába és a kiállításokra, ennek következménye pedig egy végletesen sematikus, festésmódját illetően konvencionális, társadalomszemléletét illetően pedig felületes, sztereotip festészet lett (Bernáth, 2006, 446. o.). E piktúra az akadémizmusban, a historizmusban, az eklektikában és az anekdotikus zsánerfestészetben gyökerezett, stíláris kiindulópontja pedig a müncheni realizmus volt (Regős, 1996, 48-49. o.). Az így létrejött hazai festészetet „műcsarnoki festészetnek” hívjuk, „amely realistának vallotta magát, mert a természet és a minden-

napi élet jelenségeinek valóságghű visszaadására” (Bernáth, 1981, 221. o.), „*a modellek és tárgyak élménynélküli, kézművesszerű, szolgai átmásolására*” (Lyka, 1951, 33. o.) vállalkozott, de valójában meglehetősen idegen volt a realizmustól. Intim családi jelenetek, a polgári, kispolgári élet hétköznapijai, kedélyes jelenetek a falusi nép életéből – ezek képezték a korabeli festészet jellemző tárgyköreit. Ám mindez korántsem szociográfiai pontossággal került megjelenítésre, hanem hamiskásan, hivalkodóan túljátszva, mintegy díszletek elé állítva és jelmezbe öltöztetve a hétköznapiságukból kiragadott szereplőket (Bernáth, 2006, 450-452. o.). Gondolhatunk itt például Déri Kálmán „*jóízű humorral*” megfestett, sztereotip paraszti életképeire (pl. „*Lóitatás*” – ld. Lyka, 1951, 38. o.) vagy Margitay Tihamér műveire („*Az ellenállhatatlan*”, 1888 – Lyka, 1951, 52. o.), melyek sematizmusa, érzelmessége, hatásvadász jellege, téma- és részletgazdagsága a piacon rendkívül eladhatónak bizonyult. Nagy népszerűsége tettek szert Skuteczky Döme, Halmi Arthúr, Jendrassik Jenő, Roskovits Ignác és Spányi Béla képei is (Regős, 1996, 50. o.).

A magyar festőművészek Münchenben tehát kifogástalanul elsajátíthatták az akadémikus, sematikus festészet csínját-bínját, ám csak kevesekben fogant meg a törekvés az érettebb, szuverén esztétikai felfogás kialakítására. Ugyanakkor progresszív irányt jelentett Hollósy Simon müncheni szabad iskolája, illetve annak naturalizmusa. A Hollósy-kör tagjai lázadtak a Képzőművészeti Társulat és a „*Benczúr-klikk*” ellen (Németh, 1983, 386. o.), Hollósy maga pedig – Courbet és Zola hatására – „*csúf, hiú hazugságnak*” nevezett mindennemű kompozíciót és „*drámai koncepciót*”, ugyanakkor formavilágára nagy hatást gyakorolt Wilhelm Leibl „*mindent egyformán fontosnak látó, leíró naturalizmusa*” (Németh, 1972, 14. o.). A Hollósy-kör gyakorlatára Jules Bastien-Lepage finom naturalizmusa, közérthető stílusa, Courbet realizmusa és Manet piktúrája is széleskörű hatást fejtett ki, illetve Zola, Ibsen, a skandináv és az orosz realisták regényei, egyszóval: „*a társadalmi elkötelezettséget vállaló, szociális kérdésekkel foglalkozó irodalom*” (Németh, 1972, 14. o.). A naturalizmus számukra „*művészi elv, világszemlélet, szociális és humánus problémák iránti fogékonyság*” (Németh, 1972, 14. o.) volt, s együtt járt a korabeli polgári dekadencia ostromozásával (Thorma János: „*Szenvedők*”), illetve a társadalom perifériájára szorultak nyomorának leleplezésével. Mindez leíró jelleggel, finom rajzzal, tiszta kontúrokkal, gyöngyházsürke tónusokkal és halk kolorittal került kivitelezésre. Kerülték a kontrasztokat, igyekeztek azonos hangsúlyt fektetni a különböző képelemekre (Németh, 1972, 15. o.). Legjelentősebb alkotóik voltak Thorma János és Csók István („*Züzü beteg*”, 1914), illetve Réti István („*Bohémek karácsonya*”, 1893; „*Honvédtemetés*”, 1899), aki leginkább elméleti és pedagógiai munkásságával tűnt ki, többek között azzal, hogy lerakta a Képzőművészeti Főiskola oktatási módszereinek elvi alapjait (Németh, 1983, 391. o.). Ugyanakkor ne feledkezzünk el Iványi Grünwald Béláról sem, aki kezdetben Jules Basti-

en-Lepage hatására („*Isten kardja*”, 1892) alkotott, majd idővel felfedezte *Gaugain* jelentőségét, rövidebb ideig pedig a szecesszió jegyeiben alkotott (*Németh*, 1983, 392. o.).

Rövidesen azonban (a század végén) a *Hollósy-iskola* magvát képező művészek áttelepültek Nagybányára, ahol röviden művésztelep jött létre (*Péter*, 1930, 139-140. o.). A nagybányai művésztelep harcot hirdetett a hivatalos művészet doktrínái ellen, azzal a szándékkal, hogy véget vessenek a historizmusnak és a realista portréfestészetnek (*Németh*, 1983, 387. o.). Tagjai a tiszta látványfestészet lehetőségeit kutatták, szigorú természetszemléletükkel a tájfestészet egyik virágkorát hozták el a magyar festészet történetében (*Németh*, 1983, 387. o.). Művészileg ábrázolhatóvá tették a hétköznapit, akár csak *Van Gogh*: eltávolították a festészetet a mitológiai szölamok fennkölt magaslatától, s azt kívánták festeni, amit láttak (*Román*, 1999, 49-50. o.). A nagybányaiak stílusát leginkább *Ferenczy Károly* határozta meg, aki maga a „*finom naturalizmustól*” („*Válás*”, 1892) a *plein air* festészen át egészen a posztimpresszionizmus dekoratív tendenciáig jutott, de művészetét mindvégig alapos természetmegfigyelés jellemezte. *Barbizon* örökségét is a nagybányaiak hordozták tovább hazánkban, de *Jules Bastien-Lepage* is hatással volt rájuk (*Németh*, 1983, 390. o.).

1909-ben megalakult a magukat „*a természet hívőinek*” nevező *Nyolcak társasága* is (*Berény Róbert*, *Czigány Dezső*, *Czóbel Béla*, *Kernstok Károly*, *Márffy Ödön*, *Orbán Dezső*, *Pór Bertalan*, *Tihanyi Lajos*), akik az impresszionizmus „*benyomás-művészetével*” szemben a szerkesztésre, a komponálásra, a racionalításra kívánták helyezni a hangsúlyt (*Németh*, 1983, 417. o.). Jóllehet, valóban ők terjesztették el a cézanne-i eredményeket hazánkban, ám a gyakorlatban mégis meghatározóbb volt művészetükben az expresszivitás, illetve gyakran felfedezhetőek náluk bizonyos szimbolikus, romantikus elemek (*Németh*, 1983, 418. o.). *Ady Endre* szellemi rokonaiként, a városi radikális értelmiség képviselőiként a képzőművészeti nyelv megújítására vállalkoztak, s tevékenységük többé-kevésbé kapcsolódott a polgári radikalizmus áramlataihoz (*Németh*, 1983, 418-419. o.). Ezzel szemben a plebejus szemlélethez és egyúttal a hagyományos realizmus örökségéhez közelebb álló felfogást képviselt az alföldi iskola, melynek története a Courbet- és Munkácsy-féle kritikai realizmus örökségéből indult ki, de eljutott a naturalizmusig, a *plein air*-ig, az impresszionizmusig és az expresszív realizmusig, s összefonódott bizonyos polgári emancipációs törekvésekkel is (*Németh*, 1983, 396-397. o.). Ennek tevékenységét a későbbiekben részletesebben tárgyaljuk.

5.2.1.2. A gyermekélet és a szocializáció témái a dualizmuskori magyar festészetben

A dualizmus korának gyermekábrázolási gyakorlatát nagymértékben meghatározta a müncheni realizmus sztereotipizáló hajlama, humoros-anekdotikus jellege, mely az általános korízlelésből fakadt. Ez jellemezte a tárgyát a paraszti, de a polgári és az úri életvilágból merítő mű-

veknek is. *Jendrassik Jenő* müncheniesen édeskés gyermekportréi iránt nagy érdeklődést tanúsított a Múcsarnok közönsége, s olyan művei, mint a roppant érzelmes „*Misére*” (1896), hatásvadász módon váltottak ki részvétet a korabeli közönségből (ld. *Bernáth*, 1981, 222. o.). Hiszen az említett képen a figyelem nem annyira a háttérben húzódó tragédiára (az édesanya betegsége), mint inkább a magára maradt gyermek szánni való lényére irányul, így oldva fel a veszteség problémaköréből fakadó feszültséget. *Veress Zoltán* (1868-1935), az Erdélyi Szépművészeti Társasági egyik alapító tagja, gyermekalakjait gyakorta helyezte allegorikus („*A szüret allegóriája*”, „*Az ősz allegóriája*”) vagy mitológiai („*Szűz Mária a gyermek Jézussal*”) kontextusba, gyámoltalan, szeretetre méltó és ártatlan életszakasznak láttatva a gyermekkort (ld. *Lyka*, 1951, 63. o.).¹² *Vágó Pál* (1953-1928) korai, müncheni akadémikus felfogásban készült képei között ugyancsak találunk kedélyes, derűs életszemléletű gyermekjeleket („*A gyík*” – ld. *Lyka*, 1951, 48. o.). „*Jár a baba*” c. képe (1881, 150x110 cm)¹³ például bensőséges, már-már gondtalannak tetsző családi jelenetet állít elénk, melynek szereplői mintha csak ünnepségre öltöztek volna ki, vagy éppen a megfestés alkalmából. Mindazonáltal a gyermek személye itt fontos értéként tételeződik, s úgy tűnik, hogy az egész család figyelme a kisdedre és annak fizikai fejlődésére összpontosul, de szemlátomást nemcsak a gondoskodás, hanem a szülői öröm forrása is a „kicsi”. *Szobonya Mihály* (1855-1898) életművében számos nosztalgikus, saját gyermekkorára visszaemlékező képet találunk, ilyen például a „*Beiratkozás falusi iskolában*” (ld. *Lyka*, 1951, 55. o.), vagy akár a „*Mosás*” (1887), mely *Chardin* „*A mosónő*” c. képének anekdotikus zsánerré való átírásaként is tárgyalható.

Rengeteg gyermekábrázolás ismert *Peske Gézától*, akit *Lyka Károly* a piktorok „*Pósa bácsijának*” nevezett („*Forró*”, „*Csak egy szemet*” – *Lyka*, 1951, 53. o.). Képeit a „*vidéki élet pillanatai, a lármás gyermekserg, vagy a lustálkodó délutánok hangulata lengi át*” (NKÖEOK, 2007). Műveit részletgazdagság, aprólékosság, pontosság, mozgalmasság és élelenség jellemzi. Festészetébe a klasszikus modernség irányzatainak hatását nem igazán engedte be (NKÖEOK, 2007). Ábrázolásait szemlélve szemtanúi lehetünk az első felfedezésektől örömteli, lírai utánérzésű, kedves emlékű gyermekkoroknak, nála felfedezhetők a gyermeklét olyan, a művész által már-már egyetemes érvényűnek láttatott motívumai, mint amilyen a bájosság, a szeretetelenség, a gyámoltalanság és a játékoság. A gyermek itt nem tűnik kicsinyített felnőttnek, hiszen többnyire nem a felnőttek dolgát végzi, sőt, még játéktevékenységeivel sem a későbbi társadalmi szerepekre készül elő. A képeken nagy szerep jut a gyermek és az állatok viszonyának („*Fiú kiskutyával*”), a gyermekek szabadságélményének („*Halászó fiú*”), de a gyermeki játéktevékenység („*Hógolyózásra készen*”) megjelenítésének is. A művész

¹² Budapest Aukció. <http://budapestaukcio.hu/veress-zoltan/festo/>. Megtekintés: 2015.10.18.

¹³ Vágó Pál. <http://www.vagopal.hu/muvek/index.html>. Megtekintés: 2015.10.18.

rendkívüli érzékenységet mutatott a gyermekek összetartozásának („*Krumplievők*”) és a fiziológiai szükségletek („*Szőlőt szemezgető fiú*”) érzékeltetése iránt. *Peske* gyermekjelenetei emlékeztetnek *Murillo* olyan képeire is, mint amilyen a „*Játszó gyermekek*”, amelyeken a csavargó, játszó, kockázó és gyümölcsöt evő szegénygyermekek önfeledtsége és vidámsága a legszembetűnőbb (*Angulo Iñiguez*, 1962, 347. o.; 360. o.). E képekhez leginkább *Wilhelm Schütze* művei („*Vidéki idill*”) hasonlíthatóak.

Tematikai értelemben a gyermekábrázolások más csoportját képezik a polgári gyermekvilág tárgyköréből merítő, gyakran reprezentációs célú festmények. *Innocent Ferenc* (1859-1934) társasági hölgyek és leányainak önreprezentációs célú, „kozmetikázott”, álomszerűvé varázsolt portréit készítette százával, igyekezvén eleget tenni soha nem fogyó megrendeléseinek (pl. „*Fiatal lány rózsákkal*”; ld. *Lyka*, 1951, 52-53. o.). *Vastagh György* (1834-1922) életművében szintén találkozunk előkelő származású gyermekek ábrázolásával, színpadias háttér előtt, teátrális gesztusokkal („*Kislányportré*”), de gondolhatunk *Gergely Imre* (1868-1957) édeskés életképeire is („*Kertben*”, „*A pikinik*”), melyek *Liezen-Mayer Sándor* (1839-1898) hatására keletkeztek.

A gyermekábrázolásoknak megint más csoportját képezték az olyan művek, melyek a paraszti gyermekkor nem szenvtelenül vagy humorosan, hanem a munkában elfoglalt, nélkülöző falusi ember életének atmoszférájával átítatva ábrázolták. *Glatz Oszkár* „*Fahordók*” (1898) c. képe például már-már a sisyphosi mítoszt juttatja eszünkbe a munkájukat fáradhatatlanul végző anya- és gyermekalak révén, kifejezve az odaadást, mely a parasztot a tájhoz fűzi (*Aradi és Telepy*, 1981, 309-310. o.). *Bruck Lajos* (1846-1910; „*A konyhában*”) és *Pataky László* (1957-1912; „*Vasárnapi virrasztás*”) érzelmes gyermekábrázolásain keresztül is betekintés nyerhetünk a szegényparaszti életbe, ám a paraszti gyermekkor igazán elmélyült megközelítésével valójában az alföldi iskola alkotóinál találkozhatunk.¹⁴

5.2.2. Szolnoki és hódmezővásárhelyi művészeti élet

5.2.2.1. Szolnoki művésztelep

Az alföldi táj már a szabadságharc utáni időszak óta ihletforrását képezi a hazai festészetnek (ld. *Id. Markó Károly*: „*Magyar alföldi táj gémeskúttal*”, 1853; *Barabás Miklós*, *Szemlér Mihály*, *Ligeti Antal*, *Lotz Károly*), de az alföldi táj és emberei iránti elmélyült érdeklődés majd csak a szolnoki és a hódmezővásárhelyi művésztelep alkotóinak életművében jelenik meg, melyekre összefoglaló elnevezésként az „*alföldi iskola*” kifejezést használjuk. Szolnok hírvi-

¹⁴ Terjedelmi okokból dolgozatunkban nem kerítettem sort a gyermekábrázolások történetének átfogó áttekintésére, erről azonban a „*Gyermekkép*” c. blogomon közöltem egy dolgozatot (ld. *Támba*, 2015b).

vője a művészek körében *August Pettenkofen* osztrák festő és katonatiszt volt (ld. *Rózsaffy*, 1905), akinek hatására bizonyos *Munkácsy körében* dolgozó festők, *Aggházy Gyula* és *Deák-Ébner Lajos* a hetvenes évek közepén felkeresték Szolnokot, de kettejük közül *Deák-Ébner* járt gyakorta vissza erre a vidékre (*Egri és Aradi*, 1981, 228. o.). Párizsi tanulmányai után *Mednyánszky László* is Szolnokra látogat, itt keletkezik többek között „*Mocsaras táj*” és „*Tiszai halászat*” c. képe (*Egri és Aradi*, 1981, 229. o.). Szolnok csakhamar magához vonzotta továbbá *Bihari Sándort*, *Böhm Pált* és *Tölgyessy Artúrt* is (*Zsolnay*, 2001), mely utóbbi festő egyébként barátja volt *Pettenkofennek* (*Egri és Aradi*, 1981, 235. o.)

Az itt dolgozó művészek munkáin megmutatkoztak a szociális érzékenység jelei, de az alföldi parasztemberek életén túl maga az alföldi táj is megigézte e festőket, mégpedig: „*az Alföld mocsaras-párás vidékeinek, poros útjainak, határtalan pusztáinak látványa, a plein air festés számára kimeríthetetlen légköri sajátosságok, fényviszonyok*” (*Egri és Aradi*, 1981, 229. o.). A plein air festésmód már *Ifj. Markó Károly* és *Munkácsy Mihály* („*Poros út*”, 1874) festészetében megjelenik, *Szinyei Merse Pálnál* válik tudatos tendenciává, majd továbbhagyományozódott a szolnoki festőkre, akiknél az új formanyelvi megoldások szorosan összekapcsolódott a realizmus eszmei törekvéseivel (ld. *Deák-Ébner Lajos*: „*Szolnoki vásár télen*”, „*Tutajok a Tiszán*”). Kétségtelen azonban, hogy a plein air öröksége jóval határozottabban észlelhető a nagybányai festők munkásságában. Mindazonáltal hatott rájuk *Jules Bastien-Lepage* finom naturalizmusa, *Jules Breton* és *Millet* piktúrája is (*Egri és Aradi*, 1981, 230. o.).

Idővel, az 1890-es években, érlelődni kezdett a szolnoki alkotókban a telepalapítás gondolata, majd 1899-ben *Olgyay Ferenc* (1872-1939), többek között *Bihari Sándor*, *Fényes Adolf*, *Kernstok Károly* és *Mednyánszky László* nevében „*memorandumot nyújtott át Wlassics Gyula vallás- és közoktatásügyi miniszternek, amelyben támogatását kéri egy szolnoki művésztelep létrehozásához*” (*Egri és Aradi*, 1981, 231. o.). Egyébként a művészek alapító kedvének, lelkesedésének nem mellesleg a nagybányai művésztelep alapításának és működésének sikeresége volt az egyik oka (*Németh*, 1972, 26. o.). 1901. április 28-án végül létrejött a Szolnoki Művészeti Egyesület, mégpedig „*az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat lapja, a Műcsarnok, valamint a kultuszminisztérium művészeti osztályának vezetője*” pártolásával (*Egri és Aradi*, 1981, 231. o.). Végül „*1902. június 29-én a műtermeket átadták Bihari Sándor, Fényes Adolf, Hegedűs László, Mihalik Dániel, Olgyay Ferenc, Pongrácz Károly, Szlányi Lajos és Zombory Lajos festőművészeknek*” (*Egri és Aradi*, 1981, 232. o.; ld. még: *Végvári*, 1952, 35-36. o.). *Fényes*, *Mihalik*, *Olgyay*, *Jávor* és *Szlányi* rendszeresen kiállítottak a *Képzőművészeti Társulat*, a *Nemzeti Szalon*, 1912-től pedig az *Ernst Múzeum* kiállításain, de csatlakoztak a *Balogh Bertalan* szervezésében megvalósult felvidéki vándorkiállításokhoz is (*Egri és Aradi*,

1981, 240. o.). A művésztelep teret adott a főiskolai hallgatók tapasztalatszerzésének is, az évenként megrendezett kiállítások pedig felélénkítették a város szellem életét (Zsolnay, 2001).

A szolnoki művészek célja a telep alapításakor az volt, hogy megfesthessék az alföldi tájat (Böhm Pált kommentálja Zsolnay, 2001) és az ott élő emberek szokásait, munkatevékenységeit, illetve amint arra Zombory Lajos rámutatott, hogy kijelöljék, a honi festészet új irányait. A szolnokiak célja „egy gyökeresen magyar festészet” megteremtése volt, „amely az alföldi impressziókból táplálkozik, s magyar levegő az éltető eleme” (Zombory Lajost idézi: Egri és Aradi, 1981, 239. o.). Ezzel magyarázható, hogy némiképp levetkeztek magukról a müncheni, bécsi és párizsi hatásokat, pontosabban, a hazai viszonyoknak megfelelően alkalmazták azokat. Ugyanakkor alkalmazták a „tisztá festőiiség elvét”, melynek középpontjában a szín, a forma, a vonal, a fény és a valór áll, s roppant fontos a téma (Egri és Aradi, 1981, 239. o.).

A szolnoki festők működésére meghatározó hatást tett Fényes Adolf, különösen plein air jellegű alkotóperiódusában, napfénytelített képeivel („Babfejtők”). A mester hatására Szlányi (1869-1949) és Mihalik (1869-1910) a világosabb tónusokhoz nyúlt, ám míg utóbbi a naturális festésmód irányába hajlott, s erőteljes, keveretlen színekből építkező plein air megoldásokhoz folyamodott („Tiszahíd”), addig utóbbi nagy felületeket kitöltő, erős színeket használt, a formákat pedig vonalritmussal tagolta, ecsetkezelését érzékenység jellemzi („Parkrészlet”) (Egri és Aradi, 1981, 237. o.). Őket ketten, Olgyay Ferencsel együtt, gyakran csak „tájfestő triáznak” hívták (Zsolnay, 2001). Fényes későbbi, dekoratív periódusának (ld. „Testvérek”, 1906; 37.) hatására aztán Zombory Lajos (1867-1933) a hideg és a meleg színek egyensúlyára törekedett, oldott ecsetkezelésű, plein air stílusú állatkompozíciókat hozott létre (Egri és Aradi, 1981, 237. o.). Kléh János (1881-1919) ugyancsak a posztimpresszionizmus útján indult el, képeit dekoratív színfoltokkal festette, „összefogott, lágyan hajló vonalakkal tagolt formák jellemzik” (Egri és Aradi, 1981, 238. o.) posztimpresszionista felfogású munkáit („Szolnoki részlet”). Nagy, összefogott felületeknek adtak teret Szirt Oszkár (1889-1915) síkszerű képei is, melyeket merész színellentétek jellemeznek („Önarckép”, 1909) (Egri és Aradi, 1981, 238. o.). A tájképfestészet vonatkozásában érdemes megemlíteni Vidovszky Bélát is, különösképpen színérzéke és megfigyelőképessége okán (Zsolnay, 2001). Perlmutter Izsák (1866-1932) az 1900-as évek közepén volt a szolnoki művésztelep tagja, ezért csak helyelközzel nevezhető szolnoki festőnek. Piktúráját racionalizmus, a rajz abszolút jelentőségébe vetett hit, a színbontás tudatos elemzése, majd éppen szolnoki tartózkodása idején a színek anyagszerűvé válása, a kolorit oldódása jellemzi (Egri és Aradi, 1981, 238-239. o.).

5.2.2.2. Hódmezővásárhelyi művészet

A századfordulón Hódmezővásárhelyen élénk szellemi és művészeti élet kezdett kibontakozni. 1904-ben ipari és mezőgazdasági bemutatót rendeztek, ahol népművészeti tárgyakat (pl. cserépedényeket, viseleti darabokat, hímzéseket) is bemutattak, illetve festményeket állítottak ki (*Szlányi Lajos, Kacziány Ödön, Nyilasy Sándor*). A kiállítás nyomán Kiss Lajos szervezésében 1907-re összeállt egy muzeális értékű gyűjtemény, melynek darabjai egy 1907. október 20-án létesített vásárhelyi múzeumba kerültek. Ezután „*a Múzeumok és Könyvtárak Országos Felügyelősége előterjesztésére a kormány 70 000 koronás államsegélyt szavazott meg Hódmezővásárhelynek kultúrház építésére*” (*Egri és Aradi, 1981, 250. o.*). Később létrehozták a *Művészek Agyagipari Telepét* a népi kerámia hagyományának megőrzése céljából. Rendeztek műsoros esteket is, árverezéseket, kiállításokat a Kaszinóban és a Fekete Sas szállodában.

1910-ben létrejött a *hódmezővásárhelyi Irodalmi és Művészeti Társaság irodalmi, képzőművészeti és zenei osztállyal, 50 taggal, s hivatalos lapja, „A jövődő”* is ebben az évben jött létre (1910-1912) *Dr. Gonda József* szerkesztésében; művészi főmunkatársa *Tornyai János* lett. A lapban gyakran publikált *Endre Béla, Szöri József* és *Tornyai János*. E társaság azonban hamar bomlásnak indult, hiszen a tagok sorra eltávoztak Hódmezővásárhelyről: Kiss Lajost például kinevezték a nyíregyházi múzeum munkatársának, Tornyai pedig Mártélyra vonult Kovács Marival. Bár a barátság megmaradt, a közös élmények és tervek ideje elmúlt, 1926-ban azonban néhányan közülük (*Tornyai, Endre, Darvassy, Rudnay, Kallós, Pásztor, Barkász*) még egyszer összejöttek, hogy megalapítsák a *Hódmezővásárhelyi Művészek Társaságát* (*Egri és Aradi, 1981, 249-250. o.; Nagy, é. n.; ld. még: Tornyai, 1988, 36-42. o.*).

A hódmezővásárhelyi festők *Munkácsy* fiatalkori realizmusához kanyarodtak vissza, hiszen plebejus karakterű művészetüknek ez felelt meg igazán. Az különböztette meg őket a szolnokiaktól, hogy ők „*a paraszti életet, a paraszttípusokat nem kívülről nézték, és nem csupán a festői motívumot vagy a szentimentális szociális érdeklődés tárgyát találták meg bennük, hanem velük a magyar paraszt, mint saját magát és környezetét szemlélő, önmagát és zárt világát jelenítő, képzőművészeti alkotóerő jelentkezett*” (*Németh, 1972, 28. o.*). Ezeknek a szegénysorú parasztfestőknek köszönhető, hogy a magyar parasztság művészetteremtő erővé vált, akár csak *Móricz Zsigmond* írásművészetében (*Németh, 1972, 28. o.*). Ám mindez nem választható el a hódmezővásárhelyiek tájképfestő tevékenységétől, hiszen például Tornyai pszichikailag roppantmód telített, sommásan megfogalmazott tájképein megvalósuló misztérium nélkül a „magyar paraszt” lelki valósága sem válhatott volna oly elevenné, tragédiát sejtetővé (*Pap 1965, 24. o.*). Végül szögezzük le: a hódmezővásárhelyi művészek mindent megtettek a paraszti társadalom értékeinek megőrzéséért, illetve a népi értékek iránti tisztelet fel-

élesztéséért, hiszen önálló tevékenységükkel arra kívánták felhívni a figyelmet, hogy a vásárhelyi kultúrának és szellemi életnek szüksége van a pártfogásra, a támogatásra, festészetükkel pedig az alföldi „néplélek” láthatóvá tétele volt a céljuk (ld. Kiss, 1988, 35-36. o.).



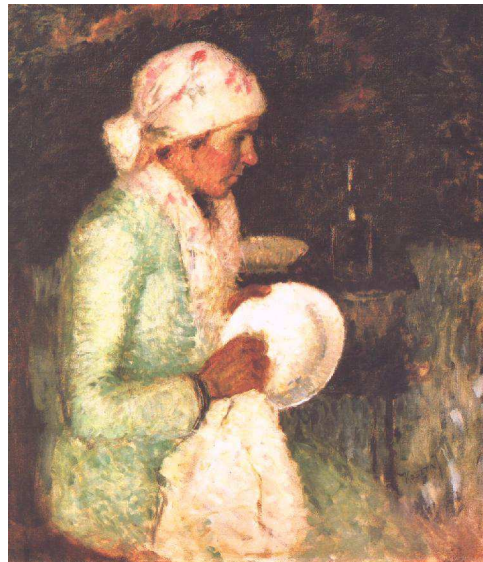
Deák-Ébner Lajos: „Hazatérő aratók”, 1881



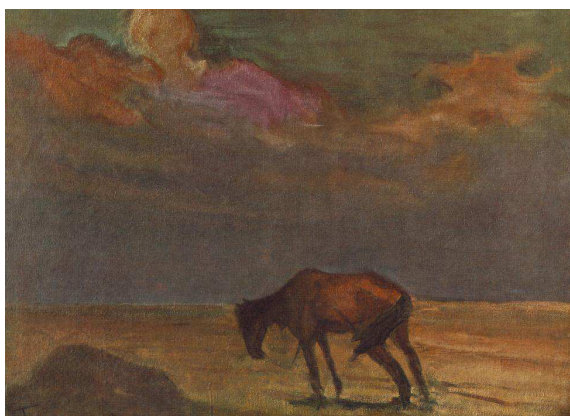
Bihari Sándor: „Bíró előtt”, 1886



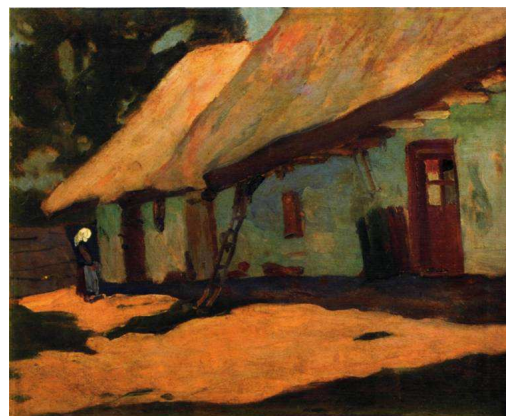
Fényes Adolf: „Napszámos”,
1901



Koszta József: „Tányértörő nő”, 1919 k.



Tornyai János: „Bús magyar sors: önéletrajz”, 1910



Endre Béla: „Parasztudvar”, é. n.

5.2.3. A szegényparaszti élet témája az alföldi festészetben

Alföldön a századforduló idején többfelé gyökeret vert „*az ízig-vérig magyar piktúra megteremtése*” (Egri, 1989, 5. o.) iránti elköteleződés a művésztsadalomban. Szolnok, Hódmezővásárhely, Szentes és Mártély azoknak a művészeknek adott otthont, akik szenvedéllyel érdeklődtek az ott élő emberek élete, szokásai, munkája iránt, akik a nép életét tették meg művészetük fő tárgyának. Ez a „*plebejikus szemlélet*” kötötte egymással össze e tájak művészetét, mely a nép érzelemlágából táplálkozott (Egri, 1989, 5. o.).

A különbségek azonban maguktól értetődőek. Szentes és Hódmezővásárhely, az ún. „*Viharsarok*” művészetében inkább az indulat, az önkifejezés elsöprő élménye a döntő, míg a szolnoki művészetet – *Aba-Novák Vilmos* szavaival élve – egyfajta „*derűs realizmus*” jellemezte, abból „*hiányzik az a súlyos, szenvedélyes, drámai hang, amely az Alföld kemencéjében, Vásárhelyen izzott [...]*” (*Aba-Novákot* idézi *Kertész, Szász és Zsolnay*, 2002, 134. o.). Míg pl. *Bihari Sándor* számára az alföldi ember pusztá megfigyelés és „*tárgyias megállapítás*” tárgya, addig *Tornyai Jánosban* mintegy „*benne él*” az alföldi ember, „*ő egy az ő alföldi emberével, amikor őt festi: mintegy »birtokon belül« van*” (*Bodnár*, 1986, 104. o.).

Ami miatt a művészettörténészek mégis együtt tárgyalják e művésztelepeket, az a parasztematika és a síkvidéki táj megfestése iránti elköteleződés, illetve a törekvés, hogy levetkőzzenek magukról a bécsi és müncheni hatásokat (Egri és Aradi, 1981, 239. o.), valamint a népszínműfestészet felületes megoldásait. A század közepén a festők még kívülről festették a paraszti életet, pusztán népszínmű-motívumot látva benne, míg most egyes művészek – különösen *Kosztai, Tornyai és Nagy István* – saját világukat festik e témában (ld. *Aradi*, 1981, 251-253. o.; ld. *Egri és Aradi*, 1981, 242-246. o.), mások pedig, ha „*kívülről jövő szemléletből*” (*Bodnár*, 1986, 104.) is festettek, azt korántsem minden részvét nélkül tették. *Fényes Adolf* képeiből pl. „*oly fokon sugárzik az együttérzés, olyan mélységeket ér el a lélektani megfigyelés, hogy [...] a festészeti 'lázítás' ismérvét is kimeríti*”. A festő „*ugyanazt a lelki gyötrelmet éli végig, mely a századfordulót is hatalmába kerítette*” (*Bálintné Hegyesi szerk.*, 1992, 26.).

Lévén, hogy e festők közül sokan maguk is paraszti sorban éltek, belülről élték át, amit festettek, emberként és parasztként ábrázolták a pusztá létért való küzdelmet. Az alföldi kötődésen túl végső soron az a szemléleti realizmus kötötte őket össze (a „*világos festés*” képviselőinél is!), mely a szegényparasztság társadalmi helyzetére való szüntelen reflektálás következtében soha nem hunyt ki a pusztaság festőiből (Egri, 1952, 30-31. o.). Művészetükben átlényegül a népi életkép műfaja, hiszen ez alatt már nem a századközep cselekményes zsánerképeit kell értenünk, hanem a plein air, az impresszionizmus és a finomnaturalizmus szemlélete által megújult, „*alapvetően festői közelítésű*” (Egri, 1977, 30. o.) ábrázolási gyakorlat-

ról van szó, amely, bár alapvetően magánviseli *Munkácsy* és a külföldi tanulmányutak hatását, kénytelen volt hozzáigazodni a hazai befogadói közeg korlátozottságához, illetve a magyar társadalmi valóság megfestésének sajátos igényeihez.

Visszatérve a *Munkácsy-életművel* való viszonyra, elmondhatjuk, hogy annak öröksége az alföldi iskola számára mindenekelőtt a társadalom periferiáján élők iránti fokozódó részvét volt, ám már nem a nemzeti elnyomás, hanem a belső társadalmi struktúra egyenlőtlenségeiből fakadó szenvedés és nyomorúság kontextusában (ld. „*Tépéscsinálók*”, 1871; vö. *Vadas*, 1986, 7. o.). *Munkácsy* festészetével egyfajta társadalmi felelősségérzetet ébresztett a művészekben, s közvetítette a courbet-i „ikonográfiai fordulat” (vö. *Bialostocki*, 1986) felhívásait. Ugyanakkor a változó művészi áramlatok (*Bastien-Lepage*, *Monet*, *Roault* stb.) hatására a drámai-részletező jelleg és a cselekményesség háttérbe szorult, helyébe különböző irányok kerültek: (1.) a passzív-meditatív attitűd (*Fényes Adolf*), (2.) az objektív-leíró jelleg (*Deák-Ébner Lajos*, *Bihari Sándor*) és (3.) az expresszív realizmus (*Tornyai János*, *Kosztai József*). Mindazonáltal a társadalmi és lélektani valóság megfigyelése iránti elkötelezettség, a pszichológiai jellemzés, az idealizálás elutasítása, s olykor a komor, sötét tónusok alkalmazása meglehetősen átfogó örökség a *Munkácsy-életműből*. E hatásokat az alföldi festők magukba itták, még ha alapvetően el is távolodtak a hagyományos zsánerkép részletező és títusteremtő tendenciájától (vö. *Fülep*, *Dercsényi* és *Zádori*, 1973, 427-429. o.). Fontos vonás továbbá a holland realizmus örökségének *Munkácsy*n átszűrő hatása (világítástechnika, drapéria, faktúra), ezért dolgozatunkban több összehasonlítást hozunk a XVII. századi holland festészet köréből.

5.2.4. A szegényparaszti élet témája a szolnoki művésztelep alkotóinak életművében

Az alföldi iskola mesterei a klasszikus modernség tanulságain iskolázott, ám jellegzetesen magyar művészetet teremtettek. Alföldöt a művészet számára mégsem magyar festők fedezték föl, hanem egy osztrák úttörő, a Szolnokot gyakran járt *August Pettenkofen* (1822-1889) volt az, aki novellisztikus festményein a szentháromság-szobor körüli vásári forgatagtól a cigány-élet-jelenetekig, a pipázó paraszttól a ruhatisztoogatóig mindent megelevenített a magyar puszta életéből – azonban festményei modelljei még inkább afféle egzotikumoknak tűnnek (*Végvári*, 1952, 12. o.; *Rózsaffy*, 1905). A század közepétől aztán Szolnokon polgárjogot nyertek a kisméretű, tájban elhelyezett alakokat ábrázoló, derűs színekkel, szentimentális, eszményített előadásban megfestett csattanós történetek, amelyeken szépségét, lovagiasságát, egészségét dicsérték a paraszti életnek, s ezzel az uralkodó közízlést szolgálták ki (*Végvári*, 1952, 22-23. o.). A szolnoki népeletet emberi mélységgel és dokumentatív hűséggel majd csak a tanulmányútjáról visszatérő *Deák-Ébner Lajos* és *Bihari Sándor* fogják először vászonra vinni.

5.2.4.1. Deák-Ébner Lajos (1850-1934)

Deák-Ébner Lajos német származású művész volt, akinek szülei révén már gyermekkorában szívügyévé vált a magyar nemzet. Sokáig kizárólag a magyar népeletből vett témák foglalkoztatták, azonban képeivel nem állt be az anekdotikus népeletkép-festők sorába, festészetét sokkal inkább az objektív-leíró jelleg határozta meg. Művészetfelfogására eleinte jelentős hatást gyakorolt Courbet, illetve a müncheni iskola a maga barnás tónusaival, majd később mindezt a hatást némileg felülírta a Jules Bastien-Lepage-féle finomnaturalizmus, illetve a barbizoni iskola (Jules Breton és Jean-Francois Millet) hatása (Rózsaffy, 1907; Végvári, 1950, 111-120. o.). Ám festői irányultságát illetően mindvégig megmaradt a courbet-i örökség hatása, hiszen a mesterhez hasonlóan ő is megadta azt a méltóságot, „erőt és jelleget” parasztfiguráinak, ami korábban csak az isteneknek és hősöknek járt (Courbet-t idézi de Micheli, 1969, 13. o.).

Deák-Ébner Millet művészetét Barbizonban közvetlen közletről ismerte meg, s Végvári Lajos szerint ez látszik is vásznain, különösen a „Hazatérő aratók” (1881) c. képen, melyen az emberalakok mintegy beleszerveződnek a tájba, összefonódnak a természettel. A fennkölt parasztfigurák hasonlósága, illetve az „olvadékony színezés” okán Végvári hangsúlyozza a Breton-hatást is (ld. Hazatérő aratók), ám az ő képein a táj mellérendelt szerepet játszik, már-már különálló életet él (Végvári, 1950, 111-120. o.). Festészetét a szerző párhuzamba állítja a XVII. századi holland festészettel is, mivel a festő az élet eleveenségét próbálta kifejezésre juttatni, s az események sokaságát kívánta vászonra vinni, „állandóan mozgásra kényszerítvén a szemet. Fő alakjai viszonylagos nyugalma ellenére így foglalja magába művészete az élet mozgását, áradását.” Végvári szerint éppen ez a mozgalmasság különbözteti meg őt a barbizoniaktól, akik bár „emelkedettebbek” nála, „de alakjaik passzívnak tűnnek, az élet mintegy letompítva, poétikus fátyolon keresztül jelenik meg náluk” (Végvári, 1950, 116. o.).

Deák-Ébner már 1874-75-ben meglehetősen közel került a szolnoki népelet élményvilágához, s megszabadulva „a müncheni zsáner anekdotizmusától, erősen rajzos-kontúros stílusától” (Egri, 1977, 26. o.), immár a közvetlenül tapasztalt valóságtól ihletetten festett. Szolnokra Pettenkofen, az osztrák festő híre vonzotta. Pettenkofen tanácsokkal látta el, hogyan közeleítsen ecsetjével a piaci élet sokrétű valóságához, ám az utak már kezdetekkor elváltak: az ő kisméretű, cselekményekben szegény, epigrammatikus képeihez képest Deák-Ébner munkái epikai részletességgel beszélnek még a mellékeset is. Képei ezért pillanatfelvételné hatnak (Oelmacher, 1970, 7-8. o.), akárcsak a XVII. századi holland zsánerjelenetek; e hatáshoz a pontos rajzosság és a színezésbeli összhang egyformán hozzájárult. Továbbá, míg Pettenkofen mintegy egzotikumként festette a népet, addig Deák-Ébner természetességre törekedett, minden szenvtelenség és leíró jelleg ellenére is (Rózsaffy, 1907). Képei, bár távolságtartónak és

hűvösnek hatnak, mégis hitelesek, hiszen ő nem a jellegzetest, hanem a jellemzőt, a mindennapit emelte ki a paraszti életből, a szociográfiai értelemben vett tipikust hangsúlyozta, s nem annyira az „*etnográfiai érdekességeket*” (ld. *Bihari Sándor* kapcsán: *Fónagy*, 1906).

Deák-Ébner többnyire azt ábrázolta a falusi életből, amelynek megjelenítése kevés okot adhatott a paraszti élet nyomorúságának hangsúlyozására, azt, amely a leginkább megfelelt „*derült és mindvégig optimisztikus kedélyvilágának*” (*Rózsaffy*, 1907). Témái (pl. piaci és ünnepi jelenetek) már eleve alkalmatlanok a néplélek mélyén dúló pesszimizmus kifejezésére, így némiképp kívülmaradt a parasztember élményvilágán. Ugyanakkor az, amit megelevenített a népeletből, többnyire hitelesen közvetíti a szemmel láthatót, mindenféle hatásvadászat nélkül. Épp ezért nincs okunk piktúráját felszínesnek nevezni, mint ahogyan azt *Möbius Izabella* tette, aki szerint Szolnok művészetellenes miliőt jelentett a festő számára „*a még mindig egyeduralgó akadémiizmus és a Képzőművészeti Társulat maradiságának*”, illetve a Műcsarnok ízlésének hatása miatt (*Möbius*, 1940, 8. o.). Mindazonáltal *Deák-Ébner* munkássága rendkívül fontos alapokat nyújtott a szolnoki művészet számára, ráadásul ő irányította Szolnokra *Bihari Sándort*, aki később *Fényes Adolf* „tanítójává” lett (*Oelmacher*, 1970, 7-8. o.).

5.2.4.2. *Bihari Sándor (1856-1906)*

Bihari Sándor 1856-ban született szegény iparos családban, s életét művészként is végigkísérte a nélkülözés terhes légköre. Jól ismerte a falusi élet alakjait, s vásznain is ezek az egyszerű figurák jelennek meg. Őt azonban – a színpadias hatásokkal dolgozó népszínműfestészet tendenciáival szemben – nem a népi hagyományok, hanem a paraszti életszemlélet sajátosságai érdekelték, illetve a falusi hétköznapiak, melynek apró, ám annál beszédesebb mozzanatait egyszerűen és díszítetlenül ábrázolta. Az embertípusok és a tipikus helyzetek megragadására törekedett, kihangsúlyozva a társadalmi rétegjellemzőket, a szociokulturális kódokat. Miképp *Roskovics Ignác* mondta róla, „*ha madarat festett volna, a szürke verebet festette volna*” (idézi: *Fónagy*, 1906), hiszen őt nem a különös, hanem a jellemző érdekelte.

Ennél fogva munkásságát meghatározták a realizmus hagyományai („*Bíró előtt*”; „*Oláh temetés*”, 1888, 42.; „*Munka után*”). Ugyanakkor idővel – részben a nagybányai művésztelép, részben *Deák-Ébner* Lajos hatására – a plein air is nagy hatást gyakorolt felfogására, hiszen foglalkoztatta a világos festés problémája, időlegesen pedig – a pontos rajzosság rovására – a foltokban festés és a tarka színek kérdése is (*Fónagy*, 1906). Azonban műveit sokáig – különösen az 1880-as években – leginkább az egyszerűség, a színtelenség, a díszítetlenség, s ennél fogva afféle „*objektív realizmus*” jellemezte (ld. *Fürösztés*), amely a német irodalom olyan képviselőinek munkáira is jellemző, mint amilyen például *Hauptman* volt és *Halbe*. Ez utóbbi jellemző miatt mondhatjuk, hogy festészetét sokkal inkább meghatározta *Jules*

Bastien-Lepage hatása, mint *Munkácsy*é, noha indulásakor erőteljes hatást gyakorolt *Piloty müncheni iskolája* (ld. *Lyka*, 1983, 23-34. o.) is, amelynek maga is tanítványa volt.

Festészete nem nélkülözi a humort és a derűt, de ez nála már – szemben a korábbi évtizedek népszínműfestészetével – nem keveredik anekdotizáló hajlammal. Művein már megjelenik a gyanakodó, az autoritással szemben mind bizalmatlanabbá váló parasztember alakja („*Programmbeszéd*”, 1891, **13-14.**) is. Képei bizonyítékok a paraszti polgárosulás koráról, melyben még tartotta magát az „archaikus paraszti állapot”, ám már érezni szikráit a paraszti polgárosulásnak, az egyszerű ember öntudatra ébredésének, a helyi autoritással („*intelligenciával*”) szembeni bizalmatlanságnak. Bihari parasztság melletti kiállását már az is bizonyítja, hogy egyike volt a szolnoki művésztelep megalapítóinak, amelynek programja összetalálkozott a vidéki közönség elismerésével, akárcsak Bihari felfogása, bár – anyagi nehézségeiből fakadó megfelelési kényszerének köszönhetően – életműve korántsem volt egyenletes.

5.2.4.3. *Fényes Adolf (1867-1945)*

Fényes Adolf Kecskeméten született, jómódú, művelt rabbi család fiaként. Magányos ember volt és különc, aki távol tartotta magát az izgalmaktól és a szocialista gondolkodástól (*Bálintné Hegyesi szerk.*, 1992, 25. o.). Munkásságában kifejezésre jutott ugyan egyfajta nagyfokú szociális érzékenység, ez azonban nem állt közvetlen rokonságban a korabeli szocialista mozgalmak radikalizmusával, hiába tették meg saját korában „szocialista apostolnak”, hiába látták benne „*Marx és Lassalle küzdő katonáját*” (*Lyka*, 1905a). Miképp *Lyka Károly* írta, piktúrájában „*nem a proletár, hanem a szín és a rajz*” (*Lyka*, 1905a), illetve a kurta, tömör kifejezés a meghatározó („*Család*”). Erről kívánja meggyőzni olvasóit a *Művészet* 1902/1-es számának szerzője is. „*Kétségtelen, hogy Fényest kevésbé vezették modern társadalomfilozófiai eszmék, mint inkább festői gondolatok. Egyetlen képe sem támadt abból a célból, hogy igazságon egy szociológiai kérdés mellett vagy ellen. De talán inkább az a sajátos patina érdekelte, a mely külön színt ad a gyár és a mező munkása bőrének*” (*Ismeretlen szerző I.*, 1902, 66. o.).

Fényes festészetét ekkortájt – 1898-1903 között, a „*Szegényemberek élete*” c. ciklus festésének első alkotóperiódusában (ld. *Oelmacher*, 1970, 23-24. o) – sajátos, különc humanizmus jellemezte, mely egyszerre volt megértő és kíméletlen az ábrázoltakkal szemben. E szemlélet nem a kor ideológiai törekvéseiből fakadt, s nem kielégítő a kritikai realizmus kategóriája alá történő besorolás sem, ehelyett inkább a naturalizmusból eredeztethető e periódus festői felfogása, bár jóllehet, annak kompozíciós megoldásait meghaladta. Mindenesetre hazánkban ekkor váltak jellemzővé a „finomnaturalizmus” szellemében fogant, kevésalakos, lényegmegragadó festmények (*Ferenczy Károly*: „*Kertészek*”, 1891; vö. *Jules Bastien-Lepage* műveivel), melyek szemlélődő attitűdje, szociális érzékenysége *Fényes* piktúrájában is kimutatható.

Fényes még pályája elején találkozott a francia és a belga naturalizmus által képviselt, a szociális kérdések iránt érzékeny változatával, már korán hatott rá a német, ún. „*Arme-Leute-Malerei*” („*Szegényember-festészet*”) iránya, ám képeit – a vázolt irányzatoktól eltérően – soha nem jellemezte nyílt társadalmi-politikai szerepvállalás, sem a naturalizmus aprólékos kidolgozása. Stilis értelemben a XVII. századi holland (*Rembrandt*) és spanyol (*Velázquez*), illetve a korabeli holland realizmus (*Israëls*) állt hozzá közel, s ő maga is úgy vallott, hogy szegényember-ciklusának darabjait Hollandiában és Belgiumban tett tanulmányútjai, különösképpen *Rembrandt* hatására alkotta. Festészete a magyar kortársak közül *Mednyánszkyéval*, *Kernstok Károlyéval* vagy *Kosztáéval* rokonítható, méghozzá a lényeglátás és a paraszt-tematika révén. Művészete távol állt attól az anekdotikus vagy objektív-leíró jellegű zsánerrealizmustól és szociálisan érzékeny naturalizmustól, amit hazánkban *Pataky László*, *Bihari Sándor* vagy *Révész Imre* képviselt, e periódusának képei pedig részletekben és cselekményben szűkölködnek, érzelmileg kevésbé telítettek (*Révész*, 2014, 13. o., 16. o.). Bár *Hornyik Sándor* kiemeli, hogy a művész ekkortájt „*az impresszionizmussal kacérkodó modern naturalizmus izgalmas mestereivel (Zorn, Bastida) került egy regiszterbe*” (*Hornyik*, é. n. e), képei e festők munkáinál passzívabbak, állapotszerűbbek, koncentráltabbak. Mindazonáltal a művész ezen alkotóperiódusában készült képein némiképp valóban érvényesült az irodalmi (zolai) naturalizmus szemlélete, még ha a művész festői és emberi mélységeivel, megértő-elfogadó szemléletével áthatottan is. Művei a formanyelvi megvalósítás tekintetében nem a naturalista tendencfestészet kompozíciós megoldásaiban, hanem a holland aranykor festészetének sajátosságaiban teljesedtek ki, s a művész külön humanizmusával gazdagodtak.

Mindenesetre *Németh Lajos* azon megfogalmazásával, mi szerint a szolnokiak közül Fényes állt legközelebb a századforduló német művészetében elterjedt „*Arme-Leute-Malerei*” szelleméhez (*Németh*, 1972, 26. o.), egyetérthetünk. Komor tónusokkal felvitt meditatív parasztjelenetei a deprivált és marginalizálódott embercsoportok iránti mély részvétről és szolidaritásról tesznek tanúbizonyságot. Kihangsúlyozzuk viszont, hogy a hitelesség érdekében lemond a részletező kedvű elbeszélés igényéről, mely még „*Civódás*” c. képén (1896) tetten érhető, ehelyett képei atmoszféráját az eseménytelenség, a csend és az elmélyült, aprólékos, ám korántsem szószátyár leírás határozza meg („*Napszámos*”, 1900 k.). Fényest nem a társadalmi közegek vizsgálata érdekelte, hanem az egyén életének egy-egy apró mozzanata (vö. *Nagy*, 1903). Éppen e felfogás közelítette festészetét a zolai naturalizmus felé (vö. *Németh*, 1999, 122. o.; vö. *Révész*, 1926), ám művein még *Munkácsy*, illetve, mint már jeleztük, már *Rembrandt* hatása is érződik, mégpedig az ecsetkezelés, a kolorit, a fény-árnyék játék és az emberábrázolás tekintetében (*Lyka*, 1905a; *Vadas*, 2003-122-123. o.). Érdeemes kiemelni, hogy alakjai *Munkácsy* figuráitól (pl. „*Tépéscsinálók*”) eltérően nem a nemzeti elnyomás

áldozatai már, hanem a belső társadalmi struktúrák egyenetlenségeinek áldozatai. Mindenesetre *Fényes Adolf* festményei csöndesen, ám sokat sejtetően képesek megeleveníteni egy-egy darabot a valamikori munkás- és parasztember „*természetrájából*”, kegyetlenül, ám mégis megértően és elfogadással tárva föl az emberi élet alsó régióinak már-már állatiasnak tetsző zugait is (vö. *Zoltai Dénes* a zolai naturalizmusról; *Zoltai*, 1997, 202–206. o.).

Azonban 1904-től már világos, napfényes képeket alkotott, sárgák és rózsaszínek harmóniájában megfestett jeleneteket („*Babfejtők*”). A korábbi, a képteret nagyrészt betöltő nagyméretű figurák helyét olykor kis alakok vették át, hogy ezáltal is nagyobb szerep juthasson magának a napsütötte tájnak, s ezzel együtt a plein air és a szecesszió formanyelvi megoldásainak (*Bálintné Hegyesi* szerk., 1992, 32. o.). Új képeire már jellemző a stilizálás, az összbenyomás megragadására való törekvés, illetve a lokális színek használata („*Iskolásgyermek*”, „*Szolnoki menyecske*”, „*Nyár a tanyákon*”). Programjává lett a „*napfényes, derűs ábrázolás*” (*Végvári*, 1952, 46. o.): új festészetét a „világos festés” technikája, a nagy kontúrokba foglalt színtoltokban való ábrázolás, a részletezés, a dekorativitás, a stilizálás és a tárgyiasság jellemezte (*Aradi*, 1979, 6. o.; *Lyka*, 1905a), melyek együtt derűsebb életszemlélethez vezettek.

Ez a korszak azonban nem tartott sokáig, hiszen az első világháború előtti években biblikus, meseszerű, nagyrészt a saját képzelete által teremtett, szimmetrikus kompozíciók szerkesztésébe menekült a világégés embertelenségei és borzalmi elől (*Aradi*, 1979, 6. o.). E kompozícióit mély depresszió és szorongás hatotta át, amelynek oka az Európán mindinkább elhatalmasodó fasizmus volt, vagyis az, hogy a lelke mélyén humanista szemléletű mester „*érezte a minden értéket veszélyeztető rém közelítését*” (*Oelmacher*, 1970, 23-24. o.).

5.2.4.4. *Tölgyessy Artúr (1852-1920)*

Tölgyessy Artúr régi „*patricius*” család sarja volt. 1875-től nyaranként Szolnokon gyűjtött tapasztalatot, de az 1890-es évektől fogva már a Balaton környékén festett. Kiváló megfigyelőképességről tanúskodó képei közvetítik azt a szabadságvágyat, mely a művész kalandos élettörténete mögött húzódott mindvégig: *Tölgyessy*, nem tűrve semmiféle intézményi korlátot és kényszert, diákkorában megszökött több oktatási intézményből, többek között a kalocsai konviktusból, s idővel szülei belátták, nem való más a fiúnak, csakis a művészpálya. Életszemléletéből fakadóan művein gyakran érzünk Petőfi-áthallást; nem véletlenül társította egyszer *Petőfi* „*Az Alföld*” c. versének (*Petőfi*, 1971, 64-66. o.) sorait „*Délibábos puszta*” c. képéhez. Képein („*Alföld*”, „*Idyll*”, „*Est*”) plein air hatás érződik nosztalgiával és „*költői hanggal*”. Tájképeinek e vonásai, illetve a művész romantikus természetszeretete hatják át alakos képeit is, hiszen számára a legfőbb ihletforrás a természet volt, melyet még gyermekkorában ismert meg, s gyermekként próbált hozzá viszonyulni mindvégig (*Kacziány*, 1910).

5.2.4.5. Szüle Péter (1886-1944)

Szüle Péter fiatalon került a szolnoki művésztelepre és 1928-ig dolgozott ott. Az 1910-es évek környékén Zorn (*Décsei*, 1929, 62. o.), majd érettebb korszakában Rembrandt hatása alatt alkotott, s éppen ezzel keltett feltűnést. Sötétbarnás tónusú arcképeket festett szegény embe-
rekről, csavargókról és parasztasszonyokról („*A templomban*”, „*A tükör előtt*”; „*Panni néni*”), de számos aktkompozíciót is készített. Művészetére nagy hatást gyakorolt felesége, az író és festő Örményi Mária is, aki valóságos múzsaként hatott rá, akárcsak Rembrandtra Saskia. „*Marikát*” számos alkalommal megörökítette varrás, olvasás, levélírás és beszéd közben (*Décsei*, 1929, 68. o.). Később aztán stílusa a tiszta impresszionizmus irányába fejlődött, színei kivilágosodtak („*Zagyva part*”). Az aprólékos, naturalisztikus megjelenítést felváltotta a foltszerűség, ragyogó kolorit, lendületesség és frissesség lett úrrá vásznain. Fejlődésére ekkor-
tájt hatást gyakorolt Munkácsy Mihály és Paál László is (*Décsei*, 1929, 67. o.).

5.2.4.6. Koszta József (1861-1949)

Koszta József tipikus parasztfestő volt, aki belülről élte át a parasztsorsot, így belülről is festette meg, sorsközösséget vállalva népével, s attól művészi sikerei után sem távolodott el (*Egri*, 1989). Mestere volt a melankolikus atmoszférateremtésnek: képeit elsöprő indulat uralja, s távol állnak a század közepén már-már hagyományossá váló cselekményes életképfestészet leíró-részletező jellegétől, de elhagyja annak sztereotípiáit is. Képeiből szüntelenül érződik a tehetetlenség fölött érzett szenvedélyes düh, a végtelen kétségbeesés az alföldi pusztaság örökké fojtott drámája miatt (*Végvári*, 1952, 51-53. o.). Koszta – Tornyai Jánoshoz hasonlóan – lázongó ösztönember volt, aki ízig-vérig „*plebejikus szemléletű*”, „*tiszta magyar*” festészet kialakítására törekedett (ld. *Végvári*, 1952, 30-31. o.).

Koszta suhanckoráig hegyvidéki környezetben nevelkedett, élete nagy részét azonban mégis az Alföldön töltötte, s az alföldi tájat festette mindvégig (*Bényi*, 1959, 9. o.), illetve annak magányos, rideg parasztembereit (*Bényi*, 1959, 5. o.). Nem pusztán szemidegein keresztül festett, sokkal inkább a belülről is jól ismert archaikus paraszti élet élménye elevenedik meg vásznain, mely már kisfiú kora óta érlelődött benne (*Csiffáry*, 2002, 104. o.). Vaskos, borongós színfoltjai, nyers, anyagszerű felületei lényé legmélyéről szóltak, hiszen rideg, magányos parasztember volt maga is, s ez a természete találkozott össze a „festőzseni” tehetségével. Így aztán művészetébe nem lopakodtak bele a művelt városi élet szólamai, a polgári étellel, az irodalommal sem volt szoros kapcsolata (*Bényi*, 1959, 10. o.).

Kosztát mélytüzű felületei okán az alföldi pusztaság egyik legjellegzetesebb festőjeként tartjuk számon, s egyúttal egyike volt azoknak, akik az expresszionizmus irányába vitték tovább a Munkácsy-örökséget. Ismerői zsörtölődő, szófukar, „*csupaideg parasztot*” (*Németh*,

1972, 30. o.), ugyanakkor mély érzésű embert láttak benne, s valóban: úgy festett, mint egy paraszt, aki nemcsak látja, de érzi is a pusztai létállapotot, hiszen lelkét szétfeszítő élményanyagból dolgozott. Belülről élte át, amit festett: a paraszti létállapotot, ennél fogva képeinek fő jellemzői a drámai ábrázolás, az erős fény-árnyékokra épített fokozott színvilág voltak, egy szóval: az expresszív realista formálás jellemezte műveit (*Hárs*, 1966, 15-16. o.).

A művész önkényes, autentikus stílusa, nyers modora (ld. *Bodnár*, 1986, 11-12. o.) leginkább a romantika és az expresszionizmus forrásmezejéből táplálkozott: olyan festők hatottak rá, mint *Velázquez*, *Goya*, *Millet*, *Delacroix*, *Vlaminck* és *Rouault*. *Roault* piktúrájával az a törekvése rokonította felfogását, hogy „kifejezze” (ld. „*exprimere*” = „kifejezni”, „*kisajtolni*”) a „szavakkal kifejezhetetlen” gyötrő élményeket, lírai módon, mintegy romantikus ihletéssel, saját belső érzékelésének megfelelően eltorzítva mindazt, amit a látottakról „tudunk” (*Heard Hamilton*, 1987, 176. o.). Formanyelve még jobban hasonlít *Vlaminck*éra, akinek célja „az emberi valóság kifejezése” (*Heard Hamilton*, 1987, 160. o.) volt, vagyis a belső lelki történések „*kisajtolása*”. Kosztát sem érdekelte jobban semmi, mint hogy kifejezésre juttassa népe izzó lelkének rejtett tartalmait. Ihletője mindvégig az alföldi pusztaság maradt: a magány és a szótalán parasztember világa volt az ő mikro-kozmosza (*Bodnár*, 1986, 11-12. o.).

Kosztá József festményein mindvégig érezni lehet az expresszionizmus legsajátosabb alkotói attitűdjét, mely nem más, mint az empátia („*Einfühlung*” – ld. *Bernard*, 2000, 24. o.). Az empátia nem más, mint a beleérzés képessége, melynek révén a művész nem pusztán megfesti, amit lát, hanem személyisége részének érzi mindazon élményt és tárgyat, mellyel dolgozik. A festő – eltávolodva a realizmus vagy a naturalizmus poétikájától – nem objektív megfigyelőként viszonyul a tárgyhoz, hanem mintegy magában hordja mindazt az élményt, mely a tárgy mögött feszül, hogy aztán kivetítse a vászonra, s érzékelhetővé tegye mindazon élményeket és érzelmeket, mindazt az indulatot és szenvedést, melyet a művész kiolvasni vél modellje lényéből. Csak a szubjektivitás által nyílik mód az ábrázolt belső problémáinak megjelenítésére, vagy éppen – ennél is tovább haladva – az alkotó által érzett emberi, társadalmi problémák mögött húzódó feszültséganyagnak a modellbe való belevetítésére. Az alkotó a művészi érzékenység e romantikus megnyilvánulása révén képes kifejezni a paraszti élményvilág, illetve az ábrázolt lelkének mélyén munkáló nyers ösztönerőt, durva, eruptív erővel, elhagyva a kontúrokat, a formákat árnyalatok nélküli színek révén érzékeltetve, s a kiegészítő színek játékaival hangsúlyozva ki (*Richard*, 1987, 7-24. o.; 289-312. o.; *Bernard*, 2000, 23-24. o.). Ez az alkotói attitűd, mint már utaltunk rá, *Kosztánál* összefonódott a *Munkácsy-örökséggel*, melynek cselekményességéből fakadó drámaisága itt a belső történések rögzítéséből fakadó romantikus tragédiáig jutott el.

5.2.5. A szegényparaszti élet témája a hódmezővásárhelyi iskola alkotóinak életművében

Hódmezővásárhely csöndes, történésekben szegény város volt, ahol – *Kiss Lajos* szavaival élve – a legnagyobb eseménynek egy disznótor számított (*Kiss*, 1988, 36. o.). Mégis ez volt az a város, amelyet *Ady Endre* „*paraszt Párizsnak*” nevezett el. E város népe miatt jött haza *Endre Béla* és *Tornyai János* is, akik e táj kimagasló tehetségű és elkötelezett festői voltak. Nekik, illetve *Rudnay Gyulának* és *Kiss Lajosnak* számottevő szerepe volt Hódmezővásárhely felemelésében, a vásárhelyi művészeti élet működtetésében (*Egri és Aradi*, 1981, 249-250. o.).

A hódmezővásárhelyi festők voltak az elsők, akik – a szolnoki művészekkel szemben – a paraszti életet nem kívülről szemlélték, hanem belülről élték át a paraszti létélményt. E művészek „*a magyar paraszt szemével néztek körül hazájukban és látták meg a grófi szérűk, a puszták népének a sorsát. Szépítés és szentimentalizmus nélkül vizsgálták fajukat, sorstársaikat és a magyar alföld ázsiai lomhaságát. Az alföldi táj, a hatalmas pusztaságban árvuló tanyák, a végtelen horizont és a látszólagos nyugalom mögött izzó szenvedélyek, az emberi szépség és durvaság, az elesettség és emelkedettség szövevénye transzponálódott festői valósággá ecsetjük nyomán*” (*Németh*, 1972, 28-29. o.). E szemlélet rokonszelleművé tette festésztiket *Móricz Zsigmond*, a „*Szegényemberek*” és a „*Barbárok*” szerzőjének írásművészetével. E művészek mind jártak Párizsban és Itáliában, feldolgozták a klasszikus modernség törekvéseit, mégis úgy érezték, hogy művészetük kiteljesítése érdekében vállalniuk kell a paraszti életsorsot, s itthon kell alkotniuk (*Németh*, 1972, 28. o.; *Vadas*, 2003, 124-125. o.).

Művészetük a műveikből áradó indulatnak, az önkifejezés elsöprő élményének köszönhetően a romantikában gyökerezik, de plebejus felfogásuk a realizmushoz fűzi őket. „*Romantikus realista ihletettségű művészet tehát az övék, mint a Munkácsy volt, csak izgatottabb, modernebb és egyúttal tragikusabb annál. Elvetették Munkácsy színpadiasságát, a zsánerszemléletet, a novellisztikus tematikát, nem is annyira a Siralomház, mint inkább a Búcsúzkodás Munkácsyját vallhatták ősüknek. E drámai, kontrasztos, szaggatott ritmusú stílus kifutási lehetősége az expresszionizmus volt. Ezért az alföldiek romantikus realizmusa lényegében átvezetett az expresszív realizmushoz, és ezzel a magyar expresszionizmus egyik sajátos összetevőjévé vált, és egyúttal a nagybányai hagyomány mellett a modern magyar festészet egyik meghatározójává*” (*Németh*, 1972, 29. o.).

5.2.5.1. Tornyai János (1869-1936)

A szegényparaszti családban nevelkedett *Tornyai János* egész munkásságával a parasztság életének tolmácsolására vállalkozott. Művei a magyar társadalom miatt érzett keserűségről, a kisemmizettekkel való együttérzésről adnak tanúbizonyságot. Szociális elköteleződése révén nem állt messze az agrárszocialista mozgalmaktól sem, gyűlésekre, felolvasásokra is járt, le-

veleiben pedig gyakran – a vidéki állapotok kapcsán – keserűen kifakadva idézte *Ady Endre* verseit (*Egri és Aradi*, 1981, 244-245. o.; *Kiss*, 1988, 33-34. o.), de képeinek önmarcangoló hangulata, expresszív formavilága is a poéta költői világát idézi (*Németh*, 1972, 28-29. o.). Kettejük művészi világát nemcsak képeik hangulati hasonlósága, de a szocializmus iránti érdeklődésük is rokonította. Művészete nagy érdeklődést váltott ki a parasztok körében is, egyik, a hódmezővásárhelyi Nagytakarék épületében tartott kiállítására 6000 látogató jött el, s nem kevesen közöttük földművesek voltak (*Egri és Aradi*, 1981, 244. o.).

Stílusa párhuzamba állítható Kosztáéval, hiszen mindketten belülről élték át, amit festettek, a festés számukra ösztönös indulatok kivetítését jelentette (expresszív realizmus; *Németh*, 1972, 29-30. o.). Azonban míg Tornyai művein kifejeződésre jutott az alföldi táj messzesége, addig *Koszta* kisebb tájkivágásokban, falurészletekben gondolkodott (*Bodnár*, 1988, 61. o.). A lényeg azonban, hogy mindketten a pusztá lelkét festették, s nem azt, ami kívülről, egy avatlatlan szemlélő számára látszik belőle (*Egri és Aradi*, 1981, 244-246. o.).

Tornyai eleinte Munkácsy műtermében dolgozott, s munkássága tulajdonképpen ott kezdődik, ahol a mester a hetvenes években tartott, piktúrája tehát a fojtott levegőjű Munkácsy-életképfestészetből (ld. „*Tépéscsinálók*”, „*Köpülő nő*”) fejlődött ki (*Pap*, 1965, 23. o.); ezt sugallja például a „*Szitáló lány*” című alkotás (1900 k.; **61.**) is. Célja, miképp *Papp Gábor* fogalmaz, az volt, hogy „*ízíg-vérig magyar*” piktúrát teremtsen, s ehhez „*vissza kellett térnie azok közé, akiknek sorából világgá indult, a zsellérek, a szegények, a nincstelének közé*” (*Pap*, 1965, 23. o.). A Viharsarok parasztságának nyomorúságát festette, s ez a „sors” izzik művei „*szaggatott, lázasan futkosó ecsetvonásaiban és szikrázó színeiben is*” (*Pap*, 1965, 24. o.).

Munkácsy hatásán idővel túllép, s művein előtérbe kerül az alföldi táj a maga kíméletlen valójában, olykor olyan magyarságszimbólumokkal, mint amilyen a ló és a gémeskút. Ecsetkezelése merészebb lett és szenvedélyesebb, formavilága zaklatottabbá, színei tüzesebbekké váltak (*Pap*, 1965, 24. o.). 1907-ben kiköltözött a pusztára, mivel „*Még Hódmezővásárhely, a parasztváros is túl civilizált volt ahhoz, hogy nyers valóságglátásának, barbár indulatainak formát sugalló médiumává válhasson.*” Mártélyon, „*rideg paraszti magányában teremtette meg azt a szaggatott kifejezésű, rongyolt, csapkodó ecsetfutamú formát, amelynek révén belső tusakodását kivetíthette.* »*Belebámulok a nagy pusztába. A nagy pusztá meg bámul belém...*« – *fogalmazza meg néhány év múlva versben is nagy élményét, a magyar pusztát és annak festői felfedezését, a »nagy sömmi« festői metamorfózisát és egyúttal a magyar valóság keserű szimbólummá válását. Mert a pusztá Tornyainak kezdettől fogva több volt, mint barbár szépségében és vadságában eddig épp hogy csak felfedezett táj, festői motívum – a magyar élet, a nagy magyar ugar volt, a paraszti sors keserű szimbóluma*” (*Németh*, 1972, 30. o.).

Később, pályája utolsó, szentendrei nyitányú periódusában színei kivilágosodtak, szemlélete derűsebbé vált, látásmódja azonban lényegében nem változott. „*Lendületes ecsetvonásokkal varázsolja a vászonra színpompás parkrészeit és fanyar hangulatú szobabelsőit. A formákat éppen csak jelzi; a festői indulat mintegy szétfeszíti a zárt körvonalakat, mozgalmas látomássá oldva fel a természeti látványt*” (Pap, 1965, 24. o.).

5.2.5.2. Endre Béla (1870-1928)

Az úri családból származó *Endre Béla* 1901-ben telepedett le Hódmezővásárhelyre. Endre igazi értéket látott a népben, rendre le is jegyezte babonáit, rontásait. Vásznain az alföldi települések, tájak, enteriőrök jellegzetes szegleteit, a falusi fiatalok életének nélkülözéseit, olykor derűs pillanatait festette meg, mély szociális érzékenységgel. Zárkózott, csendes természeténél fogva rendkívül líraian és visszafogottan jelenítette meg a parasztság élményvilágát, úgy, hogy vásznain szerencsésen találhasson egymásra a sárba ragadt alföldi ízlés és a modern festészet a maga új eredményeivel (László, 1968, 224. o., 234. o.). Tehát mindössze azt hozta a párizsi moderniségből (főképp *Monet*, *Cézanne*, *Van Gogh* és *Gauguin* festészetéből), aminek megértését szűkebb hazájában várhatta (László, 1968, 234. o.).

Mindazonáltal stílusa – lényegmegragadásra való törekvése okán – alapvetően *Munkácsy* örökének mondható (László, 1968, 224. o.). Ugyanakkor munkái halkított drámaiságúak, hiszen vásznain nincs harsogás, „*a megtalált szépségeket tompa, kissé fátyolos színharmóniákban fogalmazza meg*” (László, 1968, 226. o.). Tornyaival drámai, dacos festői világától is az különböztette meg, hogy ő „*a népit is művészi vetületében szerette, ezért olyan gyakoriak csendéletein a vásárhelyi kerámia formái és színei*” (László, 1968, 233. o.).

Művészetének célja az volt, hogy bevezesse az ábrázolási kánonba az elszigetelt falvak, puszták és tanyak életének megjelenítését („*Leszámolás*”, 1903; „*Vén lóköttő*”, 1905; „*Boszorkányok*”, 1910. k.; „*Pletykázók*”, 1910 k.). Életműve ennyiben rokonítható olyan írók munkásságával, mint amilyen *Móricz Zsigmond* volt, aki méltatta is *Endre Béla* munkásságát (László, 1968, 219), vagy olyan költőkével, mint amilyen *Juhász Gyula* volt, aki verset is ajánlott a festő egyik képe alá (László, 1968, 231. o.). Meglehetősen jellemzőek az alacsonyhorizontú, szélesen elterülő rónaságot ábrázoló festményei, amelyeken az emberlakta rész pusztán egy vékony csík – a festő így mutatta meg „*az Alföld végtelenségét, monumentalitását, melyben a festő is szinte semmivé törpül*” (László, 1968, 230. o.).

6. GYERMEKSZEMLELET AZ ALFÖLDI FESTÉSZETBEN. NEVELÉSTÖRTÉNETI IKONOGRÁFIAI ELEMZÉSEK

6.1. A GYERMEK ÉS A GYERMEKI SZOCIALIZÁCIÓ A KÖZÖSSÉGI ÉLETBEN

A gyermek közösségben való megjelenítésével az alföldi iskola festészetén belül Deák-Ébner Lajos és Bihari Sándor festészetében találkozunk, akik epikai beszédességgel jelenítették meg a paraszti élet mozzanatait, leíró egyszerűséggel és hitelességgel beszélve el a mellékesnek tűnő részleteket is. Vásznaikon a gyermek vásári és ünnepi jelenetek résztvevőiként jelenik meg, megjelenítve a felnőtt-gyermek viszony jellemző mintázatait, s érzékeltetve a gyermeknek a közösségben betöltött pozícióját.

6.1.1. Deák-Ébner Lajos (1850-1934)

A szolnoki népelet festészeti témaként való felfedezése már önmagában is feledhetetlen érdeme volt Deák-Ébner Lajos festészetének, az pedig fokozza érdekét, hogy hűvös, objektív-leíró festői alkattal, mindenféle akadémikus prekonceptiótól mentesen volt képes megörökíteni a falusi életből mindazt, amit már a holland aranykor festészetének zsánerfestői is megörökítésre méltónak tartottak. Epikai részletezésre törekvő, eseménydús képei dokumentatív hűséggel igyekeznek megörökíteni a paraszti életrendet, távolmaradva a moralizálás, a sztereotipizálás, az ideologizálás és az empátia minden formájától.

6.1.1.2. A gyermekkori szocializáció megjelenítése Deák-Ébner Lajos piactéri jelenetein

Baromfivásár. A „*Baromfivásár*” c. festmény (1.; olaj, vászon, 1885, 132 x 97 cm, MNG) 1885-készült, bizonytalan ideig *dr. Kohner Adolf* tulajdonában állt (*Rózsaffy*, 1907), s a maga idejében kis aranyérmert nyert Münchenben. A mű Deák-Ébner piactéri témájú, sokalakos népi életképeinek csoportjába tartozik. Ezek az ábrázolások mindenekelőtt beszélőkedvűekkel, dokumentatív hűségükkel, bensőségességükkel és „*optimisztikus kedélyvilágukkal*” (*Rózsaffy*, 1907) hatnak a szemlélőre. A mű a szolnoki vásártér életébe enged bepillantást, miközben hiteles jellemrajzot ad a parasztasszonyokról. A képet a világos festés technikájának köszönhetően derűs életszemlélet jellemzi, a mozgalmasság, a mozdulatok sokfélesége és a részletező kedv okán pedig pillanatfelvételszerűnek hat. *Rózsaffy* mindezen kívül rámutatott arra is, hogy a kép minden eleme azonos hangsúllyal került megfestésre, úgy a „*csendéleti részletek*”, mint „*a földön sorakozó szárnyas-jószág*” és a főalakok. „*A csirkék tollazatának lágy-sága, a kendők és különböző mintázatú szövetek egyformán érvényesülnek*” (*Rózsaffy*, 1907).

A kép szűk, üres előterében látható szárnyas jószágok mintegy sorsmotívumokként fűzik a szereplőket a paraszti lét motívumrendszeréhez, kiváltképp a kislányt, felhívva a figyelmet arra, hogy a paraszti értékvilágban kulcsfontosságú szerepe van az anyagi értékeknek és a megélhetésnek. A kép középterében a portéka ára felől megy az alkudozás (ld. *Rózsaffy*, 1907): itt három ülő parasztasszonyt látunk, illetve velük szemben egy édesanyát leánygyermekével. Hátrébb terefere- vagy szintén adás-vételi jelenet látható, a háttérben pedig egyszerű, szegényes házak jelennek meg, a falu messzeségébe vezetve tekintetünket, ráirányítva figyelmünket a falusi lét csendjére és egyszerű rendjére, illetve talán a paraszti létállapot mélyén húzódó elszigeteltség-élményre. A házak, s az alakok mögött az égbolt olvadékony színei a nép derűs lelkiállapotát, „optimizmusát” hivatottak érzékeltetni, a házak mögül kimagasodó fa pedig jelzi a természet dicsőségét, illetve utal az ember és a természet összetartozására, valamint a parasztember reflektálatlan természetszemléletére (ld. *Tomori*, 2004, 197. o.).

A sárga főkötős derék asszony széles gesztusokkal, magabiztosan jelzi szándékát. Csípőre tett keze határozottságot és tettekézséget sejtet (*Pease és Pease*, 2004, 222. o.), utalva a derék asszonyi jellemre, másik, kinyújtott, ökölbe szorított keze pedig az alkudozás lendületét, az elszántságot jelzi. Kissé dacosan fölemelt álla állhatatosságra utal; e gesztussal az asszony mintegy megnöveli testmagasságát (*Pease és Pease*, 2004, 217. o.), ezzel jelezve törekvését arra, hogy az alkuból győztesen, nyereséggel kerüljön ki.

Az asszony mellett kislánya látható, aki kis kosárkát fog össze két kezében; ez a gesztus az ábrázolt visszafogottságát jelzi. A kislány kissé bizonytalanul, szótlanul álldogál, testtartása szemérmességre utal; ily módon itt a „*fegyelmezett, szégyenlős leánygyermek*” képe érződik át. Erre utal a ruházat és a haj „rendes állapota” is, melyek, mint tudjuk, az első antropológiai tér (ld. *Géczi és Darvai*, 2010, 201-237. o.) fontos elemei. A lányka félrehajtott feje jelzi az érdeklődést (*Pease és Pease*, 2004, 218-219. o.), a nyitottságot a látottak megfigyelésére, eltanulására. A jelenet gyermekkoréprajzi vonatkozása éppen abban áll, hogy e mű bemutatja, miként lesi el a kislány anyjától az alkudozás módját; ez a tanulási folyamat identitásképződésének homlokterében áll, ezért rendkívül nagy jelentőséggel bír a parasztasszonyi létbe való belenevelődés, a paraszti szocializáció szempontjából (ld. *Kresz*, 1949, 54-56. o.). A kislány körül sorakozó libák és tyúkók a leányalak attribútumaiként értelmezhetők, jelzik identitását. Mivel a fiastyúkók a bő termékenységet is jelképezik, előreutalnak az asszonyideálra is, illetve a fajreprodukciós funkcióból fakadó alávetettségre; ily módon mintegy a kép jelenébe szervezve láthatjuk a leánygyermek jövőjét. Itt eszünkbe juthat továbbá *Bruck Lajos* „*Falusi kislány libákkal*” c. képe,¹⁵ melyen a liba mint a gyermekkor attribútuma hasonló jelentéssel fordul elő, aláhúzva a „kis felnőtt” konstrukcióját, kihangsúlyozva a szerepredestináció

¹⁵ I am a child. <http://iamachild.wordpress.com/>. Megtekintés: 2015.09.27.

jelenségét. Ám itt a gyermek mintha kissé tartana a libáktól, tehát itt hangsúlyosabban jelenik meg a felkészületlenség és a gyámoltalanság mozzanata, mint az általunk tárgyalt képen.

A gyermek vásáron való részvétele mérföldkövet jelentett szocializációja, társadalmi megítéltetése szempontjából. Ugyanakkor a vásáron csak az iskoláskorú gyermekek vehettek részt, a „kicsik” még nem, hiszen ők még nem képesek beletanulni a vásárlás fortélyaiba. Mint tudjuk, Makón például a kisgyermeket nem vitték vásárba, de apró szemű cukorkával, mézeskaláccsal, kis fakocsival kedveskedhettek nekik (Markos, 1995, 80. o.), vagy mint Móricz önéletírásából kiderül, az újlaki vásárról hozott könyvvel vagy falóval (Móricz, 2014, 192. o.). Azonban iskoláskorban már a közösségi életből és a munkából egyaránt nagyobb részt vett ki a gyermek, de a szórakozási alkalmakon és a közösségi játékokon is megjelenhetett (Bodovics, 2011, 11. o.). Innentől kezdve kezdtek „emberszámba venni” a gyermekeket, s rövidesen a felnőttekhez hasonlóan értékessé vált. Innentől fogva a gyermekek és a felnőttek életvilága között feszülő távolság is csökkenni kezdett.

Végül még térjünk vissza egy pillanatra a művészettörténeti elemzéshez. Rózsaffy a „*lefördített kosáron ülő*” kofát, aki „*portékáját kínálja*”, mozdulatai okán „*heroinához*” hasonlítja, aki „*nem annyira piaci hölgy, mint inkább szoknyát öltött génius*” (Rózsaffy, 1907). A szerző ezzel a megfogalmazással kívánt érvényt adni a képen annak a *courbet-i törekvésnek*, mely szerint a parasztlakoknak ugyanazt a méltóságot, „*erőt és jelleget*” kell megadni, mint az antik mitológiák héroszainak (ld. *de Micheli*, 1969, 13. o.), valamint ezzel az interpretációval a szerző a művet némileg hozzákapcsolja a *millet-i hagyományhoz* is (ld. „*Angelus*”, 1849; „*Kalászszedők*”, 1857). A kritikusi elfogultságból fakadó szerzői túlzás ellenére is elmondhatjuk, hogy a festő olyannak festette meg parasztfiguráit, amilyenek látta őket: erősnek, dolgoznak, kedélyesnek és törhetetlennek. A képen érvényesült az a *courbet-i törekvés* is, mi szerint a művésznek ki kell fejeznie azokat az erkölcsi és szellemi hatóerőket, amelyek korszakát és társadalmi környezetét jellemzik (ld. *Courbet*, 1979, 162. o.). A parasztélet efféle megközelítésmódja a realizmus örökségének ikonográfiai értelemben vett továbbélésére utal, hiszen a realisták tették lehetővé a parasztoknak a maguk méltóságában történő ábrázolását; szemben például a bruegeli „*parasztszatírával*” (ld. *Endrődy Nagy*, 2010, 140-141. o.). Ám realizmusról formanyelvi értelemben szó sincs, hiszen nem *Munkácsy Mihály* drámai látásmódja itt a szembetűnő, sokkal inkább a „*világos festés*” technikája, illetve a derűs kolorit, melynek révén, illetve az asszonyok határozott, „*derekas jellemről*” tanúskodó taglejtéseinek köszönhetően úgy tűnik, e képek társadalmi aktorai a szegénysorsból fakadó minden nehézséggel együtt is elfogadják sorsukat, méltósággal viselik azt.

Lacikonyha. A „*Lacikonyhát*” (é. n.; 2.) derűs életszemlélet jellemzi, mely a bretoni hatást mutató lágy és olvatag színeknek köszönhető (Rózsaffy, 1907). A mű piaci kifőző helyen

ábrázol két asszonyt és egy leánygyermeket, terefere és ivás közben. A beszélgetés eleve-
ge és a mosoly a kölcsönös megértés jele, jelzi, hogy a lány már képes ráhangolódni a felnőt-
tek beszédtemáira, s fesztelenül kifejezni érzéseit. Alárendelt szerep helyett már-már partneri
viszonyt észlelünk – a lány a közösség életébe való beavatás küszöbén áll. Ám karba tett ke-
zei jelzik, hogy ő inkább még hallgatóságként van jelen. Az itt tetten érhető mintázat kilépni
látszik a „hallgatag, visszafogott leánygyermek” képéből, a leány mellékszerepből való kilé-
pése is ezt mutatja. Az előtérbe belógó taliga szerényen utal a szorgalmas munkavégzés mo-
ráljára, jelezve, hogy amit a képen látunk, pusztán szünet a paraszti élet kíméletlen rendjében.

Vásári baleset. A „*Vásári baleset*” c. kép (é. n.;¹⁶ 3.) 1885-ben nagy aranyérmét nyert
Antwerpenben, majd a „*Société royale d'en-couragement des beaux arts*” megvette 5000
frank áron, sorsolás céljából, végül 1900-ban újra eladták; 1907-ben *Eiffe* tulajdonában állt,
Antwerpenben (Rózsaffy, 1907).

A képet Rózsaffy *Dezső* az európai zsánerfestészet legjobb darabjai közé sorolta, mely a
„*»Sauve qui peut«¹⁷ jelenetének pszichológiai oldalát*” (Rózsaffy, 1907) tette érzékelhetővé, a
courbet-i obszerváció igényével, a pillanatfelvétel-szerű ábrázolásmódtól távol álló, hiteles
cselekményábrázolással rögzítve a bonyodalmat, melynek során mindenki úgy menti magát,
„*ahogy tudja*”. Ám e képen két asszonyt is látunk, akik gyermekek mentésével vannak elfog-
lalva, s ez a gyermekért való felelősségre, illetve lényének értékes voltára utal.

A „*széles kiterjedésű alföldi vásártér*” (Rózsaffy, 1907) távolságait a szem nem képes be-
mérni, ugyanakkor a végtelenbe vesző távolság az idő végtelenségét érzékelteti. A tér és az
idő e végtelensége, meghatározatlansága a földművelő ember archaikus időszemléletére utal
(ld. (Gozsdu, 1995, 3-11. o.; vö. Foucault, 1990, 203-210. o.), s azzal együtt reflektálatlan
természetszemléletére (Tomori, 2004, 197. o.), megerősítve ez által a korabeli urbánus közfel-
fogás azon elemét, mi szerint a parasztság már-már természeti („primitív”) állapotban él (*Er-
dei*, 1973, 18. o.). A táj olyan elemei, mint a sátrak, szekerek és lovak, ugyancsak az archai-
kus létállapot hangsúlyozásának irányába hatnak (Kósa, 1990, 59. o.; Kósa, 2003, 354. o.).

A mű azt a pillanatot ábrázolja, amikor a hétköznapi nyugalmat hirtelen egy, a távolból
előretörő „*gyanús veszedelem*” szakítja meg: „*Egy parasztfogat lovai (egy pej meg egy szür-
ke) hirtelen megbokrosodtak s magukkal rántva a szekeret, száguldanak a népes piac felé.*
*/Hirtelenül ijedelem fog el mindenkit. Asszonyok halálos aggodalommal eltelve felkapják
gyermeküket s menekülnek, egy lányka szinte repülve iramodik. Legelől parasztfiú rohan, bal
karját ösztönszerűleg nyújtja, hogy véletlen esésben testének súlyát ellensúlyozza*” (Rózsaffy,

¹⁶ Rózsaffy (1907) szerint 1888-1889-ben keletkezett, de ez ellentmond az aranyérem 1885-ös elnyerésének tényének.

¹⁷ „*Sauve qui peut*”: „*Meneküljön, aki tud*”. Párhuzamba állítható az amerikai „*every man for himself*” („*mindenki
önmagáért*”) mondással, mely a gazdasági világválság idején elterjedt önző magatartás kapcsán alakult ki. Általában olyan
helyzetekre értendő, amikor –a biztonságérzet csökkenése okán – az emberek hajlamosak elfeledkezni a bajtársiasságról,
hogy előbújék túlélési ösztönük.

1907, 76. o.). Ez a fiú a főalak, „*a futás, a mozgás mechanikájának túlzás nélkül való kitűnő példája*” (Rózsaffy, 1907). Elhelyezkedése hangsúlyos, előtérbe nyúló alakja révén válik igazán érzékelhetővé a bonyodalom, mozdulatainak lendülete pedig ellensúlyozza a környező felnőttek mozdulatlanságát. A kép mintha a gyermek perspektívájából láttatná a balesetet.

A festő e művén a sablonos akadémiai beállítás helyett az élet eleveenségét próbálta kifejezésre juttatni, az olyan csendéleti elemek pedig, mint amilyen a „*feldöntött szék*” és a „*leterített suba*” (Rózsaffy, 1907), csak fokozzák a mozgalmasságot. A pettenkoffeni mintaképhez képest e kép részletgazdagabb és hitelesebb, ugyanis a festő szerencsésen be tudta kapcsolni a kép egészébe a mellékesnek tűnő részleteket is; éppen a képépítkezés e „szervessége” juttatja eszünkbe e mű a XVII. századi holland zsánerfestészetet (vö. *Adriaen van Ostade, Brouwer, David Teniers – Bode*, 2007, 106-112. o.). Az események sokasága a szemet állandó mozgásra készíti, így érzékeltetve a szemlélővel az élet szüntelen mozgását, áramlását (vö. *Végvári*, 1952, 116. o.). A szakadatlan változás jutott kifejeződésre a formanyelvi megoldásoknak köszönhetően is, s mint tudjuk, a „*minden mozog, minden változik*”, avagy az „*elillanó impresszió*” (ld. *Sérullaz*, 1978, 13. o.) szemléletének érzékeltetése a *plein air* és az impresszionizmus szemléletében eleve benne rejlett, noha e felfogás itt visszafogottan jelenik meg.

Cserépvásár. A „*Cserépvásár*” c. képen (1880; 4.) az elő-és középtér határán egy üldögélő fiúalakot látunk vastag derekú, sokszoknyás, fejkendős asszonyoktól körülvéve, s mintha egyikük, vele szemben, megszólítaná őt. Közösségbe tagoltsága látszólagos egyedülléte ellenére is megmutatkozik, ugyanakkor szemlélődő attitűdje is szembetűnő, mely révén a gyermek még sok mindent képes nyitottan befogadni a közösség életéből, amit a felnőtt környezet már normákon, erkölcsi ítéleteken keresztül lát.

A képtér hangsúlyos része az út, mely a gyermeknek a lármás tömegbe vezető életútjaként értelmezhető (vö. *Mietzner és Pilarczyk*, 2013, 38. o.). A nyitott ablakok az „én” és a „societas”, az individuum és a közösség, illetve az otthon és a falu közötti közvetlen kapcsolatot, átjárhatóságot prezentálják. Az előtérben heverő fazekas termékek, korsók – pl. a vízhordás képzele kapcsán – a közösségi élet rendjének való alávetettséget szimbolizálják, s egyzersmind a háttéri embercsoportok felé vezetik tekintetünket, így hívva fel figyelmünket az emberi hangforrások kavalkádjára, a dolgos paraszti élet mozgalmasságára, s egyúttal a falu által nyújtott szocializációs hatások sokféleségére.

A gyermek felé közelítő korsóvivő lány a paraszti leányideált testesíti meg; összevetve *Francisco Goya* „*A korsós lány*” (1808-1812) c. művével itt is szembetűnő a festő által érzékeltetni kívánt olyan erények, mint a derekasság, a határozottság, az erkölcsi törhetlenség, illetve a szorgalom, melyek a gyermek nevelődését is meghatározzák. A fiúval szemben álló asszonyalak az odafigyelést, az autoritást és a közösségi kontrollt testesíti meg. A felnőttek

méltóságteljesen, tekintélyesen magasodnak a szemlélődő fiúalak fölé, akinek szemszögéből szemlélve már-már (a *millet*-i „párkákhoz” hasonlóan [„*Kalászszedők*”, 1857]) szoborszerűen rajzolódnak elénk a parasztélet tipikusnak tartott karakterei, megjelenítve azok etnográfiai jegyeit. A háttérben a házfalnál látunk egy asszonyt és egy ölben tartott fiúgyermeket is, akit anyja az emberi beszédre tanítgat; ezáltal hangsúlyosabbá válik a gyermekkor értékes volta.

Bár e kép hűvös, objektív-leíró jellege nem teszi lehetővé a népi élet rejtett indulatainak, ösztönvilágának felszínre hozását, mégis érzékelteti a közösségi kontroll erejét. E mű pusztán annyit örökölt a realizmusból, amennyivel áttekinthető képet lehet alkotni a paraszti társadalom szerepviszonyairól, szociálpszichológiai jellemzőiről, de a néplélek mélyrétegeibe nem tekinthetünk be, szemben *Fényes, Tornyai* vagy *Kosztá* festészetével. *Deák-Ébner* kívülről szemlélte a falusi népet, s nem belülről átélten festette meg, mint pl. a *hódmezővásárhelyiek*.

Zöldségvásár. *Deák-Ébner Lajos* sok egyéb vásári jelenetet festett (5-8.), sátrakkal, lovas szekerekkel, parasztházakkal, templomtoronnyal a háttérben, adás-vételi jeleneteket, melyeken a kislány, esetleg kisfiú, szinte csak mellékesen jelenik meg. A „*Zöldségvásár*” c. kisméretű (92x76 cm) olajfestményt (1904 k. – ld. *Rózsaffy*, 1907; 5.) 1905/1906-ban állították ki a *Múcsarnok Téli Kiállításán*, melynek kiállítási katalógusában a 36. oldalon találjuk meg reprodukálva.¹⁸ A képen egy mozgás közben ábrázolt kislányt, illetve egy guggoló, káposzták közt válogató kisfiút is látunk, a ruházatukat és gesztusaikat (első antropológiai tér; ld. *Géczi és Darvai*, 2010, 201-237. o.) meghatározó megkülönböztető jegyek egyértelműen elárulják a társadalmi nemek konstruálásának törekvését, mely a paraszti életideálból és életgyakorlatból fakad. Ebben a vásári forgatagban már-már egymásba olvadnak az emberfürtök, ám ebben az „emberzörejben” tanul bele a gyermek az élet dolgaiba, mint amilyen például a vásárlás fortélyai vagy az alkudozás. A sárga fejkendős édesanya kimagasodó alakja oltalmazó anyai attitűdöt sejtet. A háttérben látható templomtorony a földi és az égi tartomány közötti összeköttetést szimbolizálja, ráirányítva a figyelmet a hitnek a közösség integritására – és a gyermekek neveltetésére – gyakorolt szerepére. A gyermek egyértelműen „mellékszereplőként” tűnik fel, pusztán asszisztál a „felnőttek dolgához”. E megjelenítésen – szemben a „*Lacikonyha*” (é. n.; 2.) c. festménnyel – a leánygyermek alakjában a meghatározatlanság ölt testet, ám érezhető, anyja mellett csakhamar beletanul majd az asszonyok dolgába. Lényegében ez mondható el a „*Szolnoki vásár*” c. képről (é. n.; olaj, vászon, kartonon, 47,5x71,5 cm; 6.) is.

Cserépvásár (Piaci jelenet). A „*Cserépvásár*” („*Piaci jelenet*”) c. falemezre készült, kisméretű (51x70 cm) olajfestményen (é. n.; 7.) rendkívül meghatározónak érezzük a világoskék ruhás, fejkendős édesanya kimagasodó alakját, széles gesztusaival, határozott testtartásával együtt. Mellette áll rózsaszín ruhás kislánya, fedetlen fővel, mely egyértelműen utal arra,

¹⁸ Virág Judit Galéria. <http://viragjuditgaleria.hu/hu/item/8993/>

hogy ő még távol van a felnőtt élet rendjétől. A háttérben hajlított gerendás parasztházakat látunk, melyek a falusi, tanyasi vagy pusztai kultúrtáj (harmadik antropológiai tér) jellemző elemei, az előtérben pedig korsókat, melyek a népi kultúra lényegét közvetítő tárgyi produktumai, de a paraszti sors motívumaiként is értelmezhetők. A háttérben sárgálló lombosított fa és domb hirdeti a természet hatalmát, s ezzel együtt a parasztember méltóságát, akinek a tájhoz fűződő bensőséges kapcsolata a színtani viszonyok révén egyértelműen kifejeződésre jut. Mivel a sárgás és barnás tónusok egészen belemossák az embercsoportokat a természetbe, az emberalakok beleszerveződnek a természetbe, kifejezésre juttatva ily módon a parasztember reflektálatlan természetszemléletét. Ezt a szemléletet rendkívül hűen fogalmazta meg *Tomori Viola*, aki szerint a falu embere mintegy összeforrta a természettel: „*Nem szemléli, hanem él benne, s munkáján keresztül ezer apró szál fűzi hozzá*” (*Tomori*, 2004, 197. o.). Ugyanakkor idézhetjük *Erdei Ferencet* is, aki így írt erről: „*Parasztnak a természet nem táj: nem kívülről nézi, nem gyönyörködik benne, de nem is támad föl a vágya, hogy leigázza. Parasztnak csak egy tája van, amelybe beleszületett s amihez úgy hozzáért, hogy nem is tud róla.*” (*Erdei*, 1973, 19. o.). Táj és ember bensőséges kapcsolata a gyermekkort is meghatározza, az archaikus létállapotban tartva annak megnyilvánulásait.

Szolnoki cserépvásár. Ezen életszemlélet jut kifejeződésre a „*Szolnoki cserépvásár*” c. képen is (é. n.; olaj, fa; 50 x 70 cm; **8.**), melynek mérsékelt koloritja az emlékképszerűség hatását kelti, ugyanakkor a mozdulatok és taglejtések elevensége a jelenvalóság erejével hat, a sokféleségben tetten érhető egység (az összehangoltság) pedig hitelessé teszi a zsánerjelene-tet. A (szó szerint is) „szoknyarángató” korú kisfiú figyelemfelhívó gesztusa nyilvánvalóvá teszi: figyelmét nem a vásárlás aktusa, inkább a távolban zajló események kötik le, így juttatva kifejezésre, hogy a gyermeki kíváncsiság összefér a fiúgyermeki természettel, s szocializációjának nem képezi szerves részét a vásárlás hogyanjára való ráhangolódás. A mű párhuzamba vonható *Johann & Franz Neuhauser* „*Vásár Erdélyországban*” c. képével (1819 – *Galavics*, 1983, 327. o.), melyen a klasszicista képszerűségi szabályoknak, az áttekinthető csoporttagolásnak, a formakitöltő színeknek, s a népi viseletnek köszönhetően hangsúlyosabban kifejeződik a népi élet szertartásos rendje, de itt is érzékelhető a falusi lét mozgalmassága.

Dinnyevásár. A „*Dinnyevásár*” c. festményen (é. n.; olaj, vászon, kartonon; 47,5 x 71,5 cm; **9.**)¹⁹ négy fiúgyermeket és egy leánygyermeket látunk. Utóbbi ágaskodik, hiszen – a fáradhatatlan munkavégzés moráljának magatartásrepertoárjába ivódását bizonyítandó – ő is ki szeretné venni részét a dinnyeadogatásból. A hátsó két fiú egy asszonnyal cseverészik, az elülsők pedig segédkeznek a felnőtteknek: tevékenységeik révén meghatározó érték-ként jelenik meg a szorgalom és a folytonos tevékenykedés, illetve megfigyelhető a szereppredesztináció

¹⁹ Kieselbach Galéria és Aukciósház. http://kieselbach.hu/alkotas/szolnoki-vasar_227

és az értékinteriorizáció jelensége. Az alakok mezítlábassága, illetve az első és a harmadik antropológiai tér (ld. *Géczi és Darvai*, 2010, 201-237. o.) elemeinek szintani összhangja révén szintén kifejedésre jut a reflektálatlan természetszemlélet, ebből fakadóan pedig a gyermekornak az archaikus földművelő létmód általi meghatározottsága. Az előtéri asszony és gyermek háromszöge a keresztény ikonográfiából kölcsönzött stabilitás révén a munka szentségének jelentését hívja elő, utalva a földművelő életmód sysiphosi rendjére, s az általa nyújtott biztonságérzetre, a föld törvényének egyéneket és családokat közösséggé kovácsoló erejére.

A mű előképe lehetett akár *Markó Ferenc* (1832-1874) „*Dinnyevásár*” c. sokfigurás jelenete (1871-1872, olaj, vászon, 21x29 cm) is, mely derűs életszemlélete, világos tónusai, részletgazdagsága, illetve a kompozíció horizontális tagolása okán rokonítható *Deák-Ébner* vázolt és itt tárgyalt más vásár-tematikájú képeivel. Ám e képen inkább a biedermeier (*Barabás Miklós* és *Szemlér Mihály*) hatását ismerhetjük fel, s a kép kevésbé mozgalmas jellege, a színek puszta formakitöltő funkciója, a mozdulatok merevsége, az alakok statikussága okán e mű távol van a realizmus formanyelvi örökségétől, szemben *Deák-Ébner* piktúrájával. Továbbá itt a népi jelleg (viseletek, számár, echós szekér stb.) kidomborítása, illetve a látottak nagy távolságból való bemutatása azt a benyomást kelti, mintha *id. Markó Károly* fia itt pusztán a külföldiek számára szeretné bemutatni a „távoli magyar nép” életét. Gyermekkel e képen is találkozunk, „*elvegyülve*” a felnőttek között, rájuk figyelve, vagy épp dinnyé majszolva. Az „*elvegyülés*” mozzanata *Deák-Ébner* festményein is érzékelhető, a felnőtt- és gyermekvilág viszonylagos összeérésének érzékeltetésével jelezve a természetes belenevelődés mozzanatát (ld. *Kresz*, 1949, 54-56. o.)

Párhuzam. Az itt tárgyalt képeket összehasonlíthatjuk *Joachim Antonisz Uytewael* „*Konyhai jelenet*” c. képével (1605). A lakodalom-motívumokban bővelkedő kompozíció alapvetően morális üzenettel bír, hiszen a „jó munkavégzés” és a vallásos élet (ld. római katolikus templom) motívumait némiképp felülírja a szexualitásra történő hangsúlyos utalás például a levadászott szárnyas képében, mely a vadászat aktusára, azon keresztül pedig a szexuális érintkezés utáni sóvárgásra utal. Ez rögtön össze is köttetik a kép jobb szélén elhelyezett flörtjelenettel, amelynek „aktorai” valószínűleg a konyhai személyzethez tartoznak, akiket gazdáik általában lustának, kicsapongónak és züllöttnek tartottak. Olyan motívumok, mint amilyen a hal és a répa, helyel-közzel szintén utalhatnak koituszra (*Schneider*, 1990, 40. o.), s mindennek közepette láthatunk egy szemlátomást csendes, szemlélődő, pufók kisfiút. Az ő alakja arra utal, hogy erkölcsi, lelki fejlődésére nem szentelnek sok figyelmet a felnőttek, nem törekednek megkímélni őt a felnőtt élettel együtt járó tapasztalatok és élmények kuszáságától. A gyermek erről az életről nincs leválasztva, minden lélegzetvétele közös azokkal az emberekkel, akik már régóta e hármasság (munka, szexualitás és halál) öntudatlan sűrűjében áznak.

Míg Uytewael vásznán a gyermekkor az élet erkölcsi ártalmaitól és gyönyöreitől nem védett életszakasz (vö. *Jan Steen: „Ahogyan az öregek énekelnek”* c. festményével [1663-1665] – elemzését ld. itt: *Pukánszky, 2001, 59-61. o.*), addig Deák-Ébner esetében a gyermekkor morális védettségéről, a közösségi kontroll jelenlétéről van szó. E festményeken a közösséget sem látjuk züllöttnek vagy kicsapongónak, bár Deák-Ébner soha nem törekedett az emberben munkálkodó ösztönvilág érzékeltetésére, nem ez következett a festő hűvös, objektív-leíró stílusából (*Rózsaffy, 1907*). Uytewael korában jellemző volt a paraszti- és munkásélet kipellen-gérezése (*Sturgis, 2003, 192-217. o.*), így műve mentes mindenféle szociális érzékenységtől. Ő inkább a gazdák szemszögéből interpretálta vásznán a parasztok életét (*Schneider, 1990, 40. o.*), s nála a gyermek sem éppen a festő atyai aggodalmának tárgyaként jelenik meg.

6.1.1.2. Pedagógiai hangsúlyok Deák-Ébner Lajos ünnepi témájú zsánerképein

Húsvéti körmenet. Deák-Ébner életművében az ünnepi alkalmak megjelenítésére is találunk példát. Ilyen mű a „*Húsvéti körmenet*” c. nagyméretű kép (1886;²⁰ **10.**), mely *Rózsaffy Dezső* szerint – „*lágysága, olvadékony színezése*”, „*összhangzatossága*” és a parasztfigurák „*fölcif-rázása*” okán – rokonítható *Jules Breton* „*Búzaszentelés*” c. festményével (1890 k.).²¹ Azonban míg Deák-Ébner képén a gyermekalakok mintegy a közösség „perifériájára” szorulnak, addig *Breton* képén az előtéri kislányalak – mintegy a termékenység és a folytonosság jelentéskörével összekapcsolódva – központi szerepet kap. Képünkön „*elől a templomszolga halad. Mögötte egyházi sátor alatt, kezében szentségtartóval, vonul a pap. Jobbról kíváncsias-kodó alakok, gyermekek. Balról ájtatoskodó asszonyok. A sátrat vivő falusi emberek közül egyikmásk pompás típusa a vidéki magyarnak*” (*Rózsaffy, 1907*).

Az egyházi alakoknak a pap – mint az isteni akarat közvetítője – által vezetett pompásan felöltöztetett csoportja és a falu emberei kissé elválnak egymástól. Míg az előbbi karakterein szertartásos merevséget érzünk, addig a vallásos ájtatosságtól hajlongó, térdet hajtó elülső hívők alakjai hangsúlyosabbnak érződnek a kompozíció egészében. A képen megjelenített sematizált, stilizált, ismétlődő cselekvések a transzcendens tartománnyal való kapcsolattartást demonstrálják. A körmenet célja nem más, mint „*a társadalom számára tipikus értékek aktualizálása és kiemelése, az összetartozás, a közösségi érzés erősítése*” (*Goffmant* kommentálja *Sztompka, 2009, 143. o.*). A körmenethez tartozó rituális és ceremoniális jelek (körmeneti zászló, körmeneti kereszt) megkönnyítik az egymás felé történő közeledést a résztvevők számára, illetve képes átláthatóvá és könnyen átélhetővé tenni az emberek számára a társadalmi események bonyolult szövedékét (*Sztompka, 2009, 143. o.*). Azonban ezen az eseményen – e

²⁰ *Rózsaffy Dezső* szerint: 1889-1890-ben készült (*Rózsaffy, 1907*), máshol azonban 1886-ban (*Szabó és Kállai, 2002, 184. o.*). Régen a *Szépművészeti Múzeumban* volt megtekinthető (*Rózsaffy, 1907*).

²¹ *Athenaeum.hu*. <http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=55297>. Megtekintés: 2015.12.10.

képen – a leánygyermek mintegy „statisztaszerepben” jelennek meg, már-már kiszorulva a mikro-társadalom metszetéből, alakjaik a tisztaság és az ártatlanság ideálját idézik. Mindenesetre körmeneten való jelenlétük igazolja, hogy faluhelyen a gyermekek óhatatlanul a szakralitás világába születtek bele, s a felnőtt ideálok megjelenítése révén e kép is azt példázza, hogy az életévek során ők is belenőnek az ájtatosság és a vallásos alázat kultúrájába.

Az, hogy az alföldi festészen belül alig találunk ünnepi jelenetet, utalhat a művészek polgári átalakulásról tanúskodó értékrendjére, s arra, hogy a művészek figyelme nem annyira a népelet állandó antropológiai összetevőire, hanem inkább a kor népszerű ideológiai szólamai (agrár- és munkásmozgalmak, szocializmus), s azzal együtt a munka és a nélkülözés motívuma felé fordult; ezt igazolja az említett létmotívumok képanyagon belüli jelentős aránya is.

Nászmenet. *Deák-Ébner* ünnepi tárgyú képeinek sorába tartozik a „*Nászmenet*” („*Esküvői menet*”) című „*meleg, aranyárga tónusú*” (*Rózsaffy*, 1907) olajkép (1888; 99x87 cm; MNG; **11.**) is, mely nélkülöz „*minden különösebb pompát, kedélyeskedést*” (*Egri és Aradi*, 1981, 230. o.). A képen faluvégen vonuló násznépet látunk, délelőtt, az esküvő előtt. A vőlegény a nászmenet népében nem lehetett jelen; őt a vőfély képviselte, aki kikérte a házasulandó leányt a szülőktől, kizárólag az esküvő idejére, melyen pedig az örömszülék nem vehettek részt. Azonban a szülők nem a vőfélyvel, hanem az egyenes tartású, tekintélyes násznaggyal diskurálnak, akit a kabátján ékeskedő, nyoszolyólányoktól kapott piros virágról lehet felismerni.

A képen szembetűnőek az önreprezentáció olyan jelei, mint a díszes ruhák és a kibeszélés, de főképp a mulatozás gesztusai. E gesztusok előre utalnak az esküvő napját meghatározó izgalomra és azokra a szélsőséges megnyilvánulásokra, melyek az év közben – a „dísztelen”, „puritán” életvitel jegyében – saját szükségleteit és vágyait megtagadva dolgozó parasztemberből ünnepek alkalmával kikínálkoztak (*Tomori*, 2004, 199. o.). Egy világias lakodalmi kicsapongás előzményeit látjuk, ám a háttérben látható templomtorony a földi és az égi tartomány összeköttetését jelképezi, ráirányítva a figyelmet a falusi nép mélyen vallásos voltára. E kettősség révén itt a falusi élet dualitása, szélsőségek között hanyódása jut kifejeződésre.

A művész az embercsoportok áttekinthető tagolására törekedett, melynek meghatározó szempontjaként jelent meg a társadalmi nemek és az életkorok elkülönítése. A biztonság érzetét keltő szalmafedeles háznál az örömszülék diskurálnak a vőfélyvel, tőlük nem messze halad a menyasszony, s előtte a szemérmes nyoszolyólányok, a menet irányában, bal oldalt elhelyezett mulatozó legények és muzsikusok pedig már-már kiszorulnak a képtérből, előreutalva az események folytatására. A háttérben, a kerítésen túl kíváncsi gyermekcsoportot látunk, illetve egy másikat a menyasszony közelében, de ez a gyermek valószínűleg a násznéphez tartozik (*Rózsaffy*, 1907). A menyasszony ruhájának hófehérével magányosan válik ki az őt övező embercsoportok mindegyikéből. A leányt eltölti a búcsúzás komolysága, s annak tudata, hogy

ezen túl csupa helytállás, engedelmeskedés és kiszolgálás lesz az ő osztályrésze. Komoly arc kifejezése elárulja: előre érzi az asszonysors minden ránehezedő terhét, kötelességét, melyekre anyja hosszú éveken keresztül előkészítette. Mögötte látjuk az édesapát, illetve „*a szerető és aggódó anyát*” (Rózsaffy, 1907), hozzájuk közel pedig „*a nász nép seregének*” más tagjait.

Mielőtt a „búcsúzó leány” elindulna a zenészek és a nyoszolyóleányok nyomában, kitérőt tesz a földön ülő gyerekek (testvérpár?) irányában; halkán, „*szemlesütve, szendén és szemérmes lépéssel*” (Rózsaffy, 1907) közeledik hozzájuk, s bár nem tartoznak a nász néphez, megszólítja őket. A leány ily módon beszél ki a képből, hogy utoljára még, búcsúzó, a gyermekkor emlékei forduljon, megszólaltatva saját érzelmeit; ezzel egy pillanatra még kibújik a kímeletlen, az individualizmust nem tűrő paraszti életrend mindent átható narratívája alól. A kép e hangsúlyos leányalak révén tehát nem annyira a nászmenetről szól, mint amennyire a felnőtté válás melankóliájáról, a gyermekkortól való búcsúról. A leány mezítlábassága révén érzékelhetővé válik a lényét még átható leánygyermeki élményvilág, illetve az a nyitottság, amely révén ő még képes ráhangolódni a gyermekek szemlélődő attitűdjére. A megszólítás gesztusa utal arra is, hogy ő még nyitottabb és befogadóbb az „idegen elemekkel” szemben.

A gyermekek tekintetében hangsúlyos létmótvumként jelenik meg a csendes szemlélődés, melynek révén megfigyelik a közösségi rituálék főbb magatartásformáit, hogy aztán játékában lemodellezze azokat (ld. *Groos gyakorláselmélete – Mönks és Knoers*, 2004, 106. o.). A háttéri gyermekek alakokon keresztül a fiúgyermekség a rakoncátlanság, a kíváncsiszkodás jegyével ruháztatik fel. Ezzel szemben az előtéri kisfiú nővére oldalán, megfelelő gyermektársak hiányában még nem élheti ki a benne munkálkodó fiúgyermeki elevenséget.

Deák-Ébner e művén barbizoni előképeivel (*Breton, Millet*) szemben nem költötte át, amit látott, sokkal inkább a látvány közvetlen módon történő ábrázolására törekedett, így aztán festménye nem mentes a hűvös, leíró jellegtől sem (*Végvári*, 1950, 111-120. o.; *Rózsaffy*, 1907). Képén nem érzünk kritikai tendenciát, sem szimbolikus célzást, pusztán a mindent leírni akarás szándékát konstatálhatjuk.

A műnek ismert egy azonos című, a *Nagyházi Galériában* őrzött párdarabja,²² mely társadalomszemléletének felületessége műcsarnoki szellemiségre (ld. *Bernáth*, 1981, 221-223. o.) utal, ezért e mű a festő korai alkotókorszakában készülhetett. Lélektani jellemzőerőnek nyoma sincs, a karakterizálás felszínes, a mérsékelt színek és a mesterkéltnek ható gesztusok, mozdulatok nem közvetítik az élmény elevenségét, izgalmát, s a gyermekkortól való fájdalmas búcsúzkodás atmoszféráját. A képen három gyermekalakot látunk: egy karonülőt, egy apja zakóját rángató „*életrevaló*” kisfiút, s egy kislányt, aki az emberfürt mögül próbál kikukucskálni, rálátni az eseményekre.

²² Artvalue. <http://www.artvalue.com/auctionresult--deak-ebner-lajos-1850-1934-hun-a-menyasszony-erkezese-2245235.htm>.

6.1.1.3. Összegzés

Deák-Ébner képei beszédes kedvűek, fecsegő színekkel jellemzik az általa derűsnek, dolgoznak ismert nép mozgalmas hétköznapjait. Ebbe az életbe nevelődik bele a gyermek is, aki többnyire mellék- vagy statisztaszerepben, esetleg a felnőtteknek asszisztálva jelenik meg a műveken, s ez a közösségi életbe való beavatatlanságára, „hiánylány-voltára” utal. A szükségletei, igényei, illetve a lényre iránti felnőtt érdeklődés nem jelenik meg központi motívumként, ám a felnőttek között való elhelyezése révén érezhető a gyermek közösséghez tartozása, megfigyelései és az ezek nyomán végzett lemodellező cselekvések, illetve vásárlásban való segédkezései nyomán pedig fokozatosan belenő a felnőttek rutinjaiba, rítusaiba. Az itt tárgyalt művek vizsgálhatóak a tradíciótól irányított társadalom kontextusában is, hiszen e művek – különösen a vásári jelenetek – bemutatják, hogy a falu gyermeke már korán elkezdte eltanulni a felnőtt viselkedésmintákat, mégpedig pusztán megfigyelés által. Értelmi képességeivel hamar ráhangolódott a nemzedékről nemzedékre változatlan felnőtt szerepkörökre, ám mivel fizikailag még nem képes eleget tenni számos feladatnak, a „*társadalmi érettség vár a biológiai érettségre*” (Riesman, 1996, 95. o.).

6.1.2. Bihari Sándor (1856-1906)

A menyasszony érkezése. *Bihari Sándor* a dokumentatív hitelű, leíró, emberi mélységű népi életkép-festészet másik kiemelkedő alföldi alkotója volt *Deák-Ébner Lajos* mellett, ugyanakkor nem kevés alacsonyabb színvonalú zsánerjelenetet is ismerünk tőle. Ilyen darab „*A menyasszony érkezése*” (é. n.; 107x165 cm, olaj, vászon; **12.**)²³ is, melyet szignójából ítélve 1883-ban vagy előtte készíthetett (jelezve balra, lent: *Klein Sándor*²⁴), tehát még korai, éretlen alkotói korszakában, talán még a bécsi akadémián (1876-1880), talán már Nagyváradon (1880-1883) (ld. *Fónagy*, 1906).

Ehhez hasonló tárgyban és azonos címen, feltehetően még korábban, egy másik képet is készített a művész („*A menyasszony érkezése*”, é. n.; olaj, vászon 61x88 cm),²⁵ *Barabás Miklós* „*A menyasszony megérkezése*” c. képe (1856, olaj, vászon, 127x129 cm, MNG)²⁶ nyomán, melytől a sajátja aligha tér el bármiben is, legfeljebb kissé a tónusértékekben. E festményen is látunk gyermeket, amint egy boroshordóban mélyére néz egy kalapos férfival együtt. A lakodalmass jelenet hangvétele, melynek *Barabás* esetében *Ferdinand Georg Waldmüller* (1793-1865) „*Perchtoldsdorfi lakodalom*” c. képe jelentette a közvetlen előképét, a mozdula-

²³ Axioart. http://axioart.com/tetel/bihari-sandor-18551906-a-menyasszony-erkezese_187948?print

²⁴ Édesapja, *Klein Ignác* után eredeti neve: *Klein Sándor*. 1883-ban nevét *Kleinről Biharira* változtatta (*Szelesi* válogatta, 1956, 104. o.). A mű a szignóból ítélve 1883-ban vagy előtte készíthetett.

²⁵ Budapest Aukció. <http://budapestaukcio.hu/bihari-sandor/festo/a-menyasszony-erkezese-barabas-miklos-utan>

²⁶ Magyar Nemzeti Galéria. <http://www.mng.hu/kiallitasok/al/176/675>

tok merevsége és a táncmozdulatok esetlensége révén részint a biedermeiert, a festői felfogás naivitása miatt pedig részint a műcsarnoki festészet humoros-anekdotikus hangvételét idézi. *Barabás Miklós* eredetijének népszerűségét megnövelték a nemzeti színek „*a kép bal szélén táncoló vőfély ruhájára kitűzött bokrétán és a kezében tartott boton lévő szalagokon, valamint a menyasszony és a mellette álló vőlegény ruházatán*” (MNG).²⁷ A mű vázolt hangneme révén az említett festők a parasztság felé nem annyira az elmélyült megismerés szándékával közeledtek, mint inkább egy külföldi utazónak a magyar nép iránti felületes érdeklődésével, sztereotipizáló módon. A színpadszerűen elrendezett kompozíció *Waldmüllert* idéző illedelmessége és prüdsége nem csak visszafogottá, de hiteltelenné is teszi e paraszti életképet, alig mutatva meg valamit a falusi lakodalmak végtelenségéből és szertelenségéből, amelyet *Tomori Viola* (2004, 195-203. o.) kiválóan érzékeltet „*A magyar parasztság lélektana*” c. művében.

Az e munkában tematizált jelenség, amit szélsőséges önreprezentációnak is nevezhetünk, a dolgozatunkban tárgyalt képváltozaton már jóval elevenebb, érzékletesebb módon jelenik meg, de még mindig a mozdulatok merevsége, esetlensége, a kompozíció színpadiassága, túlszerkesztettsége, illetve a festői felfogás naivitása a meghatározó. A színek itt még pusztán formakitöltő funkcióval bírnak, ám a mulatsághoz illő pompázatos színek, illetve viseleti elemek már jelzik a jelenséget, mely a paraszti életgyakorlatra jellemző, egész évben tartó önmegtartóztatás ellenpólusaként realizálódik. Főleg menyegzőn, lakodalmas alkalmakon bukott felszínre, amikor az egyénből kitört az „*én bemutatásának*” (*Goffman*, 1956, 10-11. o.) végletes individualizmusba torkolló igénye (*Tomori*, 2004, 199. o.). Pl. míg a parasztmenyecske egész évben rongyokban járt, esküvő és lakodalom alkalmával „*százakat érő ruhába*” öltözött (*Tomori*, 2004, 199. o.). „*Ugyanaz a paraszt, aki egész esztendőben szinte saját szájától is megvonja a falatot, csakhogy állatait eltarthassa, egy-egy lakodalom vagy keresztelő alkalmával esztelen pazarlást visz véghez, s az egész falut, ismerőst és rokont, idegent, sőt ellenséget is meghív, csak azért, hogy »majd én megmutatom«*” (*Tomori*, 2004, 199. o.). Az önmegtartóztatás és az önmagából való kivetkőzés e már-már tragédiába torkolló kettőssége, ha más formában és jelleggel is, megjelenik *Móricz Zsigmond* „*Tragédia*” c. írásában (1909) is.²⁸

Ennek a jelenségnek lehetünk szemtanúi e képen is, s ez már önmagában az archaikus létmódra utal, akárcsak a ruházat különböző elemei, mint pl. a leány sárga kötője, mely az asszonylétet szimbolizálja, s egyúttal utal a visszafogott, engedelmes leány ideáljára. Azonban *Bihari* itt tárgyalt képe kevésbé hat megszerkesztettnek és kigondoltnak, bár még erőteljesen érződik a típusalkotásra való sematikus törekvés, még ha meg is jelenik haloványan a karaktere-

²⁷ Magyar Nemzeti Galéria. <http://www.mng.hu/kiallitasok/al/176/675>

²⁸ A képen a kislány kissé kihívó viselkedését magyarázhatjuk azzal a riesman-i megállapítással is, mi szerint a tradíciótól irányított társadalomban, így az archaikus falusi társadalomban is, a közösség intézményesített bizonyos mértékű lázadást, „*kilengést*”. Így vált lehetővé még a gyermekek számára is az időnkénti, főleg az ünnepek alkalmával történő pimasz viselkedés (*Riesman*, 1996, 147. o.). Ez szintén összefügg a szélsőséges önreprezentáció jelenségével (*Tomori*, 2004, 199. o.).

rizálás szándéka. E műcsarnoki hatást idéző, színes, derűs, humoros kompozíción láthatunk papot, nyoszolyóleányt, menyecskét, legényeket, de egy cigány férfit is, aki elszigetelten ül egy asztalnál; látható, Biharinak e népcsoport periférikus társadalmi helyzete iránti érdeklődése már korán megjelent. Láthatunk egy „karonülőt” is, kinek színei élénken válnak ki anyja feketéjéből, s egy kislányt, aki csípőre tett kézzel noszogatja, táncra kéri a széken ülő leányt; alakján érződik a gyermekkor szabadsága. Látunk egy visszafogottan táncoló leánygyermeket is, aki talán eladósorban van; a vele táncoló legény alakjáról az életrealitás ideálja (ld. *Jávör*, 2000, 673. o.) olvasható le – a képen jól megfigyelhetjük tehát a leányélet szakaszait.

E képen a *courbet-i realizmus* tematikai örökségével összhangban a parasztok már méltósággal jelennek meg, érzékeltetve társadalmi és lélektani karakterüket egyaránt. Ezzel szemben *Bruegel* „*Parasztlakodalom*” c. képén (1568) szatirikus hangnemben elevenednek meg a falusi élet alakjai (ld. a „*boer*” szó pejoratív felhangját – *Endrődy-Nagy*, 2010, 141. o.), a gyerekek pedig kisebb mértékű kontroll alatt állnak (*Endrődy Nagy*, 2010, 140-141. o.).

Programmbeszéd. *Bihari Sándor* „*Programmbeszéd*” c. festményét (1891; olaj, vászon, 75x127,3 cm, MNG; **13.**) 1891 augusztusában kezdte el készíteni, nem sokkal pesti „telelése” és olaszországi útja után. A vázlatokat Szolnokon készítette, de magát a képet, mely „*a magyar falu osztálytagozódását*” mutatja be „*kritikai éllel*”, a *Városligetben* alkotta meg, 1891 telén (*Szelesi*, 1956, 115. o.). A művészt ekkortájt – szolnoki jelenlétének, *Deák-Ébner* példájának köszönhetően – a „*szabadban való világtítás*” problémája foglalkoztatta, „*a kívül tobzódó napsugár és az eresz alatti félhomály ellentéte*” (ld.; „*Varróban*”; *Fónagy*, 1906). A lokális színek helyett a fényszínek rögzítésére törekedett, a pillanatnyi benyomások, vagyis a természeti tünemények visszaadására a tárgyakon, a drapériákon és a föld felszínén egyaránt. Ez mondható el „*Programmbeszéd*” c. képeről is, még ha a plein air sajátosságai nem is érvényesülnek oly meggyőző erővel, mint például a „*Varróban*”, a „*Nap játéka*” vagy a „*Szabad ég alatt*” c. festményeken, melyek kapcsán *Fónagy Béla* így írt: „*Finom, szürke őszi levegő borul az alakokra, csupa halvány szín, csak itt ott bukkan elő egy két mándli, piros szoknya az is tompítva, mint a háttérre képező ház sárga színe*” (*Fónagy*, 1906). A kép festői fel fogása, plein air jellege okán már-már naturalistának tetszik, ám a vásznon határozottan tetten érhető típusteremtő tendencia, illetve a tágabb társadalmi metszet kijelölése és a kritikai hangvétel okán közelebb áll a realizmushoz.

A képet az *Országos Magyar Képzőművészeti Társulat 1902-3. évi Téli Kiállításán* megvásárolta a *Királyi Palota* (*Lyka szerk.*, 1903, 59-80. o.), majd bizonytalan ideig az *Első Hazai Takarékpénztár egyesületének* falán állt (*Hajnal*, 2003). Ma a *Magyar Nemzeti Galéria* őrzi (*Krén és Marx szerk.*, é. n.). A mű egy 1880-as években elhangzott „*programmbeszédet*” örökít meg, melyet a parasztokból álló közönség szemlátomást gyanakvással és ellenállással

fogadott. Ez a magatartás a formálódóban lévő falusi mentalitásra utal, mely akkoriban a szocializmus különböző falusi hajtásainak (pl. agrárszocialista mozgalmak) velejárója volt, s mintegy előre jelezte a paraszti polgárosulás (ld. *Kósa*, 1990, 56-57. o.) megkésett folyamatát.

Bihari Sándor életképe, mely „*derűs gúnnyal pellengérezte ki a választási rendszert*” (*Aradi*, 1970, 49. o.) a maga idejében óriási sikert aratott – az elismerés az állami képmutatás leleplezésének szólt. A képen teli fénnel megfestve látható a szónokló képviselő, akit körülötte a helység tekintélyszemélyei (a „*falusi intelligencia*” képviselői) támogatnak jelenlétükkel; a pap is közöttük található. A politikust bizalmatlankodó, gyanakvó parasztemberek tömege veszi körül – ők már kezdenek saját eszükkel gondolkodni, kezdenek a maguk urává lenni (*Oelmacher*, 1970, 15-16. o.; *Fónagy*, 1906). A képviselő egy székről magasodik a „nép” fölé, ez által már-már ingatagnak érződik hatalma („nép fölé magasodása”), hiába próbál őszinteséget és változtatni akarást demonstrálni nonverbális kifejezési formákon keresztül (szívre tett kéz, jövőbe mutató ujj). A „*derekas*”, egyenes hátú parasztok feszült figyelemmel, fürkésző tekintetekkel nézik és hallgatják a képviselőt; elöl némelyikük hátul, illetve elöl összekulcsolt kezekkel áll, hátul pedig némelyik csoportban az emberek egymás közt tárgyalják ki az eseményeket. A festmény a mind öntudatosabbá és önállóbbá váló nép történetéből ragad ki egy érzékeny pillanatot, s a mű ezen a ponton rokonítható *Révész Imre* „*Panem!*” (1899), *Munkácsy Mihály* „*Sztrájk*” (1895) és *Kernstok Károly* „*Agitátor a gyár kintjában*” (1897) c. festményével (ld. *Aradi*, 1970, 44-52. o.) is párhuzamba állítható. E képek háttérében az a korhangulat munkált, amely az agrárszocialista mozgalmakat szülte, amelyek a Viharsarok környékéről indultak el, ahol a nagyarányú szegényparaszti réteg aratósztrájkokban, helyi zendülésekben fejezte ki elégedetlenségét. A falusi munkásmozgalom 1889-ben kezdődött, 1894-re pedig már Hódmezővásárhelyre is elért a hullám, ahol *Szántó Kovács János* terjesztette elő a földmunkásság követeléseit. A zúgolódások következtében a kormány 1894-ben az egész Alföldön kivételes állapotot rendelt el (*Szabó*, 2001).

A képen elöl iskolás fiú áll, aki mintegy mellékesen csapódott a „plebshez”. Felemelt fejével élénken figyel a szónokot: társadalmi jelenléte, a közösségi folyamatokban való csöndes, szemlélődő részvétele, illetve a beszéd iránti érdeklődése mintegy társadalmi előgyakorlatként jelenik meg a személyiségfejlődés folyamatában, mely nagy jelentőséggel bír a világnézeti formálódás, az értékszocializáció szempontjából. A fiú hangsúlyos szerepe a kompozícióban vitathatatlan. Kezében a tankönyv motívuma – mint a polgári modernizáció szimbóluma – kissé kitünteti őt a „tömegeből”. Sőt, talán az is elképzelhető, hogy a festő a jövő letéteményeseként festette a tömeg élére ezt a fiúalakot. A gyermek kezében a tankönyv nem pusztán iskolás voltára utal, hiszen e motívumon keresztül azt kívánta jelezni az alkotó, hogy immár egy új fejlődési szakaszba lép (vagy kell lépnie) a magyar társadalomnak, melyben a tudás

már nemcsak az elit privilégiuma, hanem mindenkié. Talán ő az, a gyermek, akire a jövőt bízni lehet, s talán ingjének fehérje is az ártatlanság, az „újrakezdés”, a jövőbe vetett hit szimbólumaként jelenik meg ebben a kontextusban. Az iskolás fiúgyermek alakja révén mintha már előrevetülne itt „*a gyermek mint a jövő építőmestere*” (Németh, 2002, 21-23. o.) szólam a reformpedagógia dokumentumaiból. Mindenesetre a fiú itt a „*népi folytonosság*” (vö. Pukánszky, 2004b, 292. o.) zálogaként jelenik meg, az iskoláztatás pedig egyszerre jelzi a parasztság mind öntudatosabbá válásának tendenciáját, a polgári modernizáció folyamatát, s egyúttal a szocialista mozgalmak hatásait is érzékeltetik, hiszen annak törekvései összefonódtak a népművelés szándékával is. Ugyanakkor a képen az iskolás fiú alakján kívül más gyermekalakok is láthatók: a háttérben két suhanc, egyikük zászlót lengetve, kissé, mintha lelkesednének, míg a ház kerítése mögött egy kicsi gyermek kíváncsiskodik.

A képen érzékelhető a Bihari életművében megszokott tárgyi-leíró jelleg, de itt már érzékelhetőek a plein-air tanulságai is; a festő óvatosan próbálta összeegyeztetni a modern festészet eredményeit a honi közönség ízlésbeli korlátaival. A mű már csak e szempontból is a paraszti polgárosulás jelenségkörébe ágyazódik, nemcsak témájában. A kép párhuzamba állítható Arany János „*A régi panasz*” c. versével (1877) is, amelyben a költő önkéntes hallgatás után beszámol a kiegyezés által őt ért sérelemről. E képen is az elégedetlenség és az érdeksérelem hangja szólal meg, ám itt a kiábrándulás és az elfordulás helyett a bátor szembenézés attitűdjével, illetve a parasztság elégedetlenségével, haragjával szembesülünk, mely, mint már e képen is érzékelhető, idővel átcsapott társadalmi aktivitásba. Ugyanis, mint tudjuk, az agrártársadalom tevékenyen is kivette részét abból a törekvésből, mely a földkérdés és a politikai jogok rendezésére, illetve a kiszolgáltatottság megszüntetésére irányult (Szabó, 2001).

A képnek egy másik változata is ismert („*Programmbeszéd*”, 1891; **14.**), amelyen az előtérbeli hangsúlyosabb gyermekalak hiányzik, a háttéri alakok pedig kora gyermekkorban lévő gyerekek. Egyikük zászlót lenget, másikuk integet; talán ők lelkesednek a szónoki beszéden, szemben a tömeg bizalmatlankodásával. Ez a két kisfiú azt példázza, hogy a fiúgyermek nem a paraszti élet rendjének csöndes alávetettjeiként nyilvánultak meg, hiszen az ő esetükben szempont volt az életrevalóság ideálja (ld. Jávora, 2000, 673. o.), a huncutság, a pajkosság.

6.2. A CSALÁDI ÉLET ÉS A GYERMEKNEVELÉS

6.2.1. A családi nevelés megjelenítése Bihari Sándor (1855-1906) idilljén

A **boldog család.** Bihari Sándor „*A boldog család*” című szolnoki életképén („*Családi boldogság*” címen is ismeretes; 1880-as évek; olaj, vászon, 58x86 cm; **15.**) egy szerény, de szemlátomást rendezett körülmények között élő falusi család mindennapjaiba tekinthetünk be. A belső tér visszafogott, de a család módosabb körülményeire utal a ruhafogas, az ablakhoz helyezett virág, a két díszes szék, a barna kenyér, illetve a szentkép, amely a család mélyen vallásos voltát igazolja. Az ablakon kilátás nyílik a falusi tájra, s fényt juttat a szobabelsőbe, láthatóvá téve az ábrázoltak visszafogott, ám büszke jellemét. Ez a kivágat mintha az ábrázoltak önbizalmát, egészséges lelki állapotát volna hivatott tolmácsolni, s ez némiképp emlékeztet a reneszánsz portrék nagy távlatokra nyíló ablakaira (vö. *Raffaello: „Ismeretlen ifjú”*, 1504, Szépművészeti Múzeum), illetve jelzi, hogy a gyermekre magára is egészséges, tiszta levegőjű jövő vár. Itt azonban – ahogyan a táj sem mutat nagy távlatokat – jóval szerényebb önbizalomról van szó, mint a reneszánsz portrékon, s ebből talán a család életfelfogásának puritánságára, egyszerűségére következtethetünk, mely faluhelyen felekezettől függetlenül jellemző volt. Egyébként a falon függő szentkép okán feltételezhető, hogy nem református, hanem római katolikus hitű családot látunk a festményen, hiszen a református családok nem igazán tartottak otthon szentképeket, szentszobrocskákat.

Akárcsak a reneszánsz családábrázolásokon (ld. *Domenico Ghirlandaio: „Francesco Sassetti bíboros és unokája”*, 1488), bal oldalt került ábrázolásra a család legtekintélyesebb személye, a családfő, az apa, aki – a néprajzi szakirodalommal összhangban – inkább instrumentális vezetőnek tetszik, az anya pedig szemlátomást emocionális vezetőnek. Asztalon támasztott kezében pipát tart, melyet szája végéhez illeszt, s az asztal végéről csöndben figyel felelőségét, amint közös gyermeküket eteti, halkán, már-már szertartásos odafigyeléssel. A gyermek ruhájának fehérével mintegy az ártatlanság színfoltjaként válik ki anyja ruhájának szeretetet és áldozatkészséget mutató pirosából és nyugalmat adó világoskékéből (a színhasználat vonatkozásában vö. *Henry Tonks „Füredés után”* [1910-1911] c. képével). Ez a színhasználat a szülők gyermekfelfogására utal, mi szerint a „kicsi” még büntelen, szíve mentes minden tehertől, s az édesanya gesztusain érződő odafigyelés pedig arra utal, hogy a szülők a gyermeket féltett kincsként őrzik, dédelgetik, s mintegy a jövő zálogaként tekintenek reá. A gyermek iránt érzett szeretet a diádikus kapcsolat és a családi összetartozás alapeleme, a nyugalom pedig a stabilitás alapjait teremti meg a személyiségfejlődés és a családi élet számára. Az

édesanya kék szoknyájának nagy felülete a biztonság és az oltalom érzését kelti a szemlélőben, felsőruhájának pirosa pedig az anyai odaadásról biztosít minket. Ugyanakkor e két szín együttes jelenléte emlékeztet a hagyományos Madonna-ábrázolásra is, hiszen Szűz Mária a reneszánsz és a barokk festményeken is piros és kék, illetve fehér ruhában került megjelenítésre (vö. *Raffaello Santi*: „*Esterházy Madonna*”, 1508). Az ablakba helyezett virág (mint a gyermekhez tartozó attribútum) feltehetően a gyermek természetes növekedésének szimbólumaként van jelen, de utal az anya gondozásra-nevelésre irányuló felelősségtudatára is.

Az apa egyszerű öltözékéből a puritán életideál működésére következtethetünk, ami a középbirtokos és az iparos családokban egyfajta feltörekvési szándékkal párosult; e család feltehetően már kezd eltávolodni az archaikus állapot naivitásától és miszticizmusától. A puritán életvezetésre utal a fehér asztalterítő nagy felülete is, akárcsak a családfő fehér ingje, amely nyakkendővel díszesedik, tekintélyét és társadalmi rangját emelendő. A képen összességében derűs életszemlélet és optimizmus honol, így itt – a mű címével összhangban – valóban minden a családi boldogság, kényelem és összhang érzését kelti. Itt eszünkbe juthatnak *Móricz Zsigmond* saját gyermekkorára vonatkozó visszaemlékező sorai is: „*Én mint ragályt kaptam az apámtól, az anyámtól, a ragályt melegágyában, a családban, azt, hogy a világon semmi gazdagság, semmi dicsőség és semmi hatalom nem ér fel avval, amit én ebben a parányi kis házban élveztem: a családi szeretet melegében való sütkérezést*” (*Móricz*, 2014, 343. o.).

Bódi Katalin a színek szimbólumértéke okán szintén a Madonna-ikonográfiával való folytonosságot emeli ki, ám az általa „szegényesnek” nevezett, valójában csak a falu „puritán erkölcsét” tükröző, a „*Juss*” (*Tornyai János*, 1904, 1920, **16/a-b.**) vagy a „*Bölcső mellett*” (*Endre Béla*, 1905; **17.**) enteriőrjének szegényességétől távol eső szobabelsővel kapcsolatban ő azt írja, hogy ennek kellékei (levestál, kenyér és kés) „*a szegénység és a kilátástalanság jelölői a színre vitt némaságban*” (*Bódi*, 2013). Ehelyett a mű sokkal inkább a dualizmusnak a maga visszafogottságában is derűs *családideálját* idézi meg. Az optimizmust sejtető ablak és a halk, ám derűs színek, valamint az anyai gondoskodásból áradó ősi, elemi szeretet révén – a belső tér puritánsága ellenére is – szembetűnő a gyermekbe mint a családi és a nemzeti folytonosság zálogába vetett bizalom, az anyagi-érzelmi investíció jelensége (vö. *Pukánszky*, 2004b, 292-294. o.). A polgári „nagyközönség” szemléletének a kép szövetében való működtetésének teóriáját – erősíti meg a kép naiv festői felfogása is, melyet a kompozíció színpadias elrendezése, a mozdulatok merevsége, esetlensége, a népszínmű-szerűség is sejtet. Érződik még tehát a *müncheni realizmus* hatása és a közízlésnek való megfelelés kívánalma, mely a festő hátrányos társadalmi helyzetével magyarázható (ld. *Fónagy*, 1906).

Párhuzam. Az anyaság egészen más megjelenítésével találkozunk *Honoré Daumier* „*A leves*” c. rajzán (1853). E grafikán a társadalmi rétegjellemzők ábrázolása szempontjából

szembeötlőek a kopár falak és az egyszerű asztal, az ábrázoltak mohó viselkedőse, durva arcvonásai, illetve egyszerű, rongyos ruházatuk. Továbbá roppant jellemzőnek tetszik az is, ahogyan a koros anyuka kibontva elnyűtt mellét rongyos ruházatából enni ad belőle a bebugyolált kicsinek; látható: a gyermek itt az ivadékgondozás puszta tárgyaként jelenik meg (ld. *Farkas*, 1960, 23-25. o.). A jelenet megkapó egyszerűséggel ragadja meg a társadalom legalján élő szegény emberek durva ösztönösségben telő „formátlan” mindennapjait, melyeknek a gyermek is elszenvedője. A durva szükség szólal meg e képen (vö. *Szabó Lőrinc: Gyomrok*), illetve ezzel együtt felidézhető az „*állat az emberben*” zolai toposz (vö. *Émile Zola: Állat az emberben*). A *Molière* drámáinak fanyar ízét idéző család révén asszociálhatunk *Émile Zola* „*A patkányfogó*” c. regényére (1877) is, melyben *Zola* egy külvárosi munkáscsalád „*végzetszerű pusztulását*” kívánta érzékeltetni (*Zola*, 1992, 7. o.). Szó sincs itt tehát a gyermekkor védettségéről, a bensőséges szülő-gyermek kapcsolatról vagy a jövőbe vetett bizalomról, mint *Bihari* képen, s a „puritán erkölcs” vonásai sem érződnek át, csakis a zolai társadalmi determinizmus. Míg *Daumier* műve illusztráció lehetne III. Napóleon korszakának társadalmi elégedetlenségéhez, addig *Bihari* képe mintha a boldog békeidők ideális családképét közvetítené.

6.2.2. A családi diszharmónia ábrázolása Tornyai János (1869-1936) festészetében

Juss. Tornyai ízig-vérig parasztembernek vallotta magát, s mivel zsellérszülők gyermekeként jött világra, ő maga is részesült a szegény családok minden keserűségéből. Így aztán belülről átélten festette témáit, s mint írja, számára a művészet nem más, mint „*a nagy gerjedés, lélekhevülés megnyilatkozása*” (*Tornyait* idézi: *Bodnár*, 1956, 26. o.). *Tornyai Jánost* nem hiába nevezte *Galyasi Miklós* „*Ady, Juhász Gyula, Tömörkény, Móricz Zsigmond nagy problémáinak ecsettel író sorstársának*” (*Galyasi*, 1964b, 15. o.), hiszen festészete minden ízében szociális indítékú. Tornyai mást sem akart jobban, mint kifejezni népe „*búját, baját, vágyakozását*” (*Bodnár*, 1965, 64. o.).

Ez a szándék ismerhető fel főművén, a „*Juss*” c. alkotáson ” (olaj, vászon, 156x227 cm, MNG; **16/a.**) is, mely a parasztélet küzdelmét és a „*nincsen acsarkodás*” (*Galyasi*, 1964b, 16. o.) keserű légkörét juttatta kifejezésre, melyet ő maga is átélt. A képen izzó szenvedéllyel dolgozott hosszú éveken keresztül, s rengeteg változata ismert. 1904-es változatát 600 korona Ráth-díjjal jutalmazták, ő azonban nem tekintette munkáját végleges megoldásnak. A legismertebb változatok közé tartozik az 1920-as változat is (ld. *Bodnár*, 1956; **16/b.**).

A „*Juss*” némiképp Munkácsy-hatás alatt fogant népi életkép, mely meleg zöldes-barnás tónusai, illetve a képet jellemző érzelmi feszültség révén leginkább a „*Milton leányának tollbamondja az Elveszett paradicsomot*” c. festménnyel rokonítható (*Bodnár*, 1956, 23. o.). A „*plebejikus természetű*” festő e művén a paraszti élet legfeszültebb konfliktusát juttatja kife-

jezésre művészi sűrítéssel: témája a csekély örökségen való osztozkodás drámája egy vásárhe-lyi parasztszoba hosszú asztala körül, parabolikusan megjelenítve „*a nihil körül tobzódó tehe-tetlen gyűlölség atmoszféráját*” (Pogány Ödön, 1962, 17. o.). Tornyai e vásznán „*Egy pa-rasztszalád életének egyetlen eseményében ragadta meg a kapitalizálódó alföldi parasztság legbensőbb mozgató erőit, a tulajdon, a birtoklás körüli élethalálharcot, a kapzsiságnak, a vagyon utáni tragikus hajszának paraszti arculatát*” (Bodnár, 1956, 19-20. o.). Elek Artúr (1936) a következő leírást adja a műről. „*Három asszony*²⁹ *gyászos marakodása az örökség darabjain, egy vég vásznon, amelynek felosztásán megegyezni nem tudnak. A mestergerendás mennyezetű alacsony parasztszobában a marakodóknak oda se nézve ül komoran az öreg gazda, a perlekedőknek valószínűleg az apja, az asztal túlsó vége felől pedig a hozzábújó gyá-szó nővel egy süveges fiatalabb férfi. Legelöl, az asztal előtt, a kinyitott kelengyeláda, a »juss« őrzőhelye*” (Elek, 1936, 324-325. o.).

A mű drámai alaphangját Tornyai jellemábrázoló képessége, színvilága, ecsetkezelése, a fény-árnyék hatása adja, illetve az, ahogyan képes volt érzékeltetni az ellentétet az asszonyok szenvedélyessége és az öreg tragikus magába roskadása, közönye, a többiek látszólagos nem-törődömsége között. Kompozícióját tehát a dinamikus-statikus ellentétre építette, arra az el-lentétre, ami „*a küzdők szenvedélye*”, és a passzív résztvevők viselkedése között feszült (Bodnár, 1986, 82-83. o.). A „*sötét-világos*”, „*szakadozott*”, „*viharfelhőszerűen*” (Tanács, 2004; Bodnár, 1956, 23-24. o.) megfestett kép kontrasztjai (fény-árnyék kontraszt; Itten, 1997, 39-44. o.) a siratóénekek gyötrő légkörét idézik (Németh Lajos megfogalmazását tol-mácsolja Bodnár, 1986, 97. o.). Munkácsy, Rjepin, Fedotov jut eszünkbe e képet szemlélve, ugyanakkor az expresszív realizmus példáját kell látnunk e műben. Egy lázongó ösztönember festménye ez, mely a korai zsánerszerű vázlatok után „*csakhamar drámai, expresszív jelenet-té keseredik, horkanásszerű festéknyalábjaival, csapkodó kontrasztjaival messze túlhaladva a téma zsánerszerű értelmezésén*” (Németh, 1972, 29. o.). Mivel Tornyai nem hitt a részletezés-ben, az „*apró-cseprő igazságocskákban*” (Bodnár, 1956, 25-26. o.), melyeknek semmi közük nincs „*a lélekhez*”, festészetét az ösztönszerű lényegmegragadás jellemezte (Németh, 1972, 30. o.), ennél fogva e képe is motívumokban szegény, így tárgyát nem annyira a tárgyi részle-tek, mint inkább a hangulati elemek mentén közelíthetjük meg.

A képen jelen van nagyapa, felnőtt, nőtestvérek, sógor, s ott látjuk az unokát is. A kisfiú ágaskodva kíváncsiskodik, alakja ellentétben áll a civakodó családtagok elkeseredettségével és közömbösségével (Galyasi, 1964a, 32-33. o.). Észre sem veszik, de ő mindent lát és hall. A családtagok minden erejét felemészti a puszta létfenntartásért folyó kilátástalan küzdelem.

²⁹ Köztük *Kutas Julcsa* (Galyasi, 1964b, 17. o.); Tornyai jegyzetében „*echt vipera lögyék*” (Bodnár, 1956, 21. o.).

Nincs egészen biztonságban: szépen lassan ő is beleszokik a nyomorúságos paraszti sorsba, s a lelki pusztaság világába, amit *Móricz, Ady, Mikszáth, Tornyai* oly gyakran elevenített meg.

Az egyberuhás kisfiú alakja már-már észrevehetetlenné zsugorodik a képen, ám éppen parányi alakja révén válik szembetűnővé, hogy a gyermek a figyelem perifériájára kerül a mérgező családi légkör közepette, mely egészen átjárja lényét, s valószínűleg – *Piaget* és *Vigotszkij* nyomán (ld. *Mönks* és *Knoers*, 2004, 150-155. o.) – a felnőtt környezettől látott magatartás- és viselkedésformákat is csakhamar utánozni kezdi. *Bodnár Éva* megfogalmazása szerint a gyermek alakját „*játszi gondtalanság*” (*Bodnár*, 1956, 21. o.) övezi, ám ez tévedés, hiszen erre már csak a sötét, komor tónusok is rácsafolnak, illetve mozdulatainak, gesztusainak tétovasága, bizonytalansága, mely jelzi kényelmetlenségét, elhanyagolt helyzetét a családi civódás közepette. Állítólag Tornyai gyermekkorában maga is átélte az örökségen való keserű osztzkodás kínját (*Bodnár*, 1956, 20. o.), s talán éppen ez az oka, hogy a paraszti élet nyomorúságát nem az 1894-es vásárhelyi agrárszocialista mozgalom eseményein (vö. *Révész Imre*: „*Panem!*”, 1899), hanem egy családi életképen keresztül kívánta érzékeltetni. A saját tapasztalatok vezették tehát figyelmét a makro-struktúra helyett a parasztek mikrovilága felé.

6.2.3. A gyermekhalál megjelenítése Endre Béla (1870-1928) zsánerjelenetén

Bölcső mellett. *Endre Béla* „*Bölcső mellett*” („*Kis halott siratása*”) c. festményét (1905; olaj, vászon, 125x170 cm, MNG – letét; 17.) 1905-ben mutatta be a *Budapesti Tavasz Tárlaton*. Ez volt első és utolsó pesti szereplése: szerénysége visszariasztotta a nagyobb kiállításoktól. Ez a kép kitűnően mutatja, hogy Endre paraszti témavilága egyre bensőségebbé vált az évek során. Ez a bensőségesség abban jut kifejeződésre, hogy a festő elhagyja a történet elbeszélése szempontjából kedvező részleteket, hiszen nem az anekdotázás itt a cél, hanem a szülői gyász mélységesen szomorú állapotának megrázó erejű sommázása. A kép csendes, komor hangulatát épp a csendéletszerű elemek hiánya, az üres, szikár falfelületek és a letakart ablakok látványa adja, illetve azon mód, ahogyan a festő képes volt érzékeltetni az ábrázoltak karakterét, illetve lelkiállapotát néhány egyszerű gesztus és mozdulat végtelenül szerény kidolgozásával. A képen megrendítő erővel jut kifejeződésre a szülők tehetetlensége és kétségbeesése, s ez a művész lényeglátásának köszönhető, amely halk, tudatos, megrázó erejű kompozíciót eredményezett.

Mindezt kompozíció- és színelméleti szempontból roppant szemléletesen írja le *László Emőke*. „*A sötét szobában, melynek ablakát fekete lepel takarja el, fehér lepedővel leborított asztal körül látjuk a kis családot, összetartozásukat festőileg is nagyon szépen érezni. A szoba egyetlen fényforrása az asztalon álló gyertya, melynek sárgás-pirosas fénye végigömlik az asztal lapján és megcsillan a férfi arcán, az asztalra boruló asszony kendőjén és kezén s a*

bölcsőben fekvő gyermekén. A színek ettől a fénytől melegek és lágyak lesznek. Éles kontúrokat nem találunk. Ecsetvonásai szélesek s puhák és az aranyosbarna fény hatására foszladozóan olvadnak egymásba” (László, 1968, 226. o.). Ez a leírás már önmagában beszámol az impresszionista jellegű vonásokról (ld. az éles kontúrok hiánya, „széles ecsetvonások”, „puha fények”, reflexek rögzítése), melyek elevenné teszik a jelenetet, s így a kép ikonográfiai értelemben vett – részben a szegénytéma és a típusalkotás révén érvényesülő – realista karakterét, illetve a *Munkácsytól* örökölt drámai hangvételt roppantmód elmélyítik.

A mű drámai karakterét igazolhatjuk az antropológiai, társadalmi létmotívumok rögzítésével is. A képet a szeretet, a vigasztalhatatlanság, a veszteség mardosó érzése járja át – ezt a hatást emeli ki az a részletezésbeli szófukarság is, amit fentebb *László Emőke* szavai érzékeltettek. Az anya-gyermek háromszög – már csak a Madonna-hagyományra, részint pedig a Piéta-tradícióra való asszociálás okán is – még inkább kiemeli a drámai alaphangot. A gyermek halála tragikus veszteség a szegény sorsú szülők számára, olyan élmény, mely megtöri életüket. Az apa megrendülését a mély elkeseredésében fejről levetett kalap, szívéhez emelt bal keze és lehorgasztott feje, bánatában földre szegett tekintete érzékelteti, az édesanya pedig szomorúan, beletörődve támasztja fejét az asztalnak, teste pedig már-már eggyé válik a korporsóvá lett bölcsővel. Az asszony nem veszi már föl többé a bölcsőből gyermekét, szülei örökre betakarták őt, s immáron nem az övék, hanem az Istené. Idővel mégis belenyugodnak ebbe az érzésbe, hiszen hitük vigasztalja őket, hogy gyermekük jó helyre kerül.

Amint az a néprajzi szakirodalomból is kiderül, a gyermekhalál élménye a szülők számára valóban nem volt közömbös a szegényparaszti családoknál sem. Az édesanyáknak a „kicsi” halála mindig nagy veszteséget jelentett: „*Kilenc gyermeket neveltem fel. A kilencedik meghalt egyéves korig. Az uram úgy elkeseredett, hogy a kalapot verte a földhöz. Ha egy meghalt, éppúgy fájt, mintha egy sem lett volna*” (Gazda, 1980, 43. o.). Akadt ugyan anya, aki nem törődött a gyermekével, „*mocsokba, „gennybe*” nevelte, s akit a kicsi halála sem zaklatott föl, de az „*könnyelműnek*” számított a köztudatban is. Azt viszont elmondhatjuk, hogy régen természetesebb ténynek fogták fel a gyermekhalált, még ha sokáig is siratták az elhunytat (Gazda, 1980, 43. o.). Természetes és megszokott volt, hiszen faluhelyen a rossz higiénia körülményekből és a nem megfelelő táplálkozási feltételekből fakadóan gyakori volt az emésztőszervi és a légúti megbetegedés, amely gyakran vezetett a gyermek halálához, mivel többnyire nem vitték orvoshoz a kis beteget (Lackovits, 1980, 256. o.; vö. *Móra Ferenc: „Kincskeresőkisködmön*” – *Móra*, 1951; vö. a gyermekbalesetek előrelátásának hiányával a középkorban: ld. *Shahar*, 1998, 130. o.). Alkalmaztak ugyan házi gyógymódokat, de ezek többnyire csak tüneti kezelést nyújtó megoldások vagy babonás eljárások voltak (Lackovits, 1980, 255. o.).

Mágikus eljárások, tiltások a gyermekhalál megakadályozása céljából is léteztek. Tilos volt például a kisedet egy éves kora előtt tükör előtt tartani, mert úgy tartották, hogy ha meglátja magát benne, rövidesen meghal. Ugyanakkor halált jelentett a fürdető víz kiöntése is, akárcsak az üres bölcső ringatása, vagy az, ha több ember ringatta (Bodovics, 2011, 8. o.). Mindez szintén azt bizonyítja, hogy a gyermek jelentős értéket képezett a falu közössége és a szülők számára egyaránt, hiszen – a maguk módján – minden eszközzel azon voltak, hogy megakadályozzák a súlyos tragédiát. S ha mégis bekövetkezett, az elhunyt apróságról halála után sokáig nem feledkeztek meg. Ennek jele volt például az a szokás, amely szerint az édesanya Szent Iván napig nem ehetett gyümölcsöt, mivel úgy vélték, hogy az angyalok akkor nem kínálják meg a mennyben a gyermeket, mivel anyja már a földön elette előle (ld. *Luby Margit* tilalma Szatmárban; ld. *Lackovits*, 1980, 257. o.). A gyermekfelfogás tekintetében mindez újabb adalékot jelent ahhoz, hogy megállapíthassuk: a gyermekhez nagyfokú odafigyeléssel, szeretettel és törődéssel közeledtek, az édesanyák észrevették esetlenségüket és ártatlannak vélték őket, illetve nagy fájdalommal fogadták kicsinyeik elvesztését.

Azonban vannak olyan gyermekkoréprajzi munkák is, amelyek a gyermekhalál fogadtatása vonatkozásában a fentiekől eltérő nevelői attitűdről számolnak be. *Gönczi Ferenc* szerint például *Somogyban* a szülők beletörődtek abba, ha gyermekeik közül néhányat elvesztettek. „*Ahol a családban sok gyermek volt, még örültek is azon és szerencsének tartották a szülők s mindenki a faluban, hogy Isten egyiket-másikat magához vette. Az ő gondolkozásuk szerint, szerencse volt a gyermekre nézve, hogy ártatlanságban halva el, biztosan a mennyországba jutott; szerencse volt a szülőkre, hogy egy-egy gondjukkal kevesebb maradt*” (Gönczi, 1937, 19. o.). Hasonló attitűddel találkozhatunk itt, mint az *Artur Imhof* által vizsgált család esetében, ahol a gyermek elvesztését a szülők azért nem fogadták nagy fájdalommal, s azért tudtak beletörődni a veszteségbe, mert halálukat nem a lélek enyészetének vélték, hanem a túlvilági, örökkévaló létbe való átmenetként fogták fel (Imhof, 1992, 98-144. o.). Ez a közömböségtől távol álló felfogás jellemző volt a szegényparasztság körében is. A parasztság körében jellemző volt a fatalizmus elve is (vö. *Shulamith Shahar* a középkor fatalizmusáról – *Shahar*, 1998, 130. o.), mely szerint minden úgy történik, ahogy Isten elrendelte: ez megkönnyítette a hívőknek a gyermekük halálába való belenyugvást is. A parasztember bízott Isten igazságosságában, s abban, hogy imádságai meghallgatásra találnak, így gyermekét is biztonságban érezhette a mennyek országában (Bárth, 2004, 236. o.). Ugyanakkor gyöttrődésük sokáig emésztette a szülőket, akár csak más társadalmi rétegek, s számos más történeti kor szülőit (ld. *Pollock*, 1998, 206. o.)

Párhuzamok. A gyermekhalál tematikájához kapcsolódik *Czigány Dezső* „*Falusi temetés*” c. dekoratív színfokozással megfestett drámai hangvételi képe (1910) is (Németh, 1983, 423.

o.), melyen a férfi hóna alatt cipelt kis koporsóból nyilvánvalóvá válik, hogy gyermektemetésről van szó. A kép jobb szélén a megfeszített Krisztus alakja egyszerre utalhat a sorsára hagyottság élményére és a reményre (a szenvedések után következő megváltásra és örökkévaló létre), a koromsötét éjszakában, a falu végéről is belátható sok-sok kis házikó pedig ráirányítja a figyelmet a szülők magányára, periférikus társadalmi helyzetére. Ez *Endre* képén az ábrázoltak ruházatának és tárgyi-fizikai környezetének köszönhetően válik kifejezetté, tehát az önreprezentáció (ld. *Goffman*, 1956, 10-11. o.; 13-14. o.) lehetőségének hiánya révén. Mindazonáltal a drámai hangulat (ld. görnyedt testtartás, lehorgasztott fejek, kézmozdulatok) és a részletekben való szűkölködés révén mindkét képen kifejeződésre jut a fájdalom fölött érzet vigasztalhatatlanság keserű élménye, de egyértelművé válik a gyermek iránti szeretetük, tehát a gyermekkor önmagáért értékes volta is.

Ugyancsak e témában készült *Albert Anker* „*Gyermektemetés*” c. műve, melyen a kompozíciós és csoporttagolási sajátosságok, illetve a nagy távolságból való rálátás mozzanata (mely – már csak a társadalmi típusok megjelenítése, a „társadalmi leltározás” okán is – emlékeztet *Courbet* „*Ornans-i temetés*” c. vásznára [1849-1850]) *Endre* és *Czigány* képével szemben itt a veszteség fölött érzett tragédia helyett – *Anker* alkotói attitűdjéhez híven – az életesemények pusztá rögzítésére irányuló törekvés csendes, tárgyilagos hangja szólal meg.

Egészen másféle képet alkothatunk a gyermekhalálhoz való viszonyulásról a jogi tanulmányokkal is rendelkező *Baditz Ottó* „*Angyalcsináló*” c., komor tónusú, fekete és sötétbarnás tónusokkal megfestett műve (1885) alapján, melyen gyermekgyilkosság szemtanúi lehetünk. „*Ilyesmiről akkoriban sok szó esett Budapesten: külvárosi dajkaságba adott csecsemő, titkolt szerelem gyümölcse, mindenki tudta, mi lesz a szegény kicsi gyermek sorsa. Baditz a képén sötét, fülledt levegőjű szobába vezeti a nézőt, elől a bölcső a kis áldozattal, mellette sötét öltözetben a fiatal anya, az imént jött látogatóba, a bölcsőnél gubbaszt a »dajka«*” (*Lyka*, 1951, 43. o.). Úgy tűnik, városi környezetben előfordult efféle gyakorlat, ám falun a néprajzi irodalom tanúsága szerint a szándékos gyermekgyilkosság nem volt jellemző (*Gazda*, 1980, 43).

6.2.4. Az édesapa nevelésben betöltött szerepének ábrázolása az alföldi festészetben

A parasztcsaládok élete alá volt rendelve a paraszti életrendnek és a szegénységnek. Ez a jelenség jól érzékelhető a vizsgált képeken is. Ugyanakkor az összetartozás, az egymásra hangozottság kellemes élménye is kifejeződésre jut, s megjelenik itt az ártatlan gyermekkor szólam, a védő-oltalmazó anyai nevelői attitűd is. Az apa alakja is úgy kerül megjelenítésre, ahogyan azt már a néprajzi szakirodalomból és a szépirodalmi művekből megszokhattuk. Az édesapa alakját gyakran csak a háttérben találjuk, vagy éppen meg sem jelenik. A dolgozat teljes képanyagát tekintve pedig elmondható, hogy a vizsgált 118 db műből mindössze nyolc-

szor találkozunk az apa alakjával, s ekkor sem kerül közvetlen kapcsolatba a gyermekkel, többnyire csak néz maga elé (*Bihari Sándor*: „*Családi boldogság*”, 1880s, **15.**) vagy épp kérdően tekint az asszonyra (*Fényes Adolf*: „*Család*”, 1898, **18.**); úgy tetszik, mintha csak idegen, kívülálló volna. Felismerhetjük itt tehát azt a jelenséget, amit *Móricz Zsigmond* maga is érzékeltetett saját apja alakjának bemutatásakor, amikor leírja, hogy édesapja a „kinti világhoz” tartozott, „szinte idegen dolog volt, hogy bejöjjön a házba” (*Móricz*, 2014, 101. o.), hiszen neki mindenekelőtt a földön, a munkában volt a helye. Ez is bizonyítja az édesapa kenyérkereső-gazdálkodó funkcióját, a nevelés gyakorlatában pedig instrumentális vezető voltát.³⁰

6.3. AZ ANYA-GYERMEK KAPCSOLAT ÉS AZ ANYAI NEVELÉS KÉPI INTERPRETÁCIÓJA AZ ALFÖLDI ISKOLA FESTÉSZETÉBEN

6.3.1. Az anya-gyermek kapcsolat témája az alföldi festészetben

Az anya-gyermek kapcsolat tárgykörében az európai festészetben a realizmus időszakától fogva már-már szociográfiai hűségű művek keletkeztek (*Honoré Daumier*: „*Harmadosztály*”, 1862), akárcsak az alföldi iskola festészetében. Ám itt, bár megjelenik a gyermekkor és az anyaság univerzális létmotívumainak művészi kutatására, közvetítésére való törekvés, ezt határozottan felülírják a paraszti létproblémák érzékeltetésének szempontjai. E műveken határozottan kifejeződésre jut a paraszti élet rendje, megjelenik a szorgalom, az egyszerűség és az alázatosság erénye. Az ábrázolásokon többnyire kifejezésre jut az ősi, „archaikus szeretet” (*Bálint*, 1941, 10-12. o.) élménye, melynek interpretációja gyakran összefonódik a nélkülözés és a nyomor drámai atmoszférájával (*Fényes Adolf*, *Endre Béla*), a szocializmus korszakának kritikussai pedig e képek mögött a népet összetartó szeretet erejét vélték fölfedezni. *Oelmacher Anna* például, aki maga szocialista elköteleződéséről valló festményeiről is ismert (ld. *Bánóczi*, é. n.), így ír *Fényes Adolf* műveiről: „A nép elpusztíthatatlan erejéről vallanak ezek a képek” (*Oelmacher* és *N. Péntzes*, 1960, 11. o.). E szocialista indíttatású interpretáció kihangsúlyozza a művész azon meggyőződését, mi szerint ott, ahol a kíméletlen életgyakorlat felszíne alatt szeretet húzódik meg, szétmorzsolhatatlan erők dolgoznak (*Oelmacher*, 1970). Mindenesetre a szocializmusnak az alföldi iskolára ráerakódó bélyegétől eltekintve is elmondható, hogy e művészet erős szálakkal fűződik a kor szociális érzékenységtől fűtött ideológiai irányzataihoz, ha nem is közvetlen eszmei ráhatásokról van szó.

³⁰ Jelen fejezetre vonatkozóan a család képzőművészeti ábrázolásának egyetemes történetéről olvashatunk „*A család ábrázolása az alföldi iskola festészetében*” c. tanulmányomban, mely a „*Valóság*” c. folyóiratban jelent meg (*Támba*, 2015a, 7-11. o.).

E képek azt igazolják, hogy az anyai szeretet biológiai kategória (Pollock, 1998, 176-210. o.), hiszen hangsúlyosan jelentkezik a szeretetre, gyámolításra szoruló gyermek felfogása és az odaadó anya képe, a meleg, mértéktartóan szerető nevelői attitűd. A gyermek lény a legnagyobb nyomorúság közepette sem éhezik szeretetben, anyja legféltebb kincseként ragadja magához a „kicsit”. A vizsgált művek tehát az elemi szeretet elpusztíthatatlan, örök törvényéről tanúskodnak, ugyanakkor reakciót szolgáltatnak a kor megrázó szociális kérdéseire is.

Az anya-gyermek kapcsolat témája törvénytörően magában hordozza a Madonna-ikonográfia elemeit és a belőle fakadó antropológiai motívumokat, tehát folytonosságot mutat a keresztény ikonográfia e hagyományával, még ha profanizált vagy demitizált formában is. Munkámban e feltételezést továbbhordozandó a „*mindennapok madonnája*” (profán vagy proletár madonna) kifejezést használok, ezzel utalva a Madonna-hagyomány itt tárgyalt újabb képtípusára. Ezen ikonográfiai párhuzam okán indokoltnak tűnik, hogy áttekintést tegyünk a *Madonna-ábrázolás történetéről*, tárgyalásunkat összekötve a „*mindennapok madonnája*” képtípus kifejlődésével, hogy aztán megállapításainkat érvényesíthessük elemzéseink során.

6.3.2. Az inkarnációs teológiától a proletár madonnáig

6.3.2.1. A Madonna-ábrázolás hagyományai a keresztény ikonográfiában

Szűz Mária a képzőművészetben az egész emberiség szerető édesanyjaként és oltalmazójaként jelenik meg, aki megérti az emberi fájdalmat, szenvedést és boldogságot, megbocsát, megbékít és közvetít, hiszen összekötő kapocs Isten és az emberek között (Eperjessy, 2006). Éppen ezért maradt alakja még a 19. század ikonográfiai fordulataival (Bialostocki, 1986) is az emberi melegség hordozója. A 19. század anya-gyermek kapcsolat tárgyú ábrázolásaiban a madonna-hagyomány folytonosságát ismerhetjük fel, hisz a *Madonna* alakjában föllelhető antropológiai jegyeket (nőiség, oltalmazás, a védelem forrása a nyomorúságban, megváltás, a szenvedés és a halál tudatosítása) a „*mindennapok madonnája*” típusában is nyomon követhetjük.

E fejezet bevezetőjében – a dolgozat fő tárgya okán – a szegényeket oltalmazó Madonna ikonikus alakváltozataira koncentrálnunk, kihangsúlyozva Szűz Mária hagyományos tulajdonságainak, erényeinek továbbörökítődését. Szűz Mária nem más volt, mint a könyörületeség megtestesítője, aki önzetlenségével, alázatosságával, gondoskodó attitűdjével, feltétel nélküli szeretetével a nyugati civilizáció egyik központi alakjává vált már a középkor elején, fokozatosan háttérbe szorítva az *Isis-Osiris*-, illetve a *Szent Zsófia-kultuszt* (Eperjessy, 2006, 19-23. o.; Kirschbaum nyomán, é. n.). *Shulamith Shahar* pedig olyan mozzanatokot emel ki a XII. század Szentanya-ábrázolásaival kapcsolatban, mint a várandós állapot, a szoptatás, a dédelgetés és a közös játék. E képtémában, mely ikonográfiai tartalmai Szűz Mária kultuszával

összefüggésben kerültek kidolgozásra, *Shahar* „az odaadó anya archetípusát” (*Shahar*, 1998, 91. o.) vélte felismerni, s e képtéma példaképeket is szolgáltatott a középkori anyák számára.

A vázolt tulajdonságok (biológiai, antropológiai és lélektani mozzanatok) még akkor is megmaradtak az anya-gyermek kapcsolat képtémájában, amikor már eltávolodott a szigorú értelemben vett ikonográfiai tradícióktól. A vázolt értékek továbbívelése okán mindenképpen beszélhetünk egyfajta, a Madonna-témával való kontinuitásról, különösen antropológiai értelemben. E feltevést igazolandó arra a folyamatra kell összpontosítanunk, melynek során a tárgyalt képtéma mindinkább bensőséges, emberi melegséggel átítatott, hús-vér jelleget öltött, hiszen ez az eszmei, illetve tartalmi formálódás vezetett el a téma bizonyos mértékű profanizálódásához, demitizálódásához, tehát a „*mindennapok madonnája*” képtípus kialakulásához.

A „*Szűz Mária a gyermek Jézussal*” témájú ábrázolások a keresztény középkorban stilizáltak és elvontak voltak, mivel a kor művészetének szellemisége azt kívánta meg a képektől, hogy a *Megváltóban* az isteni kerüljön kihangsúlyozásra. A „*királyok imádása*” jeleneteken a gyermek Jézus fensőségesen, hieratikusan, filozófusruhában jelent meg, kezében tekerccsel vagy könyvvel, mely a logoszt szimbolizálja, gyermek voltára pedig pusztán mérete utal; más nem is sejteti az emberré válás tényét. Az efezoszi zsinat után elterjedt más típusokon viszont már szemléletesen mutatkozik meg az inkarnáció bizonyítéka, „*a testté vált ige*” (*Eörsi*, 1997, 35-45. o.). Azonban emberi melegség áradt már a „*Szoptató Istenanya*” képtípusból is, mely az *Isis-Osiris ábrázolások* nyomán született meg a kopt művészetben, illetve a középbizánci képtípusok is mélyebben hatnak az érzelmeire. Az *Eleusza-típus* olyan ábrázolásain például, mint a „*Vladimiri Istenanya*”, a Gyermek anyjához bújik, s arcát finoman anyjájához érinti; egyik kezében tekercs, a másikkal anyja nyakát öleli át (*Kirschbaum nyomán*, é. n.).

Később, a gótika korában, amikor csökkenni kezdett a távolság a vallásos tartalom és a fizikai valóság között, Krisztus ember volta került a figyelem középpontjába, így például a születés-témájú ábrázolásokon az anya-gyermek kapcsolat emberi érzelmekkel telítődik, már csak a tartalmi elemeket (fürdetés, gondozás, táplálás) tekintve is. Azonban a „*királyok imádása*” jeleneteken például a Gyermek meztelensége még nem a valóságos szituációra utalt, hanem az esendő emberi testre, az emberi természetre. Az istenkép humanizálódása csak a trecento korában ment végbe, gondolva itt az „*Alázatosság Madonnája*” képtípusra (*Simone Martini pisai poliptichonja*), mely a földön ülő, általában meztelen gyermekét szoptató *Szűzanyát* ábrázolja. Azonban, bármennyire is hasonlít a kis Jézus egy igazi gyermekre, koraérett, komor tekintetében már a passió előrelátása tükröződik, utalva ezzel „*eljövendő áldozat*” voltára („*vir dolorum*”), de piros ruhája is utal megváltó vérére (*Eörsi*, 1997, 35-45. o.).

A reneszánsz későbbi századaiban az isteni természet mind emberibb külső tulajdonságok és gesztusok leple alatt jelent meg, s a pápai prédikációk is az emberré válást tartották Isten

legnagyobb, még a teremtésnél is jelentősebb tettének. Az inkarnációs teológiából fakadt a reneszánsz lelkesedése az ember és a természet iránt, hiszen a gyermek Jézus alakjában az emberré válás csodája fejeződik ki. A fiziológiai sajátosságok megjelenítése (evés, alvás, játék, járás, szeretet) révén elmosódnak a határok a szentkép és a valóság között, azonban a gyermek Jézus csak látszólag gyermeki: ugyanis nem piszkos, nem fázik, nem rosszkodik, de bort iszik, kereszttel és búzakaralással játszik, jelezvén koraérettségét ír, olvas, zenél, illetve – jelezvén isteni természetét – tudatában van halálának és akarja is (Eörsi, 1997, 35-45. o.).

6.3.2.2. A mindennapok madonnája

A 19. században az anya-gyermek kapcsolat ábrázolás olyan típusa fejlődött ki, melyet a Madonna-ábrázolások antropológiai vonásaival való kontinuitás okán a „mindennapok madonnájának” nevezünk. E típus darabjai a diádikus kapcsolatot jellemző elemi érzelmeken (anyai gondoskodás, együttérzés, szeretet) keresztül kívánnak hatni a szemlélőre, kiváltva belőle a társadalmi részvétet a nyomorúságos körülmények között élő anyák és gyermekeik iránt (Fényes Adolf: „Anyá”). E műveken megjelenik az odaadó anya képe, aki táplálja, gondozza gyermekét, de e mozzanatban az édesanyák feladata mintegy egyetemessé táguul. Így jelenik meg az emberiséget minden fájdalomtól megszabadító, oltalmazó anya romantikus képzelete (Guerard: „Anyai csók”), melyet többek között Pestalozzi gondolatai hívtak életre (Pukánszky, 2004a, 370-373. o.). E típusban felismerhető a *Maria lactans* motívuma, melyben a magát népe jól létének szentelő Istenanya alakja jelenik meg (Eörsi, 1997, 35-45. o.; Kirschbaum ny., é. n.; Eperjessy, 2006, 6-8. o.), ha mégoly profanizált formában is. E tendenciát olykor áthatja a materializmus és a szocializmus eszméje, a népjóllét eszméjével karöltve.

A „mindennapok madonnája” képtípus előképeit fedezhetjük föl a *Köpönyeges Madonna* típusában is, melyen Mária mint oltalmat adó Patróna jelenik meg, de előképnek tekinthető a gyermekét földön szoptató „Alázatosság Madonnája” („*Maria Humilitatis*”) is (vö. Picasso: „Földön ülő anya gyermekével”), illetve az *Eleusza-típus* (Kirschbaum ny., é. n.; Eperjessy, 2006, 9. o.). A firenzei madonnák az ember-lét hangsúlyozása okán még több emberi meleget árasztanak, ám itt még – a látszat ellenére – az isteni tartalmak a meghatározóak. Luca Cambiaso (1527-1585) „Madonnája” azonban már egészen közeli előképe a „proletár madonnának” – itt a sötét háttér előtt, a középpontban elhelyezett Mária simavonalú öltözetével, gondterhelt arckifejezésével, kontyba fogott hajával már-már a 19-20. századi szegényemberfestészet alakjait, atmoszféráit idézi. Őlében pedig a fehér gyolcslepelbe takart és durva kenderszövésű széles gurti tekercsbe pólyált, csúnyácska gyermek alakjában ugyancsak ráismerhetünk a 19-20. századi parasztság vagy a városi proletariátus vonásaira (Barátság, 2009, 6288-6290. o.) (vö. Fényes A.: „Család”, 1898, 18.; Picasso: „Anyaság”).

A mindennapok madonnájának alakjára a 19. században jó példákat szolgáltat *Amédée Guérard* (1828-1908) életműve, melyben rendre megjelenik a „*nemesség nélküliek*” megnevezésének, megszüpítésének, felemelésének mozzanata, egyfelől a pestalozzi-i oltalmazó anya eszményével, másfelől a gyámolításra szoruló, szeretetet igénylő, befejezetlen, a felnőttől minőségileg különböző gyermek felfogásával összefüggésben. Miképp *Pestalozzinál*, úgy *Guérard* vásznain is már-már szakrális méreteket ölt az édesanya apoteózisa, romantikus eszményítése: „*a családi kör szentéllé nemesül, amelyben a gyermekeit becsületes, jóra való polgárrá nevelő asszony alakja isteni attribútumokkal gazdagodva felmagasztosul. [...] Az „isteni gyermek” ideáljához itt a gyermekeit – azaz az egész emberiséget – minden veszélytől megóvó, bűneitől megváltó édesanya alakja társul*” (Pukánszky, 2004a, 371. o.). *Guérard* „*madonnája*” a szerény, odaadó, gyermekeit oltalmazó anya alakjaként jelenik meg, aki személyiségével, példaadáson keresztül nevel, bízva a gyermeki ártatlanságban.

A „*Chacun á son tour*” („*Csak szép sorjában*”) c. képen a gyermekei fölé mintegy védelmező toronyként magasodó édesanya a kívülről beáramló fény (mint „*Isten igéje*”) révén a szűzies, gyermekeit oltalmazó, tápláló, növelő, s egyszersmind az egész emberiségért felelős anya pestalozzi-i eszményének megtestesítőjeként tűnik ki. Odaadását szoknyájának pirosa jelzi, ártatlanságát és hallgatagságát fehér fejkendője, szegénységüket pedig a barnás tónusok és a tárgyakban szegény környezetet érzékelteti. Még határozottabban jelenik meg a Madonna-archetípus az „*Anyai csók*” c. grafikán („*Baiser d’une mère*”, 1861 / 1865; 52,7 x 35,8 cm),³¹ melyen egy fájdalmas arckifejezésű, testhasználatával szerénységet és meleg, oltalmazó nevelői attitűdöt jelző anyát látunk. Vállairól köpeny omlik le a földre, mely a „*Köpönyeges Madonna*” képtípust juttatja eszünkbe, s tekintélyt kölcsönöz alakjának. Fejkendője a hallgató, az élet rendjébe beletörődő asszony ideálját idézi, aki feladja saját individualitását gyermekei, s végső soron az emberiség érdekében. A művész megkapóan ábrázolta az asszony évdése és a kicsi gondtalansága közötti látszólagos ellentmondást is.

A proletár madonna szép példáit ismerjük *Picasso kék korszakából* (1901-1904) is, melynek darabjait hűvös tónusok, kékek és zöldek jellemzik, erősen rajzos jelleg, illetve az idegenkedés a telített színektől, továbbá meghatározó a szereplők tér-idő dimenzióból való kiragadása (Chevalier, 1978, 43. o.). Ezt tapasztaljuk „*Anyaság*”, illetve „*Földön ülő anya*” gyermekével c. képén is. E hideg színekkel megfestett, a hétköznapi valóság tartalmaitól megfosztott képeken, melyeken a festő „*az érzelmi szférát mintegy az észlelési tér rovására építi fel*” (Chevalier, 1978, 55. o.), az anya és a gyermek elszigetelt, megfáradt alakjából a bizonytalanság és a magány ellenére is érezhető a szeretet törvénye. E képek azonban már a „*Köpönyeges*”, a „*Földön ülő*”, illetve az inkarnációs teológia emberi aspektusát és az anya-

³¹ Musée des Beaux-arts du Canada. <http://www.gallery.ca/fr/voir/collections/artwork.php?mkey=13850>

gyermek kapcsolat antropológiai-lélektani valóságát leginkább hangsúlyozó „*Könyörületes Madonna*” („*Eleusza*”) típusához (ld. *Eörsi*, 1997, 35-45. o.) is közelebb állnak, de némiképp a firenzei madonnákhoz is, mégpedig a centrális perspektívának, az oltalmazó mozdulatnak, az összeérő arcoknak és az anyai arc szimmetrikus szerkesztésének köszönhetően.

6.3.3. Anyaságkép, gyermekkép és gyermeknevelés Fényes Adolf (1867-1945) anya-gyermek kapcsolat témájú művein

6.3.3.1. Az anya-gyermek kapcsolat megjelenítése az 1898-1903 közötti alkotóperiódusban

Fényes Adolfot kortársai zárkózott, magányos embernek ismerték, ugyanakkor közlékeny volt és mélyen emberséges. Távol tartotta magát az izgalmaktól és a szocialista gondolkodástól, azonban munkásságában már tanulmányai után kifejeződésre jutott az érdeklődés a szegény-paraszság iránt (*Bálintné Hegyesi szerk.*, 1992, 25. o.). 1898-ban kezdte meg „*Szegényemberek élete*” című ciklusát, de már 1896-ben olyan képet festett, mint amilyen a „*Cívódás*”. E képét – „*Napszámos*” (1900) és „*Ebéd*” (1902; **109.**) c. képével együtt – egy olyan időszakban alkotta, amelyben *Munkácsy Mihály* megfestette a „*Sztrájkot*” (1895), *Kernstok Károly* az „*Agitátor a gyár kantinjában*” című képét (1897), *Révész Imre* a „*Panem!*” („*Kenyeret!*”) (1899), illetve *Bihari Sándor* a „*Programmbeszéd*” (1891) című kompozíciót (*Oelmacher*, 1970, 23-24. o.). Ezekben a képeken már tetten érhetők a kor szociális mozgalmainak szólamai, illetve a részvét a szűkölködő szegény emberek sorsa iránt. Fényes e korszakának meditatív parasztjelenetein, sötét, komor tónusú, fojtott drámai hatást mutató kompozícióin a nyomor és a roppant feszültség atmoszférája érzékelhető (*Végvári*, 1952, 42-28. o.). Festészete ekkorátjt még *Munkácsy* hatásáról tanúskodott, de némileg meg is haladta e hatást, s festészete – tanulmányútja nyomán magába szívva a XVII. századi holland és a spanyol realizmus hatásait (*Révész*, 2014, 13. o., 16. o.; *Németh*, 1972, 26. o.) – mindinkább saját humanista szemléletű piktúrájának kiteljesítése irányába hatott. E piktúra szemlélete a realizmus és a naturalizmus koncepciójából (ld. *Hornyik*, é. n.) indult ki, de kategóriákba alig foglalható esztétikai kvalitásaival jócskán meghaladta e törekvéseket.

Család. Képeit, ahogyan vallotta, sokkal inkább emberként alkotta, mint művészként, azal a szándékkal, hogy a kiállításon fölrázzák „*a szépen élő közönség lelkiismeretét*” (*Németh*, 1972, 26. o.). Műveivel tiszteletet és megbecsülést követelt a szegény emberek élete iránt, felmutatva a kizsákmányolt emberek nehéz sorsát. Képeit a közönség riadtan fogadta, a korabeli kritika pedig elragadtatva sorolta a harcosszocializmus mestereinek sorába, mint ahogyan azt a „*Család*” c. olajfestmény (1898; **18.**) kapcsán láthatjuk. *Lyka Károly* szerint ez az a festmény, amely megnyitotta azt a képsorozatot, „*amelynek láttára a közönség*

megtette Fényest szociálista apostolnak, közgazdasági problémák föladója s megfejtőjének” (Lyka, 1905a). Közelről szemlélve azonban belátható: „Nem a proletár, hanem a szín és a rajz ennek a sorozatnak a főhőse. Kurtán, tömören fejezni ki valamit: nyilván ez a cél” (Lyka, 1905a). A „Család”, akárcsak a „Miért éltek?” (1900), műteremben készült „intérieur-kép”, sötét, barna tónusokkal megfestve, vörös alappal aláfestve. Mindkét képen meleg színek uralkodnak, s fontos szerep jut a megvilágításnak, a fény-árnyék játéknak, s ezzel az alkotó a *chiaroscuro* művelőinek (Velázquez, Hals és Rembrandt) nyomdokaiba lép.

Szegényparaszti szobában vagyunk, tompa fényű, füledt helységben. A szobába „beszökik egy fénynyaláb, végigsiklik épp a döntő, épp a fontos formákon s elillan” (Lyka, 1905a). A fény kiemeli az asszony arcát, kezét és a csecsemő koponyáját – ezzel az alakok plasztikusabbá válnak, s „az árnyékok, félárnyékok lágy fokozatainak” (Lyka, 1905a) segítségével bontakoznak ki előttünk. A kép jóval nyugodtabb, mint a századvégi akadémikus realizmus jegyében fogant „Cívódás” (1896) vagy a „Miért éltek?” (1900), az alakok mozdulatai kevésbé hevesek, arányai kevésbé „szertelenek”, szélsőséges karakterkidolgozás helyett pedig visszafogott, hiteles karakterábrázolásról beszélhetünk. Ugyanakkor itt is érzékelhető a konfliktus, amely keserűen elfojtva pihen a levegőben, s amely a hétköznapi nyomorából következik. Ugyanakkor érezhető valamiféle bensőséges nyugalom is, s ezt a nyugalmat a gyermek iránti odaadó anyai szeretet táplálja (Lyka, 1905a). Az anya figurája átnyúlik az előtérbe, alakja így mintegy megnő, már-már monumentálissá dagasztva a témát és az anyaság fogalmát. Ringó mozdulatokkal lépkedve fogja magához a kisdedit, oltalmazón, félig bebugyolálva, mintha csak elválaszthatatlan része volna, s talán halk énekszóval altatja őt. Az apa feszülten, összekulcsolt kezekkel ül egy széken, s onnan tekint a nőre, mint aki válasz után néz sürgetően...

A gyermek a sanyarú körülmények ellenére is jó kezekben van, szülei szeretetre és biztonságra vágyó, érzékeny lényként tekintenek rá, akiért felelősséggel tartoznak. Eszünkbe idézhetjük Escher Károly „Proletár Madonna” című fotográfiáját is,³² s miként Escher vallja saját műveiről, úgy e festményről is elmondhatjuk: „vádirat” ez „a lelkiismeretlen emberek és a felelőtlen társadalom ellen” (Albertini, 2002). A gyermek mindkét képen a féltő anyai szeretet eleven tárgyaként jelenik meg, hiszen a „kicsit” anyja a jövő zálogaként dédelget, őriz, s úgy tűnik, elemi érzelmek, ősi ösztönök fűzik hozzá. E képek láttán eszünkbe jut Linda Pollock (1998, 176-210. o.) megállapítása, mely szerint az anya-gyermek kapcsolat nem történeti, hanem biológiai kategória, ugyanis a védtelen újszülött szülei segítségére szorul mindenben, akik pedig természetes ösztönükkel gondoskodnak róla, de eszünkbe juthat

³² A képet ld. Albertini, 2002. <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00027/AB.htm>. Megtekintés: 2013.12.10.

Margaret Mahler megfogalmazása is, mi szerint ebben az életkorban anya és gyermeke „duálunióban” van egymással (*Vajda és Kósa*, 2005, 232. o.).

A „*Család*” c. festményen kifejeződésére jut, hogy a családban a legnagyobb nyomorúságban is uralkodik az emberség, az összetartozás és a szeretet, s éppen ez az, amelynek révén a nép minden sanyarú körülmény ellenére is szétmorzsolhatatlannak bizonyul. A kép pusztán egy töredéket tár elénk a megjelenítettek életéből, s talán éppen ezzel – illetve a fény-árnyék hatás révén – válik a „*bölcs szűkszávúság*” és a közmondásos tömörség példájává (*Lyka*, 1905a). Ez az „élettöredék” nem tárja fel körültekintően és részletesen a társadalmi igazságtalanságokat a realisták társadalmi leltározásának módjára, de megrázó erővel és provokatívan képes érzékeltetni a szegény emberek nyomorúságos életét, s célja szerint lelkiismeret-furdalást kelt – vagy éppen (céljától eltérően) kognitív disszonancia-redukcióhoz vezet a közönség részéről, mint az oly sokszor megtörtént Fényes 1898-1903 között keletkezett, a korabeli naturalizmus és a XVII. századi holland realizmus hatásaitól egyaránt átjárt vásznainak fogadtatásakor. Mindenesetre, mint látható, a realizmus koncepciójától eltérően e képen nem egy egyfajta összefüggő elbeszélés szerkesztése volt a cél, hanem – mint a naturalizmus irodalmában és festészetében – egy „*életdarab*” részletes és tárgyilagos kidolgozása, kíméletlenül juttatva kifejezésre a nélkülözésben élők nyers ösztönvilágát (*Czine*, 1979, 10. o.). Ugyanakkor ez a „kíméletlenség” *Fényes Adolfnál* mélységes humanizmussal társult, így eredményezve meztelen dokumentarizmusával együtt is már-már bensőséges kompozíciót. *Fényes Adolf* tehát nem ment el a *zalai* „*extrém objektivizmus*” programjáig (*Zoltai*, 1997, 205. o.; *Zola*, 1979, 174–186. o.), miképp egyébként legtöbbször maga *Zola* sem, ugyanis műveiben – a társadalmi valóság leleplezésének minden törekvése ellenére – a szenvtelenség és a távolságtartás kritériuma korántsem teljesült maradéktalanul. Mindettől függetlenül (*Zolával* együtt) nyugodtan nevezhetjük *Fényes Adolft* „*a társadalom hízelkedést nem ismerő, az igazat kimondó kritikusanak*” (*Zoltai*, 1997, 204. o.), aki egyszerre volt „*parasztembereivel*” szemben nyers és kíméletlen, illetve elfogadó, megértő és a társadalmi okok mögé látó. Eközben festészete az „*Arme-Leute-Malerei*”, a *francia* és a *belga naturalizmus* hatásától mindinkább a XVII. századi és a korabeli holland realizmus (*Rembrandt, Israëls*) és *Velázquez* hatásainak (fény-árnyék technika, vaskos ecsetkezelés, egyszerre halk és érzelmileg felfokozott kompozíció) integrálása felé haladt (*Révész*, 2014, 13. o., 16. o.), ám a fent vázoltak mellett a naturalista koncepció működésére utal az aszimmetrikus-decentralizált kompozíció gyakori megoldása, mely a „*non finito*” esztétikájának (*Tufelli*, 2001, 22. o., 25. o.; ld. még: *Hauser*, 1969, 311. o.) sajátossága. Ennek az állításnak az igazolására jó példa a „*Család*” c. festmény is.

Párhuzamok. Fényes „Család” c. képéhez hasonlóan Ferenczy Károly „Anya gyermekével” (I., 1912)³³ c. képén szintén a „proletár madonna” típusát nyugtázhathatjuk. A kép egy édesanyát ábrázol, térdére állítva a kisdédet, aki akár a kis Jézus figurájának profán változata is lehetne. A gyermek mint a jövő ígérete jelenik meg e vásznon, akire büszkeség fölnezní, akit óvni, oltalmazni és gondozni kell. A parasztasszony az ártatlanság jelképeként tartja két kezében ezt a pufók, puttó-szerű gyermeklényt, akinek fehér ruhája már önmagában a tisztaságot, az érintetlenséget, a büntelenséget és a megújulásra való lehetőséget juttatja eszünkbe. Az édesanya úgy néz gyermekére, mintha csak egy személyben testesítené meg a megváltást a föld összes bűnének terhétől, illetve saját életének fájdalmaitól. Így aztán a gyermek nem más itt, mint a boldog reménység szimbóluma és a lélek nyugalmanak kifejezője (ld. Zsolt, 131,2). Ferenczy „Anya gyermekével” c. művével a paraszt- és munkásréteget teszi ábrázolás tárgyává, hogy dekoratív hatású festményen juttassa kifejezésre a fehér fejkendős, fiatal proletáranya hallgatag lényéből áradó gyengédséget, odaadást és alázatosságot. A semleges, sötét háttérből tiszta körvonalakkal bontakoznak ki a plasztikus tömegek, az édesanya ruháinak színfoltjai pedig a határozottság és a nyugalom hatását adják. Ferenczy e művén „az anyai szeretet melegségét hibátlanul tükrözteti” (Genthon, 1970, 461-462. o.). Mindebben rokonságot mutat Fényes Adolf hasonló tárgyú műveivel.

*Fényes Adolf, Escher Károly és Ferenczy Károly tárgyalt képein egyaránt könnyű felfedezni a „Maria lactans” és az „Eleusza” képtípus olyan tulajdonságait, mint az emberi melegség, a meleg szeretet, a gondoskodás, az együttérzés, a szeretet, a népjólét és az oltalmazás mozzanata. Ugyanakkor e mű felidézheti bennünk a megváltás képzetkörét is, hiszen a drámai mozzanatok révén a gyermek már-már áldozatszerűvé, sorsának kiszolgáltatottá válik a szemlélő előtt. Ám e műveken a szenvedés földi dimenziókat ölt: a megváltás elmarad, de az élet továbbörökítődik, s talán – a kisdéden keresztül – van esély a társadalmi megújulásra. A gyermek tehát itt a szebb jövőbe, a társadalmi mobilitás lehetőségébe vetett remény jelképeként jelenik meg, ez által is igazolva a művész nagyfokú szociális érzékenységét. A művekkel még közelebbi kapcsolatban áll Luca Cambiaso (1527-1585) *Madonnája*, melyen már elhalványulnak a szimbolikus utalások, ugyanakkor előtérbe kerül az az emberi melegség, mely e műveken egyszerre válik drámaivá és naturalisztikussá, emberközeli és szociográfia-szerűvé. Végül pusztán megemlítjük, hogy a művek rokoníthatóak Guerard „Anyai csók” c. grafikájával is („Baiser d’une mère”, 1861 / 1865).*

Anyaság. Az „Anyaság” c. képen (1902; 19.) ugyancsak érződik a nélkülözés aggodalommal terhes légköre. A festményen Lyka Károly a fény-árnyék hatás halkuló erejét konstataálja (Lyka, 1905a), ám még mindig érzékelhető a *chiaroscuro*, ahogyan a plasztikus hatás is,

³³ MNG. <http://www.mng.hu/kiallitasok/idoszaki/2/2976>

tanúskodva ezzel a XVII. századi holland festészet recepciójáról. Messze van e megjelenítés a naturalista tendencfestészet aprólékos kidolgozásra való törekvésétől, de a zolai naturalizmus olyan sajátosságai, mint amilyen a töredékszerűség (életdarab-technika) és a társadalmi determinizmus, itt is felismerhetőek. A kép karakterizáló ereje az egyszerű és nyugodt gesztusokban és mozdulatokban, illetve a drámai arckifejezésekben ragadható meg. Az áldott állapotban lévő anya alakja kitüntetett helyet kap a festményen, hiszen széken ül, ám széke a kép perifériáján helyezkedik el, ami a nyugtalanság és a bizonytalanság érzését. Tekintete a távolba mered, arcán fásultság látszik az anyagi kilátástalanságtól való évdés miatt. Férje oldalról támogatja őt a kifakadásban, vézna karjaival nyugatja. Az asszony kezeit ölében kulcsolja össze, a két kezében összefogott kendő pedig világos foltként válik ki az élénk színek közül, ezzel a megoldással fokozva a drámai hangulatot, közvetítve a tehetetlenség meddő élményét. Mindennek nyomán érzékelhető a gyermek sorsáért való szülői aggodás: még meg sem született a kicsi, máris nehéz élet vár rá, melyet csakis szülei szeretete képes elérhetővé tenni.

Anyaság. „*Anyaság*” címen ismerünk egy másik képet is (1902; olaj, vászon, 164x108 cm, MNG; **20.**), melyen semleges, sötét háttér előtt látunk egy anyát, egyedül, amint a bölcső mellett örködik gyermeke álmai fölött. Arcán azonban nyugalom helyett fásultságot érzünk a kilátástalan jövő miatt, megannyi bánatát a jelzésszerű sötét háttér érzékelteti, melyből piros szoknyás, fehér blúzós alakja – a fénykezelésnek köszönhetően – rendkívül plasztikusan emelkedik ki. Piros szoknyáján a fehér kendő csak fokozza a tragédiát, összekulcsolt kezei pedig bizonytalanságot és évdést fejeznek ki. A sötét, már-már semleges háttérnek köszönhetően betekintést nyerhetünk egy gyermeke sorsáért aggodó, gondterhes anya belső világába, lelkének rejtett tartalmaiba, szemben az előző képpel, amelyen az életképszerű elemeknek köszönhetően mintegy kívülről látunk rá a történésekre. A művet a tárgyi részletek hiánya már önmagában roppant koncentrálttá teszi (vö. *Révész*, 2014, 13. o.).

Anyá. Ugyancsak a *szegényember-korszak* komor tónusú periódusából (1898-1903) való az „*Anyá*” c. kép („*Anyá és gyermeke*”; 1901; olaj, vászon, 131,5x134 cm, MNG; **21.**), mely jellemző példája a művész azon törekvésének, hogy a figyelem középpontjába állítsa a mezőgazdasági munkásélet és a szegényparasztság meghatározó típusait. A képen egy öt-hat éves, anyjához képest jól öltözött fiúgyermeket látunk sötét ruhás, mezítláb anyja testébe kapaszkodva, aki pedig féltve és oltalmazón ragadja magához gyermekét. Az anya piszkos, megviselt lába, görnyedt testtartása megtört lényére utal, ezzel szemben fián még cipő is van; ez okot adhat a találgatásra: vajon az asszony módosabb örökbefogadóktól kapta vissza az „övét”, vagy talán most jutottak a nincstelenek sorsára mindketten? Nem tudni.

A képből egyszerre árad a gyötrő szegénység és az egymásra utaltság atmoszférája. A gyermek fehér inges figurája az ártatlanság alakjaként tűnik ki az anya baljóslatú feketéjéből,

kettejük alakja mégis összetartozónak érződik a mozdulatok bensőségesége, drámaisága okán. Anya és gyermeke úgy kapaszkodnak egymásba, mintha csak támaszt, menedéket keresnének egymás testében a külvilág megítélése, becsmérő tekintete elől, egymással szorosan összefonódó alakjaikat „*a nehéz mindennapok egyetlen fénye, az összetartozás járja át*” (Oelmacher, 1970, 25. o.). A sötét, semleges háttér és a komor tónusok megalapozzák a kép passzív, meditatív jellegét, pszichológiai kifejező erejét, a tárgyválasztás révén pedig kifejeződésre jut a művész nagyfokú szociális érzékenysége, embersége is. A képből halk szavúan, de megrázó erővel árad az egymásra utaltság és a nélkülözés légköre (Oelmacher, 1970, 25. o.). A festmény koncepciója tehát az a törekvés, mellyel a művész érzékeltetni kívánja a szeretet roppantul integráló erejét az életkörülmények könyörtelenségével szemben.

Lyka Károly szavaival élve „*nagy hirtelenséggel*” és „*bölcs szükségzettséggel*” (Lyka, 1905a) megfestett kép ez, melyen érezzük a fény-árnyék játék hatását, s ezzel együtt erős plasztikus hatás érvényesül. A mű koncentráltágához hozzájárul a sötét, már-már semleges, jelzesszerűen megfestett háttér is, melyen a tárgyi részletek hiánya révén minden figyelem az elrongyolt ruházatú édesanyára irányul, aki féltett kincseként ragadja magához kisfiát. Társadalmi réteghelyzetüket sem jelzi más, pusztán ruházatuk, illetve az anya meztelen talpa. Anyára és fiára felülről, az adakozó fölényes pozíciójából látunk rá, s ez még jobban kiemeli kiszolgáltatottságukat és társadalmi alávetettségüket. E nézőpontnak köszönhetően az asszony arcát alig látni, ami a szemlélőt érzelmileg eltávolítja a látványtól. Így aztán nincs mód részvétre és szánalomra sem, s ez fenntartja a szemlélődés feszültségét (Révész, 2014, 13. o.).

A kép sötét, komor tónusai érzékeltetik az ábrázoltak sorsának nyomorúságát, illetve azt az elmondhatatlan csendet, mely a nyomorukban elhalkult társadalmi rétegek aktoraiból árad, s már-már a halált rejti magában. A vaskos, zsíros, heves ecsetkezelés, az alakok plasztikus kidolgozása, illetve a mély barnáknak a földszerűség hatását közvetítő tónusai révén megelevenedik a szegény emberek kíméletlen élete, felhívva a figyelmet a társadalom perifériáján élők könyörtelen sorsára (Révész, 2014, 13. o.). Szikár, ám a gesztusoknak és a festésmódnak köszönhetően érzelmileg mégis felfokozott, temperamentumosan, ám halk szavúan előadott jelenet ez, melyen elképesztő karakterizáló (értsd: *társadalmi karaktert kibontó*) erővel jelenik meg anya és gyermeke közös tragédiája, összegző erővel közvetítve a nyomorúság, a nélkülözés és az éhezés keserű élményvilágát (Lyka, 1905a). A kép „*agitatív, felhívó ereje*” is éppen a halk szavúságból, „*a festésmód elfojtott vehemenciájából fakad*”, nem pedig „*a szegénység tárgyi leírásából*”, elbeszéléséből (Révész, 2014, 13. o.).

A művész ahhoz hasonló figyelemmel összpontosít tárgyára, amellyel Bródy Sándor epikájában elevenednek meg a máról holnapra élők. Így aztán felismerhetőek a képen a *zalai naturalizmus* narrációs technikái, mint amilyen az obszerváció, a töredékszerűség, illetve a

bizonyos élethelyzetek, létállapotok kinagyítására való törekvés (*Németh*, 1999, 122. o.; vö. *Zola*, 1979, 171-173. o.). Ugyanakkor érvényesül itt az ember ösztönműködésének érzékelhetővé tételére irányuló szemléletbeli törekvés is (az „*állat az emberben*” zolai toposza), illetve a társadalmi determinizmus felfogása (ld. *Zola*, 1979, 177. o.). Mindazonáltal a festő e képe formanyelvi értelemben messze van már a naturalista tendencfestészet és a cselekményes zsánerrealizmus hagyományaitól, sokkal inkább állapotrajzról beszélhetünk itt, akár csak a „*Napszámos*” (1901) vagy az „*Ebéd*” (1902; **109.**) kapcsán. Felfedezhető itt *Zorn*, *Rembrandt* és *Isræls* hatása, de rokonságot vonhatunk *Mednyánszky László* csavargó-képeivel is, nemcsak azok pszichikai telítettsége, koncentrálttsága, de az „*állat az emberben*” toposz megidézése okán is. Maga a művész vallotta, hogy alakjainak megformálásakor mindenekelőtt az állatit keresi modelljeiben, s erre rakja rá a karakter többi rétegét (*Gyergyádesz*, 2007, 19. o.); a művész tehát a naturalizmus nyersségét képes volt meghaladni lélektani kifejezőképességével és mély humanizmusával. Ugyanez áll *Fényes* képére is, hiszen ő is az emberben lakozó állatira rakta rá a humánus rétegeit.

A *Fényes* képét jellemző komor pesszimizmus okán áthallatszik *Bródy Sándor* epikájának pesszimiztikus atmoszférája is, összefüggésben az emberi természet ösztönigájának (az „*akaratsnak*”) való alávetettséget hangsúlyozó *schopenhaueri pesszimizmussal* (*Störig*, 2006, 402-414. o.). A „*Köpönyeges Madonna*” és a „*Maria Humilitatis*” nyomait is felfedezhetjük, főképp a földön ülés és az oltalmazás mozzanata okán, de *Luca Cambioso* „*Madonnájával*” és *Amédée Guérard* műveivel („*Anyai csók*”, 1861/1865) is rokoníthatjuk e képet.

Párhuzam. A kép felfogásához közel áll *Pablo Picasso* „*Anyaság*”, illetve „*Földön ülő anya gyermekével*” c. képe is, ám míg *Picasso* színei „*pszichoszimbolikus jelölési rendszert*” (*Chevalier*, 1978, 43. o.) képeznek, terei pedig meghatározatlanok, messze a realizmus leírórészletező szándékától, addig *Fényes* színei, bár – szimbólumértékeik révén – ugyancsak kifejezésre juttatják az ábrázoltak élményvilágát, belső lelkiállapotát, ám egyszersmind az őket övező társadalmi környezetet is érzékelhetővé teszik. Az „*Anyaság*” szereplői a barnás tónusokkal felvitt semleges háttér által részben valóban kiragadtattak a társadalmi térből és annak cselekvéseiből, ám – mivel a barnák és feketék nemcsak lélekállapotot, de társadalmi kódot is közvetítenek – erőteljes utalás történik arra, mintegy „*társadalmi vádirat*” (vö. *Albertini*, 2002) formájában figyelmeztetve a jómódú közönséget a társadalmi egyenlőtlenség problémáira. *Picasso* látomászerűen megfogalmazott, a hétköznapi életen kívülálló figuráival (*Chevalier*, 1978, 55. o.) szemben itt tehát hús-vér figurákat látunk, akik a cselekvési téridőből való kiragadottság ellenére is a társadalmi tér aktorai, akik pátoz és méltóság nélkül tárulnak elénk, szemben *Picasso* kék korszakának nyomorgó, mégis méltóságteljes, s már-már

testetlennek, sőt, halhatatlannak tetsző madonnáival. Itt tehát *Fényes* humanizmussal elegy naturalizmusa áll szemben *Picasso* humanizmust árasztó szecessziós-szimbolikus stílusával.

Öltöztetés. „*Öltöztetés*” című rajzán (1903; **22.**) a művész anya és gyermeke kapcsolatából ragad ki egy szótalán pillanatot. Az asszony a földön ül, onnan igazítja széken ülő kisfián a nadrágot – talán templomba vagy iskolába készül engedni gyermekét. A gyerek állapota a falu szemében sokat elárul a családról, ezért az édesanya nem engedhette gyermekét gondatlanul felöltözve az utcára – a gyermek számára akkor volt büszkeség, ha a falubelieknek elnyerte szívbeli tetszését. A paraszti közösségekben az erkölcsi megítélés szorosan összefonódott a külsőségekkel, ezért az ember fia nem feledkezhetett el magáról egy pillanatra sem; ez a fajta önkontroll tükröződik az e jelenet által egyszerűen és hitelesen érzékeltetett szertartásos gesztusokban is. Ugyanakkor nem érződik kényszerűség a műből: a gondoskodás és a szeretet ereje nyilvánul meg ebben a bensőséges, rituális törődésben, kettejük alakját afféle mértéktartó szeretet köti össze. A gyermek lényéből alázat érződik anyja iránt, a kompozíció egészét pedig a paraszti életrend szertartásossága járja át, hiszen itt már nem a *Bálint Alice-féle* (1941, 10-12. o., 30. o.) archaikus szeretet érvényesülését nyugtázhatjuk, sokkal inkább a kulturális anyaság szakaszát véljük fölfedezni e képen. Az alakok hasonlósága okán e szereplőket talán az „*Anyá*” c. kép figuráival azonosíthatjuk, bár a szituáció itt már mentes a tragédiától és a komor pesszimizmustól, a mű életképszerűsége sokkal inkább a mindennapi rutinból fakadó alázatosság hangját szólaltatja meg.

Bölcsőt ringató. *Fényes Adolf* „*Bölcsőt ringató*” („*Fiatal anya*”) c. festménye (1902 k.; olaj, vászon, kartonon, 57x45 cm; **23.**) ugyancsak a szegényember-periódus első ciklusából való. Roppant szűkszavú állapotkép ez, mely festői felfogásában távol áll a részletező kedvű anekdotikus zsánerrealizmustól, de feszültségteremtő képessége miatt a finomnaturalizmus vagy a társadalmi felelősséget nyíltan vállaló, agitatív irányú naturalizmusok hagyományaitól is, ugyanakkor a parasztematika révén megidéződik itt *Munkácsy*, az ecsetkezelés és a kolorit okán pedig *Joseph Israëls* és *Rembrandt*, esetleg *Velázquez* hatása. Bár ekkortájt nagy hatást gyakoroltak felfogására olyan festők is, mint *Zorn* vagy *Bastida* (*Hornyik*, é. n.), e képén mégis erőteljesebben érződik a holland realizmus hatása. Ugyanakkor a naturalizmus olyan sajátosságai, mint a töredékszerűség („*a befejezetlenség esztétikája*” – ld. *Tuffelli*, 2001, 22-24. o.) és a társadalmi determinizmus (ld. *Zola*, 1979, 177. o.), itt is nyugtázhatóak, hiszen e kép aktorai a mindennapi élet cselekvésfolyamából kiragadva, ösztönvalójukat előtérbe állítva, mintegy ösztönrugóiknak kiszolgáltatva (vö. *Schopenhauer* – ld. *Störig*, 2006, 402-414. o.) jelennek meg. Ezt húzza alá a teknő motívuma is, hiszen e tárgy a paraszti kultúrában meglehetősen „multifunkcionális” volt, ugyanis a gyermek ringatásától és fürdetésétől a ravalozásáig és a hústárolásig sok mindenre használták. Ez már önmagában is utal a gyermekélet

anyagi meghatározottságára, a gyermek emberi létfolyamba vetettségére, illetve érzékelteti „*az emberi lét körforgását*”, akárcsak a teknő „*színeváltozása*” Pálfi György „*Taxidermia*” c. filmjében (2005). Mindazonáltal a „*Hatalmas Népi Teknő*” jelenléte révén a kép óhatatlanul bekapcsolódik a „*túlérett magyar későfeudalizmus*” kontextusába (Hirsch, 2006).

A festményen kopár falak előtt, az előtérbe előrehelyezve látunk egy fiatal anyát, aki egy sámlin ülve vigyázza teknőben szundító apró gyermekét. A békésen alvó csecsemő semmit sem érez a nehéz körülményekből, amit anyjának ebben a pillanatban is nehéz szívvel kell elviselnie. A kép mélybarna-sötétvörös háttere drámai hangulatot eredményez, akárcsak az asszonyalak vállkendőjének vöröse, a tárgyakban fukarkodó környezet (sámlí, kis tálka, teknő, kis asztal rajta talán cipóval) pedig szintén hozzájárul a nyomorúságos körülmények között élő, nélkülöző emberek nehéz sorsának érzékeltetéséhez. A kép drámai hangulatát és koncentráltságát az enteriőr szegényességén túl fokozzák a vaskos, zsíros, hevesen felrakott ecsetvonások is. Ugyanakkor az édesanya hátat fordít nekünk, ami megnehezíti a befogadó érzelmi ráhangolódását, illetve a részvét és a szánalom érzésének kialakulását, így tartva fenn a szemlélődés feszültségét a kép nézőjében (Révész, 2014, 13. o.).

A falak barnás tónusai – a földszerűség képzelete révén – szintén kifejezésre juttatják a szegénység és a beletörődés élményét, ugyanakkor a földművelő emberek – és általában a szegényparaszti társadalom – kitartására, szívósságára is utal, valamint az anyai öl biztonságát is kifejezésre juttatja (ld. Pál és Újvári szerk., 2001). Csupán az asszonyalak szoknyájának világoskékje hoz a képbe némi nyugalmat, esetleg derűt, ezzel is érzékeltetve, hogy az anya jelenléte a gyermek – és a család – életébe képes némi könnyűséget hozni. Ezzel együtt az asszony szoknyájának kékje a nyomorúságban is bizakodó, reménykedő ember fojtott, „sztoikus” optimizmusát jeleníti meg. A kép atmoszférája ettől még nem lesz felszabadult, de reményteleniséget sem érzünk. Az asszony szoknyájának kékje felidézi bennünk a *Madonna-ikonográfia* olyan jelentéseit, mint a szeretet, a békesség, a remény, illetve az erkölcsi tisztaság. Ezen értékek egyúttal a falusi anyák életérzését is megszólaltatják, de utalnak a paraszti világ, „egyszerű”, „puritán” életfelfogására is, különösen az utóbb említett erény.

Az asszony testtartásából a törődés és a gondoskodás gesztusa árad, ezzel juttatva kifejezésre az oltalmazó-vigyázó anya képét. Mindenesetre érezzük, a gyermek biztonságban van, s kifejezésre jut a gondozásra, törődésre szoruló, gyámoltalan gyermek felfogása is, s ezzel összefüggésben a már említett nevelői attitűd. Talán az anyai aggodalom élményéből és a gyermekvigyázás gesztusából következtethetünk a paraszti társadalom valóságának azon elemének leképeződésére is, mi szerint a gyermek a családi folytonosság zálogaként tételeződött. Mint már arra a „*Család*” (1898; 18.) kapcsán utaltunk, *Fényes* festészete fontos „forrásává” vált a szocialista realizmusnak, pedig képünket szemlélve magától értetődőnek tetszik, hogy

„a festő a paraszti kultúra ábrázolásával elsősorban esztétikai értékeket közvetített, maga az életképi téma csupán az alap, amire a festő felrakhatta ragyogó színeit” (Hornyik, é. n. e).

Ringató anya. Ugyanennek a képnek ismerjük egy öt évvel későbbi változatát is („*Ringató anya*” vagy „*Bölcsőt ringató*”, 1907; **24.**), mely az első változat, illetve az „*Anya*” (1901; **21.**) c. kompozíció komor tónusaihoz képest már az anyaság csendes, bensőséges, derűsebb megjelenítését nyújtja. E mű, mely a plein air és a szecesszió szellemében fogant, immár – Végvári Lajos szavaival élve – „*nélkülözi a fojtott drámaiságot, a »hamu alatt pislákoló szenvedélyt«*” (Végvári, 1952, 44. o.). Az antropológiai tér (a ruházat és a tárgyi-fizikai környezet) elemeinek „*egyszerű megformálása immár nem a nélkülözés, hanem a tisztos megélhetés jele*” (Révész, 2014, 25. o.). Ezt az új életfelfogást hivatott érzékeltetni e mű felfrissült színvilága is, a „*földszerű barnákat*” és ólmos szürkéket leváltó „*derűsebb színfoltjaival*” (ld. Révész, 2014, 25. o.), „*ornamentális részleteivel*” (Révész, 2014, 32. o.) együtt. A „*Család*” (1898; **18.**) belső terének „*fülledt*” légköre és az „*Anya*” (1901; **21.**) „*súlyos*”, „*elborult*” atmoszférája helyett a művész itt már „*helyet enged a nyílt levegő nagy világosságának*” (Lyka, 1905b, 475. o.). Mindazonáltal e munkában már érzékelhetőek a „*nemzeti modernizmusra*” való törekvés eredményei is, hiszen Fényes e művén sikerrel összehangolta egymással a modern festészet, különösképp *Gauguin* és *Cézanne* eredményeit, illetve a sajátosan nemzeti formanyelv kidolgozására való törekvést (ld. Révész, 2014, 38. o.).

A képen az anya még mindig háttal jelenik meg, de az alakja által hordozott hangulati töltés itt már egészen más. Népi viseletbe öltözött alakja a „*Varró parasztlány*” c. festmény (1904 k.; olaj, vászon, 79,5x61 cm; MNG – ld. Révész, 2014, 35. o.) modelljét idézi, ennél fogva itt már megnyílnak a paraszti hétköznapok derűsebb tartományai is, ám Fényes halk, szemlélődő attitűdje továbbra is megmarad. Az édesanya egy zsámolyon ül, lábai előtt, a földön kicsinye fekszik egy fateknőben, gondosan bebugyolálva – az anya féltőn örködik gyermeke álmai fölött. A színes blúzós, világos kendős fiatalasszony, illetve bölcsőben fekvő gyermekének alakja dekoratív hatást eredményez, a fénnel átjárt szobabelsőben elhelyezett csendéletszerű elemek pedig fokozzák a képből áradó nyugalmas hétköznapiságot.

Ugyanakkor a díszítetlen, puritán fizikai környezet és annak tárgyi elemei – a zsámoly, a fateknő, a terítő nélküli asztaldeszka, rajta a kenyér, a mázas köcsög és a tányér – segítenek felidézni a hátrányos szociális helyzetet. A kenyér motívumában testet ölt a spórolás paraszti eszménye (ld. Móricz, 2014, 255-256. o.), de ezen túl utal a család vallásos életgyakorlatára is, hiszen faluhelyen a kenyér „*a Krisztus testével azonosítható legfőbb ételnek*” számított (ld. Bárh, 2004, 239. o.). A paraszti élet hangsúlyosan szerepeltetett motívumaiból érezzük tehát a nélkülözés nehéz levegőjét, ám a színes népviseleti elemek, a mintás kancsó és a szentkép mégis derűsebbé, oldottabbá teszik a kép hangulatát (Egri és Aradi, 1981, 234. o.).

A háttér ezüstös árnyalatú szürkéskékje meghittséget és bensőséget kölcsönöz a jelenetnek, s ezt a bensőségességet csak fokozza az anya és gyermeke alakja révén kirajzolódó háromszög kompozíció. Ez egyúttal e diádikus kapcsolat „szent” voltára, illetve a Madonna-ikonográfiával való folytonosságra utal (vö. *Luca Cambiaso* (1527-1585): „*Madonna*”). A kép átlója (a vállkendő mentén, illetve az anya rajzának jobb oldala mentén kirajzolódó egyenes) összerendezetté teszi a képet, ezáltal a képből az a békés hangulat és nyugalom érződik, amely a két halk szavúan megfestett alak mély gyökerű, elemi kapcsolatát jellemzi, megszóllaltatva az archaikus szeretet fogalmát (*Vajda és Kósa*, 2005, 231-235.; *Bálint*, 1941, 10-12. o.). A szerető, gondoskodó, odaadó anya képe és a szeretett, féltett, érzékeny gyermek fogalma rajzolódik elénk e kompozíción, azt sugallva, hogy a gyermek „*vigaszt*” és „*boldogság*” forrását jelentette szülei számára, de hozzáfűzheték az „*üdvösség*” reményét is, akárcsak a régi korok tradíciójától még erősebben irányított társadalmában (vö. *Pollock*, 1998, 186. o.).

6.3.3.2. Az anya-gyermek kapcsolat ábrázolása Fényes Adolf plein-air jellegű periódusában

1904-1905-től fogva Munkácsy-hatást tükröző képek mellett idővel világos, napfényes képek is kerültek ki *Fényes Adolf* kezei alól, sárgák és rózsaszínek harmóniájában megfestett jelene-tek („*Babfejtők*”) (*Bálintné Hegyesi szerk.*, 1992, 32. o.), a plein air hatása alatt. Ez alatt az időszak alatt, még ha rövid átmeneti időszak is volt csupán az életműben, olyan nagyszerű alkotásokat ismerünk, mint amilyen az „*Utca Vácott*” (1904), a „*Babfejtők*” (1904), a „*Kisvárosi délelőtt*” (1904) és a „*Kosarat vivő parasztlány*” (1904; **93.**).

Fényes e képeiből hiányzik „*az anyagosság, a szövet [és a] modellatúra*”, kompozícióin egyetlen meghatározó színt találunk, mely éppen a kívánt mértékben tölti ki a képet. *Lyka Károly* „*az egyszerűsítés helyes példaképeinek*” nevezi e műveket, melyeken „*szélesen, laposan, nagy kontúrokba foglalva*” kerülnek egymás mellé a színfoltok, s ennek okán már-már – miképp a kritikus is megállapítja – e vásznak a „*színes japáni fametszetekre*” (*Lyka*, 1905a) emlékeztetnek. A japán festőkhöz (*Utamaro, Hokusai*) hasonlóan *Fényes* is „*a síkba kiterített – gyakran komplementer – színfoltok ellentéthatásaira (Degas, Lautrec, Gauguin)*” (*Tuffelli*, 2001, 32. o.) építette kompozícióit, nélkülözve a plaszticitást és távlati hatást (vö. *Pierre Bonnard*: „*A kis mosónő*”, 1896). Ő is mellőzte a fény-árnyék hatást, s ehelyett színfokozatok, féltónusok, nagy, egymás mellé helyezett színfoltok jelennek meg a vásznan (*Tuffelli*, 2001, 32. o.; *Thomson*, 2006, 202. o.). *Fényes* e korszakában arra törekedett, hogy mentesítse képeit a perspektíva, a térábrázolás és a szimmetria szabályaitól (vö. *Hauser*, 1969, 311. o.). Tipikusan japán hatásra utal az is, hogy *Fényes* e művei 1903-1906 között egyre decentralizáltabbak, aszimmetrikusabbak lettek: a figurák teljesen szabadon kerültek elhelyezésre a vásznon, már-már a dekomponáltság hatását keltve. Jellemzővé váltak az átlós vagy ferde tengelyek is, va-

lamint a képkivágásos megoldás, mely olyan benyomást kelt, mintha a kép a valóság egy kiragadott részlete volna csupán. Fényes tehát itt határozottan leszámolt a totalitással, a „befejezettség” eszményével (Tuffelli, 2001, 33. o.). Ebből következően ideológiai konstrukciók sem tükröződnek itt, ahogyan az emberalakok is szinte hangsúlytalanul jelennek meg, csakúgy, mint bármely más eleme a természetnek. Ezen alkotóperiódusban készült a „Ringató anya” (1907; 24.), de az „Udvaron” (1905 k.; 25.) és a „Nyári verőfény” (26.) is.

Udvaron. „Udvaron” c. festményén (1905 k.; 25.) egy falusi udvaron játszódozó jelenetet látunk: a távolban egy édesanya kézen fogva vezeti 4-5 éves gyermekét, karjában pedig egy „karon ülőt” látunk. A plein air felfogásban megfestett művön a képtérben meglehetősen szabadon elhelyezett két figura – az asszony és a gyermek alakja – csak annyira hangsúlyos, amennyire a természet más elemei, így itt nem érzékelünk semmiféle gondolati rekonstrukciót, emberfelfogást, sem kritikai tendenciát vagy direkt szimbolikus célzást. Ezt a hatást a festő a fény-árnyék hatás mellőzése, illetve a színfokozatok és féltónusok alkalmazásával érte el, illetve azáltal, hogy kompozícióját mentesítette a legátfogóbb látáskonvencióktól, a már-már hiteltelenné bizonyuló perspektíva és szimmetria szabályai alól (vö. Tuffelli, 2001, 32-33. o.), melyek a természet geometrizálásának útján a valóság birtokba vehetőségének illúzióját nyújtja (ld. Merleau-Ponty, 1998, 142-178. o.). Ugyanakkor az alakok hangsúlytalanságának benyomásához nagymértékben hozzájárul azok meglehetősen véletlenszerű, esetleges elhelyezése, mely eszünkbe juttathatja akár Camille Pissarro 1880 előtti tájképeit is (vö. Pissarro: „Deres határ” [1873] – Boyle, 2007, 37. o.).

Az emberalakokat körülölelő házak révén érzékelhetővé válik a befogadó közösség melege, biztonsága. Ezt a tartalmat erősíti meg a kép előteréből az egyik parasztházba vezető zöld út (ösvény) is, amely egyúttal – a gyermekkor vonatkozásában – az életutat is jelképezi (vö. Mietzner és Pilarczyk, 2013, 37-38. o.). Az elmondottak tükrében a kép állítása a gyermekkorról az, hogy az „apróságokat” béke és biztonság veszi körül, illetve életútjuk mérföldkövei a közösség normái által már előre kijelölésre kerültek. Gyermekét az édesanya vezeti az úton, ő gondoskodik jövőjéről, akár csak a karjában tartott kisdudásról.

Mindazonáltal e mű eszünkbe juttathatja Pieter de Hooch „Udvarbelső” c. képét (1658; olaj vászon; 73 x 60 cm; ld. Bode, 2007, 76. o.), melyen a fehér főkötős, kékszoknyás édesanya kézen fogva, féltett kincseként kíséri kislányát az udvarbelsőben, jó szóval, türelmesen tanítgatva az élet dolgaira, így itt a gyermekkor értékes, oltalmazásra szoruló életszakaszként tűnik fel. Az aransárgás tónusú gyermekruha is a gyermekkor értékességére hívja fel a figyelmet, míg az édesanya fehérre lelkének egyszerűségére és ártatlanságára utal, kéke pedig a lényéből áradó nyugalomra. Mindez – a szigorúan mértani elrendezésű térelemekkel együtt – a puritán etikára és kontrollra utal. Ezzel szemben Fényes „parasztmadonnája” – Madonna

mintájára – pirosba és kékbe van öltöztetve (vö. *Bihari Sándor: „Családi boldogság”, 1880s; 15.*), ezzel utalva az anyai áldozatkésztségre és odaadásra. Ugyanakkor az udvar mindkét képen a mikrovilág által nyújtott biztonságot fejezi ki, mely a gyermekkort egészen áthatja.

Nyári verőfény. A „*Nyári verőfény*” c. képen (olaj, vászon, 50x70 cm; **24.**) szintén egy parasztudvar belsejébe nyerünk betekintést, ahol egy falusi ház gerendázatának biztonságot sugalló fedezékében, a nyári napfény melegében egy kék kötényű asszony tanítgatja kislányát a korongozás „mesterfogásaira”. A reszketeg, vibráló ecsetkezeléssel megfestett képen a gyermek fegyelmestén áll édesanyja előtt, kezeit hátul összekulcsolja, s közben békésen, de feszülten figyel. Szemlélődés útján tanul, türelmesen, hogy anyja összetett mozdulataiból elsajátíthassa népe mesterségének technikáit, illetve a felnőtt szerepkészlet bizonyos elemeit (ld. *Riesman, 1996, 95. o.*). Ez a fajta közös, együttes tevékenység faluhelyen egyfajta etno-pedagógiai helyzetet jelentett, amelyben a tudatos ismeretátadás központi mozgatórugóként jelent meg. Jelentősége társadalomnéprajzi szempontból abban állt, hogy a mesterséget elsajátító „utódok” többnyire a falu vezéregyéniségeivé emelkedhettek (*Vasas, 1993, 43. o.*). Így aztán nem meglepő, hogy e tanulási folyamatot a gyermek részéről a hagyomány iránti nagyfokú tisztelet, odafigyelés, alázat és önfegyelmestén jellemezte. Ezt az alázatot és önfegyelmestén tükrözi a kislány kéztartása is, melyben már önmagában leképeződik a hallgatag, szemérmes, visszafogott leánygyermek képe. Azonban erre enged következtetni az is, ahogy a leányka összezárt lábakkal, „jó kisleány” módjára, már-már szertartásos komolysággal áll anyja előtt, hiszen ő a legfőbb tanítómestén életében. Ez az ún. „vigyázzállás” a testbeszéd-kutatók szerint az alá-fölérendeltség érzésének jelenlétére utal (*Pease és Pease, 2004, 199. o.*), de a hierarchia (és a tekintélyelvű nevelés) jelenlétére utal a gyermek hallgatása is (*Markos, 1995, 79. o.*), mely a falusi szülő-gyermek kapcsolat jellemző eleme volt.

Az „*Udvaron*” c. képhez hasonlóan itt sem uralkodnak akadémikus (naturális-empirikus alapozású) látáskonvenciók, így légiesen elmosódó felületén (ld. *Tuffelli, 2001, 23. o.*) a parányi emberalakok ugyanolyan hangsúlytalan elemei a természetnek, mint bármi más a képen; talán csak a fókuszponthoz képest történő hangsúlyos elrendezésük teszi kicsit mégis hangsúlyossá őket. A képet a „*napfényes, derűs ábrázolás*” (*Végyvári, 1952, 46. o.*), a dekorativitás, a stilizálás, illetve a tárgyiasság és a bensőséges megjelenítés kettőssége jellemzi.

Az alakokat mindkét vizsgált festményen („*Udvaron*”, „*Nyári verőfény*”) erősen körbeveszik az épületek falai, ezáltal mintegy elválasztva, elszigetelve őket a külvilágtól, a „falun túli valóságtól”. Ez utal arra, hogy az archaikus paraszti társadalomban a falu afféle biztonságot adó „*mikro-univerzumot*” jelentett, mellyel szemben minden rajta kívül eső „idegennek”, „félelmetesnek” tűnt. A parasztember számára a falu volt „*az egyetlen világ, ennek határain túl az ismeretlen, a kaotikus, már nem emberi világ kezdődik*” (*Pócs, 2004, 138. o.*).

6.3.3.3. „Bábcsalád” típusú ábrázolások

Fényes Adolf az 1910-es évek közepe tájától fogva már elsősorban biblikus témájú képeket festett ótestamentumi szimbolikával (ld. *Bálint*, 1923-24; *Elek*, 1928). Miképp *Oelmacher Anna* írja, társadalmi felelőssége ezekben a művekben is erősen kifejeződésre jutott, ha oly áttételesen és csiszolt formában is. Ezekben a képekben kereste a festő „a valóságból már teljesen kiirtott harmóniát” (*Oelmacher*, 1970, 23-24. o.). Ugyanakkor ebből a korszakából ismerünk báb- vagy bábuszerű emberalakokat megjelenítő, már-már elégikus hangulatú képeket is, amelyek élményvilágát egészen áthatja a fenyegetettség érzése. Az új stílus háttérében a militarizmus légköre, illetve a világháborús borzalmak álltak, ezek az élmények megrázó erővel ingatták meg *Fényes Adolf* már-már anakronisztikussá váló humanizmusát.

Mesetáj anyával és gyermekeivel. Ebből a korszakból ismert *Fényes Adolf* „*Mesetáj anyával és gyermekeivel*” (1920-as évek; 42,5x40,5 cm; 27.) c. olajfestménye (é. n.) is (ld. *Révész*, 2014, 68. o.). Az alakok itt szinte mesefiguráknak, báboknak vagy éppen bábuknak érződnek, még az anya is úgy tartja a babát, mintha élettelen játéktárgy volna kezei közt, mintha csak mímelné a gondoskodást. A kép azokban az időkben készült, amikor a militarizmus és az első világháború már keserű tapasztalattá vált, s a festő tulajdonképpen a nyomasztó társadalmi valóság fenyegető csápjai elől menekült bábfiguráinak valószínűtlen, magányos, elhagyatott világába. A festményen groteszk, fekete fejkendős parasztmadonnát látunk, karjai közt fehérbe, az ártatlanság és a remény színébe öltöztetett pici gyermekével, illetve ugyancsak bábszerűen megjelenő, virágot szedő kislányt, akinek kék ruhácskája és piros masnija némileg érzékelhetővé teszi a gyermeki önfeledtség mozzanatát, de fehér köténye szintén a gyermeki ártatlanságra utal. Ezzel szemben az édesanya fekete fejkendője a fenyegetettség érzését jeleníti meg, köténye azonban megbízhatóságot sugall. Az anya figurája a gyermekalakokhoz képest nagyméretű, már-már szoborszerűen élénk rajzolódó alakja meglehetősen hangsúlyos, s ez az anyai gondviselésre való gyermeki ráhagyatkozást érzékelteti.

Anya és gyermekei vég nélkül, céltalanul haladnak előre a tájban, nem számolva sem idővel, sem távolsággal. A háttérben Fényes biblikus témájú képeiről „átkerült” hegyek láthatók, melyek látványa révén mintegy „érezhetővé” válik az a mérhetetlen távolság, amit anya és gyermekei együtt megtesznek, s az a számolhatatlan idő, ami útjuk közben eltelik. Az idő múlására utal a „háttérben” látható folyó is, mely már-már magába nyeli a hegyóriásokat.

Úgy tetszik, mintha az anya reménytelenül, lomhán menekülne a mindenütt fenyegető, megfoghatatlan természetű veszély elől, amiről gyermekei nem vesznek tudomást. Ezzel a „lassú meneküléssel” áttételes utalás történik a világháború erőinek való általános emberi kiszolgáltatottságra. A védtelenség és fenyegetettség élménye ekkortájt egészen áthatotta a művész lelkiállapotát. Erre utal a lázas élményvilág báb- vagy bábuszerű alakok segítségével történő képi kifejezése is, amely – a társadalom-patológiai vizsgálatok tanulsága szerint (ld. *Csepeli*, 2003, 517-518. o.) – a depresszió, az identitáskrizis vagy az identitáshiány jelének

tekinthető. A bábuszerű alakok ezzel együtt apátiára és erkölcsi kifáradásra utalhatnak (vö. *Csepeli*, 1987, 14. o.). Mindebből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy Fényes vizsgált műve a művész reménytelen menedékkeresésének vizuális lenyomataként is értelmezhető.

Az itt tükröződő elidegenedett létállapotot fejezik ki *Anna Margit* primitivista, komor hangú bábu-képei is („*Bábu*”, 1947), ám itt már a narrativitástól távol, a gyermeki naivitás köntösében jelenik meg a szenvedés, a közvetlen érzelmkifejezés igényével (*Turai*, 2002, 71-75. o.). Ezzel szemben Fényes képén az érzelmek mintha a művészen rekedtek volna a militarizmus rémálmaival együtt. A. M. ikonszerű figuráihoz hasonlóan Fényes alakjain is érződik a kiszolgáltatottság, ám – a szigorú szerkesztés és a figurák meredtsége okán – nála a sztoikus közöny érzékelhető, s nem pedig a forma szabadsága által sugallt felszabadulás iránti vágy.

E mű az egzisztenciális értelemben vett hontalanság, békétlenség élményvilágát magában hordozó, megfáradt, ám gyermekeit kitartóan vigyázó édesanya alakjának megfogalmazását adja. Ám az édesanyai őrzés mozzanata mégsem nyújt biztonságot, hiszen az álomszerű alakok nyomasztóan hatnak, súlyos lépteikkel, s már-már akarattalannak, reflexszerűnek tetsző mozdulataikkal együtt, melyekből nehezen megmagyarázható fenyegetettség-érzés árad.

Ezen érzés háttérében nem társadalomtörténeti okokat, hanem egyetemes érvényű szimbolikus jelentéstartalmakat kell keresnünk. A festő számára itt nem a társadalmi „valóság” kifejezése vagy a látvány leképezése a cél, hanem a gondolat kifejezése, mely nem mentes a szubjektivitástól és a dekorativitástól sem (vö. *Aurier* a szimbolizmusról, *Tuffelli*, 2001, 89. o.). Fényes művészete ekkortájt vált igazán introvertálttá, s ez a „befelé vezető út” (*Mallarmé* idézi *Tuffelli*, 2001, 85. o.) magához vonzotta a pesszimiztikus filozófiát, így pl. a schopenhaueri életfilozófiát is. A kép minden látszólagos játékossága és naivitása ellenére e műven is érezzük a festő humanizmusának megrendüléséről tanúskodó kétségbeesett pesszimizmust.

Ezt a gondolatmenetet folytatva fölállíthatjuk a képnek egy olyan olvasatát is, amely szerint a mindenütt jelenlévő fenyegetés oka az ember önmaga. Ez a magyarázat azért bírhat létjogosultsággal, mert a békés, hallgatag természetet túlnövő emberóriások alakjai e kompozíción már-már fenyegetően hatnak. Ha ezt az értelmezést választjuk, eszünkbe idézhetjük *Tóth Árpád* „*Elégia egy rekettyebokorhoz*” c. költeményét (1917) is, melyben a költő saját magát mint „*lomha óriást*” jelöli meg, utalva arra, hogy a természet védtelen az emberrel, ezzel a magányos, „*árva szörnyel*” szemben (ld. *Tóth*, 1995, 9-11. o.). *Fényes Adolf* festményén a figurák mintha öntudatlanul, céltalanul haladnának előre a végtelenben, akárcsak *Tóth Árpád* versének „*őrült utakon*” tévelygő hajója, amelyet egy „*vad hajós*” kormányoz. Talán e festmény alakjai is „*lomha óriások*”, akik valójában nem illenek a tájba, hiszen szüntelen harcban állnak a külvilággal, illetve a sorssal. Talán erre a harcra utal a virág leszakítása is: itt a kislány nem reflektálatlanul él a természetben, azzal már-már összefonva, hanem – mint azt a virágtépés mozzanata sugallja – kívül helyezkedett azon, távolabb került attól. A virágtépés egyszersmind utalhat a nyugati ember természetet leigázó mivoltára is, illetve gondolhatunk

arra is, hogy a militarizmus és a világegés pusztításából fakadó feszültség ily módon kerül elrejtésre a műben, a már gyermekként is a természet, a harmónia, a béke félelmetes leigázójaként megjelenő emberi lény képében.

Gondolhatunk itt *Picasso* „*Nő és gyermek a tengerparton*” c. képére (1902) is, mely téri időből kiragadott alakjai céltalanul haladnak előre az ismeretlenben, akár csak Fényes figurái. Ám itt – a mélykékek és a magányos csónak-szimbólum által keltett drámai szűkszavúsággal együtt – a rózsza motívuma előhívja az anyai bölcsesség képzetét is; ez és az eleven gesztusok eltávolítják Picasso méltóságteljes, öntudatos alakjait Fényes „bábfiguráinak” fásultságától.

A „*Mesetáj...*” összehasonlítható *Rudnay Gyula* (1878-1957) „*A menekülő asszony*” c. művével (1917, olaj, vászon, 107 x 82 cm, MNG – ld. *Krén* és *Marx* szerk., é. n.) is, melyhez tárgyát a művész Losoncon teljesített katonai szolgálatának tapasztalataiból merítette. A kép tematikáját és felfogását tekintve *Mednyánszky* és *Vaszary* háborús képeivel rokon, de a mű drámai realizmusa, lélekábrázolásának mélysége, szenvedélyes ecsetkezelése, sötét tónusai és meleg színei példaképét, *Munkácsy* szellemét idézik. Fényes művével szemben itt a menekülés oka ismert, a háború rémségeinek kiszolgáltatott, otthontalan, rémült alakjai (a kétségektől ittasan a jövőt fürkésző anya és az „igazak álmát alvó” karonülő) pedig hús-vér emberek, s nem a művész identitáskrizisének „kísértetszerű” kivetülései, mint Fényes „bábfigurái”.

Anya gyermekeivel. Az „*Anya gyermekeivel*” c. kép (é. n.; olaj, vászon; 60x50 cm; **28.**) hasonló felfogásban készült, mint a „*Mesetáj...*”. A vásznon sötét égbolt alatt bontakozik ki a talpig sötétbe öltözött édesanya már-már szoborszerűnek tetsző alakja, mely mintegy „óriás-ként” magasodik aránytalanul kisméretű, bábszerűen megrajzolt gyermekei fölé. Egyiket fél kezében tartja, s térdén nyugtatja, a másik pedig úgy néz föl rá, mint akitől egész élete függ. A gyermekkor tehát itt meglehetősen kiszolgáltatott, függő életszakaszként prezentálódik, az anya alakja pedig már-már „*mindenhatóként*” jelenik meg az „*apróságok*” számára, illetve az ő nézőpontjukon keresztül előttünk. A mű roppant beállítottnak, kigondoltnak és geometrikusnak hat, szigorú mértani számítások szerint megalkotott festményről van itt szó, nem pedig életképről. Az anyaság fogalmát e képen megerősíti a barnák fokozott jelenléte az anya alakján, mely a föld színeként utal az anyai gondoskodásra és termékenységre, szoros összefüggésben az anyagi világ és az ösztönszféra kifejeződésével, ily módon kapcsolva össze egymással az egymáshoz etimológiailag eleve közel álló „*anyaság*” és „*anyagiság*” („*mater*”!) jelentéskörét. A háttér „félelmetes” üressége meglehetősen nyomasztóan hat; a mű ugyancsak Fényes depresszív időszakának terméke. A kép egyszerűsége és szerénysége okán párhuzamba állítható *Luca Cambiaso* (1527-1585) „*Madonnájával*” is, ugyancsak a mindennapok madonnájának jelentését idézve föl a szemlélőben, de akár a firenzei reneszánsz madonnák (pl. *Raffaello Santi*: „*Belvederei Madonna*”, 1506) depresszív átíratként is értelmezhető.

6.3.4. Az anyai gondoskodás Bihari Sándor (1855-1906) képein

Ha Fényes Adolf szegényember-ciklusának parasztfigurái éheznek és nyomorognak, *Bihari Sándor* figuráit derekas, sorsukat büszkén viselő alakokként kell jellemeznünk. Bihari érzéke az emberi karakterek és életviláguk utánteremtése iránt oly fokú volt, hogy a nép emberei szívesen ismerték fel magukat és egymást e festmények alakjaiban. E művész a mindennapi életet festette a maga egyszerűségében, természetességében, s ahogyan *Fónagy Béla* írta, mindenféle „*ünneplő ruha és etnográfiai érdekesség nélkül*” (*Fónagy*, 1906).

Bihari roppant szegény iparos családba született, s a szegénység egész életében társa maradt. Művészete csak utolsó éveiben bontakozhatott ki, amikor már végleg letelepedett a szolnoki művésztelepen. Innentől fogva fiatalos erővel festett, színes, az élmény melegét sugárzó képeket látunk tőle, a jelenetezéssel pedig felhagy (*Fónagy*, 1906; *Oelmacher*, 1970, 15-16. o.). Ebben az időszakban készültek „*Kecskepásztor*” és „*Dinnyeevő*” c. képei, de élete utolsó éveiben festette „*Gyermekét fésülő asszony*” c. művét (1905; olaj, vászon, 73x61 cm; **29.**) is.

Gyermekét fésülő asszony. *Bihari* „*Gyermekét fésülő asszony*” c. művén immár – a régebbi barnákkal és élettelen helyi színekkel szemben – színes kolorit uralkodik, az alakokon és a házfalakon pedig gyengéd fény ömlik el. Mindez életre kelti, átélhetővé teszi ezt a szerény, halk szavú jelenetet (*Oelmacher*, 1970, 17. o.). Az életmű korábbi jellemzőitől eltérően egy szűk kép kivágatot látunk, azonban a csendéletszerű elemek életképszerűvé teszik a festményt, hiszen e tárgyak – a mosakodásra utaló kis teknő a földön, a falra akasztott kabát a háttérben – a hétköznapi élettevékenységek jelölőiként működnek. A mű egészét mégsem a részletező elbeszélés jellemzi már, sokkal inkább anya és gyermeke kapcsolatáról kapunk egy csendes, komoly, bensőséges, ugyanakkor már-már antropológiai igényű szemlét. A kép egy elmélyült pillanatba sűríti a paraszti élet hallgatag, ám mégis oly eleven rendjét – az anya mintegy szertartásos mozdulatokkal fonja leánya varkocsát, ki türelmesen, komolyan viseli a helyzetet; mozdulataik rendkívül nyugodtak, tekintetük a „rituáléra” összpontosít. Kettejük alakját a „rítusos” átélés bensőséges levegője járja át. Mint tudjuk, régen a parasztleányi élet alapvető eleme volt a rendes megjelenés – az anya faluhelyen még a kapuból is visszahívta lányát, ha köténye állapotát nem találta rendben (*Jávor*, 2000, 613. o.). A képen a mozdulatok átéltsége, a művelet „belékódoltsága” miatt érződik az a szertartásos rend, amely kettejük alakját összefogja, s így válik érzékelhetővé a kettejük alakját összerendező szeretetkapcsolat bensőséges volta. E képen a kulturális anyaság (*Bálint*, 1941) lényege is kifejeződésre jut, összefüggésben az archaikus paraszti életrend ritualizált voltának, illetve a szociális tanulás folyamatának érzékeltetésével. Érezhető, az évek múlásával majd – anyja csendes példája nyomán – e lányból is komoly, fegyelmezett, türelmes asszony válik. A mű szemléletesen juttatja kifejezésre a hallgatag, szófogadó leánygyermek és a törődő anya konstrukcióját. A

kép mindenekelőtt *Fényes „Öltöztetés”* c. képét (1903 k.; **22.**) juttatja eszünkbe, mindkét esetben visszatükrözve a háttérben munkáló, az engedelmesség, a függőség, a mértékletesség és az önfegyelem erényére összpontosító szigorú falusi életideált, illetve a már-már a puritanizmusig vitt dísztelenségével végtelenül egyszerű életfelfogást.

Kenyérosztás. Ugyanezt a jóságos, kék ruhás parasztasszonyt láthatjuk viszont a „*Kenyérosztás*” c. képen (1906; olaj, vászon; 37x42 cm; **30.**) is, melyen az édesanya éppen a kemencéből frissen kivett, meleg kenyérből ad egy-egy darabot szeretett leánygyermekének. Világos szobabelsőben, kopár falfelület előtt bontakozik ki a bájos kis jelenet, amely bensőséges hangulattal közvetíti az anya és gyermekei között érlelődő meghitt kapcsolatot.

A széles ecsetkezeléssel megfestett kompozíción a színek összhangja és az alakok elrendezése a képtérben (a csoporttagolás) mesteri. Az asszonyalak ruhájának nyugalmat és biztonságot árasztó kékje határozottan emelkedik ki a már-már monokróm, a szegényparaszti élet egyszerűségét és szerénységét tolmácsoló, szürkés, barnás tónusokkal megfestett háttérből, miközben a csendes, megbízható anya ideálját közvetíti felénk. A kenyéradás gesztusa már önmagában is kifejezésre juttatja az emberi melegséget, mely az édesanya alakjából árad, de kék öltözéke eszünkbe juttatja a *Szűz Mária* szoknyájának kékjéhez rendelt olyan jelentéstartalmakat (vö. *Raffaello: „Esterházy Madonna”, 1508*), mint amilyen a szeretet, a békesség és az erkölcsi tisztaság. Ez az édesanya visszafogott és szűkszavú ugyan, ám gesztusaiban és kevés szavában koncentráltan kerül kifejeződésre mindaz a jó szándék, gyengédség és törődés, amit az édesanya gyermekeinek nyújtani tud és adni kíván.

Az anya alakja már-már szoborszerűen magasodik az apró gyermekalakok fölé, akik méltán tekintenek életet adójukra alázattal és tisztelettel. A kislányok egyenes, fegyelmezett testtartása szerénységet és visszafogottságot mutat, a kenyér után nyúló kezecskéjük révén pedig egyértelműen megjelenik a függés, a kiszolgáltatottság mozzanata is. A kép a szobabelsőben megfigyelhető szegényes körülmények ellenére derűs életszemléletet közvetít, amely egyúttal a derűs, meghitt gyermekkor élményvilágát is magában foglalja. A gyermekkép vonatkozásában e kép kapcsán az engedelmes, visszafogott, szerény, fegyelmezett leánygyermek képével találkozunk, a gyermekfelfogás tekintetében pedig a felnőtt környezet gondoskodására, odafigyelésére utalt, annak kiszolgáltatott, gyámolításra szoruló gyermek fogalmáról beszélhetünk, ugyanakkor az egyik kislány ruhájának fehérre révén némiképp megszólal itt a gyermeki ártatlanság szólama is. Az anya alakját tekintve összegzésképpen mindenekelőtt a tekintély és az anyai odaadás fogalma juthat eszünkbe.

Végül tegyünk említést a kép által kifejezésre juttatott paraszti életideálról. A kenyérosztás mozzanata már önmagában a takarékoság és a spórolás mozzanatát örökíti meg, hiszen szegényparaszti családokban roppantmód kellett spórolni még a kenyérral is (az étellemmel való

mértéktartó, beosztó, kiporciózó kezelésmódról ld. *Móricz*, 2014, 255-256. o.). Így aztán kifejeződésre jut itt a szegény ember morálja, illetve a paraszti társadalom egyszerű, mértéktartó, „puritán” életfelfogása. Ugyanakkor a kenyér – a spórolás paraszti gyakorlatán túl – utalhat a család vallásos életgyakorlatára is, hiszen, mivel faluhelyen a kenyér „a *Krisztus testével azonosítható legfőbb ételnek*” számított, a belőle „*leesett morzsát azonnal felvették, nehogy rálépjenek, mert úgy tartották, hogy aki morzsán tapos, Krisztus testén tapos, és előbb-utóbb megüti a szél*” (*Bárh*, 2004, 239. o.).

Párhuzamok. A képet összehasonlíthatjuk *Honoré Daumier* „*Mosónő*” c. művével (1860-1862). Az édesanya mintegy a város fölé emelkedik, s a színeknek, plasztikus formáknak köszönhetően rendkívül erőteljesen jelenik meg a háttér világosabb és hidegebb foltjai előtt. A háttér formái – a fotográfia megoldását idézve – elmosódnak a két figura mögött, de a háttér nem puszta kulissza itt, hiszen együtt él a figurák ritmusával (*Farkas*, 1960, 26-27. o.). Az anya kezében mosnivalóval, kézen fogva vezeti az élet ismeretlenjébe gyermekét, aki úgy néz föl rá, mint egy tiszteletreméltó „óriásra” (ld. *József Attila*: „*Mama*”, 1934). Az édesanya kék ruhás, szoborszerűen és oltalmazón gyermeke fölé magasodó alakja révén kifejeződésre jut a védő-oltalmazó, segítő-támogató, megértő-elfogadó nevelői attitűd, illetve megjelenik az ártatlanság gyermekmitológiai szólama, s éppen ez rokonítja *Daumier* képét *Bihariéval*.

A művel szembeállítható *Käthe Kollwitz* (1867-1945) „*Kenyeret*” c. grafikája (1924 – ld. *Aradi*, 1970, 117. o.), melynek stílusa a naturalizmusban gyökerezik, mégis közelebb áll az expresszionizmushoz. A művész expresszív vonalkultúrával, a kompozíció töredékszerűségével érzékelteti a baljós, tragikus légkört, mely az alakokat övezi: a szituációnak hátat fordító, síró arcát tenyerébe temető édesanyját, s két kicsi, az éhezésben kétségbeesetté, nyugtalanává váló gyermekét, akiknek nem tud kenyeret adni. Ki kell emelni itt az arckifejezések, a gesztusok és a mozdulatok lélekteni jellemző erejét és hitelességét, illetve az ingerülten odavetett felirat szerepét, mely nyomatékosítja a gyermeki felkiáltásból fakadó türelmetlenséget. *Bihari* csendes, a szegényes körülmények ellenére is idilli szemlét rajzoló életképével szemben itt nyoma sincs derűs életszemléletnek, a kevés vagyoni, ám a legszükségesebbekben mégsem szűkölködő magyar parasztcsaládok csöndes nyugalmanak. *Kollwitz* grafikáján már a háborús veszteségtől gazdaságilag megingott német városok munkásnépeinek hétköznapi tragédiáját nyugtázhatjuk, általános érvényűvé emelve az éhezés és az anyai tehetetlenség élményét, de – éppen a keserű kifakadása révén – még itt is érzékelhető az anya mindent megadni akarása.

Végül: e kép kapcsán asszociálhatunk *Amédée Guérard* „*Chacun á son tour*” („*Csak szép sorjában*”) c. képének anyafigurájára is, melyről a bevezetőben már szót ejtettünk.

6.3.5. Közösség és intimitás Deák-Ébner Lajos (1850-1934) anyaság-témájú képein

Kofák. Deák-Ébner Lajos egyik legjellemzőbb témája a szolnoki piactér élete volt. Festményein gyakran látni egymással tereferelő, sokszoknyás, vastag derekú asszonyokat is. „*Kofák*” c. képén (é. n.; **31.**) is ilyen vidám, erős, dolgos nőt látunk tereferélni, munkájuk után, a jól megérdemelt pihenés közben (*Oelmacher*, 1970, 10. o.). A kék ruhás asszony térdén „kis hitvánságba” öltözött gyermek támaszkodik, ki halkán, szelíden viseli magát. Anyjának jól esik „borja” közelsége, szépen tűri szoknyájánál a gyermeket, ki fehér ruhácskájával már-már az ártatlanság szimbólumaként jelenik meg. Az asszonyok taglejtései, a fejmozdulatok, a ruhák színei az asszonyi tereferere hevét juttatják kifejezésre, ezzel szemben a kisfiú alakja, s az az ösztönös gyengédség, ahogyan anyja magánál tartja, nyugalmat, harmóniát hoz a képbe. Érződik, a gyermeket szeretet és megértés veszi körül, még ha körülötte az asszonyok tudják is, hogy a „kicsi” nem ért még semmit „az életből”, s ezért nem is számít még egészen „embernek”. Ezt az attitűdöt juttatja kifejezésre a ráöltött tipikus gyermekruha is: a gyerekek társadalmilag még nincs jelentős szerepe, ám a szeretet nem elsősorban társadalmi kérdés, sokkal inkább ösztönös meghatározója az ember életének (ld. *Pollock*, 1998, 176-210. o.).

Lacikonyha. A paraszti élet hiteles megjelenítését adja a „*Lacikonyha*” (1904; **32.**) című kép is (*Rózsaffy*, 1907). A kisméretben kivitelezett, sokalakos vásári jeleneten a szolnoki vásártér dolgos, mozgalmas mindennapjaiba tekinthetünk be. A gyermekalakok és a család hangsúlyos szerepet kapnak e részletetekben rendkívül gazdag kompozíción: az anya egy asztalnál ül, combján fehér „kis hitvánságba” (*Lackovits*, 1995, 37. o.) öltöztetett gyermeke, ki gyámoltalanul viseli magát. Az asszony bögréből itatja „borját”. Előttük, a földön, szép ruhájában hever egy kislány, talán ő is a széken ülő asszonyé. Az asszony mögött egy – tekintélye jele képpen – mintegy az apa patriarchális tekintélyét jelző nagy kabátot viselő, barna kalapos férfi látható – talán ő az apa, aki szemlátomást távolságtartóan, mintegy kívülállóként viseli magát, de az apának a parasztcsalád nevelési gyakorlatában betöltött szerepével, helyével kapcsolatos néprajzi és szépirodalmi leírások ismeretében ez nem meglepő. A család háromszöge szépen szerveződik bele a zsibolygó vásári tömeg emberfürtjébe. Az anya és a gyermek alakja a templomtorony függőleges tengelye („*világtengely*”) mentén kerül elrendezésre, s mint tudjuk, a templomtorony hagyományosan a földi és az égi szféra közötti összeköttetést jeleníti meg, illetve a földtől az isteni felé irányítja a figyelmet (*Pál és Újvári szerk.*, 2001). Így tehát az anya-gyermek jelenet mintegy szakrális mezőben került ábrázolásra, s ez a mű párhuzamba állítható a Madonna-ikonográfiával. Az anyára és gyermekére fentről egy feketébe öltözött asszony tekint, s a kislány is őket nézi a földről. Ugyanakkor rajtuk kívül még több „aktor” figyelme is e „jelenetre” irányul. Úgy érződik, hogy a gyermeket nem pusztán szülei nevelik, hanem maga a közösség, hiszen annak zörejei és harmóniája kitörölhetetlen nyomot hagynak lelkében. A parasztyermek nemcsak szülei gyermeke, de a közösségé is, amelytől

impulzusokat kap már e korai életszakaszban. Méltán juthatnak eszünkbe e kép kapcsán Arany János sorai is a „*A lacikonyha (Vásári kép)*” c. versből (1850), melyek kifejezésre juttatják azt a közeget, melyben a gyermek felnőtté érhetett: „*Sistereg a zsír, kolbász, pecsenye, / Éhes gyomornak bűbajos zene. / Sátorban úgy, mint sátoron kívül, / Füstöt vet a bor, a velő hevül, / Az arc kigyullad, van dallás, kacaj, / Szitok, visongás, mindenféle zaj.*” (Arany, é. n.)

A közösségi multság kontextusában jelenik meg az anyai gondviselés Max Liebermann „*Müncheni sörkert*” c. képén (1884) is, ám itt a polgárság antropológiai terének, a gyermekkor minőségi különbségének (pl. játékbaba) megjelenítésével együtt. Ezzel szemben Deák-Ébner képén még a kislánynak a pici etetésére irányuló tekintete is az anyaszerep, a gyermekgondozás iránti érdeklődését érzékelteti, így alakja a „*miniatűr felnőtt*” képéről tanúskodik.

Anya gyermekével. Az „*Anya gyermekével*” (1875 k.; olaj, vászon, 73x46 cm; **33.**) még a korai pályamű termése, hiszen a művész későbbi, sokalakos népeletképeihez képest itt kétalakos, idillikus ábrázolást látunk, s még tetten érhetőek az akadémikus hatások is. A mű korántsem annyira beszédes, mint amennyire poétikus, hiszen az eleven valóság helyett itt egyfajta művi anyaideál tükröződik, ugyanakkor az anya bölcs arckifejezése nagyfokú jellemábrázoló képességről tanúskodik. Fölfedezhetjük a barbizoni iskola (*Breton* és *Millet*) hatását, annak azon törekvésével együtt, mi szerint az egyszerű parasztasszonynak is meg kell adni azt a tiszteletet, mint a mitológiai és bibliai szereplőknek. A *Millet* kalászszedőit (1857) idéző enyhe békaperspektíva szintén hozzájárul ahhoz, hogy az alakokat a maguk méltóságában lássuk.

Deák-Ébner falusi madonnája hasonló méltósággal ruháztatik fel, akárcsak a szentek a „klasszikus” festészetben (vö. *Courbet*, 1979, 161-162. o.), ráirányítva a figyelmet az anyaság kultuszára, illetve a Madonna-ikonográfiával való folytonoságra. Szemtanúi lehetünk itt a gondoskodó, oltalmazó anya képének: a kiolthatatlan „*archaikus szeretet*” (*Bálint*, 1941, 10-12. o., 30. o.) érződik itt, akadémikus megoldásokkal, korántsem objektív-leíró jelleggel, az anyaságra vonatkozó ideológiai konstrukciótól nem mentesen. A *kalácsdagasztó teknő* (ld. *Fügedi*, 1988, 36. o.) sem a részletező elbeszélés kedvéért szerepel itt, hanem az anyaszerep attribútumaként. Ugyanakkor, mivel e tárgy a gyermek ringatásától a ravatalozásig sok mindenre használatos volt a paraszti kultúrában, az oltalmazó-védő anya képén túl utal a gyermekélet anyagi meghatározottságára és az emberi lét körforgására is, akárcsak a teknő színváltozása Pálfi György „*Taxidermia*” c. filmjében (2005) (ld. *Hirsch*, 2006).

Anya gyermekével. „*Anya gyermekével*” címen (1875 k., olaj, fa, 35x25 cm; **34.**) egy feltehetően későbbi képet is ismerünk Deák-Ébner-től. Egy derék, jó kedélyű asszonyt látunk, amint az ösvényen vezeti gyermekét, nagy odafigyeléssel kísérve szavait és gesztusait, ennél fogva a gyermek személye értékesnek tűnik. Az ösvény itt a gyermek életútját, a gyermeki személyiségfejlődés folyamatát prezentálja, a háttérben látható épületek (lakóházak, templomtorony) pedig figyelmeztetnek, hogy ez a folyamat elválaszthatatlan a biztonságot adó közösség életszabályaitól. Az alakok fölé magasodó fa mintha az anyai oltalmazás-védés mozzana-

tát volna hivatott kifejezni. Anya és gyermeke mezítlábassága figyelmeztet az archaikus állapokra, illetve a természettel való összefonódás élményére. Hívjuk fel a figyelmet a vörös szín jelentőségére is, mely Szűz Mária szenvedésének képzetét fölidézve utalhat az anya áldozathozatalára, ugyanakkor a falusi élet szenvedélyességét, aktivitás-igényét (a fáradhatatlan munkavégzés morálját) is megidézi. Az asszony derekát és hasát nagy sávban takaró kötő ugyancsak a szorgalomra, az erényességre és a megbízhatóságra utal, s mivel az édesanya példakép gyermeke számára, a modellkövetés (Mönks és Knoers, 2004, 150-155. o.) mozzanatán keresztül sejthetjük, e tulajdonságok már most érlelődnek a gyermekben.

6.3.6. Koszta József (1861-1949) „Parasztmadonnája”

Háromkirályok... Koszta József mestere volt a melankolikus atmoszférateremtésnek – belülről élte át a parasztsorsot, így belülről is festette azt meg. Sorsközösséget vállalt „a” néppel, a parasztsággal, s attól művészi sikerei után sem távolodott el (Egri, 1989, 11-12. o.). Búcsút mondott a század közepén már-már hagyományossá váló cselekményes életképfestészetnek: képeit elsöprő indulat uralja, s távol állnak a részletező szándéktól. Képeiből érezhető a tehetetlenség fölött érzett szenvedélyes düh, a végtelen kétségbeesés (Végvári, 1952, 51-53. o.). Lázongó ösztönember volt, aki ízig-vérig plebejikus szemléletű festészetet művelt: anyagszerű, vaskos felületein a mitológiai témák is plebejikus jelleget kaptak. Ez mondható el a „Háromkirályok...” című kép (legfontosabb képváltozatok: 1906-1907-es változat, olaj, vászon, 120,5x125,5 cm; MNG; 35.; 1916-os változat) kapcsán is.

A kép keletkezésének története szorosan kapcsolódik egy másik mű keletkezéséhez. Kortársaihoz, Hollósy Simonhoz és Tornyai Jánoshoz hasonlóan Koszta József is festett történeti tárgyú képeket. „Mátyás és Beatrix” témájú képe elkészítésére még tanára, Wilhelm Diez bízta a Müncheni Akadémián az 1890-es évek első felében, de a festő csak 1896-ban, a Mesteriskolában kezdte el festeni a „Mátyás király Székesfehérvárt fogadja Beatrixot” c. képet. A festményt vázlatként mutatták be az 1898-as Tavaszi Szalonon. A kép nem járt sikerrel, viszont a téma nem hagyta nyugodni Kosztát. Újabb vázlatokat készített a témához, s ezek jóvoltából 1905-ben megkapta a Rómába szóló Fraknoi ösztöndíjat, amelynek egyetlen feltétele volt: egy vallási tárgyú kép elkészítése (Hornyik, é. n. b). Koszta neki is látott a „Háromkirályok...” c. képnek, amely a kompozíciós megoldások tekintetében Bényi László szerint a „Mátyás és Beatrix” téma átiratának tekinthető (Bényi, 1959, 25. o.).

A képet 1906-ban állították ki, Rómában. Első változata freskó volt, amely a Fraknoi Villa falára került, s miután festőtársai tiltakoztak, nem meszelte le onnan. A freskóváltozatot ma már nem láthatjuk, a legismertebb változatot ma a Magyar Nemzeti Galériában találjuk. Ezen a változaton a művész nyolc hónapon keresztül dolgozott, 1906-tól 1907-ig. A kép egy másik,

azonos méretű változata 1916-ban készült el, feltételezhetően megrendelésre, s mivel ez csak színvázlat vagy utánnymot volt, a művész három nap alatt elkészült vele; 1948-ban a *Fővárosi Képtárban* volt elhelyezve (Hornyik, é. n. b). E festmény hasonlít az eredeti műhez (1906-1907), amelyet 1917-ben Wolfner-díjjal jutalmaztak, 1935-ben pedig állami festészeti kis aranyérmert kapott (Krén és Marx szerk., é. n.).

Tehát, mint említettük, ennek a korábbiaknál monumentálisabb jellegű munkának az első változata egy ösztöndíj egyetlen feltételének teljesítése céljából készült, mely feltétel nem más volt, mint egy vallási tárgyú kép kidolgozása. Azonban ő a vallásos témát is a parasztság érzéskincsével, élményvilágával itatta át. Méltatói „*Paraszt Madonnának*” nevezték a képet. Mária feje körül nincs dicsfény, amely egy korábbi változaton még szerepelt (Krén és Marx szerk., é. n.). A kép bibliai háttere jól ismert: a napkeleti bölcsek (Gáspár, Menyhért és Boldizsár) hírt kaptak a kis Jézus születéséről, s egy csillag vezetésével eljutottak Betlehembe, hogy meglátogassák őt, s ajándékkal köszöntsék: arannyal, tömjénnel, és mirhával. Azonban Koszta mindezt nem a Biblia nyelvén mondta el, hanem természetes egyszerűséggel. Madonna alakja szoborszerűen jelenik meg a vásznon, s előtte szertartásos mozdulatokkal sorakoznak fel a férfialakok, akik inkább tűnnek „*bajszos magyar betyároknak*” (Hornyik, é. n. b), semmint a híres napkeleti bölcseknek. A magyarok védőszentjeként is tisztelt Nagyboldogasszony előtt meghajló és ajándékát följajló „*Boldizsár alakjában valószínűleg ott munkálkodott az országát Szűz Mária oltalmába ajánló Szent István emléke is*” (Hornyik, é. n. b).

Ikonográfiai szempontból elmondható, hogy a háromkirályok imádása képtípus esetében a gyermek Jézust hagyományosan mezítelenül ábrázolták a középkor óta, hiszen ez a téma bizonyult a legalkalmasabbnak arra, hogy kifejeződésre jusson Jézus ember volta, hogy emberként mutakozzon meg a szemlélő számára. Meztelensége tehát emberi természetének jele, erre utal „*Jób könyve*” (1:21) is (Eörsi, 1997, 35-45. o.). A festmény sajátosan plebejikus szemléletével járul hozzá ennek a mondanivalónak az átlényegítéséhez, már-már köznapiassá tételéhez, kissé eltávolodva az eredeti bibliai hivatkozásoktól és mögöttes tartalmaktól, ám el nem szakadva attól.

Mária alakjából magával ragadóan árad az anyaság által nyújtott védelem és biztonság fogalma. Mária figurája statikusan jelenik meg a festményen, plasztikus hatást nyújtva, s úgy érezzük, a térdére ültetett gyermek ennek a lényéből nyugalmat árasztó asszonynak az oltalmában biztonságban van. A gyermek alakja nagy lendülettel, széles ecsetvonásokkal és megkapóan kivitelezett fény-árnyék kontraszttal lett megfestve. Mindez mozgalmasságot kölcsönöz a gyermekalaknak, s ez jelentős mértékben hozzájárul a szoborszerűen megjelenő asszony életrendjének már-már szertartásos nyugalma és a gyermeki befejezetlenségből fakadó esetlegesség, spontaneitás és felfedezési vágy közötti ellentét érzékeltetéséhez.

A kép stiláris megoldásaival kapcsolatban „*a pleinair foltfestészet tendenciáit, illetve a reneszánsz mesterek római hatását szokás hangsúlyozni*” (Hornyik, é. n. b). Azonban fölfedezhetjük itt a Munkácsy-hagyomány továbbélését is, illetve azzal együtt a magyar nép élményvilágának drámai erejű megszólalását. Amit Kopp Jenő írt Koszta festészetéről a *Fővárosi Képtár* 1943-as reprezentatív albumában, azt a „*Háromkirályok...*” c. festményről is elmondhatjuk. E lírai hangvételű, expresszív képén ugyanis „*mint a vér lüktetése, a harag vagy az öröm villanása, a fájdalom sikítása égne, gyulladnak fel a színek, a kísérő tónusok*” (Kopp, 1943, 21. o. – idézi: Hornyik, é. n. b). Ezzel a mondattal összegezzhető az *expresszív realizmus* lényege is, mely stílus kategória általánosan elterjedt Koszta József festészetére vonatkozóan.

Az a közvetlenség, amellyel a téma előadásra került, rendkívül közel hozza a mítoszt a köznapi anyaság-érzéséhez. Koszta nagy, puha színfoltokban, „*lágymotívumú, tiszta kompozícióban*” (Bényi, 1959, 25. o.), az „*expresszív realizmus*” formanyelvi megoldásainak segítségével adja elő a változatlan hitelességgel élénk táruló történetet. Ezzel a festő feloldotta a távolságot a dolgos paraszti hétköznapok nyers, egyszerű valósága és a mitológia fennköltisége között, ezzel emberközeli, sajátként átélhetővé téve az emberiség történetének kulcsfontosságú „mítoszáit”. Ehhez a közvetlenséghez nagymértékben hozzájárult a festő ragyogó kolorizmusa (Aradi, 1965, 20-22. o.), illetve az a találékonyság, amellyel hidat vert a plein air új felfedezései és a reneszánsz komponálási elvei között. Mindezzel sikerült a paraszti tárgykörből táplálkozó, mélységesen „*plebejikus szemléletű*” festészetét a klasszikus festészet szintjére emelni, s közben hű maradt a Munkácsy-örökségből fakadó drámai hangulatvilághoz is.

A művész e képén – s ez a dicsőfény nélküli változat esetében fokozottan áll – nem kívánja hangsúlyozni Jézus isteni voltát, sokkal inkább arra törekedett, hogy hódolatát fejezze ki a gyermeki szépséggel szemben, amelynek látványa képes közvetíteni azt az életszakaszt, amikor az ember még ártatlan, szíve nem terhes semmi bűntől. A jelenet szellemisége korántsem az oltárképeket juttatja eszünkbe, sokkal inkább a népi betlehemezés hagyományát, annak természetközeli élményvilágával együtt. Nem érzünk sem áhítatot, sem jámborságot, ehelyett a gyermekkor szeretete és tisztelete árad a képből. Távolság kerültünk itt a keresztény ikonográfiától, de nem szakadtunk el attól, hiszen itt a hagyományos toposz már-már paraszti zsánerré lényegül át, mintegy kiforrva ezzel a *parasztmadonna* típusát (vö. Escher Károly: „*Proletár Madonna*”, 1938). Ez – világnézeti vonatkozásban – kifejezetten realista sajátosságnak mondható. A mű dicsőfény nélküli változata rokonítható Ferenczy Károly „*Levétel a keresztéről*” (1903) című képével, hiszen mindkét festményen szembeötlő az a protestáns eredetű ábrázolási hagyományból fakadó természetesség és (a tárgy értelmezésére vonatkozó) szemléleti nyitottság, melynek révén mód nyílik a mű és a befogadó közötti távolság áthidalására.

A „*Háromkirályok...*” c. festmény már megcsonkított címével is utal arra a közvetlenségre, amellyel az alkotó kicsit közelebb kívánja hozni a témát a parasztság nyers élményvilágához. Ugyanakkor a mű az előző anya-gyermek tárgyú ábrázolásoknál még határozottabban igazolja a *Madonna-archetípussal* való folytonosságot. *Fényes Adolf* „*Család*” (1898; **18.**) vagy „*Bölcsőt ringató*” (1902 k.; **23.**), *Deák-Ébner Lajos* „*Kofák*” (é. n.; **31.**) vagy „*Anya gyermekével*” (1870s; **33.**) illetve *Kosztai József* „*Háromkirályok...*” (1906-1907; **35.**) c. festménye ugyanarról szól: a „*mindennapok Madonnáiról*” és a reményteljes jövő zálogaként tételeződő kisdedekekről. Anya és gyermeke mindennapi történeteit szemlélhetjük e vásznan, de tudjuk, hogy ezekben a történetekben tovább él az a hagyomány és az a korszaktalanul élő íratlan törvény, amely oly egygé teszi anyját és borját. Ezeken a diádikus kapcsolatokat ábrázoló műveken ugyanúgy megjelennek az anyaság eszményével összefüggésben álló alapvető attitűdök (az alázatosság, az odaadás, a fájdalom felvállalása, a felelősségvállalás és az önfeláldozás, illetve a kölcsönösség és az egymásrautaltság), mint ahogyan azt a klasszikus festészet *Madonna-ábrázolási* hagyományát vizsgálva felfedezhetjük. A modern festészet történetében néha a *Madonna-átirat* a hagyomány szerint csodával átitatott kapcsolat testi kontaktusra történő leredukálásához vezet, akár csak *Paula Modersohn-Becker* „*Fekvő anya és gyermeke*” (1906) c. festményénél (ld. *Eperjessy*, 2006, 217. o.). Azonban a mitológiai folytonosság még ilyenkor is érzékelhető, miképp érzékelhető az általunk tárgyalt „*parasztmadonnák*” esetében is. A mítosz forrása és indítéka tehát minden korban ugyanaz, csak az ezeket kísérő metanarratíva formálódik korról korra.

6.3.7. Összegzés

Az anya-gyermek kapcsolat a paraszti társadalomban jól reprezentált téma a képzőművészetben. Az alkotók különbözőképpen ábrázolták a témát, ám mindegyik ábrázoláson egyformán kifejeződésre jut az az ősi, „*archaikus szeretet*” (*Bálint*, 1941, 10-12. o.), mely minden korszakban egy és ugyanaz (vö. *Pollock*, 1998, 176-210. o.). A képek mögül érezhető a művészek elköteleződése a paraszti sors iránt, így a szeretetkapcsolat ábrázolása elválaszthatatlan a paraszti életrend, életkörülmények, életélmények megjelenítésétől. Felismerhető az odaadó, gondoskodó anya képe, a gyermek pedig szeretett, érzékeny lényként jelenik meg. A „*miniatürizált felnőtt*” képe ritkán érződik át, mivel nagy számmal kerülnek ábrázolásra újszülöttek és csecsemők. A „*nagyobbacsákat*” ábrázoló képekről kiolvasható az engedelmes, alázatos gyermek képe, összefüggésben az anya szertartásos gesztusaival.

Bizonyos, a néprajzi szakirodalomban hangsúlyozott gyermeklét-motívumok (pl. fegyelmezés) nem kerülnek megjelenítésre, hiszen e műveken nagyrészt kisdedek jelennek meg, de a tárgyalt képtéma különben sem hívja elő ezt a gyermeklét-elemet. A festők ugyanis nem a

nevelés vagy a gyermekélet témáját elevenítették meg vásznaikon, a téma sokkal inkább az anyaság volt a maga minemiségében. Úgyszólván a „mindennapok madonnája” jelenik meg itt a gyermekkel, akit anyja féltőn ölel magához, táplál vagy öltöztet, de mindig a szeretet ereje áll az interpretációk középpontjában.

6.4. A TESTVÉRKAPCSOLAT ÁBRÁZOLÁSA

6.4.1. A testvérkapcsolat szocializációs jelentősége Fényes Adolf (1867-1945) képein

Fényes Adolf (1867-1945) 1903 körül már túlhaladta a kritikai realizmus, a naturalizmus és a koncentrált pszichikai tartalommal telített állapotkép-festészet tendenciáit, komor, borongós tónusai (Lyka, 1905a) helyett már világosabb, derűsebb színeket vélünk felfedezni nála. Ezzel a változással együtt a képeit átható életszemléletből is elpárolgott az a pesszimizmus, amelyet például a „Szegények ebédje” c. festményénél (1901) látunk. 1903-1905 közötti festészetére nagy hatást gyakorolt a plein air és a világos festés módszere, s már jellemző a stilizálás, az összbenyomás megragadására való törekvés, illetve a lokálszínek használata is. Programjává lett a „napfényes, derűs ábrázolás” (Véghvári, 1952, 46. o.), azonban – objektív, tárgyias szemléletének és élményeihez való bensőséges érzelmi viszonyulásának egyaránt köszönhetően – nem lett kifejezetten impresszionistává. E képeken minden néhány fontos jellemvonásra redukálódik, s „a nagy formák életet kapnak azzal, hogy a döntő, a fontos szín egészen kitölti éppen abban az értékben, amely szükséges kiváló szerepük jellemzésére. Ezeken a képeken a fény helyét a világosság foglalja el” (Lyka, 1905a).

Hazatérő testvérek (Vízet hozó leány és fiú). Fényes Adolf plein air alkotóperiódusában készült a „Hazatérő testvérek” („Vízet hozó leány és fiú”) c. kép (1903; olaj, vászon, 101,5x76 cm, Kovács Gábor Gyűjtemény; **36.**) is. A kép a Nemzeti Szalon 1905-ös kiállításán került kiállításra, olyan rokon témájú és felfogású képekkel együtt, mint amilyen a „Verőfényes réten”, a „Hazafelé”, az „Iskolás gyermekek” és a „Kis leány” (erről ld. a kiállítás katalógusát). A festmény szignatúrája mellett az évszám nem olvasható ki egészen pontosan („1903” vagy „1905”), ám mivel a kép stiláris párdarabja, a *Műcsarnok 1903/04-es Téli Kiállításán* már bemutatott „Fűben” c. műnél ugyanazt az elmosódó számot láthatjuk, sejthetjük, hogy a kép 1903-ban készült. A mű talán azonos a *Műcsarnok* kiállítási katalógusának 67. tételszáma alatt szereplő „Kis fiú és kis leány” c. művel. A mű tematikai párdarabját véljük fölfedezni a „Mennek a vízért” c. képben, melynek azonos ritmusban lépő két nőalakjában a festő szintén a vízfordás mindennapi, már-már sysiphosi aktusát örökítette meg. E kép egyik variációja a „Vízfordó leányok” (y, é. n.).

A „*Hazatérő testvérek*” c. kép figurái már nem sötét szobabelsőben kerültek ábrázolásra, mint azt a korábbi alkotóperiódus darabjain láthatjuk, hanem „*szűk kivágatban*” elénk táruló természeti közegben jelennek meg (képkivágásos megoldás), továbbra is lényeglátó összegzésre, egyszerűsége és halk szavúságra törekedve (Lyka, 1905a). Fényes festészetében az alakok természetben történő megjelenítése ekkor még újdonságot jelentett, s szemlátomást jelentős változást hozott. A *Virág Judit Galéria és Aukciósház* szerzője erről így ír: „*A motívumokon elömlő napfény felszabadítja és felerősíti a színeket, fellazítja a körvonalakat és el-mossa az arcvonásokat. A művész mesterien játssza ki a fényben szinte világító fehér blúz, sárga fejkendő és a sötét kötény ellentétét, a lányka arcán játszó fény-árnyék kontrasztokat, a világosbarna útra vetülő lilás-barna foltokat és a barna vödörben megcsillanó fehér vízkarimát. Az impresszionisztikusan, lazán felrakott széles ecsetvonások is a fény vibráló látványát erősítik*” (y, é. n.). Ugyancsak ő vélt felfedezni a képen némi rokonságot Móra Ferenc írásainak hangulatával, „*a szereplők érzelmetli megjelenítése*” és az „*élet apró monumentumainak szépsége*” okán (y, é. n.). Miképp Móra Ferenc is kis jelenetekon keresztül jeleníti meg az emberséget és a mindennapi tapasztalatok szépségét (ld. „*Kincskereső kisködmön*”, 1918 – Móra, 1951), úgy Fényes Adolf e festményén – és más e korszakbéli művén („*Testvérek*”, 1906, 37.; „*Két falusi lány*”, é. n., 45.; „*Reggeli lecke*”, 1904, 51.; „*Lány kávédarálóval*”; é. n., 54.) – is a mikrovilág nüanszain keresztül nyílik meg a gyermekek élményvilága, összefüggésben a hagyományos földművelő létmód atmoszférájának érzékeltetésével. A fő mondanivaló tehát, ami Fényes ezen alkotóperiódusát Móra Ferenc életművével rokonítja nem más, mint hogy a szeretet a legfőbb érték az életben, s ennek roppant gazdagító és integráló ereje a kíméletlen, nehéz életet is képes szerethetővé és élhetővé tenni.

A képen két, az ösvényen lankadatlanul haladó, korsót és csobolyót cipelő kicsi gyermeket látunk, válluk még alig bírja a terhet. Arcukon, meg-megingó mozdulataikon látszik a munka neheze, dülöngélő járásuk pedig figyelmeztet a gyermekkor bizonytalanságára. A gyermekkor meghatározatlan voltára erősítenek rá az út aszimmetrikus vonalai, a széttartó egyenesek is. Két komoly kisgyerek első erőfeszítéseinek vagyunk itt szemtanúi, ugyanakkor nem pusztán fizikai erőpróba ez, hiszen ezt az életszakaszt tekinthetjük az első szereppróbálgatások időszakának. Erre utal a ruházat is: a kisfiún barna kalapot, mellényt és cipőt, a leánykán sárga fejkendőt és barna kötőt látunk, amelyek a felnőtt létet vetítik előre a maga kíméletlenségével, reguláival és szerepeivel együtt.

A barnás tónusok jelenléte már önmagában érzékelteti a földművelő élet rendjét, hiszen a barna alapvetően a földszerűséget jeleníti meg, illetve szívós lélekre és egyszerű, de józan gondolkodásra utal. A zöld (a természet zöldje) pedig, mint tudjuk, a tavasz, a természet megújulásának a színe, a növekvő élet kifejezője, ugyanakkor nemcsak a fejlődés, hanem az át-

menetiség és az éretlenség megjelenítője is egyben (*Pál és Újvári szerk., 2001; Király, 1994, 62-83. o.*). A zöldek jelenléte itt figyelmeztet arra, hogy a kora gyermekkor a tapasztalatlan-ság, a meghatározatlanság életszakasza. Mindenesetre e festményen egyszerre jelenik meg a „*kicsinyített felnőt*” képe (a szociokulturális kódra utaló elsődleges antropológiai tér és a munkavégzés jellege okán), illetve a gyermekkorok tulajdonított átmeneti jelleg (a színek szimbólumértéke és a testhasználati jellemzők okán). Vagy másképp: a külső, társadalmi meghatározottság (vagyis a történetileg változó gyermeklét-motívumok halmaza) és a belső, természettől adott meghatározottság (az univerzális gyermeklét-motívumokon belül elsősorban az anatómiai-fizionómiai vonások) érzékeltetésére való törekvés feszül egymásnak e képen. E megállapítás érvényességét már csak az is megerősíti, hogy a festményen két kicsi gyermeket látunk komoly fizikai igénybevétel közben, amint lassú léptekkel haladnak előre az ösvényen, mely pedig az élet előrehaladtát is szimbolizálhatja (az út vonatkozásában vö. *Philipp Otto Runge „A Hülsenbeckschen gyerekek”* c. képének [1804-1805] elemzésével – *Mietzner és Pilarczyk, 2013, 37-38. o.*).

A két gyermek leszegett fejjel halad az úton, mely a paraszti élet hallgatag, alázatos, szer-tartásos rendjére utal, akárcsak zárt, merev testtartásuk, melyben korántsem tükröződnek a gyermekélet spontán megnyilvánulásai. A leánygyermekéhez képest a fiú háttartása kissé haj-lott, lényén mintha csekélyebb mértékű önuralom érződne. Ez a nemi szerepek egyenlőtlensé-gére utal, hiszen a leányok faluhelyen „*relatív teremtményeknek*” (*Jávor, 2000, 629. o.; Nagy, 1998*) számítottak, tőlük többet vártak el, míg a fiúknak több mindent megengedtek az archai-kus paraszti társadalomban, így viselkedésükben elért némi gondatlanság. Ám összességében komoly, szemérmes leánygyermeket és szófogadó fiúcskát láthatunk itt paraszti öltözékben.

Az alakokon nyomát sem látjuk a gyermeki szemlélődés motívumának, ahogyan a gyer-mek kímélendő voltára utaló felfogásnak sem, ugyanakkor kissé madártávlatból, a felnőtt né-zőpontjából látjuk őket. E nézőpont érzékelteti gyermek mivoltukat, mely e megjelenítésen elválaszthatatlanul összefonódik a „*kicsinyített felnőt*” képével. A kép Fényes azon vásznai közül való, amelyek megkapóan és lényeglátóan fogalmazzák meg a földközeli életmód arc-hetipikus alakjait, megelevenítve az élet apró mozzanatainak szépségét.

A képen hétköznapi jelenetet látunk, azonban e mű – elszakadva a realizmus egyik megha-tározó törekvésétől – már nem történetet beszél el, hanem egy pillanatot ragad meg a sze-gényparaszti élet hallgatag, alázatos rendjéből. E képen már nem érzékelhető kritikai tenden-cia (vö. *Németh, 1974, 62. o.*), sokkal inkább a plein air stílusjegyei dominálnak: a felületi reflex-hatások rögzítésére való törekvés, a szilárd körvonalak elmosódása, a fekete szín hiá-nya, illetve az átlós kompozíció, mely itt nyugodt mozgalmasságot eredményez. A festő e

képén az alakokat, a tárgyakat és a természet jelenségeit olyannak ábrázolta, amilyenek az adott pillanatban látta, a részletek elemzése nélkül, az összbenyomás visszaadására törekedve.

E mű mögött nincs tudatos gondolati (re)konstrukció, sem títusteremtésre való törekvés (vö. Courbet: „Kőtörők”, 1845; „Műterem”, 1855; Munkácsy Mihály: „Siralomház I.”, 1869-1870, MNG): itt az ábrázolt gyermekalakok már nem valamiféle társadalomszemlélet, sokkal inkább a szerzőnek a természeti jelenségek tanulmányozására irányuló erőfeszítése által meghatározottak. Ily módon – többek között a kissé reszketeg, vibráló felületnek köszönhetően – az ábrázoltak társadalmi karakterének megjelenítése e képen szorosan összefonódik az itt tetten érhető természetfelfogással, melynek középpontjában a „szüntelenül áramló élet” (Tuffelli, 2001, 23. o.) pozitivista gyökerű élménye, avagy a „minden mozog, minden változik” gondolata áll (Hauser, 1969, 311. o.), s ebből fakadóan e képen a gyermekkor is ezen átmenetiség-érzés által meghatározott. A műből kiolvasható gyermekszemlélet alapvetően tehát a „befejezetlenség” („non finito”; Tuffelli, 2001, 22-25. o.) ábrázolási gyakorlatából következik, amelynek szerves részét képezik a már említett egyéb kompozíciós megoldások is (madártávlat, átlós kompozíció stb.). Részben éppen ennek köszönhetően érződik itt a gyermekkor oly meghatározatlannak, a szereppredesztináció élményvilágának átérződésével együtt is. Hogy gyermekkortörténeti szempontból érthetőbbé váljon fejtegetésünk, jegyezzük meg: míg a meghatározatlanság élménye a gyermekfelfogásra, addig a „miniatűr felnőt” konstrukció a gyermekképre vonatkozik, s itt a kettő aszimmetrikusan viszonyul egymáshoz. Ezzel a kettősséggel a néprajzi szakirodalom áttekintése során gyakran találkozunk, ugyanis az elvárások a felnőtt életvilág szerepköreinek elsajátíttatására irányulnak, míg a nevelési és fegyelmezési eszközök (pl. szidás, megalázás, gúnyolódás) a kiszolgáltatottság érzésének fenntartása okán a gyermekkorban tartják a gyereket, s a gyermekre gyakran gondolnak úgy, mint gyámoltalan, esetlen lényre (ld. Vasas, 1993, 34-35. o.; Fügedi, 1988, 49-51. o.).

Testvérek. Fényes Adolf „Testvérek” c. képe („Testvéri szeretet”; 1906; olaj, vászon, 120,5x101 cm; MNG; 37.), akárcsak a „Hazatérő testvérek” c. kép (1903; 36.), szintén távol áll a szegényember-periódus első szakaszából ismert komor állapotkép-festészet tendenciájától. Itt már nem a részvét, a passzív-meditatív jelleg és a komor pesszimizmus a meghatározó, mint az „Anyá” c. képen (1901; 21.). E vásznat már a megbékélés levegője hatja át, illetve az a mély empátia, amelynek révén a művész képes közvetíteni a befogadó felé azt a szeretetet, amely a szegényparaszti közösségek életét a cudar körülmények ellenére is elviselhetővé, s talán széppé is tette.

E mű nem a nyomorgó, nélkülözésében keserűen kifakadó parasztcsaládot ábrázolja immár, sokkal inkább a szeretet hétköznapi melege, integráló ereje jut itt kifejeződésre. E képet már nem a borongós színek és a barnás tónusok uralják, mint az 1897-1903 közötti alkotópe-

riódus darabjait. Szemléletében nem érvényesül már a *Munkácsytól* tanult kritikai attitűd, ugyanakkor e mű már a plein air-periódus fő sajátosságait is elhagyta, bár megmaradt például a világos hatásnál. *Fényes* immár arra törekszik, hogy síkszerű kompozícióba foglalva összegezen egy életélményt, megragadva annak lényegét. A mű stilizáló-kolorista hajlamot, játékos-dekoratív tendenciát mutat, s ennél fogva letagadhatatlan a kompozíció mögött munkálkodó mesemondó fantázia. E művével *Fényes* eljutott a posztimpresszionista felfogásig, meghozzá a síkkomponálás, a színek és formák stilizált használata és a dekoratív szándék okán (*Egri és Aradi*, 1981, 235. o.). Az e képen kibontakozó, a paraszti hétköznapiak bensőséges tartományaira rávilágító derűsebb életszemlélet festészeti alapját tehát az elemi színkontrasztok, illetve a karakterrajz helyét átvevő forma- és színhatások, egyszóval a klasszikus modernség (*Gauguin, Cézanne*) formanyelvi eredményeinek adaptálási módozatai jelentették.

A „*Testvérek*” témája a nővér és az öcs kapcsolata – a testvéri szeretetkapcsolat. A fiúgyermek úgy kúszik a piros szoknyás, égszínkéék kötényű, fehér fejkendő leányalak ölébe, mintha csak az anyja volna. A két, oldaluknál fogva megmutatott gyermekalak majdnem egészen betölti a képteret. A pirosposztag arcú, szemérmes lány „*a különbség tudatában már nagylányként, fegyelmezetten tűri s mozdulatának tanúsága szerint fékezi is öccsének tolakodását*” (*Vadas*, 2004, 122. o.). Mindeközben érezni lehet a meleg szeretet áramát, amely átjárja kettejük alakját, érezni a gondoskodás és a megértés, a megértettség és a bizalom levegőjét. A szobabelsőt és a két alakot kitöltő ragyogó, töretlen, ritmusosan ismétlődő színek a kép mondanivalóját még inkább kiemelik. A háromszög kompozíció – azon túl, hogy a család stabilitásának érzetén keresztül érzékelteti a nővér „anyahelyettes” funkcióját – szintén kiemeli a kép játékos hangulatát, miközben a festő kendőzetlenül mutatja be mindazt, „*amit maga körül lát a keveset termő vidéken: az árulkodóan üres falat, a meztelen lábakat, a kislányt a kinőtt, a kislányon minden bizonytalansággal a felnőttekről levetett ruhát*” (*Vadas*, 2004, 122. o.). A játékosággal együtt a képi egyensúly révén a képen érzékelhető a család biztonságát adó atmoszférája, s ez az egyensúly az egymásnak felelő színtartományoknak, vagyis a fehérek (textíliák és tányér), a barnák (sapka, nadrág, föld) és a kékek ritmikájának köszönhető. *Aradi Nóra* és *Egri Mária* ezt a következőképp fogalmazza meg: „*A kislány ingének, a leányka kendőjének, kötényének fehérjén tükröződnek a háttér kékjéről, a nővér sárga blúzáról, piros szoknyájáról visszaverődő fények*” (*Egri és Aradi*, 1981, 235. o.). Ez által a festő nem pusztán játékos hatást ér el, hanem az egyensúly érzetét keltve azt a feltételezést kelti a befogadóban, hogy nővér és öcs kapcsolatát harmónia, meleg szeretet és az összetartozás érzése járja át, mely ékes bizonyítéka a paraszti életet átható közösségi integritásnak, biztonságérzetnek.

A kép páratlanul szépen beszél el egy jelenetet a szertartásos rendben zajló, olykor ridegnek, olykor annál inkább bensőségesnek tetsző paraszti élet hétköznapijaiból. A zsánerjelenet a

dramatizálás igénye nélkül mutatja meg a két testvér összetartozását, s a lelkük mélyén munkálkodó, kettejüket egészen összefűző szeretet kifejezésre juttatásában döntő szerepet vállalnak az üde kompozíció kolorista-dekoratív megoldásai. *Végyvári Lajos* a képet „*érzésének fennköltségében, szelíd rezignáltságában*” (*Végyvári*, 1952, 46. o.) *Munkácsy Mihály* „*Búcsúzkodás*” c. képéhez (1873) hasonlította, s valóban, a képen megmutatott szelíd és nemes emberi érzések csakugyan „*szomorú-szép*” művé teszik a festményt (*Oelmacher*, 1970, 27. o.).

A színek tehát, mint mondtuk, üdévé, élénkké teszik a képet, s játékosá. Ugyanakkor nem harsány vagy hangos gyermeki játékoság ez, hanem hallgatag. A háttér kékje teszi meghittent csendessé a festményt, s ez a csend utal végső soron a visszafogott, hallgatag leánygyermek képére, illetve az engedelmesség és a mértéktartás eszményére. A szemérmes leánygyermek ideáljára utal az a mód is, ahogyan igyekezik elhárítani kisöccse próbálkozásait, melyek arra irányulnak, hogy nővére ölébe férközzön; a leány e „távoltartó” gesztusa a későbbiekben – legalábbis a normák deklarációja szintjén – ugyanígy kiterjed majd a legényekkel való kapcsolatra is. A fiúgyermek excentrikusnak mutatkozó alakja (ld. „*életrevaló fiúgyermek*” képe – ld. *Jávor*, 2000, 673. o.) az érzékeny, szeretetre méltó és szeretetet igénylő gyermek ábrázolását mutatja, nem választva el mindezt az egyszerű falusi élet megjelenítésétől.

Mindezen túl a képtérben elhelyezett csendéletszerű elemek (a sárga mázas köcsög és a cseréptányér) – azon túl, hogy hozzájárulnak az egyébként alig érzékeltetett tér mélyítéséhez – hétköznapias, csendes nyugalmat visznek a képbe, illetve fokozzák a kép életképszerűségét, de utalnak az ábrázoltak társadalmi-gazdasági helyzetére is. Továbbá megjegyezzük, hogy a fejkendő és az ing fehér színe megszólaltatja a gyermeki ártatlanság szólamát is.

Ugyanakkor itt az ártatlanság gyermekmitológiai szólama nem megy el a végletekig, mint az *Én Újságom* 1890/15. számának hasonló tárgyú címlapképén, melyen egy álomszerűen megjelenített angyalforma testvérpárt látunk. E gyermekfelfogását illetően romantikus képen az ártatlanság szólamán keresztül *Pestalozzi* és *Rousseau* gyermekszemléletére ismerhetünk rá, ezzel szemben azonban Fényes testvérpárja – a játékos-dekoratív kivitelezés ellenére is – sokkal valóság-közeli, hitelesebb, hiszen mentes mindenféle gyermekideológiai szólamtól. Itt tehát nem egy, a hétköznapi élettől elrugaskodott gyermekfogalom jelenik meg, hanem a paraszti lét problematikájából kiinduló, síkszerűsége és kolorizmusa ellenére is valószerű szemlével van dolgunk.

Testvérek. Fényes Adolftól ismerünk egy rajzot is, mely az előbbi festmény címét viseli („*Testvérek*”, é. n.; tus, papír, 26,5x16,5 cm; **38.**). E vázlatrajzon 10–12 éves forma leányt látunk széken ülve, amint átélten és gyöngéden tartja ölében gagyogó kistestvérét. E darab az előző műhöz képest kissé másféle nővér-öcs viszonyt ábrázol – míg az előző kép esetében láttunk afféle szemérmes távolságtartást a szeretetkapcsolatban, összefüggésben a hallgatag,

visszafogott leánygyermek ideáljával, itt a nővér valóságos „*anyahelyettesként*” jelenik meg (bár ez a szál, ha nem is oly erőteljesen, az előző ábrázoláson is érződik). Ölében édesgeti, vagy talán ringatja a kisdedet, mintha csak saját gyermeke volna, a kisöccs pedig szájához emeli kis kezét, mintha ezzel hangolódna rá nővére ringató mozdulatára, esetleg a torkát elhagyó lágy énekszóra. Mint a néprajzi szakirodalomból tudjuk, ez egyáltalán nem volt szokatlan jelenség faluhelyen, hiszen gyakran szinte maga a nővér nevelte a kicsit, mivel anyja temérdek dolga nem engedte, hogy az édesanya maga foglalkozzék vele. A kisded alakja gyámoltalanságot, „hiánylény-állapotot” mutat, rá van szorulva nővére szeretetére, figyelmére, gondoskodására. Kettejük alakja, mint látjuk, szinte elválaszthatatlannak tetszik, a szeretet elemi erővel jelenik meg. A leány szoknyájának nagy felülete a biztonság érzését adja, leszegett feje alázatosságot és odaadást sugall, összekulcsolt kezei a törődésről vallanak. Melegség, összetartozás árad e rajzból, a szeretetkapcsolat eltörölhetetlen ereje.

Fényes Adolf e műveiről eszünkbe juthatnak *Albert Anker* olyan képei, mint amilyen az „*Alvó testvérek*”, a „*Két testvér palatáblával*” vagy a „*Kis enteriőr anyával és gyermekeivel*”, illetve *Max Liebermann* „*Testvérek*” c. képe, melyeken a gyermekkor az ártatlanság, a játékosság, a tisztaság és az egyszerűség jegyében jelenik meg, mindenekelőtt a kolorit és a tárgyak (pl. kis játékfigura) által, a testvérkapcsolatot pedig a törődés és az oltalmazás mozzanata („szülőhelyettes” szerep) hatja át (ld. *Abrams*, 1981, 34-35. o.).

Parasztszoba három gyerekkel. *Fényes Adolf* „*Parasztszoba három gyerekkel*” c. festményén (1907; olaj, vászon, 75x86 cm; mgt.; **39.**) a szép terítő és lóca, illetve a képek okán arra következtethetünk, hogy valamelyest módosabb családnál járunk, ugyanis a fellendülő díszítőkedv a paraszti polgárosulás (ld. *Kósa*, 1990, 56-57. o.) korában leginkább a közép- és gazdagparaszti réteg esetében vált jellemzővé. Ugyanakkor a paraszti polgárosulás folyamatára utal a tankönyv is a legidősebb fiú kezében, a muskátli és a kancsó motívuma pedig kifejezetté teszi az átalakulások közepette is továbbélő néphagyományok erejét, jelentőségét.

A képet alapvetően játékosnak érezzük, amely a felület könnyed ritmusának, síkszerűségének köszönhető. A mű világos koloritja, a képelemek dekoratív elrendezése a polgáriasodott paraszti otthon falai között uralkodó nyugalomra, harmóniára és biztonságra utal, a kép áttekinthető szerkezete révén pedig érzékelhetővé válik a hétköznapi életet szabályozó belsővé vált közösségi kontroll, ily módon szólaltatva meg a dolgos paraszti élet nyugodt lelkiismeretét. A módosabb néprétegek ábrázolása közelebb állt a polgári igényekhez, s a korábbi *Fényes*-képekhez képest az ekkor készült képek („*Mákoskalács*”, 1910; „*Gyermekjáték*”, 1910; **47.**) már nagyobb sikerrel jártak a széleskörű közönség körében.

A művész 1907 körül festett más zsánerjeleneteihez hasonlóan (vö. „*Látogatás*”, 1907, olaj, vászon, 73,5x90 cm, magántulajdon – ld. *Révész*, 2014, 40. o.) e kép is korabeli csend-

életeinek stílusában készült, tükröztetve a modern festői felfogások adaptálásának, illetve a nemzeti modernizmus megteremtésére irányuló erőfeszítések eredményeit (ld. Révész, 2014, 38. o.). E képen a legszembetűnőbb az art nouveau hatása. Ebbe az irányba mutat a tárgyak jelképi tartalmának kiemelése is, mely ekkortájt olyan festők munkásságában is tetten érhető, mint például Csók István („Tulipános láda” – Révész, 2014, 43. o.).

A három alak között – elsősorban a fehér színfoltoknak, az egymásnak felelő színeknek (pl. világoskék – rózsaszín), illetve a szék mentén meghúzható képátlónak köszönhetően – összehangoltságot érzünk, s különböző tevékenységeik ellenére is érzékelhető összetartozásuk. A legidősebb fiú figyelmesen olvas, miközben azon a szépen megmunkált „parasztpadon” ül, melyen szülei szoktak helyet foglalni étkezéskor: úgy tetszik, mintha későbbi, család-fői pozícióját gyakorolná előre ezzel az elhelyezkedéssel. Koránál fogva ő felelős a kisebbekért, tekintélyt sugalló barna mellénye is vezető szerepére utal testvérei között, valamint az az önfegyelem, amellyel az olvasást gyakorolja. Ugyanakkor kezében az olvasókönyv iskolás szerepében tartja; talán ő lesz később a falu értelmiségije, papja vagy orvosa a családból. Feltehetően egy 9-10 éves körüli fiút látunk, s Nagy László életkori szakaszolása szerint éppen ekkor, az objektív érdeklődés időszakában válik jellemzővé a gyermek gondolkodásában a nagyfokú receptivitás (Nagy, 1972, 223. o.).

A kép bal oldalán látható 4–5 éves kislány egy sámlin ül, kezében játékbabát dajkálva: ez a „társadalmi előgyakorlat” mintegy az anyai szerep előkészítésére utal (Tomori, 1935, 60. o.), akár csak óvó tekintete, átélt testtartása; mintegy treníroztatja magát az asszonyi szerepre. Mint ismeretes, gyakorláselméletével már Groos is rámutatott arra, hogy a játékban végbe megy a felnőtt élet funkcióinak begyakorlása, így a kislány játéktevékenysége a rá váró anyaszerep begyakorlását foglalja magában (ld. Mönks és Knoers, 2004, 106. o.). A harmadik gyerek az asztalnál könyököl, melán szemlélődik. A testhasználati jellemzők rávilágítanak a nemi hierarchia jellemzőire: míg a kislány összehúzott vállai, kissé görnyedt tartása a hallgatag, szemérmes leánygyermek ideáljára utalnak, addig az asztalon kocsizó módjára támaszkodó barna kalapos kislegény végtaghasználat az excentrikus fiúgyermeki természetet fejezi ki.

Mindezek után utaljunk a belső térben történő ábrázolás antropológiai vonatkozásaira is. A család portája, a lakóház faluhelyen biztonságot adott a benne tartózkodóknak, hiszen a hiedelem szerint megóvják őket az ártó szándéktól és a démonoktól, a házban már nincs hatalma a „gonosz hatalmaknak” (Pócs, 2004, 139. o.). Így aztán a gyermekek belső térben való ábrázolása már önmagában jelzi, hogy az itt látható fiú- és leányalakok lelki épsége biztosítva van, az asztalnál való megjelenítés pedig csak megerősíti mindezt. Hiszen az asztal már a XVII. századi holland zsánerpiktúrában is a nevelés helyszínéül jelent meg az ábrázolásokon (ld. Szabó, 2014, 109-119. o.). Nem volt ez másképp a 19. században sem, hiszen itt zajlott az

imádságok jelentős része, s mivel megszentelt hely volt, nem szabadott bepiszkolni, pelenkázni sem volt szabad rajta (Deáky, 2011, 219. o.). A gyermekeknek addig nem szabadott helyet foglalniuk az étkezőasztalnál, míg valamire való munkaerőnek nem számítottak (először általában 12-14 éves kor körül ehettek asztalnál) (Markos, 1995, 71-72. o.). Mindezen túl az asztal a szülői tekintély és kontroll szimbóluma is lehet, s így e bútordarab e képen még a szülők jelenlétének hiányában is felhívja a figyelmet a szülői felügyelet háttérben való munkálkodására, a szigorú falusi erkölcs éber jelenlétére.

E kép a festőnek a gyermekvilág iránti elmélyült, már-már antropológiai igényű érdeklődéséről vall, mely nem mentes a korabeli pedagógiai áramlatok, pl. a gyermektanulmányi mozgalmak (ld. Mikonya, 2008) hatásától sem. E korban a művészek körében mind általánosabbá vált a gyermeki gondolkodás, a gyermeki cselekvések megfigyelése, s a gyermekkultúra, a gyermekek viselkedése, lélektana és kognitív képességei (figyelem, emlékezet, felfogóképesség, érdeklődés stb.) iránti érdeklődés (Révész, 2014, 52. o.; Szűcsné Molnár, 2000), s a gyermeklét e motívumai iránti elmélyült érdeklődés Fényes e művén is kimutatható.

6.4.2. Leánytestvérek Deák-Ébner Lajos (1850-1934) képén

Falu széle. Deák-Ébner hiteles, leíró egyszerűséggel és közvetlenséggel megfestett képei közül való a „*Falu széle*” c. kép (1880 k.; 41 x 32,5 cm; olaj, fa; MNG; 40.), amely ugyanakkor részletekben kevésbé gazdag, illetve passzívabb is, mint vásári jelenetei, mégis érzünk némi rokonságot a holland realizmus festészetével (Véghvári, 1950, 111-120. o.). A képen elől szegény leányt látunk „*szoknyarángató*” korú hűgával, akin még egybevarrt vászonruha, „*kis hitvánság*” látható: ő még nem kaphatott leányoknak való ruhát, hiszen úgylátó gyorsan elhasználná, s neki még különben sem kell mások előtt tetszeni. A leány hajviselete a piros masnival ébredő nőiségére utal, illetve talán arra, hogy eladósorban van. Azonban az ő ruházata is szegényes, ez pedig alacsony presztízszre utal. A leány kezében tartott kancsó a folytonos tevékenység értékére, illetve – mint a női lét szimbóluma – a későbbi asszonyorszra (szereppredesztináció) hívja fel a figyelmet. A testvérpár testhasználati jellemzői (a lábak közötti kis távolság, csendes, visszafogott léptek) alázatosságról, visszafogottságról, illetve a paraszti élet rendjébe való halk beletörődésről tesznek tanúbizonyságot. A két gyermek figyelmét tőlük független, ismeretlen történet köti le (egy veszedelem, melyre az oldalról kiszaladó kutya alakja is utal), s közben haladnak előre az úton, miközben a „*kicsi*”, akinek testhasználatán gyermekiesség és szeretetigény érződik, nővérebe kapaszkodik, tanúsítva annak védőjeleltartalmazó szerepét, „*anyahelyettes*” funkcióját (ld. Deáky, 2011, 83-84. o.). Az alakok fölé magasodó égboltnak köszönhetően kifejeződésre jut a paraszti tájszemlélet, mi szerint az em-

ber alárendelt a határtalan természet akaratának, az egyén sorsát nem saját maga választja (vö. Jávora, 2000, 601. o.; Tomori, 2004, 197. o.).

6.4.3. Testvércsoporti kohézió Bihari Sándor (1855-1906) művein

A kis muzsikus (Az első bámulók, Hegedülő cigányfiú). Bihari Sándor egyszerűen, díszítetlenül és nagy részletező kedvvel ábrázolta a paraszti élet legapróbb mozzanatait is, az embertípusok és a tipikus élethelyzetek megragadására törekedve. Jó példa erre „A kis muzsikus” (vagy: „Az első bámulók”) c. festmény (1890; olaj, vászon, 92x72 cm, jelezve jobbra, lent: Bihari Sándor; 41.), melyet egyszerű előadásmód, világos, áttekinthető szerkesztés, harmonikus színvilág (pl. ezüstös tónusok) és kifinomult karakterizáló képesség jellemez. A patkó alakban körbevett, rongyos ruházatú cigánygyerek a bizonytalan, mintegy élettávtatok nélküli, magányos gyermekkort képviseli, míg a vele szemben állók jó módban mutatkoznak, alakjukat – a testek közelsége, az egymásba fogódzó kezek, illetve a patkó alakzat révén – összetartozónak érezzük, összességében pedig a védettség állapotában vannak. A kis cigányfiú sajátjaitól elszakadva a parasztnál próbál szerencsét muzsikájával, hátha megszánják vagy maguk közé fogadják a többiek.

A kisebbek kíváncsian fogadják az előadást, ők még nem idegenkednek a cigánygyerekektől, hiszen ebben az életkorban még olykor együtt is játszanak velük (Vasas, 1993, 100. o.). Azonban a legnagyobb lány, testvérével a karján, már kissé idegenkedve, félig elfordulva, gyanakvó tekintettel hallgatja a cigányfiú muzsikáját. Igyekszik védelmezni a rábízott poronytokat az ártónak mondott társadalmi jelenségektől, márpedig a cigányokat piszkosoknak, tolvajoknak, tekerőknékné, lustákné és dologkerülőkné tartották a falu emberei. A gyerekek – környezetük ítélehangoztatása nyomán – fokozatosan magukba szívják e prekoncepciókat, hogy aztán negatív etnikai attitűdjeik prepubertás korban tetőződjenek be (Vasas, 1993, 75. o.; Allport, 1977, 25. o., 38. o. 433. o.). Ez a lány már magába fogadta az előítéleteket, s most már személyisége részeként közvetíti azokat kistestvérei felé (Vasas, 1993, 77. o.).

A kisebb gyerekeken azonban még nem érződik át az etnocentrikus attitűd, a gyermekkor itt a nyitottság, az ítéletmentesség életszakaszaként kerül bemutatásra, éppen e meghatározatlanság miatt nagy a gyermekkor szabadsága. A gyermek a világ érzéki úton történő megismerésére nyitott, kíváncsi, szemlélődő lényként jelenik meg, akit még nem rontottak meg a társadalmi előítéletek. Ez a gondolat akár eszünkbe juttathatja Rousseau gyermekszemléletét is „a jó vadember” mítoszával együtt, mi szerint a gyermek ártatlanul, előítéletektől és „rossz” erkölcsöktől mentesen jön a világra, s majd a társadalom karmai közt válik „romlottá” (Rousseau, 1978, 11. o.).

Párhuzamok. A cigány *Bihari Sándor* egyéb képein is perifériára szorult, kinevetett, lenézett emberként jelenik meg, akinek a törvény sem fogja pártját, akárcsak a „*Bíró előtt*” c. képen (1886), melyen ráadásul a panasszal érkező cigánylegény gyermekesen naiv csodálattal tekint a bíróra, akinek arcán „ítélkező komolyság” ül ki, az ítélezők csoportjának többi tagján pedig a felsőbbrendűség érzése, a fölényeskedés és a megvetés érezhető (*Végyvári* 1952, 38. o.). Láthatjuk tehát, *Bihari* képein már érződik a kritikai hangnem, s az a fajta reflexió, mellyel képes kimutatni, hogy miképp munkálkodik a falu erkölce, a többségi társadalom morálja a cigányok képének konstruálódásának, sorsuk determinációjának folyamatában.

„*A kis muzsikus*”-hoz hasonló tárgyú *Révész Imre* „*Cigánymodellje*”,³⁴ melyen ugyancsak szembetűnő a „*putri*” és a „*kényelmes polgári lakás*” (vö. *Bényi*, 1959, 35. o.) morálja közötti feloldhatatlan ellentét, akárcsak *Bihari* művén. A rongyos viseletű cigányfiú tekintetéből a nélkülözés szóltan panasza árad, előtte alma és egy kancsó víz, vele szemben pedig jóllakott, rózsaszín ruhás testvérpárt látunk játékszerekkel. Ne feledkezzünk meg *Valentiny* közvetlen hangú, naturalisztikus stílusban, ám későromantikus felfogásban készült cigánygyermek-ábrázolásairól sem, melyeken a szenvedélyesség, a zenei géniusz és a nyomor atmoszférája egymással összefonódva jelenik meg („*Hegedűt hangoló cigányfiú*” – ld. *Oros-Klementisz*, 2008, 5720-5721. o.). E figurák kísértetiesen hasonlítanak a tárgyalt kép cigányfiújára is.

Oláh temetés. *Bihari Sándor* „*Oláh temetés*” című képe (1888; 82 x 53 cm; 42.)³⁵ nagyfokú hitelességgel és közvetlenséggel jeleníti meg az oláh cigányok temetési szertartását. A képet a művész akkor készítette, amikor egy nyáron hazautazott Biharba, s „*egy kis oláh faluból pár kilométerre Nagyváradtól*”, Budurászban járt. Budurászi élményével kapcsolatban a festő így írt naplójában: „*gyermekkori emlékek ébrednek itt bennem. Ezért szeretnék itt egy képet festeni*” (1888. július – idézi: *Fónagy*, 1906). A kép keletkezésével kapcsolatban leírta, hogy „*az oláh pópa, kinek érdekes feje úgyszólván a képre inspirálta, nem akart ülni, mert félt, hogy elkárhozik, ha lefestik. Mi több, prédikációjában hasonló indokolással a népet is eltiltotta a modellüléstől. Megfestette hát a pópát emlékezetből. Alig vette azonban ennek nevezet a pópa, eljött tiltakozni és perrel fenyegetőzött*” (*Fónagy*, 1906), ígéretét azonban nem váltotta be. A kép az 1888. évi őszi kiállításon került kiállításra, amelyen nem érte el a várt sikert művével. A sikertelenséget ő maga a kép kis méretének tulajdonította, illetve annak, hogy véleménye szerint hiányzik belőle a plaszticitás (1888. dec. 30. – *Fónagy*, 1906).

A képet a festő maga – kis mérete okán – „*csaknem miniatűr festésnek*” (1888. augusztus 7. – A szöveghelyet idézte: *Fónagy* 1906) nevezte. *Bihari Sándor* e képén, akárcsak későbbi képein („*Programmbeszéd*”, „*Pusztai csendélet*”, „*Kútnál*”), került a napfényt és a szürke

³⁴ Ld. *I am a child. Children in art history.* <http://iamachild.wordpress.com/>

³⁵ 1906-ban *Fónagy Béla* (1906) szerint *F. Baruch Jenőné* tulajdona.

atmoszférát kereste (Fónagy 1906). Fónagy Béla szerint „a kép egyszerű, komor méltósága kis mérete dacára [is] Courbet »Ornansi temetés«-ét közelíti meg” (Fónagy, 1906), ám míg ott a polgári társadalom típusfigurái kerültek ábrázolásra, itt egy elkülönülten működő etnikum rítuálójának lehetünk szemtanúi, melyre itt már-már a „primitívség” bélyege tapad.

Bihari Sándor e képén a gyermekalakokat ugyancsak nagyfokú hitelességgel jeleníti meg, egy kisebb csoportba rendezve, mintegy a kép szélére szorítva őket; mintha kívül maradnának az eseményeken. Ugyanakkor a nagyobb csoportban elvegyülve mégis felfigyelhetünk két „kicsire”. Az elkülönült gyerekcsoporton érzékelhető az az élményszegénység és elszigeteltség, mely idővel passzivitáshoz vezet (Vasas, 1993, 102. o.), azonban érződik közösségükön az összetartozás és a meleg szeretet atmoszférája.

6.4.4. Összegzés

A testvérkapcsolatokat ábrázoló alkotások száma a többi képcsoporthoz képest nem kifejezetten jelentős, ám már ez a mennyiség is utal a gyermekkor sajátosságai iránti növekedő érdeklődésre az alföldi festészetben, hiszen a gyermekábrázolásnak e témakörében találkozunk leginkább gyermeki jelenetekkel. E műveken is érződik a „miniatúr felnőtt” képe az alázatos paraszti életrend szertartásosságával összefüggésben (Fényes Adolf: „Hazatérő testvérek”, 1903, 36.) a szereppredesztináció jelenségek, ám itt a gyermekség, a gyermekkor befejezetlen, nyitott volta is határozottabban jelenik meg (Fényes A.: „Testvérek”, 1906; 37.). E képeken a gyerekek szoros (olykor bensőséges és csendes, olykor intenzív és eseményekben gazdag) kölcsönkapcsolatban állnak egymással és egymáson keresztül tanulnak bele az élet, illetve a paraszti világ dolgaiba, de későbbi szerepkörüket is gyermekközösségek segítségével sajátítják el, biztosítva ez által a társadalomba tagozódás (a paraszti szocializáció) fejlődés-lélektani alapjait. Nem véletlen egyébként, hogy e téma a szolnoki, s nem a hódmezővásárhelyi festőkre (Tornyai, Koszta) jellemző, hiszen azok expresszív realizmusából fakadó ember-szemléletének e téma ellentmondana, s rájuk különben sem jellemző a cselekményesség.

6.5. A GYERMEKCSOPORTOK, A BARÁTSÁG ÉS A LEGÉNY-LEÁNY KAPCSOLAT SZOCIALIZÁCIÓS SZEREPÉNEK ÁBRÁZOLÁSA

6.5.1. Gyerekek a vízparton – a gyermekcsoporti szocializáció Fényes Adolf képein

Gyermekcsoportok ábrázolásával a képzőművészet történetében ritkán találkozunk, ám *Fényes Adolf* életművéből két képet is ismerünk e tárgykörben, melyek fürdés után, illetve terefere közben ábrázolják a gyerekeket. A képek címe: „*Tóparton*” (é. n.; **43.**), illetve: „*Gyerekek a folyóparton*” (é. n.; **44.**); feltehetően 1904-1907 között keletkezettek, az alkotó plein air periódusában.

A gyermekbandába verődő felöltözött és meztelen gyermekalakok látványa, illetve a felnőtt kontroll hiánya hangsúlyossá teszi a gyermekséggel kapcsolatos jelentéstartalmakat, mindezzel felhívva a figyelmet a kortárscsoporti szocializációnak a személyiségfejlődés folyamatában betöltött kiemelt szerepére (ld. *Vasas*, 1993, 98-108. o.; *Buda*, 2004; *Mérei*, 2004; 9-43. o.). A gyerekek ezúttal nem a normaátszármaztatás alanyaiként, s nem „miniatűr felnőttekként” jelennek meg, sokkal inkább a természetes fejlődés szempontja kerül előtérbe.

Fényes Adolf gyermekcsoport-jelenetein az életmű korábbi periódusaitól eltérően érzékeltetőbbé válik a gyermeki szabadságélmény, ha nem is válik olyan hangsúlyossá, mint például *Peske Géza* („*Krumplievők*”, „*Legényke*”) piktúrájában (*Salgói*, 2007). A gyermeki szabadságélményt tolmácsolják a világos színek és a fényhatások, de a gyermekélményt közvetíti az alakoknak a tájjal való összhangja is. A plein air szemléletére jellemzően a természeti és az emberi elemekre azonos hangsúly kerül e síkszerű felületen, s így a figurák mintegy észrevétlenül beleszerveződnek a természetbe. Fényes korábbi, sötét, komor tónusoktól áthatott alkotói időszakától eltérően a képteret betöltő nagyméretű figurák helyét itt már parányi figurák veszik át sárgák és rózsaszínek harmóniájában, ez által is megnövelve a napsütötte táj sík felületének dekoratív hatását (*Bálintné Hegyesi* szerk., 1992, 32. o.). A művész lokális színeket használt, figurái nagy színfoltokban bontakoznak ki „*napfényes, derűs*” jelenetein (vö. „*Iskolásgyermekek*”, „*Szolnoki menyecske*”, „*Nyár a tanyákon*”; *Végyvári*, 1952, 46. o.).

E stílussajátosságoknál fogva a művész nem karakterizál, nem igazán jelennek meg egyéni vonások, pusztán a legjellemzőbbek (*Végyvári*, 1952, 46. o.), mely a stilizálás törekvésén és a pozitivistá esztétika hatásán túl annak köszönhető, hogy a művész valószínűleg távolról festette le modelljeit, valahonnét a tópartról. Ez a gesztus *Nagy László* (1972, 219-226. o.) gyermektanulmányi szempontú, a gyerekek érzelmi életére, gondolkodására, „*akarati*” sajátos-

ságaira vonatkozó leírásait, megfigyeléseit juttatja eszünkbe, melynek középpontjában többek között az egyéni vonások keresése állt (Nagy, 1972, 220-221. o.).

Tóparton. A „*Tóparton*” c. jeleneten (é. n.; olaj, vászon, 33x43 cm; 43.) pihenő, tereferáló, esetleg játszó gyerekeket látunk már-már madártávlatból, tőlük balra pedig egy, a gyerektársaságtól elvonuló kisfiút, aki bottal a kezében rajzol a vízben; ez a mozzanat a gyermeki szemlélődésre, illetve az önfelfedezés és az önismeret (az önmagába, vagy éppen saját kép-másába feledkezés) problémájára utal (vö. *Caravaggio: Nárcisz* – ld. Rényi, 1999, 9-50. o.).

Az alkotó itt az összbenyomás megragadására törekedett, így műve mentes a jellemábrázolás tendenciájától, ugyanakkor a mozzulatok beszédesek és határozottak. A gyermekalakok mintegy beleolvadnak a tájba, pusztán a népviseleti elemek, a barna mellénykék és a kis kalapok, illetve a szoknyácskák és a fejkendők látványa emelik ki őket a természetből, hogy emlékeztessen az archaikus paraszti létállapot továbbélésére, s azzal együtt arra a reflektálatlan létmódra, mellyel a parasztyerekek a falusi tájhoz viszonyulnak (Tomori, 2004, 197. o.).

A képet gyermekjelenetnek tekinthetjük, ugyanis a gyermekek megnyilvánulásai szabadok, mentesek a tekintélytisztelet utánérzésétől, vezetőt sem igazán találunk a gyermekek között. Önzésnek nyoma sincs, a „*mi központúság*” kerül helyébe, amely melegágya csoportszolidaritás kialakulásának is (Vasas, 1993, 98. o.). A gyerekek együttes tevékenykedése egyszerre jelent számukra pillanatnyi örömet és mélyreható élményt, hiszen kiélhetik „*szívüknek és énjüknek azt a vágyát, hogy sorstársi közösségben éljenek és játszassanak*” (Vasas, 1993, 103. o.). A gyerekek ebben a korban még csak konkrétumokban és képekben képesek gondolkodni, nincs még érzékük az erkölcsi eszmék iránt, így csoporttevékenységeiket a sikerélmények hedonisztikus hajhászása jellemzi, még a falu szigorú világában is (Vasas, 1993, 106. o.). Ennek az örömszerzésnek pedig a természet az ideális színtere, ahol fürödhetnek, virágokat téphetnek vagy éppen madártojást gyűjthetnek.

A természeti környezettel való közvetlen érintkezés kora gyermekkori jelentőségét már Nagy László is kiemelte, mivel annak célja a „*külső természeti környezetbe való beleélés elérése*” (Nagy, 1972, 223. o.). A gyermekfelfogás e mintázatában – a gyermektanulmányi mozgalom irányadó előzményeként – kimutatható a rousseau-i „*Vissza a természetbe!*” felhívás a gyermeki természet eredendő jóságába vetett hittel együtt (ld. Rousseau, 1978, 11. o.), ily módon az e képen tetten érhető alkotói attitűd távol áll már az eredendő bűn tanától; itt már nem a „*bűn robbanóanyagával*” terhes test ótestamentumi – szent ágostoni retorikájáról van szó (Pukánszky, 2011, 38. o.; Shahar, 1998, 92-93. o.; Szent Ágoston, 2003, 54-56. o.), hanem a gyermeki természet csöndes, távolságtartó, s egyszersmind prekonceptióktól szemlélése kerül előtérbe. Míg a középkori szerzők hosszú időre biztosították a gyermek természetes megnyilvánulásaival, spontán kívánságaival szembeni türelmetlenség, a gyermeket követelő-

zőnek, féltékenynek, agresszióra hajlónak látó, a reformáció nevelészetikájába is átívelő felfogás alapjait, addig a századforduló pedagógiai irányzatai lerakták többek között a biológiai-antropológiai megközelítés és a naturalista hatásszervezési modell alapjait. E felfogás a gyerekek szubjektív tapasztalatait, illetve a kortársi interakciót és kooperációt helyezte előtérbe (Bábosik, 2004, 195. o.). A gyermeklélektani sajátosságokból kiinduló, aktivitásra épülő nevelésfelfogás hatása tükröződik Fényes vizsgált képén is, mely utóbbi vonás (ld. Bábosik, 2004, 191-193. o.) összhangban állt az archaikus paraszttársadalom tanulmányfelfogásával, illetve a belenvelődés gyakorlatával (ld. Kresz, 1949, 54-56. o.; Deáky, 2011, 278. o.) is. Ily módon e képen egyszerre jelennek meg bizonyos elemek a művészek a korabeli pedagógiai áramlatok közvetett hatásától átjárt szemléletéből és a paraszti társadalom felfogásából.

Gyerekek a folyóparton. A „*Gyerekek a folyóparton*” c. kép (é. n.; 31 x 41 cm; olaj, fa; 44.) meztelen fiúalakjai feltehetően az imént fürödtek. Ezek a figurák ugyancsak a természet hangsúlytalan elemeinek tetszenek, akár az előző festményen; mintha csak pusztá tárgyai volnának a természet tanulmányozására irányuló festői törekvésnek, csakúgy, mint a folyó vagy a füvek. E világos hatású, dekoratív színkontrasztokkal dolgozó, derűs ábrázoláson nagy színfoltokban, laposan bontakoznak ki előttünk az alakok, s ennek okán könnyen eszünkbe juthatnak a „*színes japáni fametszetek*” (Lyka, 1905a). A kép mellözi a szimmetria és a perspektíva szabályait, s mentes a térmélység érzékeltetésének törekvésétől, a figurák pedig távolról kerültek megjelenítésre, hasonlóan az előző képhez (43.).

E síkszerű, plein air ihletésű, szintetikus látásmódot közvetítő képeken a „*fénybe burkolt, időtlen, bukolikus*” táj gyermekei már-már „*a békés édenkert gyümölcseit élvező kegyelteként*” (Révész, 2014, 18. o., 25. o.) jelennek meg, akár csak Glatz Oszkár (1872-1958) „*Birkózók*” c. festményén (1901), melyet a festő a Balaton partján festett. E művén felismerhető a nagybányai művésztelep szemlélete, annak finom színátmeneteivel együtt, de érződik „*a mozgás pillanatnyiséga, az akció elevensége*” (Aradi és Telepy, 1981, 309-310. o.), illetve az egymásnak feszülő testek természetessége is. A gyermekek lényét mindkét képen a bukolikus idillhez illő harmónia járja át, kifejezésre juttatva ember és természet bensőséges összetartozását, ugyanakkor a gyermeki funkciók, interakciók és kooperációk rögzítésére irányuló, már-már antropológiai igényű obszerváció törekvése, a gyermeki életvilág iránti fokozódó művészi érdeklődés is kimutatható e két festményen (vö. Szűcsné Molnár, 2000).

A „*Gyerekek a folyóparton*” kompozíciós sajátosságaival („*non finito*”; ld. Tuffeli, 2001, 35. o.) és természetfelfogásával áll összhangban a folyó motívuma, mely az örökös változásra és a múlt időre utal. A víz mint szimbólum a gyermekséggel összefüggésben magában hordozhatja az erkölcsi tisztaság és ártatlanság, az érintetlenség jelentését is, ugyanakkor a pszichoanalízis nyelvén utalhat a gyermekekben munkálkodó tudattalan, ősi ösztönvilágra is,

mely mintegy öntudatlanul kapcsolja őket az örök természethez. A pszichoanalízis a fürdést az anyaméhbe való visszatérés aktusaként írta le, *József Attila* „*Ódájában*” pedig „*a társra és otthonra találás*”, „*a boldogságban való megújulás*” (*Pál és Újvári szerk., 2001*) jelképeként jelenik meg. Freudnál maga a víz is a magzatvíz és az anyaméh képzetköréhez kapcsolható. Mindez ugyancsak alátámasztja mindazt, amit fentebb a gyermekkor paradicsomi létállapotként való megjelenítésével kapcsolatban kifejtettünk: itt a gyermek és a természet viszonya valóban afféle öntudatlan, reflektálatlan őállapotként kerül azonosításra a művész részéről, ily módon közvetítve a befogadó felé a „*vissza a természethez!*” rousseau-i felszólítást (*Rousseau, 1978*). Ugyanakkor, mint láthatjuk, a parasztgyerekek régen nagyobb mozgástérrel rendelkeztek (*Vasas, 1993, 57. o.*), hiszen létük még nem volt a polgári társadalom szigorú ellenőrzésektől kísért normái közé szorítva. Játékaikkal közvetlen tapasztalatok birtokába juthattak, sőt, gyakran későbbi társadalmi pozícióik is innen eredtek (*Vasas, 1993, 104. o.*).

Fényes Adolf életművében a mezítelenség, az önfeledtség, a szabadság és az elevenesség (ld. a fürdés és az úzás képzete) csakis a fiúgyermek kontextusában kerülhetett megjelenítésre, hiszen az előző képen még a taglejtések (pl. összekulcsolt kezek) is a szerénységet és a visszafogottságot hangsúlyozták ki a leánygyermeki viselkedéssel kapcsolatban.

Párhuzamok. *Fényes Adolf* derűs életszemléletű képeivel szemben *Ferenczy Károly* „*Kavicsot hajigáló fiúk*” c. műve (1890) – *Jules Bastien-Lepage*-féle gyöngyházzsúrke tónusai (finomnaturalizmus), tompa színei és állapotszerűsége okán – meglehetősen pesszimiztikus hangvételűnek és fülledt atmoszférájúnak hat. A képen három magányos parasztfiú sziluettje rajzolódik a borongós, kopár táj elé, a szentendrei Duna-parton, „*a szürke nappal világánál [...], finoman kivágott arcéllal, primitív beállítással*” (*Réti, 2001, 78. o.*). Lapos kavicsokat ugratnak, de elbeszélő jellegnek nyoma sincs, a kép pusztán egy múltó, tünékeny pillanatot ragad ki a töredékes létből, hogy állandóságot sugalló, pesszimiztikus állóképbe fagyassza azt. Nem az önfeledt játékos hangulata jelenik meg itt, sokkal inkább egy, a mobilitás és a modernizáció lehetőségeitől elszigetelt, elnémult társadalmi réteg magányos feszültsége szólal meg a vásznon. A játéktól biztonságot és feszültségük feloldását várják a fiúk (vö. *Mönks és Knoers, 2004, 108. o.*), ám nem képes őket felszabadítani a feszült légkörtől, sőt, már-már lélektelennek tetszik e hosszú, elnyújtott pillanatot megelevenítő képen. Így aztán itt szó sincs a gyermeki önfeledtség kifejezéséről és a közösségi élmény optimizmusáról, szemben a szolnoki festő képein tapasztaltakkal. Míg *Ferenczy* figurái mintha csak a táj rabjai volnának, addig *Fényes* gyermekalakjait egészen átjárja, s egyszersmind felszabadítja a természet, fényével és levegőjével egyaránt. Míg *Ferenczy* képén még a zolai társadalmi determinizmus erőteljesebben érezhető, addig *Fényes* képén már az emberi természetbe vetett hit jelenik meg.

A vizsgált képeket érdemes összehasonlítani *Georges Seurat* „*Fürdőzők Asniéres-nél*” c. festményével (1883) is, melynek szereplői – a „*Vasárnap délután a Grande Jatte szigetén*” c. képhez (1884-1886) hasonlóan – „*minden látszólagos integráció ellenére el vannak szigetelve egymástól*” (*Clarkot* kommentálja: *Schneider*, é. n.). Míg a modern városi élet keretein belül a gyermekkort is elérte az atomizáltság és az individualizmus állapota (*Hauser*, 1969, 316. o.), addig *Fényes* képein a gyermekéletet az összetartozás és a közösségiesség érzése, illetve az archaikus létállapot határozza meg, a maga reflektálatlan szemléletmódjával. Míg *Seurat* fiúalakjai egymásra ügyet sem vetve élvezik önmagukat a tájban, addig *Fényes* alakjai egymáson keresztül hangolódnak rá a természetre, s az életre mint véghetetlen folyamra („*Gyerekek a folyóparton*”), s egymáson keresztül tapasztalják meg saját maguk létezésének élményét.

Végül a vizsgált műveket érdemes összehasonlítanunk *Pieter Bruegel* (1525-1569) „*Gyermekjátékok*” c. vásznával (1560), melyen a gyermekek és a felnőttek élete – a végzett tevékenységek egyidejűsége okán – szemlátomást összemosisodik egymással. Ebből az elkülönült gyermeki életvilág és intimszféra hiányára következtethetünk, melynek okán a gyerekek mindent láthattak a felnőttek életéből (*Endrődy-Nagy*, 2010, 141-143. o.). Ezzel szemben Magyarországon, a 19-20. század fordulójának falusi társadalmában a gyermekeknek még hallgatni sem volt szabad a felnőttek beszédjét, ezért titokban hallgatták ki őket. Míg *Bruegel* képein a zsidobongó emberfűrtökbe szervezett gyermekalakok nem tűnnek különösebben figyelemre méltónak (*Endrődy-Nagy*, 2010, 143. o.), s mintha gyermekkoruk sem volna igazán, addig *Fényes* képein a nagy képtérben elhelyezett néhány gyermekalaknak szemlátomást elegendő tér jut szabadságigényük kiélésére, mely összekapcsolódik a kontempláció igényével (vö. még: *Max Liebermann*: „*Fiú tehennel*”); mindez a gyermekkor értékes voltára hívja fel a figyelmet. Végül a két kép között természetfelfogás szempontjából is lényeges különbséget találunk, hiszen míg a *Bruegel*-képen pl. a fára mászás mozzanata okán a természetet leigázni és birtokolni kívánó nyugati, ószövetségi alapozású, ún. antropocentrikus szemléletnek lehetünk szemtanúi, addig a *Fényes*-jeleneteken az archaikus parasztság reflektálatlan természet-szemléletének, a természettel békésen megélni tudó gyermeki szemléletmódnak lehetünk szemtanúi. Ez némiképp eszünkbe juttatja a távol-keleti gyermekszemléletet és a konfuciánus-buddhista természetfelfogást, gondolva itt pl. a *Song-dinasztia*-béli „*100 gyerek játszik*” c. képre (XIII. sz.) (vö. *Endrődy-Nagy*, 2015, 74-75. o.). E szemléletet húzza alá a kb. 1903-1906 közötti *Fényes*-képeken felismerhető, már említett *japonista hatás*.

6.5.2. A leánybarátság megjelenítése

Fényes Adolf: Két falusi lány. Ugyancsak *Fényes Adolftól* ismeretes a „*Két falusi lány*” c. kép (é.n.; olaj-vászon; 70x60 cm; Damjanich János Múzeum; **45.**), melyen sokszoknyás, fej-

kendős kislányok esznek és pletykálnak. A jobboldali alak kéztartása súlyos érzelmek kibeszélésére utal, ám összességében visszafogottság és engedelmesség érződik testtartásukon.

Kosztá József: Domboldalon. *Kosztá József „Domboldalon” („Zöldben”)* c. festménye (1902; olaj, vászon; 120x149 cm; MNG; **46.**) egy expresszív fény- és színhatásokkal megfestett, reflexekben gazdag alkonyi jelenet, mely beilleszthető a művész korai paraszti zsánerfestészetének körébe, olyan művek mellé, mint amilyen a *„Mezőn”* (1904) vagy a *„Vihar előtt”*. A festő figyelme az 1900-as évek elején a nagybányai festészet, különösen pedig *Ferenczy Károly* piktúrája felé fordult (ld. *Hornyik Sándor: „Mezőn ülő lány”*; *Hornyik, é. n. a.*). A kép nem mentes némi romantikus hatástól sem, amely mindenekelőtt a látóhatár fölé magasló alakoknak, illetve a mű tárgyának (az ábrázolásban gazdag leánykor) köszönhető. A kép két, az ártatlanság fehérébe öltözött leányalakot ábrázol, amint egymással szelíden, halk szavúan beszélnek. Fejükön még nincs fejkendő, alakjukon még nem érződik különösebben az asszonyors terhe, s az azzal járó „beletörődés” életérzése. Előtérbe előrehelyezett alakjuk hangsúlyosnak tetszik a szemlélő számára, s ez által méltóságteljesnek érezzük figurájukat, akár csak *Jules Breton „Délutáni étkezés”* c. képének békés leányalakját (1885).³⁶ Ölükben pihentetett kezük a nyugalom érzését keltik, s ráirányítják a figyelmet a leányideál egyik fontos elemére: az önmérsékletre. Mindazonáltal a háttérben látható, egymáshoz közeli két fa rárímel az előtérbe nyúló két fehér ruhás lány ártatlanságra: mintha a fák is társalognának a koraesti szélben, akár ez a két szende teremtés, ártatlanul és álmodozón.

6.5.3. Játékszerek ábrázolása **Fényes Adolf** egyik képén a **gyermektanulmányi mozgalom** szempontjából

Fényes Adolf: Gyermekjátékok. Mivel az alföldi festők a nyomorúságos paraszti élet vagy a méltósággal viselt falusi életrend problémaköre felől közelítettek a gyermekkor témája felé, játéktevékenységet ábrázoló jelenettel alig találkozunk, szemben pl. a bodajki gyermekfestő *Peske Géza* életművével (pl. *„Hógolyó”*).³⁷ Ugyanakkor játékszereket ábrázol *Fényes Adolf „Gyermekjátékok”* c. festménye (1910 k.; olaj, karton; 50x72,5 cm, MNG; **47.**), mely már a plein air-en túli alkotókorszakából való, akár csak a *„Kugler sütemények”* és *„Mákoskalács”* (1910 – ld. *Révész, 2014, 50-51. o.*). E három kép az esztétikai felfogást és a koloritot tekintve egyaránt rokonítható egymással, akár csak a szerkezetet átható szimmetriát illetően, hiszen az alakok az általunk vizsgált képen a faló átlós tengelyére szimmetrikusan rendeződnek el.

A *„Gyermekjátékok”* c. kép hűen tükrözi a gyermekkor játékos természetét, megjelenítve mindkét nem jellemző játékdarabjait: a festett, gurulós falovacska, a fából faragott, festett

³⁶ Athanaeum.org. <http://www.the-athanaeum.org/art/list.php?m=a&s=du&aid=200>. Megtekintés: 2015.12.10.

³⁷ Arcadja. http://www.arcadja.com/auctions/en/peske_geza/artist/22582/. Megtekintés: 2015.10.20.

bohóc és a golyó a fiúé lehet, míg a székekkel körülvelt játékasztal, a díszes kistányér, a kis játékfazék és a piros csíkos vizeskancsó a leánygyermeké (Révész, 2014, 49. o.). A kép bal felső sarkában látunk egy széket is, ily módon utalva a felnőttek életvilágára és a felnőtt kontroll jelenlétére. A kép látszólagos aszimmetriájának és valódi szimmetriájának kettőssége arra utal, hogy a gyermekkorak meg van a maga rendje, még ha első olvasatra rendezetlennek is tűnik. Ez már magában utal a háttérben munkálkodó korabeli pedagógiai áramlatok hatására.

A képen megjelenített játékok jellegüknél fogva érzékelhetővé teszik a groosi gyakorláselmélet (ld. *Mönks* és *Knoers*, 2004, 106. o.) érvényesülését, hiszen itt mindenekelőtt a társadalmi élet későbbi szerepköreire előkészítő játékszereket láthatunk. E kép tehát a festőnek a gyermekvilágra irányuló antropológiai igényű megfigyeléséről tanúskodik, ami nem meglepő, ha hozzátesszük, hogy a századelőn a gyermekkultúra valóságos reneszánszát élte, hiszen Európa-szerte ekkor indultak meg a nagyszabású gyermeklélektani kutatómunkák. Hazánkban is a századfordulón bontakozott ki a gyermektanulmányi mozgalom, melynek minden törekvése a gyermek teljes személyiségének mérésekkel alátámasztott megismerésére irányult (*Mikonya*, 2008, 104. o.). A gyermekvilág iránti érdeklődés a művészeket is elérte, sőt, mind gyakrabban foglalkoztak képeskönyvek, játékok és gyermekbútorok tervezésével, különösen a gödöllői művésztelep alkotói (Révész, 2014, 52. o.).

Mindennek ismeretében kijelenthetjük, hogy a „*Gyermekjátékok*” a gyermekkorral kapcsolatos polgári attitűdváltozás dokumentumának is tekinthető, már csak azért is, mert a kép reformjátékokat mutat be. Ezek a játékok azon túl, hogy a polgári gyermekvilág tartozékai voltak, a gyermeki funkciók fejlesztését szolgálták, s ennél fogva a kép háttérében kitapintható a természetes gyermeki szükségletek megértésére irányuló nevelői szemlélet. Ezek a „*természetes anyagokból, lényegre törő formákkal, erős színezéssel megalkotott, esztétikus*” (Révész, 2014, 54. o.) játékszerek a gyermek vizuális és mozgásos kompetenciáinak fejlesztését szolgálták. Ez ugyancsak utal a kor haladó szellemű pedagógiai áramlatainak hatására, gondolva itt például a *claparéde-i funkcionalizmus* szemléletére, melynek lényegi eleme volt az a felismerés, mi szerint minden egyes gyermeki megnyilvánulás egyszerre jelenti korábbi folyamatok beteljesedését, illetve későbbi folyamatok előzményét, ezért tiszteletben kell tartani a gyermekkor sajátosságait (*Mészáros, Németh és Pukánszky*, 2005, 185. o.). Ez a szemlélet mindenekelőtt polgári körökben terjedt el, ahol a századforduló táján a pedagógiai szaklapok hatására a szülők kezdték megérteni a gyermeki játéktevékenység fejlesztő hatását (Varga, 2006), ugyanakkor az is elképzelhető, hogy közép- vagy gazdagparaszti származású gyermekek játékszereit láthatjuk a képen.

6.5.4. A legény-leány kapcsolat szocializációs hangsúlyai a szolnoki festészetben

Deák-Ébner Lajos: Vadmályvák útja. *Deák-Ébner Lajos* (1850-1934) „*Vadmályvák útja*” c. festménye (1880 k.; 37x78 cm; olaj, vászon, MNG; **48.**) alapvetően tájkép, parányi gyermekalakokkal. A kép akkor készült, amikor még nem vált jellemzővé a festő életművében a sokalakos népeletkép műfaja, hiszen az elbeszélő jelleggel és a mozgalmassággal szemben – más korabeli tájképéhez hasonlóan – nyugodt, oldott festőiség jellemzi. Kompozíciós megoldásait tekintve leginkább a „*Hazatérő aratók*” c. festménnyel (1881) rokonítható, hiszen a környezet tömegelrendezése mindkét képen azonos a széles mezei úton haladók irányával. A széles képformátumnak köszönhetően a mű flórával borított bal sávja meglehetősen hangsúlyossá vált, kiterjedéséhez képest a nyugodtan sétáló gyermekalakok eltörpülnek. A festmény egy virágokkal borított szegletét ábrázolja a vidéki tájnak, a természet egy meghitt, üde zugát, mely magába fogadja az egymással ismerkedő gyermekeket. Így aztán a képen a gyermekkor az emberélet békés, élményekben gazdag életszakaszaként rajzolódik elénk, az életszeretet és a lélek harmóniájának időszakaként. A leány leszegett feje, a fiú kalapos alakja, kettejük testtartása a miniatűr felnőtt képére utal, azonban a kompozíció egészének köszönhetően e figurák a „békés, meghitt gyermekkor” alanyaiként jelennek meg előttünk.

Fényes Adolf: Egy legény és egy leány. *Fényes Adolf* „*Egy legény és egy leány*” c. festménye (1904; olaj, vászon; 126,8 x 106 cm;³⁸ **49.**) színes, dekoratív, világos hatású mű, melyen egy legényt látunk barna mellényben és kalapban, a föld színeivel (ezzel utalva a földművelő életgyakorlat, illetve a szegényparaszti életszemlélet kérlelhetetlen egytörvényűségére), illetve egy leányt mintás kendővel, kötővel, konttyal, összezárt lábakkal, melyek együttesen a hallgatag, szemérmes leány ideálját fejezik ki. A legény szemlátomást megpróbál hatni a leány lelkére (a leány felé irányuló tekintete és az asztalra tett kéz egyaránt a beszéd aktusát jelzi), míg az hallgatásba burkolózva, szerényen viseli a helyzetet, mint aki hagyja magát a legénynek, közömbössége ellenére is. Önmegadása és beletörődése annak tudatából fakad, hogy a házasságot úgyis „*az öregasszonyok csinálják*”, vagy: „*fertály házasodik a fertálllyal, házhely a házhellyel*” (Tomori, 2004, 195. o.).³⁹ A leány nem tehet semmit, hiszen a házasságnak semmi köze a szerelemhez. Ha pusztán a leánynak a legénnyel szembeni közömbösségére, illetve az „*asszonyorsra*” jellemző beletörődésre összpontosítunk, talán párhuzamot vonhatunk *Németh László* „*Iszony*” című művével is. A főszereplő, *Kárász Nelli* – többek között árvasága és kiszolgáltatottsága, illetve környezete rábeszélése hatására – belesodródott

³⁸ Budapest Aukció. <http://budapestaukcio.hu/fenyas-adolf/list?page=6>. Megtekintés: 2014.12.01.

³⁹ A „*föld a földhöz házasodik*” falusi toposzával kapcsolatban eszünkbe juthat *Fábri Zoltán* „*Körhinta*” c. filmje (1955) is, melyben az apa (*Pataky István* – színész: *Barsy Béla*) szájából ugyancsak elhangzik ez a frázis.

egy már az első pillanatban baljósnak tetsző kapcsolatba, házasságba egy férfival, akivel egyáltalán nem értették meg egymást (Németh, 2006).

Fényes Adolf: Tanulmány. Mint láttuk, az „*Egy legény és egy leány*” c. képen a hallgató leány és a beszédes legény alakja együtt érzékletesen juttatja kifejezésre a hagyományos nő-férfi kapcsolatban uralkodó merev alá-fölérendeltségi viszonyt. A leány ugyanilyen alávetett szerepet kap a „*Tanulmány*” c. csókjeleneten (é. n.; 50.) is, mely azon kívül, hogy akár az előző „filmkocka” későbbi folytatása is lehetne, a női odaadás képi interpretációja. A legény nyaka köré csavarodó karok és a legény testének való passzív engedelmesség egyformán az alávetettséget prezentálják (Jávor, 2000, 629. o.). E rajz kapcsán akár eszünkbe juthatna Rodin „*Csók*”-ja (1886) is, ám annak a szerelmet megszépítő eszményével (vö. Rodin: „*Örök bálvány*”, 1889) szemben itt inkább a leány-legény kapcsolat nyersebb aspektusát „tapasztalhatjuk” meg, így aztán közelebb érezzük e műhez Gustav Klimt „*A csók*” c. festményét. A Klimt-képhez hasonlóan itt is a nő alávetettsége és passzivitása, „önmegadása” (önfeladása?) kerül kihangsúlyozásra, ám itt emancipáció-ellenes háttértartalomról szó sincs, mint az osztrák festő műve esetében.

6.5.5. Összegzés

Mint láthattuk, a gyermekcsoporti interakciókat bemutató képeken válik lehetővé az anatómiai-fiziognómiai, illetve gyermek- és fejlődéslélektani irányú gyermeklét-motívumok megjelenítése, ám az alföldi festők esetében e témakör is szorosan összefonódik az archaikus paraszti létállapot érzékeltetésével. Társadalmi szempontból hiteles ábrázolások ezek, nem úgy, mint pl. Peske Géza „*Játszózó gyerekek*”⁴⁰ c. festménye, melyen a „kedves emlékű” gyermekkor egyoldalúan kedélyes ábrázolását konstataálhatjuk. Míg itt háttérbe szorul a paraszti életrendbe való beletagoltság érzékeltetésének törekvése, s a gyermeki bájosság, gyámoltalanság, szeretetre méltóság hatásvadász, gyermeklélektani szempontból meglehetősen sztereotip ábrázolásával találkozunk, addig Fényes képein a gyermeki szemlélődés reflektált megjelenítésével, Deák-Ébner és Koszta képein pedig a barátság és az ismerkedés komoly megfigyelésével találkozunk. Ha pedig a gyerekekre irányuló tekintet problémája felől közelítünk, elmondhatjuk, hogy míg Peske művein a gyermek a felnőtt öröm forrásaként tételeződik, addig az alföldi festők művein a gyermekkor a már-már antropológiai igényű megfigyelés tárgyává módosul, ily módon is ráirányítva a közönség figyelmét a gyermekkor elmélyült megfigyelésének, megközelítésének igényére. E szemlélet már a gyermektanulmányi mozgalom és a reformpe-

⁴⁰ Virág Judit Galéria. http://viragjuditgaleria.hu/hu/art_info/muveszek/P/peske_geza/. Megtekintés: 2015.10.18.

dagógia hatását érzékelteti, hiszen ezen irányzatokban jelenik meg a gyermeknevelés mintegy antropológiai tevékenységként (ld. Mikonya, 2008, 104-111. o.; Németh, 2002, 21-32. o.).

6.6. A TANULÁS ÁBRÁZOLÁSA

A századfordulón faluhelyen még nem jelentett különösebb értéket a tanulás, különösen a szegényparaszti családok számára, ugyanakkor a középparaszti családokban már ekkor is fontosnak tartották a szülők gyermekeik taníttatását. A korabeli képzőművészeti interpretációkon iskolában ülő gyermeket mégsem látni, ám ennek már csak az is oka lehet, hogy a festő számára mintegy nem kínálkozott magától adódó antropológiai terepként az osztálytermi környezet. Az a tény azonban, hogy a művészek néhány esetben már otthon tanuló gyermekeket ábrázoltak, az iskolai tanulás felértékelődésére enged következtetni, s ezzel együtt arra, hogy a polgári átalakulás (paraszti polgárosulás) bizonyos eredményei – ha jelentős akadályokba ütközve is – elértek a pusztára is. Bizonyos ábrázolásokon a tankönyv, az iskolás gyermek motívuma is az iskolai tanulás jelentőségének felértékelődésére utal. Ilyen például *Bihari Sándor* „*Programmbeszéd*” c. festménye (1891; **13-14.**), melynek két változata is ismert.⁴¹ Ugyanakkor jelen fejezet szempontjából érdekes *Fényes Adolf* „*Parasztzsoba három gyerekkel*” (1907; **39.**) c. képe is, mely az otthon melegében ábrázol egy barna mellényes, tanuló vagy olvasó fiút – feltehetően – testvérei között.⁴²

6.6.1. A gyermektanulmányozási mozgalom áthallása Fényes Adolf (1867-1945) rajzán

Reggeli lecke. *Bihari Sándor* „*Programmbeszéd*” (1891; **13-14.**) és *Fényes Adolf* „*Parasztzsoba három gyerekkel*” (1907; **39.**) c. festményével szemben közvetlenül tanulási folyamatot ábrázol *Fényes Adolf* „*Reggeli lecke*” (1904; eredetije szénrajz;⁴³ **51.**) c. életképe. A rajzon látható, egészen aprócska kislány most kezd ismerkedni az olvasással, tartása és tekintete átélésről, erőfeszítésről tanúsít minket. Az asztalhoz nagyon közel ül, egészen ráhangolódva a leckére, kissé ökölbe szorított kezei is az összpontosítást mutatják. A tanulás mintegy szertartásosan átélt tevékenységként jelenik meg. Az asztalra előkészített bögre is erre a szertartásos jellegre utal, ahogyan a kislány egész testtartása, kezeinek tartása, tekintete is ezt a jelleget erősíti, akárcsak réteges ruházata, „felöltözöttsége”. A gyermekalak profilhoz közeli beállítása még inkább hangsúlyozza a tanulás szertartásos voltát. Az olvasó kislány alakja kapcsán konstatálhatjuk a mértékletesség és az önfegyelem erényének működését, mely tanulási, olva-

⁴¹ Ld. a közösségi kapcsolatokról szóló fejezetben.

⁴² Ld. a testvérkapcsolatok ábrázolásával foglalkozó fejezetben.

⁴³ Ismeretlen szerző II.: *Hazai Krónika. Művészet*, 1904/1. 50-72. o. <http://www.mke.hu/lyka/03/3-1-8-kronika.htm>. Megtekintés: 2015. 12.19. – Nyomtatott formában megtekinthető a lapszám 20. oldalán.

sási tevékenysége nyomán mind jobban kifejlődik, körvonalazódik (ld. *Riesman*, 1996, 149. o.). Ezek a magatartás-motívumok a belülről irányított társadalom (ld. *Riesman*, 1996, 67-70. o.) felé való átmenetre vagy *Kósa László* szavaival élve a „*paraszti polgárosulás*” (ld. *Kósa*, 1990, 56-57. o.) folyamatára utalnak. A falon függő kép – még ha nem is látjuk, mit ábrázol – talán arra utal (mutatva a paraszti polgárosulás jeleit – ld. *Kósa*, 1990, 55-57. o.), hogy a család, ahonnan e kislány való, módosabb származású.

A képen a tanulás a személyiségfejlődés szempontjából jelentős folyamatnak érződik, ugyanakkor szertartásos jellege révén jól illeszkedik a paraszti hétköznapok rendjébe, elősegítve az önfegyelem épülését. Amennyiben a gyermek Bibliát, zsoltárt vagy egyéb vallási tárgyú, célú szöveget olvas – márpedig ez, tekintve a néprajzi leírásokat (ld. *Jávor*, 2000, 603-604. o.; „*Protestáns Arany ABC*” [*Szuhai*, 1899, 948-952. o.]; *Gazda*, 1980, 99-100. o.; *Ilylyés*, 2003, 193. o.), valószínű –, elmondhatjuk, hogy a paraszti értékrend konzerválása szempontjából is nagy jelentőségű az ábrázolt aktus, mely révén mind közelebb kerül annak a szakrális világnak a fogalmihoz, üzeneteihez, melybe beleszületett (*Deáky*, 2011, 211-214. o.). A kislány egész lényé alázatosságot, szerénységet áraszt magából, a rajzon megfigyelhető tevékenysége talán még inkább konzerválja személyiségének e vonásait.

Mindazonáltal e képen felfedezhetjük a gyermektanulmányi mozgalom áttételes hatását is. Az „*Új Iskola*” c. folyóirat például nagy hangsúlyt fektetett a gyermeki figyelem, érdeklődés, emlékezet, önálló munkavégzés és felfogóképesség vizsgálatára, illetve olyan „*akarati tényező*” elemzésére, mint amilyen a koncentráció, a munkában való kitartás és a kötelességtudat (*Szűcsné Molnár*, 2000). Mindezen irányú megfigyelés a tárgyalt képen is érvényesül, a művész „*gyermektanulmányi*” irányú érdeklődését pedig a gyermek lényé felé való közelítés, illetve a képkivágásos megoldás már eleve érzékelhetővé teszi. Végül, a rögzített akarati sajátosságok, valamint a gyermek lényén, merev testtartásán érződő önfegyelem megint csak a paraszti polgárosulás folyamatával összefüggő mértékletesség erényére, a cselekvés racionalizálására, ellenőrzésére irányuló puritán etika, illetve mindezzel együtt a „*fegyelmező idő*” paradigmájának (*Foucault*, 1990, 203-210. o.) térhódítására utal.

A gyermek- és fejlődéslélektani irányú gyermeklét-motívumok megelevenítése iránti fogékonyság szempontjából a tárgyalt képpel rokonítható *Albert Anker* „*Lány dominóval*” című műve,⁴⁴ amelyen a gyermekkori fejlődés komoly, nagy összpontosítást igénylő feladatokkal terhelt, ingatag folyamatként került ábrázolásra. Ezt juttatja kifejezésre a sötét háttér és a kör alapú kivágás megoldása is, mely a lélek rejtjelmeibe való betekintés aktusára készíti rá a befogadót, ahogyan a sötét, már-már semleges háttér is. Mint az a tárgyalt képek kapcsán is elmondható, Fényes és Anker életművében számos alkalommal találkozhatunk a gyermekvilág

⁴⁴ http://www.allposters.com/-sp/Albert-Anker-The-girl-with-the-domino-stones-Tondo-Posters_i8777985_.htm

érzékeny mozzanatainak aprólékos, elmélyült megfigyelésével, melyben egyértelműen felismerhető a korabeli gyermektanulmányi mozgalmak, illetve azok előkészítő áramlatainak hatása. Ugyanakkor Fényes művéhez hasonlóan e kép is beilleszthető a puritán etika és a polgári modernizáció témakörébe, hiszen mindkét művön felismerhető az önkontroll és a tudatosság mozzanata iránti érdeklődés, mégpedig a gyermek figyelemkoncentrációja révén, mely az aktív önuralom jelentéskörével összekapcsolódva akár a polgári modernizáció problémakörére is utalhat.

Tegyük említést *Fényes Adolf* egy másik, az iskolás gyermek téma vonatkozásában készült zsánerképéről is, melynek címe: „*Iskolásgyermek*”. E képről azonban nem találtunk reprodukciót, pusztán *Lyka Károly* leírását 1905-ből. A szerző e kép keletkezését 1903 környékére teszi, s azt írja róla a *Művészet* hasábjain, hogy e jelenet immár a világosfestés jellemző stílusjegyeit viseli magán, mely mentes a fény-árnyék hatástól és a távlatérezkeltetés konvencióitól is. Sommázó előadásmód jellemzi, s a színeket nem „*modellírozva*” festi egymásba, hanem „*összevon egy egész sor részletet egyetlen biztosan megrajzolt folt keretébe s azt a maga helyére szögezi*” (*Lyka*, 1905a).

6.6.2. A vándortanítási akció interpretálása Tornyai János (1869-1936) festészetében

Népoktatás a tanyán. *Fényes Adolf* „*Reggeli lecke*” c. életképének (1904; **51.**) modelljéhez hasonlóan a szófogadó gyermek képét mutatja *Tornyai János* „*Népoktatás a tanyán*” c. vászna (1896; olaj, vászon; 83,5x71 cm; Janus Pannonius Múzeum; Pécs; **52.**) is, mely még a művész azon korai alkotóperiódusából való, amikor még nem sikerült meghaladnia a jelenetező népéletkép-festészet kereteit. Ám a sötét tónusoknak köszönhetően az anekdotikus jelleget itt felülírja a paraszti lét tragédiájának érzékeltetése, illetve a mű – már csak témájánál és annak lényegmegragadó megfogalmazásánál fogva is – mintha a parasztság felemeléséért való küzdelem szimbóluma volna.

A kép kislányalakját a művész *Kutas Mariról* festette, aki legkedvesebb unokahúga volt. Egyszerű parasztszobában vagyunk, egy öregasszony és egy kislány együtt olvassa a Bibliát, melynek sárgult lapjain összesimul a két kéz. Az öregasszony így vezeti, megértően és türelmesen a kislány figyelmét a szövegre, a leány arcán pedig az összpontosítás jelei komolyságra, fegyelmezettségre utalnak. Ebben az életszakaszban a gyermek nyitott az új ismeretekre, amennyiben a pedagógus személyisége megfelelő – megértő, empatikus. Ugyanakkor ebben az életkorban afféle szertartásos jellege is van a tanulásnak, s ez a képen csakugyan érződik, különösen a mozdulatok átéltsége okán. A tanulási-tanítási tevékenység szertartásos volta és a nagyfokú figyelemkoncentráció jut kifejeződésre abban is, hogy a kislány áll a nyitott könyv előtt, nem pedig ül. A háromszög kompozíció, a kép világos tónusai, a friss színhatások (pél-

dául a leányka kék csíkos szoknyáján és a fehér ingvállon), illetve a csendéletszerű részletek nyugodt hangulatot adnak a képnek (Bodnár 1986, 70. o.). A belső térben elhelyezett köcsög valószínűleg a népi kultúrával való azonosságtudatra utal, kifejezésre juttatva ez által a nép erős identitástudatát.

A függöny talán a tanyasi világ elszigeteltségére, „*a nagy sömni*” állapotára utal (ld. *Tornyai János*), a tanulás küzdelme ugyanakkor – a tanulási jelenettel együtt – a parasztság megmaradásért való küzdelmét is szimbolizálhatja, amely különben gyakori témája volt *Tornyai János* képeinek. A tanítónő jóságos alakja a megértést és az empátiát példázza, amely nélkülözhetetlen az elmélyült tanulási folyamathoz, hiszen a gyerekek csak úgy képesek fejlődni – bármilyen téren is –, ha érzik, hogy megbecsült lény, akivel érdemes foglalkozni, törődni. Ennél fogva a képen felfedezhető a rousseau-i pedagógiai optimizmus és eudaimonista etika magyarországi recepcióinak – nyilvánvalóan közvetett – hatásai is, különös tekintettel a *Kiss Áron* és *Öreg János* „*Nevelés és oktatástan*” c. könyvében foglaltakra ([1876], 1895), melyek „*a gyermek fejlődését követő, azt óvatosan segítő nevelés*” *Erasmusig* visszavezethető, ám alapvetően romantikus felfogását (Pukánszky, 2005, 159. o.), hangoztatják, s mindezzel együtt a gyermekkor pszichológiai sajátosságainak tiszteletben tartását emelik ki (Pukánszky, 2005, 158. o.).⁴⁵

Az ábrázolt nőalak egyes műértő vélemények szerint a nagymama (Bodnár, 1986) – ha ez így van, a cím, s az értelmezésem tárgyalanná válik. Ugyanakkor az antropológiai tér különböző elemei arra utalnak, hogy egy idős, köpönyeges tanítónő látogatta meg otthonában az alkalomra kiöltözött kislányt, hogy taníthassa őt. Ilyen elem a tanítónő csizmája, de a kislány díszes cipőcskéje is. Mindazonáltal a háttér egykedvű színeiből a kislány kékje derűs színfoltként válik ki; ez nemcsak derűs hangulatot hoz a sötét képbe, de kifejezi a tanulásra való ráhangolódás szertartásos jellegét is.

Tornyai képét a gyermek összpontosításának érzékeny megjelenítése okán párhuzamba állíthatjuk *Albert Anker* (1831-1910) „*Lány dominóval*” c. képével is, melyen a tárgyalt képhez hasonlóan mintha már a gyermektanulmányi mozgalmak hatását vagy legalábbis előszelét éreznénk (vö. *Mikonya*, 2008, 108-111. o.), hiszen mindkét képen érzékelhetőek a gyermeknek a fejlődést kísérő komoly próbatételei, valamint kiolvashatóak a művekből a művésznek a gyermek funkciói iránti érdeklődése (vö. *Edouard Claparède: funkcionális nevelés*). Mindkét képen ezt érzékelteti a sötét háttér, Anker művén pedig a kör alapú kivágás, hiszen mindkét megoldás a lélek rejtelseibe való betekintés aktusára hangolja rá a szemlélőt.

⁴⁵ A képnek egy világosabb, dekoratív hatású változata is ismert, melynek láttán a leírtakhoz képest egészen más benyomásunk támad. Azon a változaton – a világosabb tónusoknak, derűsebb koloritnak köszönhetően – nyoma sincs pesszimista életszemléletnek, sokkal inkább a tanulás jelentőségébe vetett bizalom és hit lenyomataként értelmezhető ez a képvariáció. Továbbá a műnek ismeretes egy kevésbé részletező kedvű, ugyancsak világosabb, derűsebb változata is „*Az első olvasmány*” címen. Ld. Virág Galéria és Aukciósház. http://virag.tmp.hu/hu/art_info/muveszek/t/tornyai_janos/

A képen – a címből következően – a vándortanítási akciókra látunk példát, amelyekről *Szekfű Gyula* (1922, 285-286. o.) azok eseti jellege miatt ír panaszosan, s *Móra Ferenc* sem vallott erről túl derűlátóan. Úgy vélte, hogy ezek a beavatkozások csakis külsődleges akcióként realizálódhatnak, hiszen a tanyasi és parasztemberek életét valójában a megélhetés és a föld örök gondjai igazgatták változatlanul, így nem válhatott belsőleg érdekelt problémává számukra a tanulás, a haladás problémája (*Móra*, 2003). Mindennek ellenére, látható, volt szerepe a századfordulón az iskolai tanulásnak, amely – és maga az iskolai élet – életrendbeli sajátosságaival sajátos elemeket adott hozzá az amúgy is szertartásos paraszti életrendhez.

6.7. A LEÁNYGYERMEKI MUNKAVÉGZÉS ÉS A GYERMEKKORI SZOCIALIZÁCIÓ ÁBRÁZOLÁSA AZ ALFÖLDI ISKOLA FESTÉSZETÉBEN

6.7.1. Munkába nevelődés kora gyermekkorban Deák-Ébner Lajos (1850-1934) képén

Faluhelyen a leányok életét súlyos, ám egyértelmű törvények, együttélési szabályok, viselkedési normák hatották át, melyek mentén szinte észrevétlenül, belső konfliktusoktól mentesen nőtt bele a falusi életbe. A parasztleány viselkedésének rendkívül fontos összetevője volt a munka, s ehhez kapcsolódóan a szorgalom és a „*fáradhatatlan munkabírás*” erénye (*Jávor*, 2000, 630. o.). A leánynak, különösen eladósorban, sokat kellett otthon lennie, dolgoznia, de már kicsi korában – 2-3 évesen is – kapott apró megbízásokat a szülőktől. Ezek a kisebb feladatok egyrészt rászoktatták a leánykát a „*dologra*”, másrészt eléggé lekötötte ahhoz, hogy a szülők mentesüljenek a szüntelen felügyelet és fegyelmezés terhe alól (*Fügedi*, 1988, 51. o.). Később aztán már a 4-5 éves kislány összetettebb feladatokat is ellátott a ház körül vagy a gazdasági munkálatokban: nagy segítséget jelentett például a fűszedés, a gyomirtás, a gyógyfügyűjtögetés, a kalászszedés, a csutkagyűjtés vagy a rőzsegyűjtés (*Fügedi*, 1988, 52. o.).

Rőzsegyűjtő. *Deák-Ébner Lajos* „*Rőzsegyűjtő*” című festményén (1895; olaj, fa; 23x15,5 cm;⁴⁶ 53.) éppen ez utóbbi munkatevékenységnek lehetünk szemtanúi. Mint láthatjuk, e mű nem illeszthető be a festő sokalakos népi életképeinek sorába, ám az objektív-leíró jelleg, a világos festés technikája, illetve egyfajta derűsebb életszemlélet (*Rózsaffy*, 1907) e munkán is tetten érhető, mindenekelőtt a színezetkontrasztnak (az egymástól elütő színek tarka, harsogó, erőteljes hatásának) köszönhetően (*Itten*, 1997, 36-38. o.). Azonban a színek már önmagukban a béke üzenetét közvetítik, legfőképp a festményen domináns halványkék (vagy szürkés-

⁴⁶ Jelezve balra lent: „*Cserna Sándorné önnagyságának szíves emlékéül 1895 Ébner*”
http://axioart.com/tetel/deak-ebner-lajos-1850-1934-rozsegyojto,-1895_147276. Megtekintés: 2014.11.30.

kék), amely – a kislány ruhájának valamivel sötétebb kékjével együtt – a jól végzett munka szeretetére és a nyugodt lelkiismeretre utal.

A képen nagyjából 6 éves, fehér fejkendős, kék inges, dolgát szorgosan végző kislányt látunk, aki nem restell korán reggel „nekiállni” a korához képest talán nehéz munkának. Az ilyen jellegű kiegészítő munkatevékenységek, mint tudjuk, azért voltak jelentősek, mert mentesítették a szülőket attól, hogy erejük az apró-cseprő munkafolyamatokban elaprózódjon. Ezáltal nő bele a gyermek a felnőttek dolgába, szinte anélkül, hogy észrevenné. Mezítlábas alakján nem érződik kíméltség, ugyanakkor fejkendője, mely a néprajzi szakirodalomban alapvetően a parasztasszonyi sors attribútumaként ismert, mintegy érzékelhetővé teszi az előrehozott asszonyors realitását, utalva egyúttal a szófogadó leánygyermek konstrukciójára. E kulcsfontosságú viseleti elem mindezzel együtt előrevetíti a későbbi parasztasszonyi sorsot, azáltal, hogy kifejezésre juttatja a felnőtt életében reávaró szerepkört (*szereppredesztináció*).

A leányka lényéből alázatosság, engedelmesség és kötelességtudat érződik, így egész alakjából következtethetünk a csendes, szorgalmas, szófogadó leánygyermek képére (*Jávor*, 2000, 612. o., 615-617. o.; *Kiss*, 1943, 8. o., 25. o., 39. o., 59-60. o.). A kislány figuráját szemlélve igaznak érezzük *Tomori Viola* (1935) megállapítását, mi szerint a falusi leánygyermek már a korai életévekben is a felnőttek életét élte kicsiben. E megközelítés szerint a gyermek már gyermekként sem volt minőségileg különböző teremtés a felnőttöz képest, sokkal inkább „*miniatűr felnőtt*”, akinek már játéka sem sajátosan gyermeki, hiszen a társadalomba való integrálódást segíti minden elemében (*Tomori*, 1935, 60. o.). A munkára való kora gyermekkori ráhangolódás e megnyilvánulása révén a tradíciótól irányított társadalom (*Riesman*, 1996, 95. o.), avagy az archaikus paraszti állapot (ld. *Kósa*, 1990, 59. o.) vonásaira ismerhetünk fel.

Fügedi Márta megfogalmazása szerint a gyermekmunkának ebben az életkorban még nem volt „*komolyabb gazdasági értéke*” (*Fügedi*, 1988, 60. o.), ám mivel a kiegészítő munkafeladatok („*előkészítő- és mellékmunkák*” – *Katona*, 2001, 48. o.) elvégzése hozzájárult a gazdasági élet feladataira való játékos ráhangolódás folyamatához, illetve tehermentesítette a szülőket – mind energia-, mind időráfordítás tekintetében – az apró-cseprő munkafolyamatoktól, e kijelentésen finomítanunk kell. A vázolt munkatevékenységeknek nem volt ugyan nagy a közvetlen, rövidtávon értékelhető szerepe a gazdasági teendők szempontjából, ám az említett okokból (munkára nevelődés, értékszocializáció, „tehermentesítő funkció”) hosszú távon nagyon is nagy jelentőséggel bírt. Mint a tárgyalt mű alapján is érzékelhető, a gyermek a „korai” munkatevékenység révén magába szívta a munka morálját, így volt módja eltanulni nemcsak a munkafolyamatok technikai jellegű részleteit, de a munkavégzéssel együtt járó értékeket is. Mivel a 6-9 életév közötti életkorban a legformálhatóbb a gyermek motivációs bázisa (*Tóth*,

2000, 42-45. o.), a kora gyermekkori munkavégzés kifejezetten alkalmas arra, hogy belsővé váljanak a munka világával kapcsolatos közösségi értékek.

Hasonló tárgykörben készült „*az igazság és a közízlés között*” „*okos kompromisszumot*” (Fry, 1920, 17. o.) találó *J. Bastien-Lepage* (1848-1884) „*A rőzsehordó*”, illetve *Glatz Oszkár* „*Rőzsehordók*” c. képe is, ám e művek érzékeltetik a szegényparaszti élet nyomorúságos atmoszféráját, szemben Deák-Ébner derűs falu- és életszemléletével, hűvös, tárgyias stílusával. Kiegészítő gyermeki munkatevékenységet ábrázol *Peske Géza* „*Kertben*” c. kedélyes gyermekéletképe is,⁴⁷ melyen a mozdulatok önállóságról és hozzáértésről tanúskodnak.

Falu széle. Leánygyermeki munkavégzést ábrázol *Deák-Ébner Lajos* „*Falu széle*” c. festménye (1880; 40.) is, melynek leányalakjai egyértelműen az archaikus paraszti létállapot bélyegét viselik magukon. A nagyobb testvér által végzett munkatevékenység – a vízfordás – faluhelyen rendkívül jellemző volt, s már iskoláskorban beletanulhattak a gyermekek (*Gazda*, 1980, 96. o.) Ezzel a festménnyel azonban részletesebben a testvércapcsolatok ábrázolását tárgyaló fejezetben foglalkozunk, mivel itt hangsúlyosabban érzékeljük a testvércapcsolat bensőségességének, lényegének megragadására történő alkotói törekvést.

6.7.2. A leánynevelés értékei és a munkavégzés **Fényes Adolf (1867-1945) festészetében**

Lány kávédarálóval. *Fényes* életművében ritkán találkozunk munkatevékenység közvetlen ábrázolásával (szemben pl. *Perlmutter Izsák* fonó-jeleneteivel), ami festészetének kevésbé cselekményes jellegével magyarázható. A „*Lány kávédarálóval*” c. kép („*Kislány kávédarálóval*”; é. n.; olaj, vászon; 37x29,5 cm; 54.) azonban mégis leánygyermeki munkavégzést ábrázol. A mű *Fényes* szegényember-korszakának második, „*napfényes*” periódusában készült. Itt már egy idősebb, halk szavú leánygyermeket látunk, egy szobabelsőben, a paraszti enteriőr tipikus tárgyaival, motívumaival együtt. Egy szoba közepére helyezett széken ül, lábait kissé felhúzva, szorosan egymáshoz zárva – a testhasználat e módja visszafogottságra és engedelmességre utal (*Pease és Pease*, 2004, 199. o.), de érzékelteti a leányok „*relatív teremtmény*” voltát is (*Jávor*, 2000, 629. o.; *Nagy*, 1998), a kissé görnyedt háttartás révén pedig a munkára összpontosítás fejeződik ki. A lány fején fekete, pöttyös kendő utal a hallgatag, szemérmes parasztleány sorsára, de a hideg, kék falak is ezt a sorsot érzékeltetik.

A leány alakján kék színű öltözkéregtet is látunk, mely az erkölcsösségre, a családhoz és a közösséghez való hűségre, a jámborságra és az őszinteségre utal (vö. *Király*, 1994), melyek, mint tudjuk, a falusi közösség integritása szempontjából rendkívül fontos értékek. Ugyanakkor a lány felsőruhájának narancssárga színe akár előreutalhat a házasságra vagy a nászra is, s

⁴⁷ Art Value. <http://www.artvalue.com/auctionresult--peske-geza-1859-1934-hungary-kertben-1759513.htm>.

ez szintén a közösségi integritásra történő lényeges hivatkozás. Ezt a jelentéstulajdonítást erősítheti meg maga a kép tárgya is, ugyanis mivel faluhelyen a leányok többek között kávéval vendégelték meg a hozzájuk látogató legényeket a „kínálkozás” időszakában (*Gazda*, 1980, 120. o.), a kávédarálás jelenete utalhat arra is, hogy ez a leány – vagy valaki más a háznál – már „eladósorban” van. Így e képen áttételesen utalás történik a biológiai éérésre, azon keresztül pedig a szereppredesztináció jelenségre is.

A rendesen megkötött kötő a lány rendességére utal, hiszen faluhelyen már az is nagy szégyennek számított, ha lazán volt rögzítve, lógott (*Jávor*, 2000, 613. o.). Ugyanakkor a kötő az asszonyoktól megkövetelt titoktartás erényére is utalt, hiszen, mint mondták, a nagy kötő azért volt előttük, hogy eltakarják vele a bajokat. Ez meglehetősen nagy önuralmat követelt meg a nőktől, s erre azért volt nagy szükség, „*hogy a család ne kerüljön a falu szájára*” (*Jávor*, 2000, 632-633. o.). A kötő így már önmagában az asszonyi önuralom és a lojalitás szimbólumának tekinthető ezen az ábrázoláson (és még sok máson is), s mivel jelen esetben egy leányon látjuk megjelenítve, a már leánykorban érlelődőben lévő asszonyideálra utal, s azzal együtt a szereppredesztináció jelenségre is. Végül jegyezzük meg: a kötő fehér színe utalhat az ártatlanságra, szemérmességre, erkölcsösségre is.

A testet (a testiséget!) fedő rétegzett leányviselet és a szék körül elrendezett fazekas tárgyak az archaikus falusi élet bélyegét viselik magukon. Faluhelyen a „*folytonos tevékenység*” (*Jávor*, 2000, 672. o.) a leányélet alapvető eleme volt, e kép pedig sommás megfogalmazását adja a fáradhatatlan parasztleányi élet rendjének (*Jávor*, 2000, 630. o.), kiragadva egy szótlán pillanatot a falusi élet hétköznapjaiból. A műből érződik, a képen megelevenedő leány szokásrendszerébe és identitástudatába szervesült, rendszeresen végzett tevékenységnek lehetünk szemtanúi. E festményen ugyan gyermeket látunk, ám lényéből hangsúlyosabban árad az archaikus vidéki közösségek életének regulája, semmint a gyermekség lírai élménye.

E mű a klasszikus modernségre jellemző képkivágásos eljárással készült: a festő elvágott bizonyos alakokat (a szék lábát, a korsót és a tálát a földön), azt a benyomást keltve, mintha a jelenet pusztán a valóság egy kiragadott részlete volna, eltávolodva a totális képépítkezés és a „*befejezettség*” klasszikus-akadémikus eszményétől (*Tuffelli*, 2001, 33. o.; *Thomson*, 2006, 196-197. o.). Az alakok az előtérbe nyúlnak, elrendezésük a képtérben decentralizált, aszimmetrikus. A korábbi sokalakos népeletkép-festészet cselekményességével és mozgalmasságával szemben a művész itt nem történetet mond, hanem ránagyít egy érzékeny mozzanatra a falusi élet rendjéből, ezáltal intimebbé, közelebbivé téve a befogadó számára a témát. A téma már nem a „*magyar nép*” többé a korábbi évtizedek magyar festészetéből ismert sztereotípiákkal szemben, hanem maga a parasztság. Ez a parasztságélmény elevenedik meg a „*Hazaté-*

rő testvérek” c. képen (1903; **36.**)⁴⁸ is. Mindkét mű a falusi gyermekélet egy-egy mozzanatának érzékletes, az élmény elevenségével és melegével átítatott leírását adja, akárcsak az élet-darab-technika (*de Goncourt*, 1979, 168–171. o.) segítségével, mint pl. *Móricz Zsigmond* („*Életem regénye*”, 1939) vagy *Móra Ferenc* („*Kincskereső kisködmön*”)⁴⁹ regényei.

6.7.3. A leánynevelés értékei Tölgyessy Artúr (1853-1920) festészetében

Leány korsóval. *Tölgyessy Artúr* „*Leány korsóval*” c. képén („*Korsós lány*”; é. n.; olaj, fa-lemez, 37,5x22,5 cm; **55.**) egyszerű, kissé elrongyolt ruhában látunk egy kislányt, amint kitaratóan, kissé megfeszített arccal lépdel mezítelen lábain. Mögötte a táj regényes messzeségbe vész, előtte az út még hosszú, fáradalmas. A körülte elfekvő táj zöldjei fiatalságra és megújulásra, fölötte az égbolt világoskékjei békés, kedélyes belső világra utalnak. Ruhájának fehére mértékletességet, ártatlanságot és szemérmességet sugall, kifejezve a paraszti élet archaikusan puritán erkölcsét. A redőzött drapéria némi klasszikus ízt és harmóniát visz a kompozícióba, kezének tartó beállítása pedig a hellenisztikus görög művészetre emlékeztet. A klasszicizáló modellbeállítás révén hangsúlyosabban jut kifejeződésre a szótalán leányélet rendje, mint a gyermekség; az itt kirajzolódó nőideál párhuzamba állítható *Goya* „*A korsós lány*” (1808-1812) c. képének alakjával. A korsó mint passzív, befogadó forma utal a nőiségre, s azzal együtt – az anyaméh képzetén keresztül – a termékenységre, s mint ilyen, a fajreprodukciós funkció keresztül a női sors predestináltságára: a passzivitásra és az engedelmesség eszméjére. *Szüle Péter* azonos című kompozíciójának (**85-86.**) harmóniája ugyancsak a görög nőideál hatására engednek következtetni.

A kép modellje egyébként hasonlóképpen szertartásos merevséggel és méltósággal halad előre az úton, amint azt *Móricz Zsigmond* ecsetelte édesanyja alakja kapcsán, a görög ókor urnahordozó leányaihoz hasonlítva a szeretett asszonyt. Mindenesetre az ógörög eszmevilág mozdulatokkal és gesztusokkal, illetve a ruházat drapériáival történő megidézése már önmagában utal a *courbet-i realizmus* (ld. *Courbet*, 1979, 161-162. o.) azon felszólításának továbbélésére, mi szerint az egyszerű parasztfigurákat is ugyanolyan méltósággal kell felruházni, mint amilyen méltóság korábban pusztán a mitológiai szereplőknek és kiváltságosoknak járt.

6.7.4. A leánygyermeki munkavégzés témakörei Szüle Péter (1886-1944) festészetében

Szüle Péter részletező erejű, sötétbarnás tónusú portréi, szegényember-képei, paraszti életképei és aktjai a rembrandti realizmus hatását viselik magukon, később aztán stílusa a tiszta impresszionizmus irányába fejlődött. Egyszerű szülőktől származott (*Décsei*, 1929, 61. o.),

⁴⁸ E képet a testvérkapcsolatokról szóló fejezetben tárgyaljuk részletesen.

⁴⁹ *Móricz*, 2014; *Móra*, 1951

így fogékony volt a népi élet témáira. Életművének jelentős részét képezik a paraszti életképek, mint amilyen például a „*Magyar Zsuzsanna*”, amely egy mosakodásában vén, bővérű parasztkéjencektől megzavart idősebb asszonyt ábrázol, gerendás kamrában.

Szüle számos alkalommal örökített meg falusi kislányokat, parasztleányokat is. E képeken megjelennek a gyermekkor és a fiatalkor fiziognómiai-anatómiai sajátosságai, ám mindezt felülírják olyan gyermekképi elemek, mint a jellem szemérmessége, a parasztleányi élet fáradhatatlansága és a visszafogottság. A gyermekkor ezeken a képeken nem a rácsodálkozás és a gondozásra szorulás kora, hanem a munkatevékenység és a falusi élet rendjébe való szótlan beleegyezés időszaka. Már előrevetítik ezek a megjelenítések a későbbi parasztasszony sorsát – az asszonyét, akinek nincs beleszólása az életbe, csendesen kell túrnia a sors kíméletlen rendjét, amelybe kislánykora óta nő bele. Fontos dolga volt ugyan a gyermeknevelés, a háztartás irányítása is, a pénzzel való takarékoskodás és bizonyos mértékig a gazdálkodás megszervezése (Jávor, 2000, 631. o., 634. o.), ám mindezen tevékenységben nem önállósága és függetlensége manifesztálódott, hiszen a parasztasszonynak mindenekelőtt kötelességei, nem pedig kiváltságai voltak. Ennek az asszonynak a hiteles ábrázolását adja Szüle Péter „*Parasztasszony*” c. festménye (é. n.; **56/b.**) is, mely jó alapot ad a festő leánygyermek-ábrázolásainak elemzéséhez, annak megértése szempontjából, hogy miféle parasztasszonyi sors, asszonyideál volt érlelődően már leánygyermek-korban is. E kép modelljének arcán már fásultságot és beletörődést érzünk, azonban a leánygyermek-ábrázolásokon még nem érezzük ezt a „végzetszerűséget”, pusztán sejteni véljük, hogy rájuk is ez a sors vár.

Köpülő lány-tematikájú ábrázolások. Szüle Péter festészetének jellemző témája volt a „*köpülő lány*” témája, melyet több ízben is megfestett („*Vajat köpülő lány*” [é. n.; **56.**], „*Köpülő lány*” [é. n.; **57.**], „*Köpülő parasztleány*” [é. n.; olaj, vászon; 75 x 55 cm;⁵⁰ **58.**]). E képek szegénysorú, komoly, ám kissé megfáradt, bús tekintetű leánygyermekeket ábrázolnak, akik szótlanul, sorsuk szervesült részeként végzik kötelességüket. Már-már fásult, egyhangú arckifejezésükből is kitűnik, azonosultak már az alázatos, dolgos parasztleányi étellel. Ezt az életérzést tolmácsolják a háttér drámai hatást keltő világos- és sötétbarnás tónusai is. E tónusok és az alakok *jellemző* (értsd: *típusteremtő*) – és nem mellesleg teátrálisan ható – beállítása révén a festő a csendes, ritualizált (vö. *Merton a ritualizmusról* – ld. *Merton*, 1980, 355. o.)⁵¹ parasztleányi élet összefoglalását adja, hiszen e leányok lényében már kora gyermekkortól fogva érlelődik a sorsába törődő, dolgos parasztasszony karaktere (*szereppredesztináció*).

⁵⁰ „A festmény szerepelt a Nagyházi Galéria aukcióján, 1999-ben.” (*Galeria Savaria*, é. n.) <http://galeriasavaria.hu/termek/lezletek/festmeny/560670/Szule-Peter-%281886-1944%29-Kopulo-lany/>. Megtekintés: 2014.11.30.

⁵¹ A szervezeti viselkedés azon formája, amikor a cél elérhetetlenségének tudatában vagy megfogalmazásának hiányában is elfogadjuk és követjük a társadalmi normákat (*Merton*, 1980, 355. o.); összefügghet az *archaikus paraszti létállapot reflektálatlanságával* is.

E képek gyermekalakjai csendesen, szerényen néznek maguk elé, mozdulataikból szinte érződik a munkavégzés monoton ritmusa, lényükből pedig – a csöndes, kiegyensúlyozott kompozícióból áradó nyugalom és a mérsékelt kolorit révén – kitapintható az archaikus létállapotba vetettség. A leánygyermek ingjének fehére révén megjelenik az erkölcsösség, a tisztaság és a szemérmesség erénye, de mindez testtartásukból is kiolvasható. Ugyanakkor a háttér földszerűséget, paraszti józanságot, illetve a földművelő életmódra, s egyáltalán a paraszti életfelfogásra jellemző szívós lelkületet sugalló barnái (Pál és Újvári szerk., 2001; Király, 1994, 62-83. o.) ráirányítják a figyelmet a hagyományos gazdálkodó élet fő erényeire: a szorgalomra, a „fáradhatatlanságra” (Jávor, 2000, 630. o.), a kitartásra, a visszafogottságra és az erkölcsök szilárdságára. Az enteriőrök tárgyi részletekben szegényesek, ám a néhány bútordarab és eszköz is képes fokozni a jelenetek közvetlenségét és életkép-szerűségét, ez alól csupán a már-már semleges háttérrel megfestett „Vajat köpülő lány” c. kép (é. n.; olaj, vászon, 80x60 cm; 56.) képez kivételt. A legrészletezőbb kedvű darab – a tárgyi részletezés okán – kétségkívül a „Köpülő lány” (é. n.; olaj, vászon, 81x61 cm; 57.), mely profilból ábrázolt leányalakjának testtartásából, dolgában megfáradt, ám törhetetlenségről valló arckifejezéséből kiolvasható az az archaikus létmódra jellemző reflektálatlanság, mellyel munkafolyamataiba egészen belefeledkezik. E képről egyébként eszünkbe juthat a *Leibl*-hatást mutató *Munkácsy Mihály* „Köpülő nő” c. jelenete is, annak drámai realizmusával együtt (ld. Pogány Ö., 1973, 34. o.).

Ezek a művek némiképp hasonlítanak egy ismeretlen *Rembrandt*-követő (talán *Carel Fabritius* [1622-1654]) „Kislány seprűvel” c. művéhez (1646/1648-1651)⁵², a hasonlóság oka pedig a világosbarnás tónusokban és a gyermekmodell komoly tekintetében ragadható meg. Ám itt a munkavégzés szünetében látjuk a kislányt, s így a munkaeszköz mintegy mellérendelt, a társadalmi réteghelyzetet jellemezni hivatott attribútumként jelenik meg, nem pedig a társadalmi produktivitás eszközeként. Emellett e megszakítottság a jelenet beállítottságát, teátrálisát fokozza, a felborult vödör pedig – a különbség mértékét elmélyítendő – a restségre és a hanyagságra (*acedia* és *negligentia* – ld. *Schneider*, é. n.), a rosszul végzett munkára, vagy éppen a felelőtlenségre utal, ily módon – e negatív példa révén – figyelmeztetve a puritán falusi erkölcs erényeire és az ellene való bűnökre. *Szüle Péter* szakadatlanul dolgozó, elgyötört ábrázatú parasztleányaival szemben itt pusztán utalás történik a munkára és a kulturális kódra, ennél fogva e mű kíméletesebbnek tetszik *Szüle Péter* vagy *Rembrandt* alkotásainál. Azonban a barnás tónusok e képen is a földszerűség érzését keltik, így itt is a parasztkultúra atmoszférája érződik át, s ez mégiscsak a tárgyalt *Szüle*-képek párdarabjává teszi a festményt.

Ákárcsak *Rembrandt* alkotásain, *Szüle* munkáin is érződnek az élet terhei, amelyek elnyújté teszik alakjait, még ha nem is oly tagadhatatlan erővel, mint a holland mester modelljein.

⁵² National Gallery of Art. <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.81.html>

Miképp *Rembrandt, Szüle* is bemutatja a paraszti élet kiábrándító vonásait, s egyúttal – az által, hogy egészen közel (a filmművészet nyelvén szólva: olykor szekond plánba [58.]) hozza hozzánk – kellő méltósággal, „erővel és jelleggel” (*Courbet*-t idézi *de Micheli*, 1969, 13. o.) ruházza fel alakjait, minden köznapiságuk ellenére is. Mindez a realizmus (főképp *Millet* és *Courbet*, némiképp *Munkácsy*) örökségéről, alkotói attitűdjéről tanúskodik. Emeljük ki azt is, hogy *Szüle* nem hatolt el egészen a „rút esztétikájának” *rembrandti* mélységéig, sőt, nála jóval hangsúlyosabbnak tetszik a szorgos, derekas leányjellem ideálként való felállítására, valamint a szertartásos paraszti életrend élményvilágának érzékeltetésére való törekvés, mint a hollandus minden megszépítéstől mentes, az emberi lélek mélyére hatoló vásznain, melyeken a főszerepet az emberi test és az életek elhasználódásának érzékeltetése kapja. *Szüle* alkotói attitűdje tehát a realizmus társadalomszemléletével hozható összefüggésbe, mely a típusreemtéssel párhuzamosan a típusok pozitív példaként tételezésének gyakorlatába torkollik, sőt, már-már idealizáláshoz vezet, bármennyire is törekedett „tisztá”, „ítéletmentes” ábrázolásra (ld. *Tuffelli*, 2001, 14. o.). Ezt az állítást annak tudatában is fenntartjuk, hogy *Szüle* vásznai nem túloznak a parasztleányi szorgalom mértékét illetően, hisz a jelenetek oly megrendezettnek hatnak, hogy tagadhatatlan a leányideál, gyermekkép konstruálásának igénye a műveken.

Krumplihámozó. Az otthoni munkavégzést jeleníti meg a „*Krumplihámozó*” c. kép (é. n.; 80x60 cm; **59.**) is, melynek leányalakja előrevetíti a „*Parasztasszony*” (é. n.; **56/b.**) csendes, visszafogott modelljének ideáltípusát, ám lényéből nem érződik még a megtörtség és a fásultság. A *rembrandti iskolára* emlékeztető világosbarnás tónusokkal megfestett képen hasonló jellemábrázoló tehetséget látunk, mint *Carel Fabritiusnál*. A leány teste félprofilban, de feje már-már szembenézetből látható: mintha egy pillanatra félbehagyná a munkát, ábrándjaiba merült alakja pedig mintha a lélektani jellemzés igényével utasítaná el az acedia-motívum megjelenítésével járó fölényes gúnyt (ld. *Nicolas Maes*: „*A lusta szobalány*” (1655) – ld. *Schneider*, é. n.). A leány szoknyájának narancssárgás árnyalatai üde színfoltot visznek a kis-sé komor hangulatú belső térbe, mely közvetíti a paraszti élet díszítetlenségét, „puritánságát”.

Pásztorlány. A „*Pásztorlány*” c. képen (é. n.; olaj, vászon, 80x60 cm; **60.**) betekintést nyerhetünk a szótlan pásztorlány „elmondhatatlan magányának” országába. A jószágot őrző lány borús háttér előtt jelenik meg, mely a paraszti lét izoláltságára és a leánygyermek magányára utal, a sötét, barnás tónusok érzékeltetik a lelkében munkáló feszültséget. Már a korabeli szerzők is kártékonynak tartották a pásztorkodást, mert úgy tartották, hogy a gyermek lelki világa könnyen eldurvulhat, sivárrá válhat, s a minduntalan egyedüllét frusztrációhoz vezet, a pásztorkodással járó tétlenség pedig (ön)destruktív folyamatokhoz. Mindazonáltal a pásztorelismódot rendkívül kíméletlennek és embert próbálónak tartották már csak a szülői háztól való elszakadás kínkeserve miatt is (*Deáky*, 2011, 270-274. o., 289-292. o.).

E képről eszünkbe juthat *Jules Bastien-Lepage* (1848-1884) „*A kis pásztorlányka*” c. képe, melyen a testhasználati jellemzők és a finom színátmenetek által keltett gyengédség-érzés okán a gyermeki ártatlanság mozzanata és a gyermekkor befejezetlensége (ld. gyámoltalan, bizonytalan mozdulatok, virágmotívumok mint az éretlenség és az érés együttes kifejezői) egyformán érzékelhető, s mintha kissé háttérbe szorulna itt a pásztorélet nyersessége és könnyörtelensége. Ám a magány, az elszigeteltség és a szeretetlenség itt is érzékelhető, ahogyan a szomorúság is, már csak a távolba révedő tekintetnek köszönhetően is.

Hasonló tárgyban, ám a Szüléétől eltérő felfogásban készült *Tornyai János* „*Tanya*” c. képe (117.), mely madártávlatból ábrázolja alakját, így érzékeltetve, hogy lelkében mintegy végtelenné tágul a természet, melyben élnie adatott, s amely él benne. Ezzel szemben *Szüle* pásztorlány a természet egy szegletében került ábrázolásra, mintegy leválasztva a nagy távlatokról s azzal együtt a paraszti élet rendjének érzékeltetésének törekvéséről; Szüle itt – már már rembrandti mintára – mintegy a leánygyermek lelkének belső történéseit *próbálja* érzékelhetővé tenni, őt tehát nem annyira ember és táj, ember és természeti rend viszonya érdekli.

6.7.5. A szorgalmas leány ideálja Tornyai János (1869-1936) művészetében

Szitáló leány. *Tornyai János* az alföldi parasztság életének hiteles ábrázolását tekintette fő céljának, ám első munkái még nem haladták meg a jelenetező életépfestés korlátait. E korai művek közé sorolható a „*Szitáló leány*” c. képe (1900 k.; olaj, vászon, 89x72,5 cm; MNG; 61.), mely jókedélyű, dolgát rutinosan végző leányt ábrázol. A leány lényéből áradó lendületesség és derű kissé felületessé, sztereotippé teszi az ábrázolást. Ruhájának fehérre hangsúlyosan válik ki a háttér sötétjéből, ez által emelve ki az erkölcsi tisztaság puritán parasztleányi eszményét, mely egyúttal a holland zsánerpiktúrát (*Vermeer, Rembrandt*) juttatja eszünkbe. A kompozíció a sötétbarnás tónusokra épül, melyek a szorgalom erényét juttatják kifejezésre.

A leány jól érti már dolgát, hiszen a kenyérdagasztást a lányok kicsi koruk óta gyakorolják anyjuk mellett. Faluhelyen erénytelennek számított az az asszony, aki nem maga készítette a kenyeret, hanem a boltból vette, ezért a cipőkészítés rendkívül fontos feladat volt az asszonyéletben. Mivel falun a kenyérrel nagyon kellett takarékoskodni, a képen közvetve megjelenik a „*takarékoskodó asszony*” eszménye is (*Jávor*, 2000, 605. o.; *Móricz*, 2014, 256. o.).

6.7.6. A közösségi és az egyéni munkavégzés nevelési értékei Koszta József (1861-1949) leány-ábrázolásain

Vízholdók. *Koszta József* műveit a drámai ábrázolás, az erős fény-árnyékokra épített fokozott színvilág, az expresszív realista formálás jellemezte (*Hárs*, 1966, 15-16. o.), ám „*Vízholdók*”

c. festménye (1903; olaj, vászon, 130x142,3 cm; Móra Ferenc Múzeum; 62.) még a Jules-Bastien Lepage-féle „*finomnaturalizmus*” hatásáról tanúskodó korai alkotókorszakában készült. A kép „*az egyik legkorábbi példája lehet Koszta felhőkben és reflexekben tobzódó alkonyi egeinek*” (ld. *Hornyik Sándor: „Mezőn ülő lány” – Hornyik, é. n. a.*). A zöldes-barnás árnyalatokban gazdag mezőn haladó leányfigurák a látóhatár fölé magasodnak, s erőteljes megvilágítás alá esnek. A látóhatár fölött szélesen nyúlik el az égbolt, melynek világos árnyalatai kontrasztot képeznek a föld sötétebb színeivel. Ez a kontraszt expresszív, romantikus hatást kölcsönöz a műnek (vö. *Bényi, 1959, 22. o.*), de mindemellett a festmény lényegében megmarad a bastien-lepage-i finomnaturalizmus és a müncheni realizmus eredményeit ötvöző paraszti életképnek (*Hornyik Sándor: „Mezőn ülő lány” – Hornyik, é. n. a.*).

Bényi László Koszta e korszakát tarka, ragyogó színvilágánál, a mozdulatok és a színek ritmikájánál, a színek nyers, tónusátmeneteket hanyagoló, expresszív használatánál fogva jellemezte, s e leírás a tárgyalt mű kapcsán is helytállóan tetszik. „Az előtérbe nyúló barna kezek, inas karok ritmikus mozdulata, s a munkába feledkező, kicsit meghajtott fejek szuggesztíven ismétlődő motívumok e képein. Szinte megittasodik a látvány adta színek tobzódó tarkaságától, s eredeti erejükben ragyogtatja őket: szoknyáinak pirosa, fehérje, lilája, búzakékje, a kukorica narancssárgája, a déli nap fekete árnyéka, a karok téglaszíne olyan természetesen férnek meg képein egymás mellett, mint a valóságban. S percig sem juttatják eszünkbe a festészet kánoni színtörvényeit, áthághatatlanak ítélt elveket a kiegészítő és átmeneti színekről, vagy a fehérrel, feketével való bánásmód szigorú etikettjéről.” (Bényi, 1959, 38. o.).

E kép leányalakjain keresztül előrevetítődik a derekas, munkabíró asszony ideálja. A dolgozó leányok alkonyattájt vonulnak előre a végtelennek tetsző pusztaságon, kezükben korsóval, derekas testtartással, fegyelmezetten, szóvalánul bírva a paraszti élet alázatos rendjét. Az előtérbe nyúló alakok szertartásos rendbe ágyazott ritmikus mozdulatai jól érzékeltetik a „*minden pillanatot lenyűgöző munka*” (*Erdei, 1973, 13. o.*) morálját, illetve az egymásra hangolt-ság és az összetartozás érzését. A leánycsoport alakjain nem érződik individualizmus, ehelyett egészen alárendelődnek a földművelő élet és a paraszti morál egytörvényűségének, az bújik meg bőrük alatt, s ez a „közös nevező” biztosítja a közösségi integritást. A mű tehát rendkívül szemléletesen juttatja kifejezésre a közösségi munkavégzést átható szigorú és merev etikettet, illetve az alkalmazkodás morálját, mely kiválóság helyett rutincselekvéseket (*Katona, 2001, 48. o.; Jávora, 2000, 672. o.; Balázs Kovács, 2004, 185. o.*), társadalmi mobilitásra való törekvés helyett ritualizmust (ld. *Merton, 1980, 355. o.*) várt el a tradíciótól irányított társadalom aktoraitól (*Riesman, 1996, 64. o.; vö. Móricz, 2014, 10. o.*).

Ezek a fiatal leányok már komoly munkaerőnek számítanak, lassan tén „eladósorba” állnak. Egyikükön fejkendő is látunk, mely a közelgő eljegyzésre, asszonysorsra utal, csípőre

tett jobb karja pedig tettekre készséget sugall. Maga a vízfordás aktusa a szorgalom erényét juttatja kifejezésre, hiszen faluhelyen a hajnalban, kora reggel történő kúthoz menés és vízfordás mintegy a leány dolgoságát jelképezte (Jávor, 2000, 630. o.; Kósa, é. n.); ezáltal jut kifejeződésre itt a dolgos leánygyermek képe. A leányalakok mögött keskeny horizonton még látható a falu, fölöttük pedig a nagy, lilásan tündöklő égbolt borul méltóságossá növesztett, archaikus figuráikra, melyek már-már Millet „Kalászszedőit” (1857) vagy Courbet parasztságszemléletét juttatják eszünkbe (ld. Courbet-t idézi de Micheli, 1969, 13. o.).

Miképp Kósa Károly írja „Szolnoki vízfordók” c. írásában, „Hozzá tartozott a város képéhez a vizet hordó »vászonszelédek« — mert a vizet leginkább a hölgyek hordták — hatalmas tábora. A „merigetőkre” szívesen jártak a lányok, s ezért még sáros időben is kiöltöztek. A keskeny pallójárdán lépten-nyomon találkozott velük az ember. / Vörös István gimnáziumi tanár így írt róluk: »Leeresztett hajukat bokorra kötött széles selyemszalagba fonták. Sárgaréz vasalással díszes vállhorgukon függött a két fehérre sikált vödör.«” (Kósa, é. n.) Mindebből kitűnik, hogy a vízfordás – azon túl, hogy benne kifejeződésre jutott a szorgalom és a fáradhatatlanság erénye – a szolnoki leányoknak afféle önreprezentációs alkalmat jelentett, s ez csak fokozza a tevékenység szertartásos voltát. A vízfordás alkalmi minden ízében erősítették a leányok között a csoporttudatot, azon keresztül pedig a közösséghez tartozás érzését. ez a megállapítás természetesen a vizsgált képre is vonatkozatható.

A vízfordás témájában keletkezett Leopold Carl Müller „A nap utolsó fáradalmi” (1871) c. festménye is, melyen jól megfigyelhető, „hogy az asszonyok a hazánkban legelterjedtebb vállrúd-fajtát használják, amit az egyik vállon visznek, miközben a vízfordó rúd a menetiránnyal párhuzamosan fekszik” (Kósa, é. n.). A képen láthatunk egy kislányt is, aki még meglehetősen esetlenül bánik a vállrúddal és a korsókkal, már-már úgy tűnik, mintha botladozna. A kislány alakján keresztül ily módon megjelennek a paraszti szocializáció és munkába nevelődés nehézségei, ugyanakkor az egyenes tartású, büszke, derekas asszonyok jelenléte révén érezzük, hogy miféle ideálnak kell megfelelnie ennek a törekeny, gyenge teremtménynek. A képen tehát a gyermeki munkabírás végességének érzékeltetése révén megjelenik a gyermekfelfogás a „kíméletlen életre nevelés” gyakorlati kitételén keresztül, illetve az asszonyalakok (az asszonyideál) közvetítésén keresztül a gyermekképre is történik utalás. Megemlíthetjük továbbá Müller Adolf „Parton” c. képét is, mely egy korsós leányt és egy suhancot ábrázol beszélgetés közben. Mindkét említett kép megtalálható a Szolnoki Képtár állandó kiállításán.

A „Vízfordók” c. képpel tematikai rokonságot mutat Koszta „Vízfordó nő” (1907) c. képe is, melynek nőalakja monumentálisan, ám meglehetősen magányosan magasodik környezetébe. A magány érzését nyújtja a kép alkonyi égboltja is, amely kísértetiesen hasonlít a „Vízfordókon” látotthoz, de a hideg-meleg kontraszt, illetve a fény-árnyék játék is hozzájárul

a magány atmoszférájának, illetve az izolált paraszti létállapot érzékeltetéséhez. Az ábrázolt nő alakját nem érezzük statikusnak, mivel haladási irányát kijelöli a partvonal, valamint a vállán tartott rúd egyenese. A kép mozgalmasságához hozzájárul a vizeskorsók sötét színfoltjainak látványa is, mely ritmikusságot visz a képbe. A kép gyermekkortörténeti szempontból akár a „Vízfordók” folytatásának vagy párdarabjának is tekinthető, hiszen e képen már érett nőt látunk, egyedül, s éppen az egyedüllét által jut kifejeződésre az a kíméletlen asszonyi életrend, amit magányosság, beletörődés és gyakran fásultság jellemez (Aradi, 1965).

Mezőn (Mezei munkások). A „Vízfordók” c. festményhez hasonlóan munkát végző leányt látunk Koszta József „Mezőn” című képén („Mezei munkások”; 1910 k.; 63.) is. Idős házaspár vonul a mezőn menyükkal (ld. Bodnár, 1986), ahol nemsoká dolgozni kezdenek. A piros kendős asszony menyével beszél, aki alázattal figyel anyósa szavaira, a férj pedig úgy halad mögöttük a kaszával, mint akinek nincs köze az asszonyok beszédjéhez. Az utcán a férfinak kell elől mennie a családdal (Kiss, 1943, 5. o.), ám mezőn megengedett, hogy mögöttük legyen, meghagyva anyjának és lányának a bizalmas beszélgetés jogát.

A képet a festő római tartózkodásának hatására festette, az ott eltanult minták befolyása alatt, már otthon. A kompozíció méreteit eredetileg a még Rómában, a Fraknoi-ösztöndíj kritériumaként alkotott „Háromkirályok...” (1906-1907, 35.) méreteihez igazította, így aztán ezúttal is nagyszabású kompozíciót alkotott, de a műnek legalább három változata készült el. Koszta statikus, már-már ikonivá merevedő figurái e képen a hagyományos paraszti életforma archetipikus figuráiként jelennek meg. A három statikus alakot a művész a kezükbe adott kaszával, kapával és gereblyével igyekezett megmozgatni (Hornyik, é. n. a). Bényi László szerint a mű fő festői értéke a határozott színkezelésben rejlik. „Látjuk, hogy az erős színellentéteket, a fény és az árnyék vakmerő, átmenet nélküli szomszédságát mint állítja Koszta a kompozíció szolgálatába. Ropognak, harsognak a színek, az árnyékok sötét lapokban, hidegen csapódnak az arcokra, a földre, s a majdnem kék-fekete profilokból valami fokozhatatlan mélységgel rínak ki a szemüregek, a pofacsontok és széles orrtövek” (Bényi, 1959, 26. o.).

A „Mezei Munkások” alakjai még megelőzik az „expresszív realizmus” (Németh, 1972, 30. o.) kategóriával illetett alkotóperiódust; e mű monumentális alakjai egyfajta klasszicizáló közjátékként jelennek meg a bastien-lepage-i finomnaturalista hatásról valló korai korszak („Vízfordók”, 1903; 62.) és az expresszív, robosztus figurák későbbi időszaka („Kukoricatörők”, 1915-1917) között. E festményen még érződik az akadémizmus hatása is, de – részben a koloritnak köszönhetően – már előrejelzi a későbbi forradalmi törekvéseket is, melyekkel Koszta mintegy megreformálta a paraszti életkép műfaját. A forradalmi reform előjelei azonban már csak azért is érzékelhetővé válnak e képen, mert itt már szó sincs a cselekményes zsánerfelfogás továbbéltetéséről, ez az egyszerű, könnyen áttekinthető kompozíció sokkal

inkább a paraszti munka mindennapjainak nagyszabású megjelenítését adja, azáltal, hogy alakjait monumentálissá, méltóságteljessé növeszti (vö. *Aradi*, 1965). A kép stílustörténeti szempontból párhuzamba állítható a „*Háromkirályok*” (1906-1907; **35.**), a „*Kapáló nő*” (1906; 38,5 x 36,5 cm), a „*Hazatérő aratók*” (1897; 115 x 141 cm) c. festményekkel, illetve *Deák-Ébner Lajos* „*Hazatérő aratók*” (1881; 94,5 x 131 cm) c. képével.

Leány tányérral. A „*Leány tányérral*” c. kép (1920 k.; olaj, vászon, 63x50 cm; **64.**) már a festő érett, „*expresszív realista*” korszakában készül. E leánygyermeki munkatevékenységet ábrázoló portréletkép sötét, semleges háttere – a pszichologizálás és a karakterábrázolás törekvésén túl – utal arra a feszültséggel terhes hallgatag paraszti életrendre, amelybe a leánygyermek beleszületett. Arcán a halovány arcpír a visszafogott, szégyenlős leánygyermek képére utal, s ezzel együtt a hajába tűzött rózsa – mint a leányélet jellemző attribútuma – az ébredő nőiséget jelképezi, tehát a biológiai érés folyamatára utal, ezen keresztül pedig a szereppredesztináció jelenségével kerül összefüggésbe. (A lány húsos ajka egyébként szenvedélyességet is kifejezhet.) A tányér szintén utal a leánygyermek sorsának determináltságra, hiszen jelzi a „*folytonos tevékenység*” (*Jávor*, 2000, 672. o.) morálját. A gyermek ruhájának vöröse a tűz melegét juttatja eszünkbe és életerőt sugall. Felfedezünk az ábrázolt jellemében némi bámész-természetet is, aminek köszönhetően érzékelhető a gyermekkor spontaneitása is.

Tányért törölgető lány. E tekintetben is hasonló a „*Tányért törölgető lány*” c. portréletkép (é. n.; olaj, vászon, 56,5x52 cm; **65.**). Az itt ábrázolt leánygyermek ruhájának fehére eszünkbe juttatja a paraszti társadalomban élő leánygyermek-konstrukcióval együtt járó erényeket is, mint a tisztaság, a mértékletesség, az ártatlanság, az erkölcsösség és a szemérmesség. A leányka nyakába helyezett narancssárga kendő szintén utal arra a lelkesedésre és életerőre, mely gyermekkorát átmelegíti, de a tányér attribútuma is a szereppredesztináció jelenségére, s az „*emberi játszmákra*” (ld. *Berne*, 2013, 70-72. o., 99. o.) utal, ezen keresztül pedig érzékelhetővé válnak a férfi-női szerepek elkülönüléséből fakadó rejtett feszültségek. Maga a tányértörölés körkörösen ismétlődő, önmagába visszatérő mozdulatsora révén pedig a paraszti élet szertartásosságát idézik, illetve az archaikus létmód állandóságát, azonban mindez a leány képszelre tolt alakja révén feszültséggel és dinamizmussal társul. A háttér semleges sötétje itt is csökkenti az életképi hatást, ám a „portréletkép” kategória itt is elfogadható, már csak Ezt az állítást igazolja a gyermekalak félprofil-aszimmetrikus beállítása, félig elforduló feje, illetve a tányértörölés rutinja is.

Az utóbbi két képpel tematikailag párhuzamba állítható a „*Tányértörölő nő*” c. kép (1919 k., olaj, vászon, 80x70 cm, MNG), melynek munkába merült, profilból ábrázolt alakja mintha csak azt az ideált jelenítené meg, amely az előző két mű leányalakjainak lényében már formálódóban van. Itt azonban – az alak beállításának, a maga meredő tekintetnek, a tányértörölő

mozdulatsorok szinte érzékelhető ismétlődésének, illetve a fehér és világoszöld tónusoknak köszönhetően – nagyobb mértékben érződik a parasztasszonyi életrend szertartásossága, az asszony fején látható mintás kendő pedig az asszonyi sors végzetszerűségét, befejezettségét jelzi, illetve megszólaltatja a sorsába törődés élményét, de érzékelteti a paraszti hétköznapi szertartásosságát is. Ez a fajta életrend van tehát formálódóban már a gyermekek bőre alatt is.

6.7.7. Összegzés

A vizsgált művek szervesen illeszkednek az életművekbe, így aztán hangsúlyosan közvetítik a paraszti életideált, amely az ábrázolt leánygyermekben érlelődően van. Erre utalnak a különböző attribútumok (pl. korsó), viseleti elemek, magatartás-motívumok is. Érzékelhetőek ugyan a gyermekkor antropológiai sajátosságai, ám ez az aspektus összefonódik a paraszti életélménnyel, illetve a „miniatűr felnőtt” konstrukcióval. Bár megjelenik a szégyenlősség, a szótlanság és a „folytonos tevékenység” létmotívuma, nem érezzük a kiszolgáltatottságot és az alárendeltséget, annak ellenére, hogy a néprajzi szakirodalomban kiemelten kerülnek megfogalmazásra e sajátosságok. Ennek oka többek között az, hogy ember és természet harmonikus, bensőséges kapcsolata hangsúlyosan érzékeltetésre került az ábrázolásokon, melyeken így aztán szóhoz jutott a gyermeki szabadságélmény is.

6.8. A PARASZTI GYERMEKNEVELÉS ÉS GYERMEKI SZOCIALIZÁCIÓ MEGHATÁROZÓ MOTÍVUMAI, ATTRIBÚTUMAI ÉS METAFORÁI AZ ALFÖLDI ISKOLA EGYALAKOS LEÁNYGYERMEKÁBRÁZOLÁSAIN

6.8.1. A leánynevelés és a leánygyermeki szocializáció jellegzetes motívumai és attribútumai Koszta József (1861-1949) festészetében

6.8.1.1. Leánygyermek egy „paraszt származék” festészetében

Koszta József első önálló, gyűjteményes kiállítása 1917-ben, az *Ernst Múzeumban* került megrendezésre (ld. *Ernst és Lázár*, 1917). A kiállítás egy részét képezték leányportréi, melyek – *Bényi László* szerint – a honi gyermekábrázolás legigazabb darabjai közül valók (*Bényi*, 1959, 35. o.). Koszta „ezeken az arcképeken árulja el lelkének kisugárzó gyengédségét, de persze természetéhez híven, az édeskészség legkisebb nyoma nélkül” (*Bényi*, 1959, 34-35. o.). A kiállítás sikerét az „*Alkotmány*” kritikusa, *Márkus László* a következőképp összegezte: „*Egy pompás magyar művészt fedez föl ez a magyar kiállítás, Koszta Józsefet, akinek spanyo-*

los viharzású ereje és borongós magyarsága egy poraiból megelevenedett Munkácsy és egy magyarrá lett Goya szenzációját idézik fel” (Márkus Lászlót idézi Lázár, 1937, 80. o.).

Leánygyermek-ábrázolásainak modelljei többnyire ugyanaz a néhány személy volt, akik életében fontos szerepet töltöttek be. Gyakran megfestette feleségét, *Annuskát* (ld. *Bényi*, 1959, 19-20. o.) és *Katókát*, aki nem más volt, mint a házaspár állami gondozásból kivett neveltje. Gyakori modellje volt egy harmadik lány is, akinek a nevét nem ismerjük, de néha más kislányokat és asszonyokat is festett. Idővel a leányábrázolás vált Koszta egyik fő témájává.

Többnyire sötét, semleges háttérrel megfestett portrékról van szó, melyek mögül bár érződik a beállítás aktusa, a képek izzó felületének, a mélytüzű koloritnak, a ragyogó színfoltoknak, a vaskos anyagszerűségnek köszönhetően mégsem érezzük a műtermi festészet merevségét. E festmények a lélekábrázolás mélységével és ösztönösségével képesek érzékeltetni a gyermekkor komolyságát, miközben kifejezésre juttatják az archaikus paraszti létállapot tragédiáját is, mely mintegy az ábrázoltak bőre alatt feszül. E képeket tekinthetjük a parasztleányi sorsot, s egyszersemind a paraszti létállapotot összegző már-már ikoni műveknek is. Az ikonszerűséget erősítik az ábrázolásokat egy csoportba rendező olyan motívumok (pl. kakas, váza, macska, virág, ábrándozás), melyek – mivel egyik képről átemelésre kerülnek a többi képre – metaforává válnak (ld. *Szívós Mihály* meghatározását a metaforáról: *Szívós*, 2015, 220. o.), e műveket tehát bizonyos, mögöttes jelentéstartalmat reprezentáló, illetve továbbkonstruáló metaforák fűzi össze ciklussá.

6.8.1.2. A termékenység, az áldozatkészség és a beletörődés értékei a „kislány kakassal” típusú Koszta-festményeken

Koszta József leányportréinak egy sajátos csoportját képezik azok az ábrázolások, melyeken a modell egy kakassal kerül megelevenítésre, ezáltal hangsúlyozva ki az ábrázolt paraszti létállapotba vetettségét. A kakasmotívum egyértelműen a paraszti sors szimbólumaként jelenik meg, hangsúlyosan szerepeltetett alakjával érzékeltetve a paraszti élet rendjét. A kakas jelképe az éberségnek és a figyelemnek, de jelentheti a reményt és a hitet is, s a jóság szimbóluma is egyszerre. Az „*Állatvilág*” c. folyóirat szerzője szerint hagyományosan a kakasnak tulajdonított képességek a jóstehetség, az időjósítás képessége, a bölcsesség és az önzetlenség, de itt is olvashatunk éberségéről, többek között az ókori perzsa kultúra kapcsán. Az ókori görög kultúrában a fény és a világosság szimbóluma volt, de az ókori népeknél általában áldozati állatként is szerepelt (*Sólyom*, 1909, 11. o.; *Ujváry*, 1980, 235. o.). A tyúkot hagyományosan mindenekelőtt a csoporttudat, a gyermekszeretet, az anyaság és a termékenység megtestesítőjének tartják (*Pál és Újvári szerk.*, 2001). Mindezen ismeret eszünkbe juttatja a paraszti életideállal együtt élő hagyományos értékeket: egyrészt megidézi a fáradhatatlan munkabírás morálját, a

kitartást, a vallásos miszticizmust, az önzetlenséget és a szerénységet, másrészt felhívja a figyelmet a közösségi szellemre, illetve a gyermeknemzés és az anyaság jelentőségére.

Kakas és tyúk. A kakas, illetve a tyúk alakja önálló tárgyként is megjelent a festő életművében „*Kakas és tyúk*” című vásznan (1930-as évek, **68/b**), mintegy e művel juttatva kifejezésre a nő-férfi kapcsolat természetességéről és egyszerűségéről vallott közfelfogást, ami a paraszti társadalom tudatában-tudattalanjában élt. Ebből a párhuzamból kiindulva azt is mondhatjuk, hogy a leánygyermek, illetve leányok kezében tartott kakas utal a nőléti fajreprodukcióval kapcsolatos elemeire, valamint ezzel együtt a biológiai érés folyamatára vagy éppen a biológiai érettségre. A paraszti élet szimbolikájában, akár csak a babonák és a hiedelmek világában, a fiastyúk a termékenység szimbólumaként jelenik meg, ennél fogva pedig a kakas – mint a fiastyúk párja – egyértelműen utal a nő biológiai érettségére, illetve a termékenységre. Ugyanakkor mivel Szatmáron például a leányok meddőség ellen fogyasztották a kakasherét, önmagában is utalhat a termékenységre (Ujváry, 1980, 213. o.). Némelyik falun (például Csanádpalotán) még a vetést is olyan napon kezdték, amikor először látták meg a fiastyúkot, ennek célja pedig nem más volt, mint a bő termés elősegítése (Pócs, 2004, 144. o.). Ily módon – áttételesen – a fiastyúk a termékenység jelképének tekinthető a paraszti társadalomban. Ezzel némiképp összhangban áll a *Talmudból* kiolvasható tartalom, ugyanis a zsidó hagyományban a kakas és a tyúk együttes, mátkapárként való megjelenítése esetében a kakas alapvetően a termékenységet jelképezi. „*A Talmud szerint az udvariasság képe, mert ő vezeti be urát, a Napot*” (Pál és Újvári szerk., 2001). Mindenesetre, ha a paraszti élményvilág és a paraszti társadalom tapasztalatrendszerének vizsgálatánál maradunk, összegzésképpen kijelenthetjük, hogy a paraszti szemlélet számára a kakas nem más, mint az „egy törvényű” paraszti élet kéréseketlen rendjébe való belevetettséget szimbóluma.

A gyermekkép vonatkozásában a kakas csakugyan utalhat a jóság és a szerénység értékére, ugyanis, mivel úgy tartják, hogy eledelét megosztja a tyúkokkal, a kakast a jóság szimbólumának is tartják. Ugyanakkor – az ókori görög bölcsélet nyomán – jelképezheti a jókívánságot és a gyógyítást (ld. *Aszklépiosz*) is (Sólyom, 1909, 11. o.), de jelen esetben leginkább az áldozathozatalt (ld. *Platón: „Phaidón”*; ld. még: Ujváry, 1980, 210. o., 225. o.). Az ókori római kultúrában – *Minerva, Priapus, Mercurius* és *Mars* szent állataként – a kakas alakjában megjelent a harciasság és az éberség tulajdonsága, de – ha *Proserpinával* hozzuk kapcsolatba – jelképezheti a természet megújulását, a tavasz termékenységét is. A kakasábrázolásban az éberség és a harciasság tulajdonsága a keresztény kultúrkörben is megjelenik, hiszen a *Bibliában* a kakas úgy is ismert, mint az az állat, aki hirdeti az új hit felvirradását, ugyanakkor ebben az összefüggésben jelképezheti az igazhitűséget is, avagy az „*igazak lelkét*” (Pál és Újvári szerk., 2001). Mindazonáltal a kakas gyakran közvetlenül szelleműzéssel összefüggés-

ben jelenik meg (Ujváry, 1980, 210. o., 223. o.). Hasonló irányba mutat a XI. századtól a templom tornyára rögzített fémkakas („szélkakas”), mely minden irányban körbeforog, hogy legyőzze a gonoszt, s elűzze hangjával (Pál és Újvári szerk., 2001); ennek alakjában szintén az éberség és a harciasság jelenik meg (Sólyom, 1909, 12. o.). Szent Ambrus „Himnusz kakasszóra” c. írásában a remény és az enyhület szimbólumaként jelenik meg (Pál és Újvári szerk., 2001), Prudentius egyik versében pedig a pogány világot a kereszténységgel összekötő szimbólumként említi meg a kakast (Sólyom, 1909, 12. o.), de itt is megjelenik a hit, a remény, a megújulás, az enyhület, az éberség és a hitbuzgóság motívuma (Prudentius, é. n.).

Ezen jelentések nagy része – különösen a jóság, a jóindulat, az éberség, a termékenység és a remény – föllelhető ábrázolásainkon is, s kapcsolatba hozhatók az életideállal, a leányideállal, s azon keresztül pedig a gyermekképpel. A kislányok, leánygyermek kezében, karján, ölében megjelenített kakas ezeken a megjelenítéseken minden bizonnyal egyszerre utal a keresztényi jóindulatra, s ezzel együtt a szerénységre, a hitből, s ezzel együtt a fáradhatatlan munkabírásból fakadó éberségre, illetve a termékenységre, hiszen a zsenge, még érintetlen leány mintegy magában hordozza a természet megújulásának, illetve folytonosságának lehetőségét. Itt tehát utalás történik a nő fajreprodukciós funkciójára, ugyanis itt a leány – a kakas attribútuma révén – befogadó „anyagként” jelenik meg, passzív matériaként (ld. „Genezis” 2. és 3. fejezete; Badinter, 1999, 21-22. o.), akinek dolga, hogy alávesse magát a patriarchális hatalomnak, s egyúttal a természet rendjének. Azonban ilyen összefüggésben csakis a szűz leány kerülhet ábrázolásra, éppen ezért a tárgyalt képeken megjelenik az ártatlanság jelentése is, melyhez a paraszttársadalom íratlan kódexében hozzátapadt a visszafogottság, a szerénység és a szégyenlősség viselkedésbeli követelménye is.

Ily módon az elmondattokból az ártatlan, érintetlen, visszafogott, szemérmes leánygyermek képre következtethetünk a „kislány kakassal” típusú ábrázolások kapcsán, mindez pedig összhangban áll mindazzal, amit fejtegetésünk elején megállapítottunk. Tehát Koszta József festői életművében a kakassal a karján megjelenített leánygyermek, illetve leány a férfi – illetve a patriarchális népi társadalom – alávetettjeként, passzív, befogadó, alárendelt tényezőként, „relatív teremtményként” (Jávor, 2000, 629. o.; Nagy, 1998) jelenik meg, akinek szerepe mintegy a férfi szerepéhez képest fogalmazódik meg. Osztályrésze nem más, mint a beletörődés és a beleegyezés a parasztélet kérlelhetetlen, szertartásos rendjébe. A kakas ennek az életrendnek, illetve a vázolt leányideálnak és leánygyermek-konstrukciónak az attribútumaként jelenik meg a képeken. Mindezt a kakas áldozati állat mivolta (Ujváry, 1980, 213. o.) – a leány elkövetkezendő áldozatvállalásaira utalva – méginkább megerősíti. Kultúrtörténeti ismereteink birtokában, mint már arra utaltunk, a remény üzenetét is beleolvashatjuk az ábrázolásokba: a nélkülözésektől kísért szegényparaszti leány- és asszonyélet már-már sisyphosi

létállapotának minden nehézsége ellenére is olykor megjelenik az életbe és a teremtő akarat segítségébe, jóindulatába vetett hit is, mely alapvetően a keresztény hitből táplálkozik.

Kislány kakassal. A „*Kislány kakassal*” című festmény (1917 k.; olaj, karton, 69x50 cm; 66.) vermeeri és velazquezi hatásokról tanúskodik, ám a felületen uralkodó vaskos anyagszerűség okán sajátosan kosztásan jut kifejeződésre a paraszti környezet mély indulatokkal telített atmoszférája. A leánygyermek szájának legörbülő vonalai hallgatag, szemérmes természetéről beszélnek, ugyanakkor lényéből nemcsak alázatosság és kedves egyszerűség árad, de érződik a csodálkozó gyermeki természet bája is. Megvilágított arcéle élesen emelkedik ki a sötét háttérből, arcán végtelen báj és kedves egyszerűség ül ki. Hajának „rendes állapota” a leányoktól megkövetelt önfegyelemre utal. Arcán az arcpír szégyenlősségre enged következtetni. Mint tudjuk, a templom előtt a lányok gyakran kicsipkedték egymás arcát, hogy szégyenlősnek tűnjenek, ugyanis csak a szégyenlős lány tűnt a paraszti közösség előtt magát jól viselő leánynak. Mindez az érlelődőben lévő leányideálra utal (*Jávor*, 2000, 614. o.).

A csendes, visszafogott leány ideáljára következtethetünk továbbá a testhasználat motívumai közül olyan elemekből, mint amilyen a kissé előreemelt, félrebiccentett fej, a mélyen ülő szemek, a vigyázó, szégyenlős tekintet. A test kissé elfordul, ezzel szólaltatva meg haloványan a gyermekkor félszességét, spontaneitását – annak jele ez, hogy e lányka nem tagozódott még bele egészen a paraszti élet rituális rendjébe. A népviseleti elemek közül megemlítjük a vállakon elboruló piros kendőt is, mely finom árnyalataival magán viseli a paraszti lét tüzeit, illetve megemlítjük még a fehér árnyalataiban gazdag ruhácskát – mindez Koszta mélyérzékenységű kolorizmusáról tanúskodik. A sötét háttérből élénk színekkel kiváló vörös kendő valamelyest eszünkbe juttathatja *Margarita infánsnő* égő, kármin mellbokrétáját.

A semleges háttér sötét tónusai és a leányalak ruhájának fehér és piros árnyalatai között érződő feszültség révén, illetve a durván felrakott, vaskos színfoltoknak köszönhetően egyszerre válik érzékelhetővé a paraszti élet hallgatag, szertartásos rendje és indulattól való telítettsége, nyugtalansága. Sokatmondóak a lányka szemei is: „*A csodálkozó, mélykék szempár – a lélek tükre – Koszta súlyos, borongós egeit idézi, s egy kicsit úgy érezzük, hogy maga a nehéz természetű, kevés szavú, de izzó lelkiületű művész néz vissza ránk*” (*Hornyik*, é. n. d). A lányka mintegy a paraszti sors szimbólumaként tartja kezében a cibákos kakast, amely a paraszti leányélet és a paraszti világ összegző igényű művévé avatja a képet. Mindennek köszönhetően a leánygyermek alakja típuszerűen, s közben rendkívül elevenen jelenik meg – egyszerre érzékelhető a lányka pillanatnyi lelkiállapota és a személye mögött húzódó életrend.

A kakas attribútuma természetesen a vázolt tartalmakat aláhúzza a képen, hiszen az állat itt alapvetően az alávetettség, a szerénység, s ezzel együtt a jóság megjelenítőjeként került ábrázolásra, ily módon pedig megjelenik az „*ártatlan gyermekkor*” szólama. A cibákos kakas

alakja ebből a szempontból összhangban áll a kislány pirosposzsgás, kicsipkedett arcának (ld. *Jávor*, 2000, 614. o.) szomorú-szerény ábrázatával, illetve a görnyedt tartásából fakadó visszafogottsággal, a kakas tarajának vöröse pedig rárimel a leány kendőjének, illetve a hajába tűzött virágnak a vörösére; ezek a tónusok a paraszti élményvilág melegét juttatják eszünkbe. A népi hagyományhoz hűen itt is indokoltnak tűnik a termékenységre asszociálni, hiszen a kakas a bő termés, s ezzel együtt a termékenység szimbólumaként jelenik meg a falusi folklórban, többek között a házavatási és a lakodalmi folklórban (*Ujváry*, 1980, 213. o., 276. o.). A kakas alakja kapcsán gondolhatunk a hűsége, hiszen a kakas mint a mátkapár egyik párja mintegy a felnőtt életre való előkészületre utal. Ebből kiindulva azt vehetjük észre, hogy ez a leányka már gyermekként sem egészen gyermek, hiszen már előre érzékelhető osztályrésze, mely nem más, mint a hallgatag parasztasszonyi sorsba történő beleegyezés, illetve a patriarchális rendnek való alávetettség, hovatovább, a *kiszolgáltatottság*, melyet a néprajzi szakirodalom a gyermekkor kapcsán ugyancsak tematizál. Mindemellett a kakas mint áldozati állat (*Ujváry*, 1980, 210. o., 225. o., 275. o.) a leányélet áldozatokban bővelkedő voltára utal.

Végül, éppen a kiszolgáltatottság kapcsán, közvetett módon eszünkbe juthat *Edvard Munch* „*Pubertás*” c. festménye (1894-1896), mely ugyancsak a leánykor eme érzékeny szakaszának interpretációját nyújtja, meglehet, egészen más összefüggésben, de csak azért, mert egészen más társadalmi közegeből meríti tárgyát. *Kosztá József* festményén szó sincs a megbotránkoztatás szándékáról, a provokáció gesztusáról, de a *Munchnál* föllelhető őszinteség, nyersesség és ábrázolásbeli kíméletlenség (a leányka lényének, nemiségének már-már a lemeztelenítésig történő bemutatása) ezen az ábrázoláson is nyugtázható. Akárcsak *Munch* festményéről, e képről is „*a nő nemi ébredésének döbbenete árad*” (*Kristó-Nagy*, 1983, 41. o.), ha itt ez – a paraszti életfelfogás érzékeltetésével összhangban – sokkal visszafogottabban is került megjelenítésre. *Kosztá* vásznán nem történik hangsúlyos utalás a nemiségre – legföljebb annak fajreprodukciós aspektusára –, de talán itt is érzékelhető a leány lényén valamiféle szorongás – esetleg csak félénkség? –, amely együtt jár a nemi szerepből fakadó kiszolgáltatottság érzésével (*Kristó-Nagy*, 1983, 41-44. o.).

Munch képének a lélektani utalásokon (ld. *Kierkegaard* a szorongásról) túl kultúrakritikai, társadalomkritikai vonatkozása is kitapintható, amit a festő alapvetően *Ibsentől*, a „*Vadkacsa*” szerzőjétől tanult, aki nem mást mondatott ki egyik szereplője, *Relling* doktor száján, mint, hogy a „*hazugság*”, amit az ember finomkódan „*eszménynek*” hív, az ember életének „*mozgató rugója*”, illetve, hogy: „*aki megfosztja az átlagembert az élete nagy hazugságától, a boldogságát veszi el tőle!*” (*Ibsen* [1884], é. n.; idézi és magyarázza: *de Micheli*, 1969, 34. o.). Miként *Ibsen* drámáival, *Munch* e festményével (és más képeivel) – nagy botránnyokat kavarva – ugyancsak lerántotta a leplet a nyárspolgári társadalom ideáljairól, s kifejezte a pol-

gári előítéletek és az ezekre alapozott társadalom iránti gyűlöletét (*de Micheli*, 1969, 34. o.). *Munch* tehát letépte a polgárság ruhájáról a hazugságok fátylát, hogy megpillantsa mögötte az ösztönök, a szorongás, a borzalmak valóságát – a polgári értékek bírálata tehát szorosán összefonódott a *kierkegaard-i* és *nietzschei egzisztencializmus* működésével.

Ugyanakkor *Kosztá* idáig nem ment el, ő pusztán kifejezte saját kora valóságát, nagyjából úgy, ahogy egy tanult, haladó művész láthatta, s úgy, ahogy a nép, hiszen ő egyszerre festett a művész és a paraszt szemével. Nem provokált, mert provokációnak nincs helye, nincs funkciója parasztemberek között, s különben is: nincs mit leleplezni itt, hiszen a paraszterkölc nem pusztán díszlete vagy divatos öltözéke, hanem húsa és szövete a paraszti életnek. A paraszterkölc őszinte, mert ősi, elemi, s tegyük hozzá, roppant naiv erők táplálják, nem pedig csak a társadalmi megszokás fenntartásának képmutató kívánalma, mint városi, polgári közegben. Ha valóban beszélhetünk szorongásról *Kosztá* vásznai kapcsán, akkor ez sem a városi ember szorongásélményét jelenti, hiszen itt a paraszti törvények oly erős integráló erővel bírnak, hogy az egyén identitása nem kerülhet válságba, mivel a közösség normái, erkölcsi biztonságos keretet nyújtanak élete számára. Érzékelhető azonban az a csupaideg paraszti természet, az a zsírospaszt szemlélet és az a szenvedély, amelyet *Kosztá* természete is magába szívott a paraszti élményvilágból, s éppen azért mondható, hogy *Kosztá* egyszerre láthatott a művész és a nép szemével, mert a művész magáévá tette mindazt, ami a paraszti világ mikro-univerzumából kiérezhető, sajátta tehető volt. A leány kiszolgáltatottsága valóban érezhető, de ez a kiszolgáltatottság nem a bizonytalansággal és az anómiával rokon, sokkal inkább az archaikus paraszti létállapottal, s azzal a tudattal, hogy az ember születése a társadalomban mindent eldönt. Ez a leány egyszerű parasztleánynak született, s már szemében ég egész élete, kiolvasható belőle minden, ami ő: szerénység, beleegyezés, visszafogottság és alávetettség.

A mű közelebbi rokonságot mutat *Czóbel Béla* „*Kislány ágy előtt*” c. festményével (1905), mely ugyancsak párhuzamba állítható *Edvard Munch* „*Pubertás*” c. alkotásával. A képen egy kislányt látunk kopott falaktól körbevéve, az ágy szélénél állva, a *fauvizmusra* jellemző síkszerű ábrázolásmódnak köszönhetően kissé bizonytalan pozícióban. A lány összekulcsolt kezekkel, visszafogottan és szemérmesen került ábrázolásra, tekintetéből a biológiai értelemben átmeneti, válságoktól terhelt életszakasz bizonytalansága árad. A mű akár a „*Pubertás*” magyar párdarabja is lehetne, hiszen itt is érzékelhetővé válnak a prepubertást vagy serdülőkort övező bizonytalanságok, ugyanakkor a problémaábrázolás visszafogottsága *Kosztá* festményével rokon. Igaz ugyan, hogy a mű saját korában a – a művész alkotókorszakának más műveihez hasonlóan – „*vadak*” között is „*faragatlannak*” tűnt élénk, keveretlen színeivel, durva felületével, ám mégis távol áll a *munchi provokáció* mértékétől. A harsogó, vad színekkel megfestett, dekoratív hatást keltő képen a vörös színek a paraszti élet és gyermek-

kor szenvedélyességét juttatják kifejezésre. A kép jobb alsó sarkában a korszó a nőiséget, a női sors passzivitását, a termékenységét és a nők befogadóképességét szimbolizálja, ily módon utalva a paraszti nőideál olyan elemeire, mint amilyen a beletörődés, a szótlanság és a saját sors elfogadása. A háttérben lévő képen ábrázolt falurészlet az – ugyancsak paraszti sorsszimbólumként értelmezhető – *piros cseréptető*s házzal, illetve a magány, a melankólia és az izoláció érzését keltő borongós, mélykék égbolttal – a „kép a képben” megoldásán keresztül (mintegy ablakot nyitva a leány életvilágára, illetve annak atmoszférájára, s egyúttal megmutatva a „kultúrtáj” jellemzőit) – szintén a parasztsorsra utal. Az antropológiai tér mindezen jellemzői megerősítik a rokonságot *Kosztá* vizsgált festményével.

Annuska a kakassal. A kakas motívuma hasonló értelemben szerepel *Kosztá József* más képein is, mint a „*Kislány kakassal*” c. festményen (1917 k.; **66.**): tulajdonképpen a szereppredesztinációt érzékeltető szimbólumként realizálódik mindenütt. Az „*Annuska a kakassal*” című képen (1917 k.; olaj, vászon, 50x45 cm; **67.**) a cibákos kakas szintén a paraszti élet hangsúlyos attribútumaként jelenik meg. Mélytüzően megfestett, nagy alakja mintegy elválaszthatatlanul tartozik hozzá a lánykához, aki úgy tartja magához a kakast, mintha csak a sorsa, az élete volna. A képen a kettéválasztott hajú, kissé leemelt fejű leánygyermek komoly tekintettel, csöndesen néz maga elé, beleegyezően, lényében a hallgatag, visszafogott leány ideálja vetődik előre. A semleges háttér sötét tónusai és a parasztlányka fehér ruhája között érzékelhető feszültségben jut kifejeződésre a lányka életének szóttalan rendje. Továbbá mivel némiképp úgy tűnik, mintha a leánygyermek előrenyújtaná a kakast áldozatot felmutató gesztussal, a képet talán az áldozatmutatás képi reprezentációjaként is értelmezhetjük (vö. *Sólyom*, 1909, 11. o.; *Ujváry*, 1980, 210., 225. o.), s ha így interpretáljuk e festményt, magát a leánygyermeki életet láthatjuk feláldozott, a paraszti társadalom rendjének alávetett életnek (*Jávör*, 1998, 155-156. o.). Itt tehát a művésznek sikerült megszólaltatnia a függőség, az engedelmeség paraszti eszményét, illetve a kiszolgáltatottság, az alárendeltség és a szóttalan beletörődés paraszttasszonyi élményvilágát.

Ugyanakkor jegyezzük meg, hogy a „*kislány kakassal*” típusú ábrázolásokon a kakas motívuma az egyház megújulásának jelentésén keresztül utalhat a paraszti népben élő kollektív reményre és hitre is, mely az egyént a közösségen keresztül a transzcendens tartományokhoz fűzi. A kakas ebben az értelemben az új nap hajnalának szimbóluma, s mint ilyen, kifejezője a népi vallásos miszticizmusnak és reménykeresésnek. Ebben a kontextusban a szintén a nép kollektív tudatának-tudattalanjának kifejezőjeként jelenik meg, nem pedig individuumként.

Tyúkos lány. Az előző képekkel szemben a „*Tyúkos lány*” című festményen (é. n.; olaj, karton, 62x43 cm; **68.**) már aligha gyermeket, sokkal inkább egy már-már nővé érett lányt látunk, profilból ábrázolva. A beállításnak köszönhetően kifejeződésre jut a parasztélet szigo-

rú rendje. Ezt a csendes, szertartásos hangulatot a mintás népviseleti elemek csak fokozzák, ahogyan a szemérmességre utaló arcpír és a hajviselet „rendes” állapota is. A lány tekintete egy felnőtt nő komolyságát mutatja: Annuska úgy néz a távolba, mint aki már képes élete távlatait bemérni – egy megállapodott, a paraszti élet rendjébe beletanult, beleszerveződött, a felnőtt életre megérett leányt látunk a képen. Mindezt a lány kezében tartott tyúk alakja hitelesíti, mint sorsszimbólum, mely az egyén és a közösség sorsának összefonódására utal, illetve azzal együtt a nők „relatív teremtmény” (Jávor, 2000, 629. o.; Nagy, 1998) voltára és társadalmi alávetettségükre.

Ebbe a témakörbe illeszkedik Ferenczy Károly „Leány kakassal” („A kedvenc”) c. portréletképe (1902),⁵³ hiszen a kosár és a fiastyúk már-már típusos kellékei a szegényparaszti leányéletnek. A leányka mintegy „házikedvencként” tartja kezében a levágásra szánt fiastyúkot, ugyanakkor, ha a tyúkot a leányra váró későbbi sors szimbólumaként értelmezzük, a leánygyermek saját sorsa fölött érez bánatot (vö. a kakasütéssel – ld. Ujváry, 1980, 165-168. o.). Ha pedig a jelenetet a tyúk lakodalmi feláldozásával (ld. Ujváry, 1980, 276. o.) hozzuk összefüggésbe, a termékenység képzele révén megjelenik a leány passzív, befogadó mivolta is. A tyúk utal továbbá olyan leánygyermeki tulajdonságokra, mint az alázatosság, az alávetettség, a szemérmesség, a szégyenlősség, a visszafogottság, a hallgatagság és a jóság (gyermekkép). Mindemellett megjelenik itt a termékenység motívuma, nemcsak a tyúk, hanem a kosár alakja révén is (Pál és Újvári szerk., 2001), ezzel szintén előreutalva a hallgatagságra és beletörődésre ítéltetett leánygyermekre váró későbbi asszonysors és anyasors minden terhére.

Összegzés. Végül érdemes rákérdezni arra: miféle külső tekintet mered rá a képeken ábrázoltakra? Minden bizonnyal a paraszti világ szigorú, kontrolláló tekintete által meghatározottak e leányalakok, testük minden porcikáját átjárja a patriarchális paraszti életrendnek való alávetettség. Ugyanakkor kiszolgáltatottságuk nem teszi őket rabbá, amennyiben ebben az életrendben érzik magukat szabadnak, akárcsak Sziszüphosz boldognak. Összegzésképpen: a paraszti élet egytörvényűsége az, ami esszenciális kifejeződési formát nyer e képeken, újfent érvényt adva a „kicsinyített felnőtt” egyfajta szólamának. Ugyanakkor a képek mögül érződő erőteljes felnőtt kontroll okán mégis belelátjuk az ábrázolt alakokba a gyermekkor átmeneti, befejezetlen voltát is, különöse Koszta József „Kislány kakassal” c. művén (1917; 66.). Azonban Ferenczy Károly idézett festményén („A kedvenc”, 1902) egyenesen a gyermeki bájosság, szeretetre méltóság motívuma kerül kifejeződésre, de a látszat ne tévesszen meg: a kakasmotívum rejtett jelentéstartományai okán itt is megjelenik a „miniatűr felnőtt” képe, még akkor is, ha határozottabban véljük érezni az anatómiai-fiziológiai, illetve a gyermeklélektani irányvonalú megfigyelésre utaló gyermeklét-motívumokat.

⁵³ MNG. http://www.mng.hu/kiallitasok/idoszaki/ferenczy_IX

6.8.1.3. A gondokban évdő leány

Annuska a tükör előtt virággal. Koszta József jellemábrázoló képességének legnagyobb mélységeiről vallanak azon művei, melyek elementáris erővel ragadják meg a leányéletet átható mélabú, töprengés és ábrándozás élményvilágát. Ilyen ábrázolás az „*Annuska a tükör előtt virággal*” c. festmény (é. n.; olaj, vászon, 50x60; **69.**) is, melyen egy merengő leányt látunk, még hozzá a művész feleségét és múzsáját, *Annuskát*. A leány tizenhét évesen szegődött a zömök, kissé ideges természetű férfi mellé. Miképp *Bényi László* írja, *Annuska* „*lényével teremtette meg férje köré a csendes munkálkodás és tűnődés atmoszféráját, amelyből a művész csodálatos parasztleány- és asszony portréi nőttek ki. Annuska megfáradt, pihenő, vagy gondokban őrlődő vonásain is felismerhette Koszta a paraszti sorsnak és életformának legbensőségesebb kifejeződését*” (*Bényi, 1959, 19-20. o.*). Ez a megállapítás a vizsgált festmény esetében is áll, hiszen Annuska gondokban évdő, szomorúan is bájos alakjában nemcsak saját keserősége és magánya jelenik meg, ugyanis a művész ebbe a szeretett figurába sűrítette bele a parasztleányt minden bűjét, baját. Bármennyire is úgy tűnik első pillantásra, hogy a jellemábrázolás individualizmusa szólal meg e tükrös jeleneten, ezt a tendenciát – mint Koszta életművében rendszerint – ezúttal is felülírja a törekvés a gazdálkodó kultúra fojtott, csöndes, tragikus sorsának érzékeltetésére.

Bár a tükör az igazság, a valóság és a földi hívságok szimbólumaként egyaránt értelmezhető (*Pál és Újvári szerk., 2001*), e színekben és reflexekben gazdag festményen az ébredő nőiség bájára, az ábrándozásra, s méginkább az önreflexió folyamatára utal. E halk szavú leány nem hiúságát gyakorolja, sokkal inkább saját nehéz sorsán, avagy a mindenki által érzett, hordozott közös sorson mereng. A tükör ennek az önreflexió folyamatnak a kelléke itt, nem pedig a náciszi önimádaté. Ábrándozásról pedig akkor beszélhetünk, ha alatta azt a vizualizációs gyakorlatokban gazdag lélektani folyamatot értjük, mely folyamán a lélekben munkálkodó feszültségek szublimálása nyomán olyan energiák szabadulnak fel, melyek révén képesek vagyunk megújulni, majd cselekvéseink során aktivizálni erőforrásainkat. Annuska is ábrándképekben oldja fel az őt övező, benne is gyökeret vert paraszti életrendből fakadó „kimondhatatlan” feszültséget, mely a kosztai expresszív realizmus lírai nyelvén mégis kifejezhető.

Már-már úgy tűnik, mintha nem egy, hanem egyszerre kétféle portrét látnánk Annuskáról, hiszen míg a tükör előtt pusztán szomorúsan töprengő lányt vélünk látni, addig a tükörképben határozottan a leány szomorúsága, s így az a benyomásunk támad, mintha Annuska próbálná elrejteni bánatát mások elől (hiszen, mint tudjuk, faluhelyen nem volt illendő mások lelkére kötni saját lelkünk terheit), de a tükör előtt nyitva maradnak lelkének legrejtettebb

igazságai is. Ily módon a tükör itt a mély lélekani tartalmak visszatükröző objektumaként, a lélektani igazság hordozójaként jelenik meg.

A festmény tárgyi tartalma és reflex-gazdagsága okán portréletképként hat. A kép felülete szinte ég a ragyogó színektől, ám a tiszta, fehér abroszos asztal és Annuska ruhájának fehérei révén megszólal a nyugalom hangja is. Ezt a stílust *Kosztá Munkácsy* és *Rudnay* hatására fejlesztette ki, s ez alkalommal is szuggesztív erővel valósította meg. Az itt látható arcot fedezhetjük fel a „*Tányértörölgető nő*” és az „*Olvasó nő*” c. portrékon is, azonban míg ezek inkább klasszikus paraszti zsánerként hatnak, az „*Annuska...*” a társasági festmények könnyed báját viseli magán, melankóliával telítve. E képektől nem csak hangulatát, de a leányalak beállítását tekintve is különbözik a tárgyalt mű, hiszen itt se nem szemből, se nem profilból vagy félprofilból láthatjuk *Annuskát*, hanem tőlünk elfordulva, magába zárkózva; ez a beállítás hozzájárul ahhoz, hogy melankolikusnak és szomorú-szépnek érezzük e művet. Ugyanakkor némiképp igazat adhatunk *Hornyik Sándornak* is, aki szerint a művésznek e festményével sikerült felfrissítenie, megnemesítenie és étellel telítenie a paraszti zsáner mély emberábrázolását „*a báli toalett-képek és a társasági festmények könnyed bájával*” (*Hornyik*, é. n. c), hiszen „*a tükör egy kicsi mondén bájjal fűszerezi az ábrázolást és a női arc szépségére fókuszálja a figyelmet*” (*Hornyik*, é. n. c). Ám hiba volna e képet a társasági festmények könnyed, üde individualizmusának lenyomataként értelmeznünk, sokkal inkább az önreflexióról szól a kép.

A képen kibontakozó melankolikus atmoszféra némiképp emlékeztet egy másik tükrös jelenetre, *Édouard Manet* „*Bár a Folies-Bergère-ben*” c. festményére (1882), azonban az atomizált városi létmód elidegenedett hangulata helyett itt a parasztleány által érzett magány és elszigeteltség-élmény jut kifejeződésre. *Kosztá* festményén a leány nem néz szembe a szemlélővel, inkább elfordul attól, hiszen magányának, csendes természetének ez az elfordulás felel meg leginkább, ez a szelíd elzárkózás következik szomorúsággal és meg nem osztható titkokkal terhes életéből. Ezzel szemben ugyan *Manet* lányalakja, *Suzon* sem néz szembe a szemlélővel, mégis velünk szemben áll, szolgálatkészen. *Suzon* méla arckifejezéssel, rejtélyes gesztussal áll előttünk. Mindezzel lénye mintegy leválik az őt övező társaságoktól, miközben funkcionálisan – mint pincérnő – jelen van. Miképp *Manet* festményén, *Kosztá* képén *Annuska* is „*a létezés szünetében*” (ha eredeti értelméből kifordítva is; *Hans Jantzent* idézi és kommentálja *Bacsó*, 2012, 276. o.) leledzik, kifejezésre juttatva a hétköznapi munkától, a közösségi létből, illetve az önmagától való távollét ábrándos-melankolikus élményét. Mindkét képen „*a maga ismeretlenségében és megütköztető elevenességében*” jelenik meg az ember, „*még akkor is, ha teljes nyugalomban*” vannak, még hozzá azáltal, hogy itt „*a létezés elementáris nyoma*” jelenik meg „*az ember arcán*” (*Bacsó*, 2012, 276. o.). S ez – hangsúlyozzuk ki – mindenekelelt a „*fiziológiai ártatlanság*” (*Hofmann*, 1976, 146-147. o.) törekvésének vívmá-

nya. Azonban míg *Manet* lányalakjának magánya és elveszettsége a mozgalmas városi létből, a szép látszatok szcénájának elidegenedett élményvilágából fakad, addig *Kosztá* leányalakjának búja-keserősége az elszigetelt tanyasi létállapotot juttatja kifejezésre ezen a szomorú-szép portrééletképen, akinek szemmel láthatóan van módja pár pillanatra menedéket keresni „*autentikus énje*” (*Goffman*, 1956, 22-32. o.) odújában, mely az önreflexió és az önmegújulás lehetőségét nyújtja. A városi individualizmus és a „világi életmódtól” való távolság ellentéte kerül kihangsúlyozásra a megvilágítást illető különbségek által is, hiszen míg *Manet* leányalakja szinte reflektorfénybe kerül, addig *Annuska* a parasztszoba egyik árnyékos szegletében keres menedéket a parasztélet kontrollja előtt.

A kép látás- és látványfelfogását illetően rokonságot mutat a karteziánus esztétika sajátosságaival is, közelebről pedig a *Velázquez* „*Las Meninas*” c. képén tükröződő felfogással. A néző itt mintegy külső szemlélőként realizálódik, aki nem részese a képen tükröződő élménynek, hanem inkább – a műből áradó minden expresszivitás ellenére – testetlen szemlélője. Ez a „szubjektum” hiába szeretné megérteni *Annuska* szenvedését, távolmarad az általa hordozott életterhek átélésétől. A szemlélő megmarad tehát a leleselkedő, a bepillantó pozíciójában, ki-mért, karteziánus távolságban a kép mögül kiérződő élményvilágtól. A néző végül – az empátiikus alkotói attitűdből („*Einführung*” – ld. *Bernard*, 2000, 24. o.) fakadó ígéret ellenére – nem élheti át mindazt, amit a festő e képi interpretációja mögött elrejtett, s végül nyugtalanul kutató tekintetünk megállapodik *Annuska* lelkének megfejthetetlen titkán, s higgadt marad.

Ablak előtt merengő. Az „*Annuska a tükör előtt virággal*” c. képhez (69.) hasonlóan a lélekábrázolás közvetlenségével és mélységével hat az „*Ablak előtt merengő*” c. kép (é. n.; 100x70 cm; 70.) is. E képen egy karosszékben ülő, szótlán leánykát látunk félhomályos szobában, profilból, aki talán nem más, mint *Annuska*. Kezeit mintha textílián pihentetné, egy „munkaanyagon”, mely itt a szerepkövetelmény tárgyaként jelenik meg. Hátának hajlott íve utal a címben jelzett merengésre. E lányka túl van már a lírai utánérzésű gyermekgondokon, s talán nincs senki, akivel szomorúságát megoszthatná, hiszen azt már nem illik. Gondjait csendben tartja, ám nem fojtja el, hanem ábrándképekben oldja fel mindazt a feszültséget, amely a közösségi normák közé szorított parasztleányi élet szigorú rendjéből fakad. Ily módon, a közösségi lét e szünetében nyugtatja lelkét, ilyenkor meríthet erőt és nyugalmat lényé legmélyéről, *Erving Goffman* (1956, 22-32. o.) kifejezésével élve „*autentikus énjéből*”.

A barnás tónusok és a fényviszonyok a merengés és a gondokban évődés belső, rejtett élményét hozzák felszínre, tanúbizonyságot téve *Kosztá* empátiikus alkotói attitűdjéről (ld. „*Einführung*” – ld. *Bernard*, 2000, 24. o.). A képen meglehetősen kevés csendéletszerű elemet vélünk felfedezni, alig találunk valamit, ami a mindennapok gyakorlatára, rutincselekvéseire utalna, s ez még jobban elmélyíti a merengés élményét. A karosszék csendes méltóságát

kölcsönöz a leány alakjának, a leánygyermek hajviselete (rendezett, sima hajfelület és konty) pedig önfegyelemre és önkontrollra utal. A háttérben lévő virágcserep szintén a paraszti életrendre utal, de egyszerre a nőlet szimbóluma is lehet, gondolva itt a virágcserepben lévő földre, mely magába fogadja a magvakat.

Mindazonáltal a festmény a komoly, szemlélődő leánygyermeki természet elmélyült ábrázolását nyújtja, miközben összegző módon, expresszív erővel, hitelesen fogalmazza meg a hallgatag, szemérmes, alkalmazkodó leánygyermek alakját, akinek lényében már előre érezhető a bontakozóban lévő parasztasszonyi sors, melynek fő jellemzője a beletörődés kényszerre, illetve az abból fakadó magány és hallgatagság. Természetesen a leányéletnek ez csupán egyetlen, ám roppant lényeges aspektusa volt, amit maga a festő jól átértzett, s jobbra ezt az oldalát festette meg a leánygyermek életének.

A gondokba merült. „*A gondokba merült*” című festmény (1902; olaj, vászon, 97x77 cm; 71.) feltehetően ugyancsak egyike az *Annuska-képeknek*, s azok közül is az egyik első. A kép hű dokumentuma annak a figyelemnek, amellyel a festő a választott leány személyisége felé fordult, ugyanakkor a fejkötős, duzzadt ajkú, akaratos, ám csöndes, visszafogott leány alakjában kifejeződést nyer a parasztleányi élet kissé szomorú, magányos rendje, mely folytonos munkával és hallgatással telik meg, illetve megannyi felszín alá rejtett gonddal. A rétegzett ruházat és az összezárt lábak önfegyelemre, önkontrollra, visszafogottságra és szemérmességre utalnak, akárcsak a fejkötő, mely a közösségbe tagoltság attribútumaként jelenik meg, s arra hivatott, hogy eltakarja az egyéniséget, s azzal együtt minden bűt és bánatot. Koszta mégis vászonra viszi ezeket a mély érzéseket, hiteles, pátosztól mentes képet alkotva kedveséről.

A képen minden nonverbális jel az évődés kifejezésére irányul, s e kifejezési módokról *Bényi László* roppant szemléletes leírást ad monográfiájában: „*Itt a félszegen becsukott, öl-beejtett kéz, hosszadalmas, s tán hiábavaló töprengés, a munkához szokott kéz ritka semmittevésének jele. A fiatal arc kifejezése olyan, mint akit megkérdeztek, hogy mi fáj és nem tudott felelni. Tekintetében talán egy előbbi, nem is látott sírás nyomával, s megtörtséggel, amely évek folyamán majd árkot ás a szem alá, de most még csak megduzzasztja a szemhéjat. Az ablakpárkányon álló olcsó virágon – a szegényes környezet egyetlen díszén – nem csillan meg napfény, hogy vidámságot, életörömet hirdessen, hanem olyan elárvultan búslakodik, mint „gondokba merült” gazdája.*” (Bényi 1959, 19. o.) E leírás érzékletességét azon szövegelemek adják, melyek a fizikai változások érzékeltetésével a szereppredesztináció jelenségére utalnak. Ugyanis a leánygyermek arcán valóban fölfedezhetők olyan, idővel majd állandósuló jelek, melyek kifejezetté teszik a lényében munkáló, érőben lévő leányideált a maga összes szerepkövetelményével, amelyeknek a leány már most meg kell, hogy feleljen. A leírás érzékletes része az ablak sarkában árválkodó virágcserep kiemelése is, hiszen maga a leányka is

úgy lett elhelyezve a szoba egy árnyékos szegletében, csendesen és magányosan, mint ez az egyszerű, színtelen virág a párkányon. Vége tehát a gyermekkor színeiben gazdag lírájának, épp csak annyi fény és szín jut, ami elmaradhatatlan a test és a lélek életben tartásához.

Mindazonáltal a leánygyermek magánya mögül kiérződik a közösségbe tagoltság élménye, hiszen épp e közösség az oka magányának és szomorúságának, hiszen ez a „*societas*” nem nyújt lehetőséget arra, hogy e leányka másokkal megossza a szívét nyomó érzéseket. A leánygyermek alakján érződik, lassanként beleegyezik hallgatag sorsába, melyben bánatát szíve alatt kell hordoznia mindvégig, csendesen, méltósággal. Ne feledjük, mindezt az interpretátor a kép élményanyagát tolmácsolva mondja el, hiszen minden mű más és más arcát adja ugyanazon életvilágnak; más festő más képei más aspektusokat emelnének ki a leányéletből (ld. *Deák-Ébner Lajos* derűs életszemléletű ábrázolásait).

6.8.1.4. A miniatűr gyermek képe és a visszafogott leánygyermek ideálja a Katóka-képeken

Kati vázával. *Kosztá József* életművéből több képet ismerünk *Katókáról*, aki a művész és feleségének állami gondozásból kivett, cigány származású gyermeke volt. E művek közül való a „*Kati vázával*” (1917 k.; **72.**) is, melyen egy nagy karosszékbe ültetett kislányt látunk, kezében vázával, arcán komoly, szemlélődő, elmélyült arckifejezéssel (*Aradi*, 1965, 24-25. o.). A váza mint a nőiség, a termékenység és a befogadás szimbóluma (*Pál és Újvári szerk.*, 2001) utal a leányélet passzivitására, a patriarchális paraszti életrendnek való alárendeltségre, illetve a sorsába törődés létmotívumára, ennél fogva a későbbi parasztasszonyi sors előrevetülését konstatálhatjuk itt. A képen hangsúlyosan érződik – a gyermeki arcvonásoknak, a gyermekien komoly arckifejezéseknek és a kissé esetlen testtartásnak köszönhetően – a gyermekkor befejezetlensége és lírai természete, ugyanakkor érződik a szereppredesztináció leplezhetetlen súlya is: a nagy karosszék, amiben ül, utal arra a felnőttekre méretezett világra, amelybe a kislány fokról fokra, szinte észrevétlenül nő bele.

Bényi László elemzésében kiemeli a kép recepciótörténeti vonatkozásait is. „*A bájos szer-tartásosságnak az a mozdulata, ahogyan Katóka hosszú szoknyáját fogja, s öltözékének pompás színgazdagsága a velazquezi infánsnők képbeállítását, kis bábfiguráit is emlékezetünkbe idézi. De éppen e felületi visszhang révén döbbenünk rá a távolságra, amely e két világ: palota és putri – s a két művész mondanivalója között tátong. Koszta elmondotta magáról, hogy Velazquez is azok között volt, akik hatottak rá.*” (*Bényi*, 1959, 35. o.) E leírásban tehát analógiaként merül fel *Velazquez* „*Margarita Teresa infánső*” c. képe (1650 k.), s a párhuzamba állítás alapja lehet a *Camon Aznar* által említett instantizmus is, mely festési módor jellegzetessége az „*ecsetvonások szaggatottsága*” (*Sérullaz*, 1978, 7. o.). Továbbá a művel rokon vonásokat mutatnak a „*Kati vázával*” olyan stílussajátosságai is, mint a reflexgazdagság, „*a*

fénylő és dinamikus mozzanatok megragadása, valamint az ecsetvonások szaggatottsága” (Sérullaz, 1978, 7. o.) Az ecsetvonások és színfoltok, melyekből e képek felépülnek, ahelyett, hogy nyugodni hagynák a szemet, aktív nézői részvételre serkentenek, ezáltal a képet élővé, a „világ húsának” részévé teszik, szemben az *Alberti*-féle képkoncepció mindent átlátni akarásával (Lüdeking, 1998, 292. o.), mely végső soron – *Merleau-Ponty* (1998, 142-178. o.) gondolatával élve – a természet matematizálására irányult.

A gyermekkép vonatkozásában – a szociokulturális kód már említett különbségein túl („*palota és putri*” – *Bényi*, 1959, 35. o.) – elmondhatjuk, hogy míg *Velázquez Margarita infánsnőjén* a védett, kímélt gyermekkor állapotát érezzük az udvari életmódnak való alárendeltséggel együtt, addig *Katóka* alakján némi kiszolgáltatottságot érzünk, illetve alávetettséget az alázatos paraszti életrendnek. Mindazonáltal – a ruhadaraboknak, a kiegészítőknek, a bútordaraboknak és a drapériáknak (ld. nagyméretű szék *Kosztá* művein, selyemfüggöny *Velázquez* képén), illetve a tárgyaknak köszönhetően – a szereppredesztináció jelensége és a „kicsinyített felnőtt” képe mindegyik festményről kiolvasható, ezek különbsége (pl. selyemfüggöny *Margarita* mögött és egyszerű parasztszoknya mellénykével *Katókán*) okán pedig érzékelhető a távolság az ábrázoltak társadalmi rangja között. Az itt említett megállapítások megállják a helyüket a „*Kislány muskátlival*” c. festménnyel való összevetés során is.

Kislány muskátlival. A „*Kislány muskátlival*” (1917 k.; 73.) – vagy ahogyan másképpen nevezik, ugyancsak a *Velázquez-párhuzamot* igazolva: a „*Paraszt-infánsnő*” – szentesi tanyavilágból való leánymodellje, a „*Kati vázával*” c. kompozícióhoz hasonlóan, szintén egy nagy karosszékben ül, komoly tekintettel, merev tartással. „*Komoly, barna gombszemei rebbenés nélkül figyelnek, ahogyan csak gyermekek tudnak figyelni, megfejthetetlenül*” (*Bényi*, 1959, 35-36. o.). *Katóka* ártatlanul, nagy nyugalommal, élénk érdeklődéssel néz ki a képből, akárha mesét hallgatna. Arcának vonásait nem modellálják még gondok, alakjában a fejlődés, a kíváncsiság, a gyermeki nyitottság érződik (*Aradi*, 1965, 24. o.; *Hárs*, 1966, 19. o.). Öltözékéből és hajviseletéből, elvárt testtartásából azonban következtethetünk a későbbi parasztság sorsára. Az arcpír a leányideálra mutat előre; érződik a szófogadó, szemérmetes leánygyermek képe. A muskátli a természetes növekedés, az ártatlanság vagy a védelemre szorulás szimbólumaként egyaránt értelmezhető, de megbúvik benne a szépség jelentése is (*Pál és Újvári szerk.*, 2001), mindenesetre a paraszti élet jellegzetes motívumaként a paraszti léthez köti a gyermekalakot. A kép – az előzővel együtt – majdnem frontális ábrázolást nyújt, amely a paraszti élet szertartásos hallgatagságát juttatja kifejezésre, ám az enyhén elforduló fej, s a nagy, barna, figyelő szemek révén mégis érzékelhetővé válik a gyermeki báj.

Kosztá e képén „*az őszinte gyermeki lélek finom rezdüléseit tolmácsolta*” (*Hárs*, 1966, 19. o.). A kislány nagy, tágra nyitott szemeiben az érdeklődő figyelem komolysága köszön vissza.

A kompozíció ereje egyszerűségében és őszinteségében rejlik. Az uralkodó színek a szoknya fehére, mely nem mentes a zöldek, sárgák és kékek játékatól sem, illetve a muskátli tüzes pirosa, melynek reflexei rávetülnek a kislány arcára. „*A lányka vállát simogató piros muskátli fénye visszatükröződik a gömbölyű arcoskán és a fitos orron, a kicsit nyitva felejtett ajkak a figyelő, nagy szemek kérdését hordozzák. A ruhácska zöldje s a virító pirosak között e két főszín számos árnyalata és reflexe ad átmenetet s teremt gazdagságot a kép színegyüttesében*” (Hárs, 1966, 19. o.). Az égetett umbrával és a vörös más árnyalataival megfestett sötét háttér, illetve a mély árnyékok együttesen nagymértékben hozzájárulnak a kép intenzivitásához, minek hatásaképpen a régi magyar cserepek tüzes színei juthatnak eszünkbe. E képet sokak szerint a spontán jellemzés szuggesztív ereje és a színek kiszámítottsága egyszerre teszi remekművé (Hárs, 1966, 19. o.; Bényi, 1959, 35-36. o.), s olyan vélemény is ismert, amely szerint a rideg, zsörtölődő művész saját érzelmeit rejtette el ebben a mélytüzűen megfestett, reflexekben gazdag gyermekportréban (Hárs, 1966, 19. o.).

Bényi László a mű szerkesztésbeli tudatosságát dicséri, mely a koloritban, a színek játékában és „*a reflexek értékének biztos tudásában*” mutatkozik meg: „*Az ülő kislány zöld ruhájának villódzó színe ismétlődik az arcon és a homlokon; az ölében tartott cserép muskátlinak virága a vállnál pirosan virít és rávetíti reflexeit az arc kiugró részeire, a kipiruló orcákra és a gombóc-orr végére. A két főszínek – a zöldnek és az égő pirosnak – kettős szerep jut e festményén azáltal, hogy megismétli őket az arcon, saját visszfényeikben. Egyrészt fokozza jelentőségüket, amennyiben kétszeresen fordulnak elő, s ezáltal úrrá lesznek a kép színhangulatán, másrészt mérsékli, differenciálja e két szín nyers, naturális egymásmellettségét azzal, hogy reflexeik színeiben fokozatos átmenetet teremt a két főszín felé.*” (Bényi, 1959, 35-36. o.) Bényi rámutat arra is, hogy a komor tónusú képein megjelenő egy-egy piros színfolt helyett, hogy felvidítaná, még szomorúbb, mélyebb hangvétellév teszi a képet (Bényi, 1959, 36. o.).

6.8.1.5. Az önkontroll értéke és a szocializáció a „leány macskával” típusú képeken

Kosztai József leánygyermek-ábrázolásainak szűk, ám annál érdekesebb csoportját képezik „*leány macskával*” típusú portréi (74-75.). A macska-motívum hangsúlyos jelenléte e képeken kifejezetté teszi az ábrázolt nőiségét, hiszen ennek az állatnak nesztelen, puha járásán kívül rejtélyessége is hozzájárult ahhoz, hogy lényében mintegy formát öltsenek bizonyos feminin tartalmak, mint amilyen a szerelem, a termékenység és az anyaság. Ezek a jelentések – *Báosztet* istennő képében – már az óegyiptomi mitológiában hozzákapcsolódtak a macska képzetéhez, akárcsak a védelem és az áldás. Később aztán mind a macska, mind a nő iránti tisztelet háttérbe szorult, a középkori keresztény gondolkodás történetében pedig egyenesen megvetésbe fordult át: elítélték a macska kéjvágyát, illetve szerencsétlenséget és halált hozó

sátáni természetét (*Pál és Újvári szerk.*, 2001), a nőket pedig ugyancsak sátáninak vélt természetük miatt ítélték el (ld. *Tertullianus – Pukánszky*, 2004a, 338. o.). Az újkori műveltség forrásaiban az erotikus tartalmat rendre lustasággal és restséggel társították (*Schneider*, é. n.), s e jelentései a képzőművészetben is gyakorta megfogalmazódtak.

Nicolas Maes „A hallgatózó” c. festményén (1657)⁵⁴ például a macska alakja révén a nőben munkálkodó érzéki örömök kerülnek megjelenítésre, s egyúttal utalás történik a csábítás mozzanatára, melynek közvetlenül is szemtanúi lehetünk a képen. Ugyanakkor a fehér cica figurája nemcsak erotikus tartalmat hordoz magában, de utal a szexualitással és a kéjvágygal óhatatlanul összefonódó restségre is. Ily módon e mű a fáradhatatlan munkabírás erényére, illetve egyáltalán a puritán-protestáns életideálra irányítja a figyelmet, hiszen csak ez a morál képes megvédeni attól, hogy magukkal sodorjanak a bűnös élvezetek. Ugyancsak *Maes* festette *„A lusta szobalány”* című képet (1655),⁵⁵ melyen jól felfedezhetőek a restség (*acedia*) és a hanyagság (*negligentia*) jelei (pl. kézre támasztott fej), a tanulság pedig egyértelmű: a lustaság káoszhoz vezet, a restség és a felfordulás közötti összefüggést pedig a macska alakja világítja meg. E mű ugyancsak afféle erkölcsi példázat, mely a korabeli, polgárosuló Hollandia puritán-protestáns erkölcsének vizuális tanítóanyagának részét képezte, hirdetve a fáradhatatlan munkabírás erényének jelentőségét (ld. még: *Schneider*, é. n.; vö. *Szabó*, 2014, 109-119. o.).

Az általunk vizsgált két képen ugyancsak egyfajta puritán életideál jut kifejeződésre az ábrázolt leányalakok viselkedésformái mögött munkáló társadalmi tudatformákban, de ennek sajátosságai inkább a feudális jellegű, archaikus paraszti létállapot (ld. *Kósa*, 1990, 59. o.) kategóriájával írhatók le, semmint a weberi értelemben vett protestáns-puritán életfelfogással, életeszménnyel. A szegény parasztember életét a rutinfeladatok megoldásának kényszere határozza meg (*Katona*, 2001, 48. o.; *Jávor*, 2000, 672. o.), ez által kiválóságnak vagy kiemelkedésnek a szegényparaszti társadalomban nem volt helye, csak szorgalomnak és kitartásnak. Faluhelyen a lustaságot, akárcsak Hollandiában (legalábbis a deklaráció szintjén), roppant nagy bűnnek tartották, s úgy vélték: *„A lusta asszonynak macska mossa a tálját, kutya seprí a szobáját”* (*Vasas*, 1993, 78. o.). Ugyanakkor az *„evilági szorgalmatosság”* eszménye itt nem kapcsolódott össze az *„önmegalkotás”* és az önmegvalósítás igényével (vö. *Molnár*, 2005, 109. o., 115. o.), mint a protestantizmus első igazi otthonaiban, hiszen a magyarországi paraszti társadalomban a legfőbb eszmény az engedelmesség és a függőség volt (*Jávor*, 2000, 672. o., 675. o.). Igaz ugyan, hogy ezek az értékek az önkontroll, az önfegyelem különböző formáiban, illetve a fáradhatatlan munkabírás erényében jutottak kifejeződésre (*Balázs Kovács*, 2004, 185. o.), ám ezek itt nem a kapitalista szellemiség, hanem a fél-feudális, archaikus

⁵⁴ Dordrecht Monumentel. <http://www.dordrechtmonumentel.nl/qr/115/>

Sophie Neil. Art Department. <http://www.sophieneil.co.uk/portfolio31.html>

⁵⁵ essential vermeer 2.0. http://www.essentialvermeer.com/cat_about/asleep.html#.VTNzItLtmko

paraszti mentalitás formáit képezték. Mindazonáltal az önuralom e formái – legalábbis a felszínen – a puritán etika jellegzetességeit idézik fel bennünk, de itt a háttérben nem a tőkefelhalmozás törekvése, hanem inkább egyfajta tradicionalista szellemiség húzódik meg. A vázolt kifejeződési formák ábrázolását figyelhetjük meg ábrázolásainkon is, különös figyelemmel az archaikus paraszti létállapot, illetve a puritán életfelfogás felszíni elemeinek (pl. önkontroll, önfegyelem) érvényesülésére.

Leány macskával. A „*Leány macskával*” c. kép (1920-as évek; **74.**) kissé felülről ábrázolt modellje feltehetően *Annuska* volt, aki egy félhomályos szoba árnyékos szegletében lett megfestve, magányosan és csöndesen, leválva mindennemű társas közegről néhány pillanatra, míg nyugalmat meríthet sajátmagából (ön maga „*autentikus énjéből*” – *Goffman*, 1956, 22-32. o.). A szobába áramló tompa fény kissé életképszerűvé teszi a képet, az ölelésből szabadulni akaró fehér macska elevennek ható mozdulatai révén pedig már-már mozgásnak lehetünk szemtanúi.

A leány törekeny kezei gyöngéden fogják közre a szeretett állatot, mégis elég erősen ahhoz, hogy ne kószáljon el ellenőrizetlen területekre, de kéztartása nemcsak kontrollról árulkodik, hanem gondoskodásról, odafigyelésről és oltalmazásról is. E gesztusban egyszersmind kifejeződésre jut a modell igénye a szeretet és a biztonság iránt, ám itt nem ez a hangsúlyos jelentéstartalom. Az ábrázolt leány fegyelmezetten összezárt ajkai hallgatagságra és önuralomra utalnak, arcáról mély érzelmek olvashatók le. Hajának „rendes állapota”, kettéválasztott, áttekinthető felülete, erősen összefogott kontya, arcának határozott élei önfegyelemre utalnak. Ugyanakkor érződik a kép mögül a folytonos munkavégzés fáradalma is, illetve az az életbölcselet, mely képessé teszi őt arra, hogy beletörődjön az asszonymak szánt élet rendjébe.

Az az összpontosítás, mely arra irányul, hogy a macska – mint a lustaság, a szabadosság, a kéjvágy, a „démoni”, a „bestiális” asszonyi természeti megtestesítője – ne szabadulhasson gazdája gyöngéd szorításából, már önmagában az önuralom gyakorlását jelenti. Ugyanis e gesztus nem másra utal, mint a leány saját érzéki vágyai, individuális megnyilvánulásai, „ön-célú” (a paraszti társadalom szemében még gyermeki fejletlenségét igazoló) késztetései fölötti kontroll szüntelen működtetésére, mely, mint tudjuk, roppant nagy jelentőséggel bírt a paraszti életideál és életgyakorlat szempontjából. Az önuralom képességének jelenléte igazolja, hogy e leány már-már komoly nővé érett, felkészült az asszonyi sors vállalására, ami beletörődéstől és magánytól terhes. E képen tehát a paraszti társadalomban működő hatalomgyakorlási mechanizmusok egyikének leképeződését nyugtázhatjuk, méghozzá interiorizált, a leány magatartásrepertoárjába szervesült formában.

Annuska a cicával. Hasonló témát dolgoz fel az „*Annuska a cicával*” c. festmény (é. n.; olaj, vászon; 60,5x50 cm; **75.**), melynek szemmagasságból ábrázolt modellje feltehetően

ugyancsak Annuska volt, aki szemlátomást még a serdülőkorból sem nőtt ki a portré keletkezésekor. Ezt mutatja fitos orra is, illetve arcán az arcpír, mely szégyenlősségre és szemérmességre utal. Hajának kontya és vállkendője a visszafogottság és az engedelmisség ideálját közvetíti, ugyanakkor ruhájának pirosa kifejezésre juttatja mindazt a fojtott szenvedélyt, mely az ösztönselekvésektől telített paraszti élet felszíne alatt feszült. A piros a nemiségre, a leány szexuális érésére is utalhat, illetve azzal együtt a nő fajreprodukciós funkciójára, figyelmeztetve passzív-befogadó szerepére.

Mint láthatjuk, az első antropológiai tér tekintetében minden a felnőtt életideál irányába mutat, ám a macska alakja révén, melyet a leány féltőn és szorosán ölel kebleihez, az ábrázolt gyermek volta válik hangsúlyossá. A két test – a leány és a kezében dédelgetett állat teste – itt még elválaszthatatlanabban összefonódik egymással, mint a „*Leány macskával*” c. képen (74.). Míg e képen a macska – mint a leányban szunnyadó „démoni” természet megtestesítője – mintha szökni akarna asszonyosodó gazdája szorító karjaiból, addig az „*Annuska a cicával*” c. képen (75.) hozzásimul a leányhoz, olyan ösztönösséggel és otthonossággal, mintha csak csecsemő bújna biztonságot, kényelmet és meleg szeretet adó anyja testéhez. Így a cica alakja révén a gyermekkor a szeretetet, gondoskodást és biztonságot igénylő életszakaszként kerül bemutatásra; erre utal a „cica” szó címbeli használata is. Mindazonáltal a semleges háttér zöldjei a fiatalságra utalnak (Király, 1994), kifejezve a gyermekkor átmenetinek tartott voltát, ugyanakkor jólétre és büszkeségre is utalhatnak (vö. *Fényes Adolf: „Fiúcska”, é. n.; 111.*).

Mindezen túl a macska mint a női lélek jelképe olyan tulajdonságokat hordoz magában, mint a rejtélyesség és a kiszámíthatatlanság (Pál és Újvári szerk., 2001), ennél fogva pedig a leány macskával történő ábrázolása a művész azon felismerésére utal, mi szerint a női természet megismerhetetlen, rejtélyei feltárhatatlanok a férfi számára. A női lélek teljes birtokba vétele kudarcra ítélt törekvés, a nő intimszférájának korlátai áthatolhatatlanok. Ha ezt az értelmezést elfogadjuk, a tárgyalt képeken kifejeződésre jut a művész választottjához fűződő viszonya is: személyét elfogadja és tiszteletben tartja, annak minden misztériumával együtt.

Érdeemes összevetni e képeket a „*leány kakassal*” típusú ábrázolásokkal (66-68.). Míg e műveken mindenekelőtt a szorgalom, a visszafogottság és a szégyenlősség erénye, illetve a szereppredesztináció jelensége ismerhető fel, addig a macska-motívummal hangsúlyosabbá válik a szeretet- és a biztonságiigény motívuma, még ha az önkontroll jelenségével együtt is.

Párhuzamok. A vizsgált képeket összevethetjük *Pierre-Auguste Renoir* (1841-1919) „*Mademoiselle Juliet Manet portréja macskával*” („*Gyermek macskával*”) c. művével (1887)⁵⁶. Míg a Renoir-kép modellje (*Berthe Morisot* és *Eugène Manet* lánya) a szeretet és a

⁵⁶ Musée d'Orsay. http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting/commentaire_id/julie-manet-10652.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=bd914f9a0e

kényeztetés tárgyaként tartja ölében a macskát, egyszerre fejezve ki ez által a gyermek szeretet és odafigyelés iránti igényét, illetve a gyermekkor védett állapotát, addig a Koszta-képeken a macska a közösségi kontroll jelképes „alanyaként” jelenik meg. *Renoir* képén, mely még magán viseli *Ingres* hatását, a szeretet atmoszférája a finom, puha körvonalak és a halk, de eleven színek révén kerül kihangsúlyozásra, de a lágy, enyhén hajlott ívek is feminin tartalmakat közvetítenek, akár csak a kerekded arc, s rajta az arcpír, mely visszafogottságra és kifinomultságra utal. Ezzel szemben *Koszta* művein szó sincs a gyengédség efféle megnyilvánulásairól vagy a védett gyermekkor állapotáról, sokkal inkább a paraszti erkölcs olyan elemeit konstatálhatjuk, mint amilyen az alázatosság és az engedelmesség eszménye, illetve a visszafogottság, a szégyenlősség és a kitartás. *Koszta* leányalakjainak „erkölcsi tisztasága”, kontrolláltsága, „világiatlansága”, illetve az individuum feloldódása a kollektívumban tükröződik a profil beállításban is (vö. *Hans Tietzét* kommentálja: *Bacsó*, 2012, 136. o.), mely kihangsúlyozza a paraszti élet szertartásosságát *Renoir* képeinek városi individualizmusával, világiaságával szemben. Továbbá, míg *Renoir* képén a gyermekkort védettség övezi, s a macska is a védettség szimbólumaként jelenik meg, addig *Koszta* képein a közösségi kontroll jelképes alanyaként tűnik elő, mindenesetre korántsem ágyazódott a védett gyermekkor kontextusába.

Gergely Imre (1868-1957) „*Kislány macskával*” c. festményén (é. n.) is a játékosság, a védettség, a jóllét, a kényelem és az ártatlanság létmotívumai jelennek meg a macskán keresztül, a városi létmóddal összefüggésben érzékeltetve a gyermekközpontúságot, amiről *Koszta* leányalakjai kapcsán nem beszélhetünk. Eszünkbe juthat *Wilhelm Schütze* „*Legjobb barátok*” c. képe is, melyen a macska alakja révén szintén a szeretetigény válik kifejezetté. Egészen más benyomásunk támad *Peske Géza* „*Lány macskával*”⁵⁷ c. képe kapcsán, melyen a macska már nem a gyermeki szeretetigény, hanem a játékosság motívumaként jelenik meg, s már csak ennek okán is hiányzik e képből a gyermekkor elmélyült, megfigyelésének igénye.

A macska alakjával találkozunk *Édouard Manet* „*Olympia*” c. képén (1863) is; fekete figurája a kéjjel és a szexualitással áll összefüggésben, kissé fenyegetőnek ható jelenléte a fásult kurtizánnal együtt a kicsapongó életmód lélektani következményeire figyelmeztet (ld. *Tuffelli*, 2001, 9. o.), hogy ezzel mintegy a klasszikus szépségideálok felől a kor társadalmi valósága és dekadens életérzése felé irányítsa a befogadó figyelmét. *Manet* korszakos képével szembeállítva *Koszta* képeit elmondhatjuk, hogy bár a parasztfestő művei fél évszázaddal később készültek, mint az „*ágyban fekvő majom*” aktja, mégsem látjuk nyomát az olympiai feslettségnek; itt még változatlanul érződik az archaikus paraszti létállapot szertartásos me-revsége és nagyfokú kontrollja, illetve az abból fakadó szigorú nőideál előrevetülése.

⁵⁷ Art Value. <http://www.artvalue.com/auctionresult--peske-geza-1859-1934-hungary-madchen-mit-katze-1489839.htm>. Megtekintés: 2015.10.18.

6.8.1.6. Olvasó leány

Olvasó leány. A századforduló tájkának európai festészetében – a női emancipáció törekvéseinek dokumentumaiként – mind elterjedtebbé vált az olvasó nő ábrázolása, s egy ízben – bár az európai polgári létmód mintázataitól eltérő jelentéstartalommal – *Kosztá József* festészetében is találkozhatunk e témával. Az „*Olvasó leány*” (é. n.; olaj, fa; 60 x 45 cm)⁵⁸ c. kép feltehetően ugyancsak *Annuskát* ábrázolja sötétszürkés és barnásvörös, vaskos, borongós színe foltokkal felrakott háttér előtt, mely a szűk képkivágással együtt az elszigeteltség érzését kelti. Nyers, szaggatott ecsetkezelés, durva felület uralja e mélytüzű kompozíciót, s a háttér sötét tónusaiból „*fokozhatatlan mélységgel rínak ki a szemüreg, a pofacsontok és széles orrtövek*” (*Bényi*, 1959, 26. o.). A leány szürkés öltözéke szerény, visszafogott jellemre utal, akár csak középen kettéválasztott, sima felületű haja (ld. *Jávor*, 2000, 614. o.), melynek áttekinthető szerkezete a paraszti életet átható közösségi kontrollra, illetve a „puritán” életgyakorlatra, az egyszerűség és az átlagosság eszményére ad okot asszociálni. Az arcpír a „*kicsipkedés*” eredménye: régen faluhelyen a leányok kicsipkedték a saját arcukat, különösen templomba menet (*Jávor*, 2000, 614. o.), hogy szégyenlősnek, szemérmesnek tűnjenek az „*anonim tömeg*” szemében, mely lépten-nyomon szigorú ítéleteket oszt (*Balázs Kovács*, 2004, 193. o.).

Mivel az olvasás – pl. a már-már lehunytt szemhéjak okán – rutinszerűnek hat, feltételezhetően imakönyvet (ld. kis formátum, rózsaszín lapok) látunk a leány kezében, így az aktus valóságos éberségről tesz tanúbizonyságot, de áhítatosságot fejez ki a leemelt fej és a vállak lefelé irányuló íve is. Az olvasás itt már nem magántermészetű folyamat, mint pl. a holland zsánerfestészetben (*Vermeer*: „*Levelet olvasó nő nyitott ablaknál*”, 1657 – *Bode*, 2007, 71. o.), hanem a közösségbe való beletagolódást segíti (*Deáky*, 2011, 211-214. o.). Szó sincs itt a fények és távlatok *Vermeernél* tapasztalt finom gondolati játékról, harmonikus színvilágáról sem. Ezzel szemben ösztönös, durva festői modorral, plebejikus szemlélettel találkozunk, melyen keresztül lehetővé vált a kevés szavú, rideg parasztember magányos mikrokozmoszának kifejezése, illetve a parasztlélek mélyén forrongva munkáló őserő felszínre hozása.

A könyv a festészetben általában az univerzum, illetve a tudás szimbólumaként jelenik meg, az Istennel való kapcsolat közvetítő médiumaként. *Peter Ilsted* dán festőművész (1861-1933) hasonló tárgyú festményén („*Olvasó lány szobabelsőben*”, 1908) tágas szobában került elhelyezésre a leányalak, melyet fény áraszt el (*S. Nagy*, 2014). Azonban *Kosztá* képén a leány egy fénytelen szoba sötét szegletében olvas, mely elszigeteli a külvilágtól. A könyvön kívül nem utal semmi a tudás áradására, nem ragyogja be fény a lány arcát, nem járja át lényét az „*Ige*”. Az olvasás itt nem örömforrás, mint *Ilsted* polgárleányánál, hanem monoton szertar-

⁵⁸ Reprodukálva: Magyar Művészet, 1934. (*Zsolnai Galéria*. <http://www.zsolnaigaleria.hu/hu/kosztajozsef-1861-1949>)

tás, mely a vidéki közösséghez és annak kérlelhetetlenül ritualista (vö. *Robert Merton a ritualizmusról* – ld. *Merton*, 1980, 355. o.) életrendjéhez kapcsolja a parasztleányt.

6.8.1.7. „Kislány virággal” és más típusú ábrázolások

Kislány virággal. A „*Kislány virággal*” c. művön (é. n.; olaj, vászon, kartonon, 40,5x29 cm; 77.) más Koszta-képpel szemben nem érezhető a lélekábrázolás közvetlensége, s ez a lányka arcának kidolgozatlanságának köszönhető. E frontális kompozíción a leszegett fej csendes, visszafogott természetre, a muskátli-köteg, illetve a leány rendezett hajában elhelyezett muskátlivirág pedig a parasztleányi életre utal. A virág a növekedés, a szépség és a múlandóság jelképe, ám a piros virág egyúttal figyelmeztet az ébredő szenvedélyre és nőiességre is (*Pál és Újvári szerk.*, 2001), kifejezésre juttatva ez által a biológiai érés jelentéskörét. A lányka tehát itt az ébredő nemiséget testesíti meg.

A képen egyszerre érződik a paraszti életrend nyugalma és indulatos volta, mely előbbi a velázquezi infánsnőkre emlékeztető háromszög kompozíciónak, utóbbi pedig a megfestés „nyersességének” és a baloldali, felismerhetetlen színfoltnak köszönhető, mely eszünkbe juttathatja a *Munch* „*Pubertás*” c. festményén (1894-1896) látható fallosz-szerű árnyat is. A kislány lábai köré rendeződő szoknya a statikusság, a mozdulatlanság érzését kelti, ezáltal érzékeltetve a szótalán parasztleányi élet ideálját. Éppen ez által, illetve a frontális beállítás révén merevedik már-már ikonivá a leánygyermek alakja, még ha a maga „*zsíros-parasztos*” módján is, kifejezésre juttatva némi indulatot és durvaságot a Koszta által átértett parasztság nyers lelkivilágából, hiszen a durván, izgatottan fölrakott ecsetvonásokból és színfoltokból kiolvasható a tanyasi emberek közösen érzett barbár melankóliája.

Ne feledkezzünk el a színek szimbólumértékéről sem. A szoknya fehére a parasztleány ideáljában megfogalmazódó erkölcsi tisztaság értékére utal, a leányka felsőruhájának világoszöldje pedig a fiatalságra, a gyermekkor átmenetiségére, befejezetlen voltára. A háttér sötét tónusai már önmagában megidéznek a parasztleányi gyermekort övező hallgatag, alázatos életrendet, sötétbarnái pedig a szegénységet és a szomorúságot, a beletörődés gyakorlatát idézik meg. Mindennek függvényében a gyermekkép vonatkozásában következtethetünk a csendes, szemérmes, visszafogott leánygyermek konstrukciójára, akinek lénye már előre predestinált a férfijogú társadalom rendjének alávetett, hallgatag aszony sorsára. E kép akár a *Katóka-ábrázolások (72-73.)* továbbgondolásának is tekinthető, s a *Velazquez-asszociáció* itt is jogosnak tűnik, ahogyan a „*palota és putri*” (*Bényi*, 1959, 35. o.) párhuzam is.

Piros fejkendős lány. Egészen más jellegű ábrázolás a „*Piros fejkendős lány*” c. kép („*Piroskendős lány*”, 1917 k.; olaj, vászon, 49x44,5 cm, Janus Pannonius Múzeum; 78.), amely a lélekábrázolás közvetlenségével hat. Ez az itt még némileg tetten érhető finomnatura-

lista felfogásnak, s azzal együtt a tárgyilagos, leíró-részletező jellegnek köszönhető. Rendkívül anyagszerűen kivitelezett kép ez, minek okán érzékelhetővé válnak az érzékletesen és élettelenesen, mégis tárgyilagosan megfestett lányka lényében munkálkodó indulatok és drámai feszültség. Az arcon megcsillanó fények, az élénk színek reflexei, illetve a felfokozott kolorit révén érzékelhetővé válik a plein air frissessége, de a súlyos anyagszerűség okán már megelevenedik a Koszta által átélt paraszti atmoszféra is. Érzékelhető tehát a nagybányai tapasztalatok hatása, de még ezek birtokában is *Munkácsyt* és *Paált* tartotta példaképének.

A címben jelzett piros fejkendő utal a paraszti élet dinamizmusára, lendületességére, mely a megjelenített leány viselkedését is áthatja. Mindazonáltal az „*én bemutatása*” avagy az „*ideális én*” felmutatása (ld. *Goffman*, 1956, 10-14. o., 22-32. o.), az önkonstruálás szempontjából kiemelt fontosságú kiegészítő egyszersmind munkára kész állapotot is jelez, előre vetítve a fáradhatatlan munkabírási erényét és a dolgozó leány ideálját. Mindazonáltal e *Vermeer* hatású portrén a lányka duzzadt ajkai paraszti öntörvényűségre és büszkeségre utalnak. A nagy, barna szemekben tükröződik az archaikus paraszti világ elszigetelt, borongós élményvilága, a ruházat pedig szintén egy régi, ám tovább élő kultúra hagyományaira utal.

A gyermek lényébe ivódott alázatos paraszti életrend jut kifejeződésre a harsogó, nyers koloritban, a mű reflex-gazdagságában, a rendkívül érzékenyen megválasztott színárnyalatokban (például a kendő vöröses tónusaiban), a széles ecsetkezelésben, illetve az alaknak plasztikusabb kölcsönző fényviszonyokban is. Mindez együtt újfent a paraszti élet szenvedélyességére, illetve a parasztleányi jellemnek a szótlanság ellenére is eruptív lényegiségére utal. E mű tehát egyszerre ablak a paraszti életvilágra és tükrö a paraszti élet atmoszférájának, illetve tanúskodik a művész involváltságáról és empatikus alkotói attitűdjéről.

Leány muskátlival. Szintén a lélekábrázolás közvetlenségével hat a „*Leány muskátlival*” (1920-as évek) c. kép (79.), mellyel a festő egyúttal a pillanatnyiség rögzítésére is vállalkozik. *Bényi László* szavaival élve, *Koszta* itt „*rajtaütésszerűen*” festi le modelljét, amint azt annak önkéntelen, meghökkent arckifejezése, mélylázó, barna tekintete is mutatja. E képen nincs közvetlen utalás a leányideálra, hiszen a leány haja kuszált, szemében „*mély álmok*” ülnek, de a kolorit (főleg a pirosok és zöldek révén) egyértelműen utal a paraszti élményvilágra (*Bényi*, 1959, 36. o.), ugyanakkor üdeséget is kölcsönöznek a kompozíciónak. E képen hangsúlyosabban érvényesül a gyermeklét anatómiai-fiziognómiai, illetve lélektani vonásainak megfigyelésére, rögzítésére való törekvés, mint a gyermekképi tartalmak közvetítése

Leány zöld üveggel. A „*Leány zöld üveggel*” c. képen (é. n.; olaj, vászon, 59x41 cm; 80.) az univerzálisnak vélt gyermeklét-motívumok művészi kutatására való törekvés szintén felülírja kissé a gyermekképi tartalmak interpretálásának igényét, ám itt a parasztleányka ideáljának érzékeltetése is igen hangsúlyos törekvésként jelenik meg. Az ábrázolt lányka haja két

copfban végződik, s ez utal az ábrázolt gyermeki világra, illetve a gyermekség vélt állapotára. A mélyen ülő, barna szempár, illetve az akaratosságról tanúskodó duzzadó ajkak gyermeki komolyságra utalnak, a friss kolorit pedig a gyermekkor üdeségét, játszi könnyedségét idézi. Ugyanakkor az arcpír itt is a visszafogott, szemérmes, szófogadó leánygyermek képére utal. A címben is kiemelt zöld üveg – melynek ismertebb előképe a váza – a szüzességre, a szüzies tisztaságra utal, mint ahogyan az áttetsző üveg vagy edény hagyományosan csakugyan a szüzesség egyik jelképe a *Madonna-ábrázolás* történetében (Pál és Újvári szerk., 2001). A leány mintha csak áldozathozatali szimbólumként hozná „elénk” az üveget, mintegy jelképezve a leányéletnek a patriarchális paraszti társadalomnak való alávetettségét. Gyermekképi vonatkozásban tehát itt az ártatlan, szüzies leánygyermek ideáljáról tehetünk megállapítást.

Masnis kislány. Az előző képek modelljeitől eltérően módosabb környezetből a „*Masnis kislány*” c. képen (é. n.; olaj, vászon; 50x40 cm; **81.**) látható leánygyermek, akinek szülei szemlátomást kistafíroztatják lányukat, s egyúttal a későbbi leányéletre treníroztatják őt. Már tekintete, arckifejezése is leánybájt és kimértséget áraszt magából, miközben pirospozsgás arca utal visszafogottságára, hajában a pillangó alakú dísz pedig a későbbi leánysorsot vetíti előre. Az önreprezentáció feltűnő mértéke okán e képet párhuzamba állíthatjuk *Vastagh György* olyan képeivel, mint amilyen a „*Kislány fehér szoknyában, kék selyemövvvel*” (é. n.).

Leányfej. A „*Masnis kislánnyal*” (é. n.; **81.**) szemben a „*Leányfej*” (1920-as évek; olaj, vászon, 50x37 cm, Móra Ferenc Múzeum, *Lucs Ferenc* gyűjteménye,⁵⁹ **82.**) szegény leányt ábrázol, akinek szerénysége *Fényes Adolf* „*Fiúfej*” c. művének (é. n.; **110.**) fiúalakját juttatja eszünkbe. Kedvezőtlen társadalmi helyzetére utal a vállakon leomló, rendezetlen hajtömeg is, ahogyan a benne viselt virágmotívum. Mélyen ülő, barna gombszeméi, komoly tekintete a Katóka-ábrázolásokkal rokonítják e kép modelljét. Gyermeki nyitottság, elevenség és kiszolgáltatottság egyszerre érződik a lányka tekintetéből, testhasználati és viseleti jellemzőiből.

Lány virággal. Ezzel szemben a „*Lány virággal*” c. mű (é. n.; **83.**) módosabb körből való modellt mutat, melynek gondtalan, bámész arcán nem ül ki igazán a parasztélet szertartásos hangulata. Ennek ellenére mégis kiolvasható a beleegyező, áldozathozatalra kész leány érőben lévő ideálja, hiszen úgy tartja kezében a virágot, mintha csak „szerelme” zálogát nyújtaná előre, ezzel mutatván hűségét és áldozatkészségét. A letépett virág akár a defloreálásra való felajánlkozásra is utalhat, vagyis az ártatlanságnak a férfiuralom oltárán való felajánlására, s így a női természet fölötti hatalomgyakorlásra. A festmény a lélekábrázolás közvetlenségével és a paraszti élményvilágot kifejező kolorit elevenségével hat, mindazonáltal fölidézi a 17. századi holland leányportré-festészet (*Frans von Mieris, Vermeer van Delft*) példáit is.

⁵⁹ Koszta József Múzeum, Szentes. <http://ww3.szentes.hu/szentes/muzeum/muzeum.htm>. Megtekintés: 2014.12.01.

E képpel szemben *Vastagh György* (1834-1922) „*Kislány fehér ruhában, kék selyemövel, rózsákkal*” c. képén érződik a modellbeállítás mozzanata, hiszen alakja szembenézetből kerül megjelenítésre, a letépett virág motívuma pedig itt az elkülönített, a felnőttek világától elválasztott gyermekvilágot juttatja kifejezésre, a művi nevelési környezetbe ágyazott gyermek-kort. A földön heverő, száradásra ítélt virág jelképezheti a gondtalannak tetsző leányra később váró meddő életsorsot is, mely a társasági lét, a nyárspolgári életmód konvencióktól ittas ürességéből fakad. E jelentést erősíti meg a fal őszi hatású mintázata. Ugyanakkor már maga a színpadiasság, a tárgyi-fizikai környezetből kiolvasható biztonság- és kényelemigény is a gyermekkorok a tágabb társadalmi környezettől történő művi elválasztására utal, vagyis „a gyermekkor ártatlanságának” konzerválására. Ezt fejezi ki az ábrázoltak bőrének porcelánbaba-szerű felülete is, mely a törékenységet érzetét keltve rávilágít a törődés jelenlétére.

Kislány. A „*Kislány*” c. festményen (é. n.; **84.**) – az itt tárgyalt képek jórészeivel szemben – egy nyiladozó értelmű, gyámoltalan „szoknyarángatót” látunk, egyszerű ruhadarabba öltöztetve, hiszen megjelenésére „még nem kell adni”. E szempontból e képpel szembeállítható a „*Masnis kislány*” (é. n.; **81.**) mely ellenpéldája a tárgyalt képnek. A képkivágásos megoldásnak, a vaskos, zsíros, expresszív ecsetkezelésnek, az alaknak a képtérben történő spontán, esetleges elhelyezése, a pillanatnyiság benyomását keltő félprofil-aszimmetrikus pozicionálása okán érzékelhetővé válik a gyermeklét nyitottsága, befejezetlensége és elevevége. A gyermekkor átmeneti voltára utalnak a természeti háttér zöldes tónusai is. Az indulatosan megfestett, már-már absztraktnak ható háttérrel kivitelezett töredékszerű képen a kislány lét-bevetettsége, tétova rácsodálkozása a természetre expresszív erővel válik érzékelhetővé, egyetlen mozdulatai okán befejezetlennek és gyámolításra szorulónak hat, ezáltal megszólal itt a *pollocki* (1998, 176-210. o.) felfogás, mi szerint a gyermek védtelensége minden korban ugyanúgy kiváltja a szülőkből a gondoskodó ösztönt. Ugyanakkor a gyermek árnyékban lévő arca, a szemlélőtől kissé elfordult teste nyugtalanságot ébreszt a szemlélőben, s ennek okán az az érzésünk támad, mintha a gyermek belső világa nehezen megközelíthető, a felnőtt által birtokba vehetetlen volna. Ez által egyfajta, csöndes, szemlélődő, távolságtartó befogadói attitűd lép működésbe, elfogadván, hogy a gyermek minőségileg különböző lény, a gyermekkor pedig roppant érzékeny, öntevékeny, önfelfedező életszakasz, mely amennyire befejezetlen, annyira zárt is egyszerre.

Mezón ülő lány (Mezón). A „*Mezón ülő lány*” („*Mezón*”; 1900-as évek első fele; olaj, vászon; 101,5x91,5 cm;⁶⁰ **85.**) figurája ölében összekulcsolt kézzel, egymáshoz zárt lábakkal ül a dombon, lényéből szemérmesség árad. A kép még a művész érett korszaka előtt, exresz-

⁶⁰ „*Kiállítva és reprodukálva: Nagyházi Galéria és Aukciósház 11. festményárverése, 1996. december*
Reprodukálva: Theisler György: Szilágyi Dezső gyűjteménye, Műgyűjtő, 1972/4. 23.
Virág Judit Galéria. <http://viragjuditgaleria.hu/hu/item/2590/>. Megtekintés: 2014.12.01.

szív realista stílusának kifejlődését megelőzően készült; erről tanúskodik a leány természetben történő ábrázolása is, mely alkalmasnak bizonyult a leánytermészet ábrándos, romantikus aspektusainak megjelenítésére. Ezt a művésznek sajátos kompozíciós megoldások révén sikerült kihangsúlyoznia. Az Alföld síksága fölött a magas ég, a látóhatár fölé magasodó emberalak, az alkonyat meleg színei, a „*még fénylő ég s a már homályba boruló földnek kontrasztja*” (Bényi, 1959, 22. o.) mind romantikus hatást kölcsönöznek a képnek; ezt a hatást Bényi László nyomán „*alföldi romantikának*” (vö. Bényi, 1959, 22. o.; Hornyik, é. n. a) is nevezhetnénk. Azonban ez csak árnyalatot ad hozzá a stílus egészéhez, amelynek lényege a müncheni zsánerrealizmus és a bastien-lepage-i finomnaturalizmus szintézisében ragadható meg, de ez mondható el a „*Vízhordók*” (1903; 62.) és a „*Mezőn*” (1910 k.; 63.) c. képek kapcsán is.

A festmény jól példázza azt, hogy a művész miképp haladta meg a rövid ideig tartó nagybányai hatást, s miképp tért vissza a finomnaturalizmus hagyományához. A hasonló témájú „*Domboldalon*” c. festményhez (1902; 46.) hasonlóan itt is fölfedezhetjük a plein air hatását, azonban itt már érezzük a sajátosan kosztás stílust is a maga expresszív szín- és fényhatásával. Koszta még Münchenben fedezte fel Jules Bastien-Lepage piktúráját, s végül a „*Vízhordók*” c. műben találta meg annak lehetőségét, hogy miképp lehet fölfrissíteni a müncheni zsánerfestészetet. A „*Vízhordók*” c. képen megfigyelhető alkonyi égbolt expresszivitása köszön vissza a „*Mezőn ülő lány*” c. festményen is, s egyúttal ez a kép a művész „*felhőkben és reflexekben tobzódó alkonyi egeinek*” (Hornyik, é. n. a) egyik legkorábbi példáját nyújtja. Ebben szintén párdarabnak tekinthető a „*Vízhordók*”, ahogyan a „*Domboldalon*” c. festmény (1902; 46.) is, de a három művet egymáshoz fűzi „*a figurák erőteljes, éles megvilágítása is, valamint a kaszáló és a mező barnás-zölde árnyalatokban gazdag megfestése*” (Hornyik, é. n. a).

Mindazonáltal a mű összehasonlítható Szinyei Merse Pál „*Lila ruhás hölgy*” c. képével (1874), mellyel szemben Koszta nem az önreprezentáció, hanem a kontempláció végett festette meg leányalakját. Továbbá ha Amiel nyomán (ld. Németh, 1974, 31. o.) megkíséreljük a tájat a leány lelkiállapotaként azonosítani, azt mondhatjuk, hogy míg a bal oldali páros fák arra utalnak, hogy a leány nincs egyedül, van, ki a pártját fogja, addig a jobb szélén lévő fa a lelke mélyén szunnyadó magányra utal, illetve a tanyasi lét elszigeteltségére (vö.: Gottfried Boehm Claude Lorraine tájképeiről – kommentálja: Jáger-Péter, 2014, 4. o., 11. o.).

6.8.1.8. Összegzés

Koszta mestere volt a melankolikus atmoszférateremtésnek, hiszen élete végéig mintegy belülről átélten festette az alföldi létállapotot. Képei a paraszti élet rendjéből szólaltatnak meg valami lényegit, s ez alól nem kivételek leánygyermek-ábrázolásai sem. E képeken a művész nem azt mutatja meg, ami a gyermekkorban pillanatnyi és önfeledt, hanem azt, ami a leány-

gyermeket észrevétlenül vezeti a hallgatag, csendes parasztasszonyi sors felé. Koszta már-már típusossá merevített, mélytüzűen és indulatosan megfestett portréin a pusztá megjelenésében kedves, még befejezetlen gyermek lényén óhatatlanul érződik a paraszti élet archaikus, szigorú rendje, s már előrevetül a későbbi érett asszony szemérmesség, illetve alázatos beletörődése a paraszti élet rendjébe. Ezt a sorsot sejtetik az olyan attribútumok is, mint amilyen a cibákos kakas, a tyúk, a muskátli vagy a váza, a felnőtt világra méretezett karosszék, de érzékelhető mindez a gyermek testtartásából, tekintetéből, taglejtéseiből, illetve a háttér és az alak viszonyából. Képtéma szerint a művek három csoportjáról beszélhetünk: (1.) a hallgatag, szemérmes parasztleány, (2.) az ébredő nőiség és (3.) a befejezetlen, nyitott, gyámoltalan gyermekkor témája, bár kétségtelenül az utóbbi témakörre esik a legkisebb hangsúly.

5.8.2. Szüle Péter (1886-1944) egyalakos leánygyermek-ábrázolásai

Leány korsóval. Koszta József képeivel szemben *Szüle Péter* leánygyermek-ábrázolásait egyfajta klasszikus harmónia és nyugalom uralja, akárcsak „*Leány korsóval*” c. képét (é. n.; olaj, vászon, 40x50 cm; **86.**). E festmény keletkezése már a művész munkásságának késői korszakára esik, hiszen a rembrandti sötét tónusok helyett immár az impresszionizmus felfogása uralkodik. A leányalak beállított póza békességet, tekintete öntudatoságot áraszt, a messzeségbe vesző táj pedig a fiatalság távlataira és a magabiztosságra utal. A korsó – mint passzív, befogadó forma – a termékenységet és a passzivitást szimbolizálja, így érzékeltetve a visszafogottság, az engedelmesség és a szemérmesség eszményét.

Ezen a címen ismeretes egy másik, vélhetően korábbi kép is a festőtől (é. n.; 50 x 42 cm; **87.**), sötétbarnás tónusokkal, melyek a földszerűséget hangsúlyozzák, közvetítve a paraszti kultúra élményvilágát. A leány idealizált alakja már-már a görög nőideálra emlékeztet, s a korsó-szimbolika itt is hasonló értelemben jelenik meg. A leányalak statikusnak ható tömege megbízhatóságot sugall, fejkendője visszafogottságra, ingjének fehére ártatlanságára utal.

A forrásnál. Másféle benyomást kölcsönöz „*A forrásnál*” c. festmény (é. n.; olaj, vászon; 80x60 cm; **88.**), melynek karcsú derekú leánymodellje már-már erotikus pózban helyezkedik el a vízparton. A fiatal leány alakja úgy bontakozik ki a Rembrandt mintájára barnás tónusokban, már-már díszletszerűen megfestett természeti háttér előtt, mintha csak a sóvárgó férfitekintet tárgya volna; a mű hiteltelensége és direkt szexizmusa okán rokonítható *Alexandre Cabanel* „*Vénusz születése*” c. munkájával (1863). Az erotikus háttértartalomra utal az önszeretet mozzanata is, melyet a lányka víztükörbe vesző tekintete tesz nyilvánvalóvá, hogy – *Narkisszoszhoz* hasonlóan – hedonisztikus önszeretete végső soron eltávolítsa őt a társas közeg kontrolljától (vö. *Rényi*, 1999, 9-50. o.). A jelenet eredetileg – a forrás-tematika révén – egy, a paraszti életideállal együtt járó eszményre, az erkölcsi tisztaság eszményére kívánta

ráirányítani a figyelmet, hiszen, mint tudjuk, a forrás hagyományosan női princípiumként jelenik meg: „*a tisztaság, a lélek és az anyaság*”, illetve az élet, a tudás, a kegyelem és a boldogság eredetének jelképeként (Pál és Újvári szerk., 2001). Ám mindezen jelentések helyett egyfajta füledt, hedonisztikus férfiöröm olvasható ki a kép mögül, s a kép modellje is ennek a férfiörömnek a „játéktárgyaként” került megelevenítésre.

A merengő. „*A merengő*” (é. n.; olaj, vászon; 80 x 60 cm; **89.**) feltehetően a festő művészeleségét, *Marikát* ábrázolja, vörösesbarnás háttér előtt, kis kosárral (az asszonyors és a termékenység szimbólumával – Pál és Újvári szerk., 2001) a lábainál, pihenés közben. Lábat széttárja, így piros szoknyája nagy felületet kap. Ölében és a karosszék karfáján pihentetett kezein érződik módosabb származása és kíméltsége, tekintete öntudatosságról árulkodik, de a jól felépített, biztos tömeg is ezt érzékelteti. *Kosztá* gondterhelt *Annuskájához* („*Annuska a tükör előtt virággal*”, 1917 k.; **69.**) képest itt nem a gondokban évdésről, a kimondhatatlan magányról és gyötrődésről van szó, hanem afféle szabad, megtermékenyítő ábrándozásról.

5.8.3. Nevelői attitűdök és gyermekideológiai szólamok Fényes Adolf (1867-1945) egyalakos leánygyermek-ábrázolásain

Almát evő kislány. *Fényes Adolf* 1898-1903 közötti periódusából nagyrészt egyalakos ábrázolásokat ismerünk, melyek a „*Szegényemberek élete*” c. ciklus első szakaszának darabjai. Komor tónusokkal felvitt, töredékesnek ható, meditatív szemléletű festmények ezek parasztemberekről, parasztasszonyokról és parasztgyermekéről. E periódusból való az „*Almát evő kislány*” c. kép (é. n.; olaj, vászon, 66,5x51 cm; **90.**) is, azon belül is 1898 környékéről, amikor a művész még vörös alapon festett (*Lyka*, 1905a). A kép szikár eszköztelensége ellenére is érzelmileg felfokozott, ami a vaskos, zsíros, heves ecsetkezelésből fakad, illetve a földszerű barnáknak, a vörös alap vibrálásának és a decentralizált-aszimmetrikus kompozíciónak köszönhető (*Révész*, 2014, 13. o.). A *Munkácsy*- és *Rembrandt*-hatásról valló kép sötét, barnás tónusokkal felvitt háttére révén érzékelhetővé válik a spontánnak ható gyermeki jelenet mögött munkálkodó drámai hangulat, de tragikus atmoszférát sejtet a leányka háttér előtt kibontakozó sötétruhás, kissé görnyedt hátú alakja is. Ez a sziluett félszegséget, szemérmességet és szégyenlősséget közvetít, utalva arra, hogy társas környezete már kicsi korától a visszafogottság, az észrevehetetlenség tulajdonságaira szoktatja őt és az alkalmazkodóképesség csíráit kívánja elültetni benne. A gyermek társadalmi réteghelyzetét pusztán ruházata jelzi, a tárgyi részletek hiánya roppant lényeglátóvá, koncentrálttá teszi a képet.

A kislány szemlátomást egész lényével az almaevés élvezetére összpontosít. A magasan elhelyezett horizontnak köszönhetően az alak mintegy felülnézetből, a felnőtt nézőpontjából került ábrázolásra; ez kifejezetté teszi a háttérben munkáló felnőtt kontrollt, s egyszerre érzé-

kelteti a kislány környezetének való alávetettségét, illetve alacsony társadalmi presztízsből fakadó kiszolgáltatottságát. Ugyanakkor arcát alig látjuk, s ennél fogva nincs mód az azonosulásra, a részvétre és a szájalomra apró lénye iránt (vö. *Révész*, 2014, 13. o.). Ez a szemlélőben feszültséget kelt, s éppen ez a feszültség távolítja el kissé a kép felfogását a naturalista pikktúra felfogásától, ám az irodalmi naturalizmus szemléletének működését (zalai társadalmi determinizmus, töredékszerűség, de Goncourté-i életdarab-technika) érvényesnek tartjuk.

A kislány testével kissé jobbra fordul, fejét viszont balra fordítja, s lefelé szegi; ez a fejartás a hallgatagságra és a visszafogottságra utal, tehát a szófogadó, szemérmes leánygyermek képére. Ugyanakkor a test képtérben való decentralizált elhelyezése és félprofil-aszimmetrikus beállítása a gyermeki esetlenséget, spontaneitást jelzi, utalva a gyermekségből fakadó befejezetlenségre, de érzékelteti a gyermek környezetének nyugtalanságát is. Ez által érzékelhetővé válnak a gyermekkor lélektani és fiziológiai dimenziói egyaránt, melyekre a korszak pedagógiai áramlatai (pl. *Felméri Lajos*: „*A neveléstudomány kézikönyve*”, 1890; *Nagy László*: „*A gyermek érdeklődésének lélektana*”, 1908; „*Kisdédnevelés*” – *Németh*, 2002, 21-23. o.) idővel mindinkább ráirányították a figyelmet. Azonban emeljük ki: a képen a gyermeki tartalmak elválaszthatatlanul összefonódnak az alázatos paraszti életrendnek való alávetettség mozzanatával, s ezt itt eszmetörténeti analógiákon keresztül érzékeltetjük.

A figura képtérben történő elhelyezése, illetve a fény-árnyék hatás révén a kép rokonítható *Rembrandt* „*A művész fia, Titus az íróasztalnál*” c. művével (1655, olaj, vászon; 77 x 63 cm; Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam; ld. *Bódi*, 2014), a mű egyik stiláris párdarabja az életművön belül pedig a „*Napszámos*” (1900 k.; MNG). A *Titus-párhuzam* mellett érvelve elmondhatjuk, hogy az alma hagyományosan a beavatás, a tudás és a *megismerés* gyümölcseként értelmezhető (ld. a bűnbeesés történetét a *Bibliában*) (*Pál és Újvári szerk.*, 2001), s ennél fogva az alma attribútumában kifejeződik a felnőtté válás útjára lépés mozzanata.

Ugyanakkor, mivel a megismerés (és az *öntudatosná válás*) mozzanatán keresztül felidézhető az eredendő bűn mítosza, utalás történik arra a megannyi átélt szenvedésre is, melyet a keresztény felfogás szerint minden ember kényszerült átélni a kegyelmi rend visszautasítása óta. Eszünkbe juthat az a passzus a bűnbeesés történetéből, melyben Isten megsokasítja az „*asszonyi állat*” terhességi és szülési fájdalmait, illetve megnehezíti a kenyérszerzést az emberek számára (1Móz 3,14-19 – *Károli*, 1991-1992), erről pedig asszociálhatunk a paraszti társadalom kíméletlen életfelfogására, melynek ugyancsak eredője a „*kenyérért*” való „*verítékes*” küzdelem. Ez az életfelfogás a képen összekapcsolódik *Schopenhauer* életfilozófiájának üzenetével, ugyanis az almába harapás aktusa mintha azt sugallná, hogy az ember – még a gyermek is – ösztön-megnyilvánulásai révén szüntelenül újratermeli a szenvedést, a nyomort és a bűnhődést. A képen tehát a „*gyermek Évát*” (vagy ha tetszik: „*Éva lányát*”) látjuk, aki

kénytelen elviselni az élet tudattalan akarását, a szüntelen szükség és a vak ösztön szűkösre szabott rabigáját (Störig, 2006, 402-414. o.). A semleges háttér sötétbarnás tónusai is az ebből az életérzésből fakadó hallgatagságot, szomorúságot és alázatot juttatják kifejezésre, de ráirányítják a figyelmet a szegénységre és a haláltól való félelemre is (vö. Bródy, 1979, 192. o.), e jelentések által definiálva pedig a parasztleányi gyermekkort is. A vázolt tartalmak jutnak kifejeződésre a nyers felületkezelés révén is, némiképp felidézve az irodalmi naturalizmus szemléletét is, gondolva itt például a *zalai társadalmi determinizmus* (Zoltai, 1997, 203–204. o.) és az *életdarab-technika* (de Goncourt, 1979, 168–171. o.) érvényesülésére.

Mint már említettük, az alma utalhat a termékenységre és az anyaságra is, illetve átvitt értelemben a női princípium hordozója. *Patán* például úgy tartotta a hiedelem, hogy ha a vise-lős asszony almával álmodik, leánya születik (Gönczi, 1937, 40. o.). Az anyaság jelentéséből fakadóan az adakozás jelentése is megbújik e motívumban, illetve az az önfeláldozó szellem, mely felnőttkorban lesz jellemző minden lányra, amikor már asszonnyá érnek, anyává válnak. A kislány lényében érlelődően van a későbbi asszonysors, így tehát következtetést tehetünk a „*miniatűr felnőt*” képére; ezt támasztják alá a kép komor tónusai is. Mindezzel együtt érzékelhető a gyermekkor önértéke, minőségi különbözősége és bája is, a kislány minden szégye-ne és kiszolgáltatottsága, a felszín alatt munkálkodó feszültség és létbizonytalanság ellenére.

Kislány piros kendővel. A művész sötét periódusából való a „*Kislány piros kendővel*” c. kép (é. n.; olaj, karton, 39,5x39,5 cm; **91**) is, ám – a sötétebb alapozásból sejthetően – annak későbbi, századelejei szakaszából. A némi Rembrandt-hatást magán viselő portrén már egy idősebb lányt látunk; arckifejezése és élénk, fürkésző tekintete öntudatosságról árulkodik, formás, vaskos ajkai akaratos, büszke jellemre utalnak. A félprofil-aszimmetrikus elrendezés mozgást visz a térbe, mintegy jelenvalóvá téve a lányka alakját. E beállítás elevenséget, dinamizmust kölcsönöz, a gyermek nyakán lévő piros kendő pedig fokozza a térbeliséget és expresszív hatást visz a sötét, semleges háttérbe, így hívva fel a figyelmet a háttérben munkál-ló paraszti élet rendjére. Mindazonáltal a kislány szinte a jövőt fürkésző tekintete, valamint a fekete és a vörös kontrasztja már-már forradalmi hevületet visz a képbe. Ennek nyomán a kép kapcsán megszólaltatható a „*gyermek mint a jövő építőmestere*” retorika (ld. Németh, 2002, 21-32. o.), melyet a deklaráció szintjén magába épít a „*vörös herbartizmus*” gyermekképe is.

Parasztlány. A „*Parasztlány*” c. kép (1900-as évek, valószínűleg 1903-1905 között; olaj, vászon; 70x61 cm;⁶¹ **92.**) feltehetően már a szegényember-periódus világosabb időszakából való, annak is az elejéről, mikor még az anyagosság nem vészett el festészetéből. Mindeneset-re itt az „*állat az emberben*” toposz (ld. Zola, 1979, 171-185. o.) kifejezésre juttatásának tö-

⁶¹ „*Proveniencia: egykor Dr. Löwengard Miklós tulajdonában, korábban Rév Miklós gyűjteményében*”. Budapest Aukció. <http://budapestaukcio.hu/fenyas-adolf/festo/parasztlany>. Megtekintés: 2014.12.01.

rekvésével szemben immár a paraszti életben tapasztalható bensőségebb hangulat, derűsebb életszemlélet érzékeltetése volt a festő szándéka. E célból nagy világító erejű színeket (kékeket és sárgákat) használt, ám ezek hatását ellensúlyozza a fej- és vállkendő barnája, mely utal a „föld- és sárszagú” paraszti élet egytörvényűségére, a falusi életrendbe való beletagoaltságra; mi sem tanúsítja jobban, hogy a festő nem titkolta el a falusi élet hallgatag, melankolikus természetét sem. E széles ecsetkezeléssel megfestett, reflexgazdag képen a leány ernyedten pihenteti ölében nehéz munkában elfáradt, törekeny kezeit, érzékeltetve nyugodt lelkiállapotát. Ezek a törekeny, ám dolgos kezek eszünkbe juttatják a „*Napszámos*” (1900 k.) pihenő, dolgos férfikezeit is. A metakommunikáció jelei (komoly, alázatos tekintet, dolgos kezek, összezárt lábak) a visszafogott leánygyermek ideáljára utalnak, akárcsak a testiséget elfedő barna fejkendő, mely egyúttal – a parasztasszonyi lét jellemző motívumaként – már-már előrevetíti a halk szavú parasztlányka későbbi sorsát. A kendő-motívum hangsúlyosan jelenik meg *Viczkó Jolánta* „*Kendők*” c. művében is, amelyben a kendő első megkötése a felnőtté nyilvánítás mozzanataként jelenik meg, a kendő maga pedig a derekas fiatalasszonyi sors szimbóluma (*Viczkó*, 1997, 16-17. o.), akárcsak a tárgyalt képen. A falra akasztott képek (tájkép és szentkép?) módosabb körülményekre utalnak, s egyúttal a polgárosulás folyamatára, hiszen tudva levő, hogy a fellendülő díszítőkedv az elsősorban a közép- és gazdagparaszti rétegben tapasztalható polgári modernizáció kísérőjelenségének tekinthető (*Kósa*, 1990, 79-83. o.).

Kosarat vivő parasztlány. A „*Kosarat vivő parasztlány*” c. olajkép (1904; **93.**) – az előző művel szemben – távol áll a pszichológiai karakterábrázolás törekvésétől, e mű inkább természetszemlének tekinthető emberalakkal, melynek minden képi eleme egyformán hangsúlyos. Ennél fogva itt már határozottabban érvényesülnek a napfényes periódus olyan jellemzői, mint a tárgyiasság, a stilizálás és a dekorativitás. A közelről ábrázolt leány már-már kísértálni látszik a képtérből, alakját a festő alul elvágta, s ez olyan benyomást kelt, mintha a jelenet a képszéleken túl is folytatódna. Így e mű a valóság egy kiragadott részletének tetszik, ellentmondva a „*befejezettség*” eszményének (*Tuffelli*, 2001, 22-25. o., 32-33. o.; vö.: *Edgar Degas: „Concorde tér”, 1875* – ld.: *Thomson*, 2006, 196-197. o.). A parasztlány alakja tehát a fókuszponttól távol, decentralizáltan került elhelyezésre a képtérben, mellőzve a szimmetria és a képi egyensúly szabályait. A kép immár mentes a fény-árnyék hatástól és már-már a perspektíva szabályaitól is, ehelyett egymás mellé helyezett színfoltokból épül föl, mintegy a szemünk előtt. E színfoltok nem hagyják nyugodni a szemet, engedelmesség helyett aktív nézői részvételre serkentenek, így téve a képet élővé, úgyszólván a „*világ húsának*” részévé. Így a szemlélő testi mivoltában vesz részt a befogadás folyamatában, nem pedig a mindent uralni akarás (*Albertitől* eredeztethető) befogadói attitűdjével (ld. *Lüdeking*, 1998, 292. o.).

Szinte csak világosságot és színeket érzékelünk a leányalakból, arckifejezése alig kivehető. Ám mégiscsak az ő társadalmi karakterét jellemző antropológiai térben látjuk, alacsony falú parasztházak előtt, fejkendővel és réteges öltözékben, kezében szennyes- és ételkosárral, s mindez predestinálja őt a későbbi asszonyélet szerepkörére. A kosár attribútuma – mint női princípium – hangsúlyos szereppel bír a kompozícióban, hiszen „*az edényhez hasonlóan a befogadás jelképe*” (Pál és Újvári szerk., 2001), s mint ilyen, utal a nők alávetettségére és a férfiuralomra egy archaikus szemléletű társadalomban. A leányalakot körülölelő, mintegy magába fogadó parasztudvar a biztonság, a közösségi integritás érzését kelti a szemlélőben (Pócs, 2004, 138-139. o.). A parasztudvar egyébként visszatérő motívum Fényes életművében (vö. „*Babfejtők*”; „*Udvaron*”, 1905 k., **25.**; „*Nyári verőfény*”, é. n., **26.**). A leány fején a fehér fejkendő elfedi testiségét és szépségét, s egyúttal érzékelteti a közösségi életbe való beletagoltságát. Ruhájának fehérre rárímel a házak fehérére, s ez a megfelelés szintén erősíti a környezethez tartozás érzését. Mindazonáltal a házak kékei egy kis derűt lopnak a fehérek révén az egyszerűsége és a spirituális dísztelenségre hajló, „puritán” erkölcsre valló életvilágba, a piros kémény pedig a közösségi kontroll éberségére utal. A leány leszegett feje az egyszerűség ideáljára, a fáradhatatlan munkabírás erényére és a beletörődés gyakorlatára utal, ugyanakkor a leány vállkendője kifejezésre juttatja népi kultúrájának sokszínűségét és produktivitását is, akárcsak az agyagedény és a köcsög a háttérben.

Kendős lányka. Egészen más kompozíció jellemzi a „*Kendős lányka*” c. képet (é. n.; olaj, vászon, 48x47,5 cm; **94.**), melyen a dekorativitás és a foltszerűség a legszembetűnőbb. A kép világosbarnás háttéréből határozottan emelkedik ki a leánygyermek alakja, melynek piros ruhája ünnepélyes, szertartásos hangulatot ébreszt. Ruhájának színe, illetve az arcáról leolvasható büszkeség némiképp módosabb származását jelzi, akárcsak a falon elhelyezett kép. Tartásából és lényéből kíméltség érződik, de a kicsipkedésről tanúskodó arcpír (Jávor, 2000, 614. o.), a farkocs, illetve az annak végére tűzött masni a szégyenlős, szófogadó leány ideáljára utal. A paraszti élet merev, szertartásos rendjébe történő belenevelődés folyamatát jelzi a profilból történő ábrázolás, mely már-már a paraszti leányélet mozdulatlan ikonjává avatja a modellt. A Tiziano „*Önarcképével*” kapcsolatos értelmezés mintájára (Hans Tietzét kommentálja: Bacsó, 2012, 136. o.) elmondhatjuk, hogy a tiszta profilbeállítás mintha az önmagától való eltávolodásra és a világtalanságra utalna, tehát – a rurális társadalom kontextusánál maradva – a paraszti élet szertartásos jellege, a transzcendentális szféra hatásától áthatott, normatív nevelés módozataitól átjárt, kontroll alatt tartott gyermekkor narratívája szólal itt meg. E kép mint ha csak a falusi élet erkölcsösségét ünnepelné, e lányka díszes alakjával hirdette a paraszti erényesség folytonosságát, illetve kiemelve az individuum feloldódását a kollektívumban.

Fiatal lány kendővel. Egyfajta ünnepélyességet áraszt a „*Fiatal lány kendővel*” (é. n., olaj, fa; 33x37 cm; **95.**) is, mely profilból megjelenített modelljén komolyság és csend ül ki. A legjellemzőbb nézetből történő ábrázolásnak köszönhetően határozott élekkel, ám plasztikusan élénk rajzolódó ábrázata egyszerre áraszt szertartásos állandóságot, kimértséget és fenégséget. Húsos ajkából, komoly tekintetéből sem szegényparaszti alázatosságot olvasunk ki, hanem nemes, büszke, ám mégis szerény öntudatot. A gyermek ruháiból, nyakláncából és fülbevalóiból módosabb származásra vagy pusztán ünnepi részvételre következtethetünk (ön-reprezentáció – ld. *Goffman*, 1956, 10-14. o.), ugyanakkor fejkendője utal a leánygyermeki szorgalomra és az érlelődőben lévő leányideálra egyaránt. E mű – a drapériák, a finom szövegek érzékeltetésének köszönhetően – eszünkbe juttatja a XVII. századi holland zsánerpiktúra mestereit is (*Vermeer*: „*Levelet író sárgaruhás hölgy*”, 1664-1665 – vö. *Bode*, 2007, 71. o.), de éppenséggel *Vermeer* „*Leány gyöngy fülbevalóval*” (1665 k.) c. műve is párhuzamként kínálkozhat a kifinomult szerkesztés és kolorit, illetve a klasszikus egyszerűség okán. E halk szavú, ám beállítása ellenére is bensőséges portrén a hallgatag leánygyermek képe tárul elénk.

Tanulmányrajzok. *Fényes Adolftól* ismerünk három leánygyermeket ábrázoló tanulmányrajzot is. A „*Kislány*” (1908; **96.**) komoly tekintetű modellje már-már félprofilba hajló testéhez képest felénk fordított fejjel ül, hajlott testtartásán elvárt viselkedés érződik. A „*Tanulmány*” (é. n.; **97.**) modellje fiatalabb és pufókabb, testét kötény fedi, mely utal a már kislánykorban jelentőssé váló kiegészítő és háztartási munkatevékenységek végzésére. Ruhájának gallérja „rendességre” utal, ugyanakkor hajának egyetlen szabadon hagyott fürtje érzékelhetővé teszi a gyermeki spontaneitást és bájt, akárcsak telt arca és enyhén elforduló teste, feje. Másik „*Tanulmány*” c. rajzán (é. n.; **98.**) ünneplőruhába öltözött kislányt látunk profilból, aki két kezében kis imakönyvet fog össze. Egyenes testtartása szófogadó viselkedésre utal, akárcsak gondosan „elkészített” hajviselete. E rajzon hangsúlyos létmótvumként jelenik meg a vallásosság élménye, illetve az ünneplőruha révén utalás történik a ceremónián való részvételre (ld. *Sztompka*, 2009, 143. o.), s így a kép a falusi értékszocializáció és a belenevelődés témakörébe kapcsolódik. Mindhárom képen érződik a hallgatag, visszafogott leánygyermek képe, az engedelmisség és a függőség ideálja, a paraszti élet szertartásos rendje.

6.8.4. A visszafogott leánygyermek képe Deák-Ébner Lajos (1850-1934) festészetében

A sokalakos, anekdotikus népeletképeiről ismert *Deák-Ébner Lajos* életművéből ismerünk néhány egyalakos leánygyermek-ábrázolást is, melyek pontos rajzossággal, derűs, de visszafogott színvilággal közvetítik a „jó kislány” paraszti ideálját, egyszerre érzékeltetve a gyermekek báját, gyámoltalanságát és a tőlük elvárt viselkedésformákat. A leánykák társadalmi kontextusukból kiragadva kerültek megelevenítésre, a természet „testébe” szervezve, ugyan-

akkor társadalmi karakterük mégis jól körvonalazódik, mégpedig a metakommunikáció és a kultúrtáj (első és harmadik antropológiatér) elemeinek lényeglátó megjelenítése révén.

Kislány kosárral. A „*Kislány kosárral*” (é. n.; olaj, vásznon, kartonon, 38x19 cm; **99.**) modellje profilból, már-már szertartásosan merev testtartással került ábrázolásra, koré-szerűen (vö. *akropoliszi koré*, Kr.e. 525 k. – Boardman, 1973, 79-80. o.), „jó kislány” módjára. Kis kosárkáját a dolgos parasztleányi élet attribútumaként akasztja karjára, előrevetítve ez által a parasztasszonyi sorsot, hiszen a kosár a termékenység, a befogadás, a passzivitás és a sorsába törődés létmotívumait közvetíti (*Pál és Újvári szerk.*, 2001). Mezítlábas alakja a szegénység túl a természettel való bensőséges kapcsolatról, hajának „rendes állapota” pedig az engedelmesség eszményéről tanúskodik (gyermekkép). A jelzésszerűen érzékeltetett természeti környezet révén kifejezésre jut a gyermekkor „átmenetinek”, „befejezetlennek” tartott volta (amely már a zöldes tónusok dominanciája által is kifejezésre jut – ld. *Pál és Újvári szerk.*, 2001), ám a vörös vállkendő kissé kiemeli a leánykát a természet öntudatlan organizmusából.

Lányka korsóval. A „*Lányka korsóval*” (é. n.; olaj, fa, 60 x 45 cm; **100.**) modellje egy ösvény közepén áll, kerítéssel választva el a külvilágtól. A kerítés eszünkbe juttatja azt az antropológiai szempontú elképzelést, mi szerint a falu afféle „mikro-világ”, melynek határain túl csak a félelmet kiváltó „ismeretlen” található (*Pócs*, 2004, 138-139. o.). A kislány esetleges testtartása gyámoltalanságra utal és a „gyermekkor befejezetlenségének” falusi narratíváját szólaltatja meg, ugyanakkor a kezében tartott korsó már a parasztasszonyi életideálra történő kora gyermekkori ráhangolódásra (szereppredesztináció) utal. A függőség ideáljára utaló összezárt lábak a lányka környezetében uralkodó „zárt szereprendszert” és „pozicionális családmodellt” (*Bernstein*, 1996, 135-137. o.) sejtetik, vagyis a kontroll és a hierarchia jelenlétét. Mindez átjárja a leánygyermek viselkedését, s mivel nem ösztönöz „az egyéni motívumok és szándékok felderítésére” (*Bernstein*, 1996, 140. o.), az individualizmus és a mobilitás minden formájától elzárkózó, „kollektivista” világlátás van kiformalódóban a gyermek személyiségében, az archaikus paraszti mentalitással összefüggésben (*Kósa*, 2003, 350-359. o.).

Kislány erdőben. A „*Kislány erdőben*” c. kép (é. n.; olaj, vásznon papírlemezen, 30 x 19,5 cm; **101.**) modelljének képtérben való esetleges elhelyezése és a kislányalak apró volta okán akár alakos tájképnek is tekinthetnénk. A kép nem jelleménél vagy karakterénél fogva, sokkal inkább természethez való bensőséges viszonyában ragadja meg a gyermekalakot, összefonva karokkal, mely már előrevetít egy darabkát a parasztasszonyi viselkedésrepertoárból.

Leány. A „*Leány*” c. kép (é. n.; **102.**) már nem egészen gyermeket, hanem egy világos inges, sötétszoknyás, rózsaszín kötényű leányt ábrázol, mely utóbbi viseleti elem egyértelműen a háziasság és a megbízhatóság eszményét jelzi. Kezében kis piros táská, fején fejkendő

látható, melyek a felnőtt-lét kulcsfontosságú attribútumai. Arc kifejezése komoly, gyermeki érzelmeket nem tükröz, egyértelműen a felnőtti létmotívumok dominálnak.

6.8.5. Endre Béla (1870-1928)

Zöld sapkás lány. *Endre Béla „Zöld sapkás lány”* c. képén (é. n.; olaj, vászon, 46,5x64 cm; **103.**) egy profilból ábrázolt, sötétkék ruhás lányt látunk, kezében egy nehezen felismerhető tárggyal (könyv, levél vagy szövetdarab), fején mintha munkássapka volna. A képen a legfeltűnőbb, hogy a lány fejkendő helyett sapkát visel. A gyermekalakot egy ház üvegablaka előtt látjuk, ami utal arra a védelemre és erkölcsi kontrollra, amit az otthon faluhelyen nyújtani képes (ld. *Pócs*, 2004, 139. o.). E színes, dekoratív felületen *Gauguin-hatást* érzünk, ami *Endre Bélánál* nem szokatlan (vö. *László*, 1968, 219-235. o.), még ha a paraszti élet élményétől áthatottan és a hazai igényeknek megfelelően is, visszafogottan. Ugyanakkor a művész kifinomult ízlése és halk festőisége még ezen az egyszerű élettöréden is érzékelhető, hiszen a képen egy pillanatba fagyasztott, már-már ikoni tartalmat szemlélhetünk.

6.8.6. Összegzés

Az egyalakos gyermekábrázolások nagy számának ténye a gyermek lényé iránti fokozott érdeklődésre utal, annak ellenére is, hogy a képeken ritkán jelenik meg az egyetemesnek vélt gyermeklét-motívumok (elsősorban a gyermeklélektani sajátosságok) művészi kutatására való törekvés, így a báj, a gyámoltalanság, a kíváncsiság, a gyermeki öntevékenység és a világra való rácsodálkozás mozzanata is háttérbe szorul. Fiziognómiai-anatómiai vonásai gyermeknek mutatják a „kicsit”, ám ruházata, tekintete, taglejtései és testtartása nem a lírai utánérzésű, „kedves” gyermekkort juttatják eszünkbe, ahogyan bizonyos attribútumok, sorsszimbólumok sem, melyek a paraszti motívumrendszerhez, az archaikus paraszti léthez kötik a gyermekalakot (ld. *Kosztai József* képein a kakas és a muskátli motívumát, *Fényes Adolf* képein a kosár és az alma motívumát). Ezzel szemben *Peske Géza* olyan képein, mint a „*Kislány játékkal*”, a gyermekséget meghatározó játék-attribútum már önmagában a gyermeki ártatlanság, gondtalanság, a fiziológiai elégedettség kontextusába ágyazza a gyermekkort. Az alföldi festők képein fellelhető gyermekkép-elemek (pl. hallgatagság, szégyenlősség, visszafogottság, beletörődés), s azokkal együtt a szereppredesztinációra való utalások tehát többnyire felülírják az egyetemes gyermeklét-motívumok (anatómiai-fiziognómiai, fejlődés- és gyermeklélektani jegyek) művészi kutatására való törekvést, mely egyébként általában alapvetően a társadalmi közeg gyermekfelfogásának tudatosításával, az arra való művészi reflektálással jár együtt. A művészek a gyermekélet és a gyermekség megjelenítése helyett a dolgos, alázatos paraszti

életrend megelevenítésére törekedtek, kifejezésre juttatva az engedelmesség és a függőség ideálját, illetve a „miniatűr felnőtt” képét. E portrék – műfaji sajátosságaiknál fogva – mégis figyelmeztetnek a gyermekkor antropológiai vonásaira, sőt, némiképp – különösen *Fényes* képein – már a gyermektanulmányi mozgalmak közvetett hatásait is tükröztetik, noha annál meghatározóbb itt a leánygyermeki életnek a beletagozódást elváró kíméletlen paraszti életrend kontextusában történő megjelenítése.

6.9. FIÚGYERMEK-ÁBRÁZOLÁS

6.9.1. Liberális nevelés- és gyermekfelfogás Deák-Ébner Lajos (1850–1934) képein

A kis kíváncsiskodó. *Deák-Ébner Lajos* elsősorban sokalakos, anekdotikus életképeiről ismert, s rendszerint gyermekalakjait is vidám, sokszoknyás, derék asszonyok között találjuk színes, napfénytől áthatott kompozícióin. Azonban több egyalakos gyermekábrázolást is találunk életművében, mint amilyen „*A kis kíváncsiskodó*” (é. n.; **105.**). A képen egy asztalnál ágaskodó, mezítlábas kisfiút látunk fehér színű egyberuhában, amely életkorából fakadó éretlenségére, naiv voltára, s azzal együtt egész lényének esetlegességére utal. A fehér szín akár életkorának tiszta, ártatlan voltát is prezentálhatja, megszólaltatva ez által a gyermeki érintetlenség romantikus mítoszát, s egyszersmind védendő paradicsomi állapotként interpretálva a gyermekkort. E mítosz révén *Ernst Moritz Arndt* (*Pukánszky*, 2011, 44. o.) és *Rousseau* (1978) gyermekideológiájának áthallását ugyanúgy felismerhetjük. Mindazonáltal a fiú derekára kék kötényt rögzítettek, fején pedig kis barna sapka található: mindez nemét és társadalmi réteghelyzetét jelöli, egybevarrt ruhácskája pedig még a „szoknyarángatók” korában tartja.

A tárgyi részletek, a csendéletszerű elemek (a fazekas tárgyak a falon és az asztalon, maga az asztal és a szék, a széken pedig a rongynak használt textildarab) hitelesebbé, átélhetőbbé teszik a jelenetet, s az enteriőr szerénysége ellenére is rendkívül beszédessé. A fényvel átjárt enteriőr egyszerű berendezéséből, illetve a gyermek ruházatából szegénységre következtethetünk, ám a festő mégsem a társadalmi réteghelyzet aspektusát hangsúlyozza vásznán, ahogy más képein sem. Maga a tény, hogy a festő elsősorban vásári jeleneteket („*Baromfivásár*”, 1885, **1.**; „*Dinnyevásár*”, é. n., **9.**) festett a nép életéről, már eleve azt bizonyítja, hogy mindenekelőtt szemlélőként, megfigyelőként viszonyult a nép életéhez, s valóban: képein objektív-leíró jelleg (*Rózsaffy*, 1907), s afféle szenttelen realizmus uralkodik, akárcsak „*A kis kíváncsiskodón*” (é. n.; **105.**).

A képen a befogadó betekintést nyer egy parasztfiúcska egyetlen, spontán módon kiválasztott pillanatába, ez által feltárul előttünk valami a gyermekkor gyámoltalanságából, befejezet-

lenségéből, nyitott voltából. A kompozíciót a tónusok finom átmenete, mozgalmasság, világos festésmód (a belső teret átjáró napfény) és derűs életszemlélet jellemzi (*Rózsaffy*, 1907), de a kép visszafogott dinamizmusához hozzájárul a tárgyak elhelyezésének véletlenszerűsége is. A plein air jelleg e képen tehát rámutat a dolgok pillanatnyiságára, s e felfogással egyfajta naiv gyermekfelfogás jár együtt, mi szerint ez az életszakasz a jelenségek nyitott, ítéletmentes befogadásának kora, amikor még minden a pillanatnyi érzékelés, a színek, a fények, az összbenyomások függvénye, s a gyermek életében mindent átjár az ismeretlen világra való rácsodálkozás misztériuma. A fiziológiai ártatlanság (*Hofmann*, 1974, 146-147. o.) koncepciójából fakadó technikai eljárások tehát szintén a gyermeki ártatlanság szólamát húzzák alá a képen, akárcsak a színek szimbólumértéke. Mindezzel együtt kiemelésre kerül itt a gyermeki aktivitás, önkibontakozás és szabadság létjogosultságának elismerése, a gyermeki érdeklődés, képzelőerő, játékoság és gyengédség jelentőségének kihangsúlyozása (ld. *Varga*, 2006), s mindez már nemcsak a romantikus gyermekfelfogást, de a *gyermektanulmányi mozgalmakat* és a *funkcionalizmust* is eszünkbe juttatja (ld. *Mikonya*, 2008, 108-111. o.; *Németh*, 2002, 21. o.).

A kompozíciós megoldások tükrében a kép állítása, hogy a kora gyermekkor éveit az érzéki felfedezések és rácsodálkozások időszaka. Itt tehát nem a „miniatűr felnőtt” képe jelenik meg, azonban a tárgyi és viseleti elemek elhelyezésének ténye mégiscsak figyelmeztet arra, hogy a gyermek olyan környezetben született, ahol már korán bele kell tanulnia a felnőttek dolgába.

Déli pihenő. *Deák-Ébner Lajos* „*Déli pihenő*” c. festményén (olaj, fa; 24,5x41,5 cm; **104.**) egy szénában heverő, a nehéz munkában megkoszosodott suhancot látunk, tartásán a jól megérdemelt pihenés nyugalma, fesztelensége érződik. A messzibe vesző, hatalmas táj atmoszférája, a színes, eleven kolorit is ezt a derűt tolmácsolja a befogadó felé. A vaskos testalkatú anya a derekas paraszti élet sommás megjelenítését nyújtja. Az asszony a szekérnek támaszkodva tölti a pihenőidőt – nyilvánvalóan nem fekdhet le a szénába, gondtalanul, mint fia, neki állnia kell, s lehetőleg rövidre szabnia a szünidőt. A mű tematikai párdarabjána tekinthető *Peske Géza* „*A félbeszakított munka*” c. képe (é. n.), melyen a paraszti gyermekélet jóízű megjelenítéséről, a vidéki gyermekélet önmagáért történő megelevenítéséről van szó.

6.9.2. Fiúgyermekek Bihari Sándor (1856–1906) festészetében

Dinnyeevő (Parasztfiú). *Bihari Sándor* elsősorban sokalakos jeleneteket festett nagy részletező kedvvel, ám utolsó éveiben áttért az egyalakos, nyugodtabb, plein air felfogásban készült képekre. *Dinnyeevő* („*Parasztfiú*”) c. képét (1905; olaj, vászon; 37x29,8 cm; **106.**) friss lendület uralja, mely révén érezzük a gyermekkor eleveenségét, ugyanakkor a népviseleti elemek ízig-vérig parasztivá, archaikus alakká teszik az ábrázoltat. A fiú kalapja és rajta a darutoll

már a felnőtttség, s egyben az archaikus parasztság állapotának szimbólumai, ugyanakkor a „kislegény” komoly arca és nyílt tekintete egyszerű, gyermeki karaktert tükröz.

A szemmagasságban történő ábrázolás révén megmutatkozik a gyermek cselekvésbeli önállósága, s valóban: a gyermekre faluhelyen afféle „kicsinyített felnőttként” tekintettek, tevékenységei jellegükben nem, pusztán mértékükben különböztek a felnőttekétől (Tomori, 1935, 60. o). Az antropológiai tér elemei révén megjelenik a paraszti hétköznapi szertartásos rendje, ahogyan a szemlélődés mozzanata is. Az életdarab-technika (de Goncourt, 1979, 168–171. o.), a világos festés és a reflexgazdagság révén kiemelésre kerül a gyermekkor az érzéki felfedezések által definiált jellege, a kolorit és a színek ritmikája (kékek, fehérek, vörösesbarnák) pedig ugyancsak ezt erősíti meg. A fiú passzív, meditatív, helyzetben történő megjelenítése érvényessé teszi a „szemlélődő gyermek” fogalma felől történő megközelítést, a gyermeklét központi mozzanata tehát a világ ítéletmentes felfedezésére irányuló „komplimentáció”.

E képet összevethetjük a művész egy korábbi, a „Pusztai csendélet” c. képével (1892), melyen a művész még kerülte a napfényt, s a „szürke atmoszférát” kereste (ld. Fónagy, 1906). E képen már-már úgy tetszik, mintha a „Dinnyevő” fiúalakjának felnőtt változatával szembesülnénk, akinek sorsa a jószágok őrzése és terelgetése lett. Alakja már-már a táj egészébe olvad, távolba meredő tekintete is a sorsába való beleegyezést nyugtázza. A mű kapcsán hasonló összehasonlítás alapon ugyancsak eszünkbe juthat a „Juhász” c. kép (olaj, vászon, 97x115 cm, jelezve balra lent: *Bihari Sándor*) is.⁶²

Cigányfiú. *Bihari Sándor „Cigányfiú”* c. reflexekben gazdag képe (é. n.; olaj, vászon; 53x58 cm; **107.**) ugyancsak a plein air jegyében fogant. A művön egy viseltes öltözékű cigányfiút látunk komoly tekintettel, melyben bizalom és alázatosság ül. A kép szélére tolt alakja révén megmutatkozik a fiú periférikus léthelyzete, kitaszítottsága is, a szégyenérzettel együtt. Sötét zakója „gyászos”, nehéz életére utal, ugyanakkor a nyitott műtermi ajtón át beáramló fény révén érzékelhető a fiúgyermeki élményvilág felszabadultsága. A háttérben leleselkedő parasztasszony révén talán a „kibeszélés” előkészületeinek lehetünk szemtanúi.

Lóitatás a Tiszaparton. *Bihari Sándor „Lóitatás a Tiszaparton”* c. festménye (1880 k.; olaj, vászon; 43 x 56 cm;⁶³ **108.**) a messzeségbe vesző tiszaparti tájban helyezi el a tanya lovait istápoló vékonydongájú fiú alakját, aki nem individuumként, hanem a természet parányi alkotóelemeként jelenik meg, ezzel is érzékeltetve, hogy a paraszti életszemlélet középpontjában a föld törvényei és a földművelés ésszerű regulái álltak, ezért az egyénnek minden tekintetben alá kellett magát vetnie a természet akaratának.

⁶² Kieselbach Galéria és Aukciósház. http://kieselbach.hu/alkotas/juhasz_17652. Megtekintés: 2015.09.19.

⁶³ A festmény 1934-ig báró Kohner Adolf gyűjteményében volt, ebben az évben szerepelt az Ernst Múzeum aukcióján (*Ernst Múzeum aukciói XLVIII.*, Ernst Múzeum, Budapest, 1934). A Kovács Gábor-gyűjtemény honlapja. <http://www.kogart.hu/alkotas/bihari-sandor/loitatas-tiszaparton>. Megtekintés: 2014.12.01.

6.9.3. A fiúgyermeki életvilág Fényes Adolf (1867–1945) festészetében

Fényes Adolf magányos ember volt és különc, aki távol tartotta magát az izgalmaktól és a szocialista gondolkodástól (*Bálintné Hegyesi szerk.*, 1992, 25. o.). Munkásságában kifejezésre jutott ugyan egyfajta nagyfokú szociális érzékenység, ez azonban nem áll közvetlen rokonságban a korabeli szocialista mozgalmak polgári radikalizmusával. Kortársai a „szegény emberek festőjeként” emlékeztek rá, pedig mindössze egy évtizedet ölelnek fel életművében a *Szegényemberek élete* c. sorozat darabjai. Saját korában mélyen emberségesnek tartották, s maga is így vallott e sorozatával kapcsolatban: „*Elsősorban nem mint festő festettem ezeket a képeket, hanem mint ember. A szociális szempont mélyebben érdekelt a művészinél. Arra gondoltam, hogy ha a tárlatok szépen élő, gondtalan látogatói elé tárom ezt a szomorú világot, talán sokak lelkiismeretét felrázom*” (Fényest idézi: *Németh*, 1972, 26. o.).

Meditatív parasztjelenetei, sötét, komor tónusú kompozíciói a társadalom perifériájára szorultak iránti mély emberi érzéseiről tanúskodnak. Eseménytelen, csendes jelenetek ezek, melyek az elbeszélés igénye helyett a leírás részletességével, hitelességével kívánnak hatni. Fényest sokkal jobban érdekelt az egyes ember maga, annak egy-egy apró mozzanatával, mint az őt övező társadalmi környezet. A kevéssalakosság, a töredékszerűség és az „*állat az emberben*” toposz megidézése az ember- és társadalomszemlélet vonatkozásában némiképp a naturalizmus hatását idézi (vö. *Németh*, 1999, 122. o., vö. *Révész*, 1926), ám – ami a formanyelvi megoldásokat illeti – képei jóval koncentráltabbak, passzívabbak és állapotszerűbbek, mint a naturalista tendencfestészet darabjai. „*Fényesnél szembeűnik a tárgyi elemek redukciója, a környezet leszűkítése vagy elhagyása, a koncentráltabb pszichikai ábrázolás, a cselekménynek vagy cselekménysorozatnak egyetlen figura érzelmi rezdüléseibe való sűrítése*” (*Aradi*, 1970, 41. o.), minek okán képeit *Mednyánszky* csavargóalakjaival is rokoníthatjuk. Művein még *Munkácsy* emberábrázolásának, ecsetkezelésének, koloritjának és fénykezelésének hatása is érződik (*Lyka*, 1905a), ugyanakkor a 17. századi holland realizmus hatásai is felidézhetőek.

Gyakran ábrázolt munkás- és parasztembereket, a szegénységnek, a nyomornak kiszolgáltatott anyákat és gyermekeket, akik már nem a nemzeti elnyomás áldozatai, mint a *Munkácsy-festmények* alakjai (ld. *Siralomház*, 1880), hanem a megújuló társadalom belső viszonyainak kiszolgáltatott, egyszerű igényű emberek. Fényes Adolf festményei csöndesen, ám mégis sokat sejtetően képesek megeleveníteni egy-egy érzékeny darabkát a valamikori munkás- és parasztember „*természetrájából*”, kegyetlenül tárva föl az emberi élet alsó régióinak már-már állatiasnak tetsző zugait is (vö. *Zoltai Dénes* a zolai naturalizmusról; *Zoltai*, 1997, 202–206. o.). Ez a szemlélet alapvetően a naturalista koncepció gyökereireig vezethető vissza, még ha a formanyelvi megoldások tekintetében jócskán meg is haladta a naturalista piktúra korlátait.

Ebéd (Szegények ebédje). A paraszt- és munkástéma, az egyszerű emberek ábrázolása, az „állat az emberben” (Oelmacher és N. Pénzes, 1960, 11. o.) toposz megjelenítése e korban – különösen hazánkban, ahol a polgári átalakulás megkésve indult kibontakozásnak – még botránynak számított. Éppen ez volt Fényes Adolf „eredendő bűne” is: az, hogy „a legalsó tízezer képviselői láthatók a keret drága aranylécei között” (Lyka, 1905a). A közönség körében visszas fogadtatásra talált az *Ebéd* c. festmény („*Szegények ebédje*”, 1902; olaj, vászon, 138x165 cm, MNG; **109.**) is. A kép puritán eszköztelensége, a tárgyi részletek hiánya koncentrálttá teszi a képet, a zsíros, vaskos, heves ecsetkezelés pedig érzelmileg felfokozottá teszi, ám a passzív-meditatív jellegnek köszönhetően mégis halk szavú, higgadt kompozíció ez. Az „*Anyával*” (1901) szemben itt jól láthatjuk a szereplők arcát, így van mód az azonosulásra, ám itt a bajszos férfi szúrós tekintete inkább szégyent vált ki a jómódú közönség részéről, semmint szánalmat vagy részvétet (vö. Révész, 2014). Mindenesetre szó sincs itt a *Pataky*- vagy *Bihari-féle* cselekményességről, e csendes, szemlélődő hangvételi kép szereplői inkább *Ferency Károly* „*Kertészek*” c. képének (1891) alakjait juttatják eszünkbe. E mű a zsánerrealizmus elbeszélő jellegétől eltávolodva állapotképet ad e két munkásról, akik éppen rövid szünetüket töltik hosszú, kemény munkától megfáradtan. Távol vagyunk itt tehát már a *courbet-i* „*Kötörök*” cselekményességétől, s még tovább a *Pataky László-féle* tendencializmus felületességétől, de a *Munkácsy- és a Courbet-féle realizmus* egyik lényeges vonásának, vagyis a parasztematika iránti érzékenységnek a továbböröklődéséről mégsem szabad elfeledkeznünk.

A kép sötétbarnás és feketés tónusokkal megfestett, komor, semleges háttér előtt ábrázol egy megtört, megfáradt férfit rongyos ruházattal, felhúzott térdekkal, s egy fiatal, talán még suhanc korban sem lévő fiút mohó falás közben, szinte egész testével ráhangolódva az evésre (ld. a lábak és a kezek összeigazítását). E párosban feltételezhetően apát és fiát ismerhetjük fel. Talán napszámosok, talán cselédek, nem tudjuk. Valószínűleg a fáradtságos munka szünete alatt találjuk őket, mely rítus megállásra készítet, s most, legalábbis a férfit tekintve, némi számotvetésre ad alkalmat saját életével. Őt nem látjuk enni, előtte érintetlenül hever a mintegy „osztályrészét” jelző szerény ebéd, mely ugyanakkor – a maga fehéreivel – biztosítja a kompozíció egyensúlyát, illetve kitölti az űrt. A fiún még kevesebb a felelősség, ő még némi képp öntudatlan elszenvedője a közös tragédiának, mely – a chiaroscuro technikája, a komor tónusok, a pillanatnyiság érzetét keltő átlós kompozíció, illetve a mozdulatok halk ellentéte révén – szinte tapinthatóvá válik.

Az uralkodó színek közül a barna a föld princípiumát idézi, s ezzel együtt utal a „*föld törvényeinek*” (Jávor, 2000, 601., 643., 646–647. o.) engedelmességre kényszerülő parasztember lelkialkatára, mely szívós és szilárd, mentalitását pedig a józanság jellemzi. E tulajdonságokat hordozzák magukban e kép barna tónusai, feketéi pedig némileg szomorúságra és reményte-

lenségre utalnak (ld. Király, 1994, 62-83. o.; Pál és Újvári szerk., 2001). E finom színátmenetekben gazdag, komor színek kompozícióból mintegy a naivitás, a tapasztalatlanság „színfoltjaként” válik ki a fiú fehér ingje, mely egyébként is gyakori ruhadarab volt ebben az életkorban, ahogyan a kis barna kalap is tipikusan a fiúgyermek-lét attribútumának volt tekinthető abban a korban faluhelyen. A passzív-meditatív jellegű kompozícióból halk szavúan, de megrázó erővel árad a szegénység atmoszférája, a szegény ember kilátástalan sorsának nehéz levegője. Mindezek okán a kép könnyen rokonítható a festő olyan műveivel, mint amilyen az „*Anyá*” (1901; 21.) vagy a „*Napszámos*” (1900 k.) (Lyka, 1905a).

E művekkel együtt e festmény képes kifejezésre juttatni az ábrázoltak létének töredékes voltát. Ez annak köszönhető, hogy a festő nem társadalmi kontextusában ábrázolja alakjait, hanem abból kiragadva, mintegy ránagyítva egy-egy illékony, ám jellemző pillanatra, hű „*természetrájt*” adva az ábrázoltakról. Így Zola meghatározása, mi szerint „*a műalkotás nem más, mint a természet egy darabja, ahogyan azt egy temperamentum szemléli*” (Zoltai, 1997, 205. o.; Czine, 1979, 7–50. o.), itt is érvényes, hiszen Fényes Adolf e vásznán összekapcsolta a pillanatnyiságot az ösztönbe zárt idővel, ráirányítva a figyelmet az emberi élet ösztönök általi meghatározottságára, s ezáltal múlandóságára. Némileg valóban párhuzamot vonhatunk Zolával, ám a társadalmi determinizmus (ld. Zoltai, 1997, 203–204. o.; Czine, 1979, 7–50. o.) kitételeinek érvényesülését a képi ábrázolás termékein aligha tudjuk leellenőrizni. Mindenesetre, tudjuk, hogy Zola olyan regényei, mint amilyen például a „*A patkányfogó*” nem felelnek meg a Zola által hangsúlyozott tárgyilagosság és szenvtelenség kitételének, s ahogy például „*A patkányfogó*” c. regény (1877 – Zola, 1992, 7. o.) esetében mondhatjuk, Fényes e képe kapcsán is elmondhatjuk, hogy azt mintegy társadalmi vádiratként címezte a közönség irányába. Társadalomkritikai attitűdje okán e képet realistának is mondhatnánk, azonban itt már nem találkozunk a kritikai realizmust hagyományosan meghatározó életkép-szerűséggel, mint korábbi, Munkácsy-örökséget erőteljesebben jelző, ám a naturalizmushoz is közel álló munkáinál (vö. „*Pletyka*” [1895]; „*Civódás*” [1896]). A képen a naturalista festők közül leginkább Zorn, a korabeli holland realizmus képviselői közül *Israëls* (1824-1911) hatása ismerhető fel, a kortársak közül pedig *Mednyánszky* csavargó-képei jutnak eszünkbe. *Mednyánszky* saját képei (pl. „*Két csavargó*”, 1900-1905) kapcsán elmondta, hogy az embereket hasonlóan próbálja látni, mint az állatokat (*Gyergyádesz*, 2007, 19. o.), s már csak – a művek koncentráltságán és a komor tónusok használatán túl – ez is rokon vonás *Fényes* és *Mednyánszky* között, s ráadásul olyan vonás, mely által mindkettejükben kimutatható a zolai naturalizmus koncepciójával („*az állat az emberben*” toposszal) való rokonság is, még ha itt mély humanizmussal fonódik is össze, szemben a naturalista tendencfestészet mulékony da-

rabjaival. Formanyelvi értelemben tehát nem, de koncepcionális értelemben – az emberszemlélet vonatkozásában – kimutathatók a naturalizmus hatásai *Fényes* és *Mednyánszky* képein.

Mindazonáltal azt is elmondhatjuk, hogy Fényes nem osztályrészvétet érzett; elsősorban az emberi természet tanulmányozása érdekelte, s nem pedig a társadalmi szituációk vizsgálata. Ez távolítja el őt a kritikai realizmustól, s azzal együtt a korabeli szocialista mozgalmak szólamainak áthallásától. Ezzel szemben olyan léttartalmakat világít meg a festő, melyek *Schopenhauer* pesszimista filozófiájában jelentek meg először határozottan. Akárcsak *Schopenhauer* filozófiai rendszerében, az ember itt sem elsősorban értelme által meghatározott cselekvőként jelenik meg, hanem olyanként, mint aki „*ösztöneitől ráncigált, a tudatalatti mélyből feltörő indulatoknak a rabja*” (Németh, 1999, 113. o.). Talán éppen az efféle szubjektívizmus tartotta távol *Fényest* a szocializmusnak a társadalmi haladásba vetett, az emberi természet iránti mélyebb érdeklődés hiányában kritikátlanak mondható optimizmusától, mindenesetre az biztos, hogy ebben nagy jelentősége volt magányos, zárkózott természetével párosuló mély emberségességének. Az e művet jellemző komor pesszimizmus okán a képen mintegy áthallatszik *Bródy Sándor* epikájának pesszimiztikus atmoszférája is.

Fiúfej. A *Fiúfej* c. olajkép (é. n.; 42x34 cm; **110.**) valószínűleg még a szegényember-periódusból való. Vastag, zsíros ecsetvonásokkal felvitt, a szokásosnál kevésbé temperamentumos kép ez, melyen már – ha oly haloványan is – tetten érhető a reflexek rögzítésére való törekvés: a hátulról érkező fénynek, illetve a szegény fiúgyermeki létre utaló barna sapka által vetett árnyékoknak köszönhetően a fiú arcán, orrán és nyakán fehérek és az égetett umbra árnyalatai játszanak, a barnás-szürkés ruhán előtűnő kékek pedig szintén a *plein air* felerősödő hatását mutatják. Ugyanakkor mégiscsak a komor tónusok a meghatározóak, melyek kifejezésre juttatják az ábrázolt alakja mögött húzódó létélményt, a szolgai alávetettség érzését.

A „*Fiúfej*” talán egy szegény kondás- vagy cselédgyermeket ábrázol: szemében szerénység és „szolgaszellem” ül, lényéből kiszolgáltatottság érződik. A megrongyosodott viseletű fiú szégyenkezve elfordított feje, kérlelő tekintete mintha a lelkiismeretre akarna hatni, a szemüregből az örökös mélabú csillogásával válnak ki a szembogarak, lemondóan és félszegegen; mindez a társadalmi determinizmus (Zola, 1979, 171-173. o., 177. o.) érzékeltetésének irányába hat, itt is a Fényes Adolf festészetében megszokott megértő szemlélettel, „*különc humanizmussal*” keveredve (ld. az alkotó társadalmi attitűdjét).

A szolgasorsot, a fiú alárendelt szerepét hivatottak érzékeltetni a háttér barnás-szürkés, s a ruházat feketés és barnás tónusai is. A barna a föld színe, s ezáltal kifejezésre juttatja a „*föld törvényeit*” (Jávor, 2000, 601., 643., 646–647. o.), s azzal együtt a puszta megélhetésért folytatott küzdelmeket, melyek megadják a gyermek életének kereteit, s szívós lelkű, ám szerény, az élet rendjébe csakhamar beletörődő fiúvá érlelik (ld. Katona, 2001, 48. o.; Jávor, 2000,

672. o.). A vaskos ajkak egyszerre utalnak kitartó jellemre és lényének anyagi szükségletek általi meghatározottságára, kihangsúlyozva „vaskosnak”, „plebejusnak” is mondható természetét. Az ösztönösség efféle kiemelése ugyancsak a zolai társadalmi determinizmussal való párhuzamot erősíti, mentesen az „*extrém objektivizmus*” (Zoltai, 1997, 205. o.) programjától.

Az itt vázolt plebejus jellem ül ki Mednyánszky László „*Fiatal legényének*” (1916) arcára is, melyen azonban a szégyenérzettel elegy alázatosság – az oldalra biccentett fej és az érdeklődő tekintet révén – némi öntudatossággal egészül ki. Ez különbözteti meg e kép modelljét Fényes „*Fiúfejének*” félszegségében már-már együgyűnek tetsző alakjától, ám a színek szimbólumértékei mindkét képen a szegénységet és a szegényparaszti élet alázatos rendjét emelik ki, illetve a sötét, semleges háttér által megalapozott pszichikai koncentrálttság okán mindkét mű a passzív-meditatív jellegű állapotképek sorába tartozik. Végül e két képet rokonítja az a felfogás is, mi szerint e festők az állati ösztönök által determinált alapkarakterre kívánják rárétegezni a személyiség és a társadalmi karakter többi rétegeit (ld. Gyergyádesz, 2007, 19. o.), így haladva meg a nyers naturalizmust egyfajta humanizmussal és kifinomult esztétizmussal.

Fiúcska. A „*Fiúcska*” c. festmény (é. n.; olaj, karton; 44x38 cm; **111.**) nagy, összefoglaló színfoltokból építkezik, s a kép szerkezetét az átlós kompozíció még áttekinthetőbbé teszi, ám a fiú plasztikus figurája ellensúlyozza a dekoratív tenenciát. A kép a „*Fiúfej*” (é. n.; **110.**) szemben öntudatos, talán gazdagparaszti családba született kisfiút ábrázol, karosszékekben ülve. A kisfiú összekulcsolt kezei hatalomra, emelvényre helyezett lábai biztos pozícióra utalnak. Büszke, egyenes testtartásában és tekintélyt parancsoló, mintegy uralkodásra születettségéről tanúskodó tekintetében a magabiztos, öntudatos kisfiú lénye érződik. A portré beállított ugyan, mégsem érezzük művinek a pózt, a háttér zöldje pedig még inkább érzékelteti a gyermek büszkeségét és módos voltát. A kisfiú ruhájának sötétbarnás-szürkés tónusai egyszerre utalnak a földművelő életmódra, illetve a paraszti életrendre, melynek kontextusában történik a gyermek szocializációja, s a zöld háttérrel együtt a tekintélyre, mely számára megadatott.

Szülei őt nem engedelmességre és függőségre nevelik, mint a „*Fiúfej*” modelljét, sokkal inkább büszkeségre és felelősségtudatra. Nem alázatosságra és rutinfeladatokra idomítják, sokkal inkább méltóságteljes viselkedést várnak el tőle. E gyermeket szülei már kicsi korától fogva vezetői, parasztgazdai szerepre készítik elő, s feltételezhetően mintegy magától eltanulja a mintát édesapjától, akár csak a kis *Móricz*, aki már négy éves korától beidegzette „*a parancsolgatást, a kíméletlenséget, a nyersséget*” (ld. *Móricz*, 2014, 101. o.). Az instrumentális vezető viselkedésmintáinak leképeződése érhető tetten *Peske Géza* „*Fiú lovon*” c. képén,⁶⁴ melynek kedélyessége ellenére is érzékelhető a szerepredestináció jelenségköre.

⁶⁴ I am a Child. <https://iamachild.wordpress.com/category/peske-geza/>. Megtekintés: 2015.10.18.

Míg a szegényparasztok, a zsellérek és az uradalmi cselédek körében a „szocializáció legfontosabb törekvése a függőségre [s az átlagosságra] való nevelés volt, mivel ez a személyiség-típus kedvez a »rutinfeladatok rutinmegoldásának« (Wolf, E. 1973: 401)” (Jávor, 2000, 672. o.), addig már a középparasztoknál is gyakrabban előfordult, hogy a kicsinek csak később kellett beleszoknia a munka rendjébe. Ezért az ő esetükben szorgalmazták a „kiválóságot”, ahogyan a tanulást is. Ezzel szemben a cselédek családjainál a szülők keveset tudtak törődni a gyerekekkel, s mivel a legfontosabb erény a kitartás volt, a testi fenyítéssel sem spóroltak.

Láthatjuk tehát, már ebben a korai életszakaszban elkezdődik a treníroztatás a későbbi szerepekre, életfeladatokra – már ekkor eldől, hogy kiből lesz szolga, kiből úr. Éppen ezért mondhatjuk, hogy e két kép együtt szemléletesen illusztrálja a korabeli társadalmi rétegződés jelenségét a paraszti polgárosulás (Kósa, 1990, 56-57. o.) és a kettős társadalmi struktúra korában. (Mindehhez hozzátehetnénk azt is, hogy a társadalmi mobilitást számottevően akadályozták mentalitásbeli berögződések is [például idegenkedés a technológiai modernizálástól – ld. Kósa, 1990, 59–62. o.].) A félprofil-aszimmetrikus elrendezés mindkét képbe mozgást visz, ezzel elevenné, „jelenvalóvá” téve a roppant bensőségesen megfestett ábrázolást.

Végül kíséreljük meg összehasonlítani a két képet *Riesman* (1996) téziseinek tükrében. A „*Fiúcska*” c. festményen tetten érhető a belülről irányított társadalom azon vonása, mi szerint a magasabb státuszú társadalmakban mód van az individualitás nagyobb mértékű érvényesítésére is, illetve a cím kicsinyítő jelzője is arra utal, hogy módosabb társadalmi rétegekben több figyelem és törődés jutott a gyerekekre, így személye is nagyobb értéként tételeződött, mint pl. a „*Fiúfej*” modelljének családjában. Ez utóbbi festmény címe talán az ábrázolt lényének tárgyszerűvé válására, s azzal együtt kiszolgáltatottságára, alávetettségére, esetleg eldologiasodására, dehumanizálódására utal (vö. *Kosztai József: „Leányfej”, 1920-as évek; 82.*). Mindezzel együtt arcán érződik a szégyenérzet is, s ennek háttérében a szégyenkeltés technikáinak működtetését sejthetjük, szemben a bűntudat keltésére irányuló, puritán gyökerű fegyelmezési metodikával (ld. *Riesman*, 1996, 95-98. o.; ld. *Jávor*, 2000, 674-675. o.), mely – a társadalmi büszkeség és az önreprezentáció szándékának látványos kifejeződéséből (ld. testtartás, viselet, tekintet, fejtartás, háttészín) sejthetően – a „*Fiúcska*” modelljének esetében immár összefüggésbe került az „önmegalkotás” (ld. *Molnár*, 2005, 115. o.) törekvésével is, mely utal a puritán-protestáns felfogás, illetve a polgári modernizáció és a tőkefelhalmozás irányába mutató új, individualizálódó értékrend hatására. Ez által válhatott lehetővé, hogy a módosabb körből való gyermek személyes felelősséget is érezzen, tehát, hogy függetlenül családjától vagy nemzetétől egyénként is érvényesíthesse önmagát, mely által felettes énje is intenzívebben működött (*Riesman*, 1996, 100-101. o.).

Fiú arckép. A *Munkácsy-hatást* tükröző képek után idővel (1904-től) világos, napfényes képek váltak jellemzővé Fényes életművében, sárgák és rózsaszínek harmóniájában megfestett jelenetek („*Babfejtők*”), amelyeken a korábbi, a képteret nagyrészt betöltő nagyméretű figurák helyét olykor kis alakok vették át, hogy ezáltal is nagyobb szerep juthasson magának a napsütötte tájnak, s ezzel együtt a plein air és a szecesszió formanyelvi megoldásainak (*Bálintné Hegyesi szerk.*, 1992, 32. o.). Ugyanakkor továbbra is jellemzőek maradtak vásznain az egész képteret kitöltő emberalakok is. Ebből a korszakból való az „*Arckép*” c. gyermekportré is („*Fiú arckép*”; 1900; olaj, vászon, 37x30 cm, mgt.; **110.**). E festmény zöld sapkás kisfiút ábrázol szólásra nyílt vaskos ajkakkal és húsos orral. Hangsúlyosan gyermeket látunk itt, aki beszélni, eszmélni, rácsodálkozni és megérteni tanul, aki még nem tud igazán beavatkozni a világba, s ezt nem is várják el tőle. Egyedül zöld sapkája jelzi, hogy milyen világba fog belemenni. Az ábrázolt kisfiú komoly, a megismerésre nyitott tekintete magával ragadóvá teszi a világos kompozíciót, a félprofil aszimmetrikus elrendezés pedig itt is elevenséget kölcsönöz a műnek, jelenvalóvá, átélhetővé téve azt. Éppen ez a beállítás teszi lehetővé, hogy érzékeljük a gyermekkorban a fent leírt tanulási folyamatokból fakadó, e képen is érzékelhetővé tett elemi erőfeszítéseit, ugyanakkor a gyermekkor szemlélődő jellege itt is megjelenik. A valőrökben gazdag kép Fényes egyik legátéltebben megfestett gyermekábrázolásának mondható.

6.9.4. A gyermekkor mint „boldog őszállapot” Tölgyessy Artúr (1853–1920) festészetében

Tölgyessy Artúr régi „patricius” család sarja volt, kinek szabadságvágya és természetszemlélete egészen áthatja festészetét. Diákkorában, minthogy nem túrt semmiféle intézményi korlátot, megszökött a kalocsai konviktusból, de máshonnan is, s végül szülei is belátták, hogy őt csak a művészpálya érdekli. Így lett aztán idővel *Tölgyessyből* korának kiemelkedő tehetségű tájfestője, kinek fő ihletforrása mindvégig a természet volt. „*Lelke ott lenn szívta magába a boldog gyermekkor hajnalán ama titkos erőket a nagy természetből, melyek nagyra növelték művészi tehetségét, sarkalták becsvágyát s az élet annyi útvészítőjén átsegítették, puritánul őrizve meg lelke melegét, a művészet igaz szeretetének*” (*Kacziány*, 1910). Ezzel a romantikus természetszemlélettel találkozunk gyermekábrázolásain is, melyeken a táj, miképp *Amiel* (ld. *Németh*, 1974, 31. o.) megfogalmazta, valóban lelkiállapotként érvényesül.

Horgászó fiú. „*Horgászó fiú*” c. festménye (1910; **113.**) mögött érezhető a művész lírai, már-már Petőfi-utánérzésű természetszemléletének munkálkodása. Mozgásban ábrázolt kisfiút látunk, aki beleszerveződik a „*magasztos, szép*” (*Kacziány*, 1910) természetbe, s a mű poétikus felépítettsége okán úgy tetszik, mintha a természet mintegy a szabadság élményével járná át a gyermek lényét. Nem érezzük a feladatvégzés kötelezettségét; a fiú akarata a sajátja, nem alárendelt más hatalomnak. Ember és természet kapcsolatát harmónia jellemzi, a gyer-

mekkor itt a szabadság életszakaszaként tárul elénk e pillanatfelvételszerűen megoldott képen, s ebben a művész nagyfokú szabadságigénye jutott kifejeződésre, összhangban a rousseau-i gyermekszemlélettel (Rousseau, 1978). Mindennek nyomán elmondhatjuk, hogy a festő talán – ha oly tudattalanul is – mintegy a saját gyermekkorát idézte meg e vásznán. Tártyában hasonló Peske Géza „Halászó fiú” c. képe,⁶⁵ melynek anekdotizáló, kedélyes hangvétele azonban távol áll a gyermeki élettevékenységek csendes, szemlélődő megfigyelésétől, így a gyermekor itt a felnőtt öröm forrásaként jelenik meg.

Pancsoló. Tölgyessy Artúr „Pancsoló” c. festményén (é. n.; **114.**) – akárcsak Tornyai János „Fiúcska a tornácon” c. képén (é. n.; **118.**) – a gyermekor magával ragadó élményként jelenik meg: a figyelem középpontjában szereplő kisdéd alakja révén az az érzékeny életszakasz elevenedik meg, amikor a gyermek számára még minden a szeretet és az érzékelés, a végzetlen természettel való érintkezés élénken ható lírája. A képen minden a szabadságélményre utal: a messzi távolba repülő madarak, a kék ég és a gyermeki ártatlanság plasztikus megjelenítése ugyanúgy. Tölgyessy maga olyan gyermek volt, aki a szabad természethez szokott, a kalocsai jezsuita konviktusból is ez a természete hajtotta szökési kísérletre – így érthető, ha festményeinek fő ihlető forrása mindvégig a táj, az Alföld „csodás finomságokban gazdag hangulatvilága” (Kacziány, 1910) volt.

Ha az ábrázolt test és a táj viszonyát vizsgáljuk, azt láthatjuk, hogy a festő itt a gyermek testi szépségének, bájának megjelenítésére koncentrált, nagy hangsúlyt fektetve a gyermek és a természet összhangjának érzékeltetésére. A gyermek testi szépsége és érintetlensége csak az öröknek és határtalannak tetsző természetben érvényesülhet, mely nem pusztán környezete a gyermeknek, vagy holmi díszlet a kisdéd mögött, hiszen a táj által hordozott atmoszféra egészen átjárja lényét. A táj a gyermek lelki világát tükrözi, akárcsak a „Horgászó fiú” (1910; **113.**) c. képen, s egyszersmind értelmezhető a művész „lélekállapotának” kivetüléseként (vö. a *barbizoni iskola* tájszemléletével: Németh, 1974, 31. o.; ld. G. Boehm Claude Lorraine tájképeiről – kommentálja: Jáger-Péter, 2014, 4. o., 11. o.), hiszen a művész gyakran – különösen a romantikus ihletésű képkoncepciók esetében – saját élményeit vetíti bele nemcsak a megfestett tájba, de ábrázolt emberalakjaiba is. Míg Tornyai János – keserű élettapasztalataiból és lelki alkatából fakadóan – borongós egeket és bemérhetetlen messzeségeket fest, s így nála a természetben az alakok gyakran magányos, a többi embertől elszigetelt kis figurák, addig Tölgyessy alakjainak lelkében nem magány él, hanem idill és béke – a természet békéje. Míg Tornyainál a mórliczi tragédia íze érzékelhető a „Bús magyar sors” (1910), a „Juss” (1904, 1920, **16/a-b.**) és a „Magányos fiú” (é. n.; **116.**) c. képen egyaránt, s e műveken a táj maga is durvának és ridegnek tetszik, addig Tölgyessy műveit – legyen szó a „Pancsolóról”

⁶⁵ I am a child. <https://iamachild.wordpress.com/category/peske-geza/>. Megtekintés: 2015.10.18.

(é. n.; 114.), vagy épp az „*Idyllről*” és a „*Déliabos pusztáról*” – a boldog gyermekkor élményei és a végtelenül szabadnak tetsző, az embert magába fogadó természet szeretete hatják át.

A kissé idealizáltnak ható táj nem mentes *Petőfi Sándor* tájverseinek áthallásától sem (ld. „*Alföld*”, 1844; „*Szülföldemen*”, 1848 [*Petőfi*, 1971, 64-66. o., 349-350. o.] – erről ld. *Kacziány*, 1910), hiszen a nagy távlatok megjelenítése révén itt is kifejezésre jut egyfajta szabadságélmény. A néző tekintete a messzeségbe vész, s ennek okán úgy tűnik, mintha a gyermek számára nagy élettávlatok nyílnának meg. A gyermekkor ennél fogva határtalannak, önfeledtnek és boldognak tetszik, a gyermek durcás arckifejezése ellenére is, hiszen taglejtései (például gömbölyded hasa felé mutató bal keze) gondtalanságra utalnak, s arra, hogy a gyermeket övező társadalomban – vagy az individualista festő szemléletében – helye van a gyermek spontán kívánságainak, a gyermeklét érzéki aspektusai (fiziológiai, biológiai vonatkozásai) lényegesek. Ha ebből indulunk ki, a gyermeket övező felnőtti környezet nevelői attitűdjének középpontjában tehát a gondozás, a törődés és az odafigyelés áll, s ez esetben a rousseau-i nevelésfelfogás (ld. *Pukánszky*, 2004b, 290. o., 298-299. o.; *Pukánszky*, 2005, 50-59. o.) vagy a pestalozzi-féle „ártatlan gyermek” toposz magyarországi recepciójáról (illetve annak a festészetre gyakorolt közvetett hatásáról) beszélhetünk. A kép kapcsán felidézhetjük többek között a *Kiss Áron* és *Öreg János* „*Nevelés és oktatástan*” c. könyvében ([1876], 1895) olvasottakat a „*kellőidejűségről*”, vagyis „*a gyermek fejlődését követő, azt óvatosan segítő nevelés*” *Erasmusig* visszavezethető, ám alapvetően romantikus felfogását (*Pukánszky*, 2005, 159. o.), illetve *Emericzy Gézának* az angolszász és a rousseau-i boldogságetikát idéző könyvének („*Népiskolai neveléstan*”, 1882) pedagógiai optimizmusát (*Pukánszky*, 2005, 160. o.), valamint a gyermekkor fiziológiai-lélektani sajátosságainak, spontán megnyilvánulásainak tiszteletben tartásáról tanúskodó pedagógiai gondolatokat (*Pukánszky*, 2005, 158. o., 161. o.).

Mint már utaltunk rá, a vizsgált képen a gyermekkor a gyönyör és az öröm forrásaként, s egyúttal az ártatlanság és az érintetlenség megtestesítőjeként jelenik meg. E jelentések révén e kép mögül némiképp kiérződik a hétköznapiok folyamában megfáradt felnőtt ember sóvárgó tekintete, mely egy letűnt, emlékezetében önfeledt, boldog és örömteli időszaként megmaradt életszakasz, egy gondtalannak hitt ősi, természeti állapot utáni vágyakozásból fakad. Megszólaltatható tehát itt a romantikus gyermekideológia (*Pukánszky*, 2011, 43-46. o.), melynek lényegi magva az a hit volt, mi szerint csakis a gyermek képes naivitásával, játékoságával és tisztának ható képzelőerejével megszabadítani az embert civilizációs kötelékeitől, hogy visszatérhessen az ártatlanság forrásához. A gyermekkort körülvevő mitizáló szövegek alapját az eredendő ártatlanság rousseau-i képzete szolgáltatta, amely végül a „*megváltó gyermek*” ideológiájához vezetett. E szerint a gyermek a szebb jövő záloga, s egyedül ő bírta a boldog élet titkát, melynek kulcsa a játékoságban és a képzelőerőben rejlik, valamint

a „*Vissza a természethez!*” (Rousseau, 1978) ősi állapotában. A reformpedagógia megfogalmazásaiba is továbbívelő retorikai hagyomány „*naiv géniuszként*” említi a gyermeket, „*aki képes megváltani az elgépiesedett civilizáció léleknyomorító hatásaitól szenvedő felnőtt embereket*” (Pukánszky, 2011, 45. o.). A romantikus nevelésfelfogás szerint a nevelés feladata pusztán annyi, hogy a gyermek eredendő ártatlanságát fenntartva segítse önkibontakozását, természetes ösztönvilágának zavartalan megnyilvánulását. E felfogás középpontjában az a hit állt, hogy mindenki ott rejtőzik egy „*tökéletes emberideál*”, s ennek a kibontakozását kell elősegíteni (Pukánszky, 2011, 44. o.). Ezen életszakasz játékossága, élménygazdagsága és ártatlansága után sóvárgott Rousseau és Fröbel, de ez a fajta sóvárgás jut kifejeződésre Joshua Reynolds olyan festményein is, mint amilyen „*Az ártatlanság kora*” (1788) és a „*Miss Bowles*” (1775) (Pukánszky, 2011, 44-45. o.; Golnhofer és Szabolcs, 2005, 16-17. o.). A gyermek e képeken egyfajta paradicsomi, „*édeni állapot megtestesítőjeként*” (Golnhofer és Szabolcs, 2005, 17. o.) jelenik meg, mely állapot magában foglalja a természet, a természetes jószág és ártatlanság, illetve a természet analógiájára az időtlen szépség kategóriáját egyaránt.

Ugyancsak a romantikus gyermekkép vonatkozásában vonhatunk le következtetéseket, ha bevonjuk az elemzésbe a víz szimbolikájának tanulmányozását. A víz alapvetően „*női princípium, maga az őszanyag. A teremtésmítoszok őselemeként az univerzális anyaméh; a Magna Mater. [...] Szétválaszthatatlan, forma nélküli, sohasem csökkenő alapanyag, amelyből minden kiemelkedik, és amelybe minden visszatér; az örökké létező ősegység*” (Pál és Újvári szerk., 2001). Ebből a meghatározásból kiindulva a „*Pancsoló*” c. festményen kihangsúlyozásra kerül a gyermek újszülött állapota, hiszen a víz itt afféle „*univerzális anyaméhként*” is értelmezhető, mely magában hordozza a gyermeket, sőt, az emberiséget. Ehhez hasonló jelentést hordoznak azok az ősi mítoszok is, melyek szerint a gyermekek „*a vizek őrzőjétől, a nagy anyaistennőtől, a föld méhéből származnak*” (Pál és Újvári szerk., 2001). Ugyanakkor – mindebből kiindulva – a víz motívuma talán utalhat arra is, hogy a gyermek még védelemben van, vigyáznak rá, gondoskodnak testi-lelki épségéről, s ennek tükrében itt a védett, gondozásra, gyámolításra és szeretetre szoruló gyermek került megelevenítésre. A fürdés pedig általában teljes testi-lelki megújulást jelent, s egyszersmind a bűntől, a múlttól és a földtől való megszabadulást szimbolizálja, e jeleneten pedig az említett jelentések minden bizonnyal a gyermeki ártatlanságra, a gyermek lelkének érintetlenségére, tisztaságára vonatkoznak. Ugyanakkor a pszichoanalízis a fürdés képzetében az anyaméhbe való visszatérés képzetét látja, de tágabb értelemben értelmezhető a boldogságban való megújulás jelképeként is (Pál és Újvári szerk. 2001). Ilyen értelemben itt a gyermekkor boldog, inger-gazdag életszakaszként tűnik föl, amikor még a gyermek többnyire – legalábbis modern felfogás szerint – anyja közelségében található (ld. a *Bálint Alice-féle archaikus anyaság* fogalmát – Bálint, 1941, 10-

12. o., 30. o.). Mindazonáltal mintha a gyermekkor az emberiség bölcsőjeként volna ábrázolva, megszólaltatva a „*Vissza a természetbe!*” rousseau-i igéjét, a fürdés szimbóluma kapcsán fölmerülő jelentések okán pedig a megújulás utáni felnőtt sóvárgás, a büntől, a múlttól és a földtől való megszabadulás vágyának leképeződéséről beszélhetünk.

A vizsgált festmény – illetve a „*Horgászó fiú*” (1910; **113.**) – életszemlélete tehát vizsgálható a rousseau-i életszemlélet és nevelésfelfogás tükrében (ld. *Rousseau*, 1978, 11. o.), kiemelve a „*jó vadember*” mítoszát (*Pukánszky*, 2005, 64. o.) és az evilági boldogulás jelentőségébe vetett hit (boldogságetika) hangsúlyozását az író életművében (*Pukánszky*, 2005, 66. o.). Mindez szembeállítható a kálvini etika révén az ipari forradalom és a kapitalizmus korába továbbvitt, alapvetően pesszimista gyermekfelfogással és pedagógiai türelmetlenséggel. Szintén halljuk *Rousseau* sorait *Tölgyessy* festményeit szemlélve: „*Boldognak kell lenni kedves Emil, ez minden érzékeny lény célja; ez az első vágy amelyet belénk oltott a természet, és az egyetlen, amely sohasem hagy el bennünket*” (*Rousseau*, 1978, 408. o.). Miképp a racionalizmus- és forradalomellenes *Rousseau*, úgy *Tölgyessy* is kora társadalmi-gazdasági helyzetétől meglehetősen idegen, fennkölt ideákkal itatta át műveit, elszakadva a polgári társadalom és a hétköznapi élet alantásnak tekintett érdekeitől. E képeket szemlélve mintha éreznénk *Rousseau* felfogását: a gyermekkor rendkívül nagy jelentőségű és érzékeny életszakasz, melyet hagyni kell megérni a gyermekben ahhoz, hogy érett, autonóm felnőtté válhasson, aki képes életét a boldogság, a szabadság, az erkölcsi erény, a lelkiismeret jegyében irányítani (*Pukánszky*, 2004b, 280-282. o.). Idézzük fel, *Ellen Key* is az ösztönök megnevelésére való törekvést tartotta a nevelés egyik fő feladatának, egyébként némiképp párhuzamot tartva *Nietzsche* felfogásával, aki szerint csakis a gyermek képes a teremtésre és arra, hogy felsőbbrendű emberré váljon (*Key*, 1976). Mindezzel az alapjában véve ugyancsak romantikus gyökerű beállítódással együtt e képek állításához hozzátartozik egyfajta természetközpontú életszemlélet, mely szerint a gyermekkor csakis a természettel való összhang megteremtése és fenntartása révén található önmagára, ezért minél távolabb kell kerülni a civilizáció ártó sallangjaitól, s minél közelebb a természet csendjéhez, ahol az ember önmagára lelhet.

A romantikus gyermekideológia képviselői által áhított boldog őszállapot kerül megfogalmazásra *Móricz Zsigmond* „*Életem regénye*” c. írásában, meghaladva a rousseau-i „*jó vadember*” mítoszának tartalmát: „*A gyermek boldog, ha testi közérzése jó. Boldog, mert a boldogság: a vágytalanság. A gyermek lelki igényei oly kicsinyek, hogy saját maga minden pillanatban ki tudja elégíteni. Játékká válik neki a legparányibb megmozdulás, mint a kismacskának*” (*Móricz*, 2014, 296. o.). E megfogalmazás szerint a testi vágyak által meghatározott gyermekkor nem nő már az emberiség megmentőjévé, ehelyett parányi vágyak kicsiny rabja marad, ezek teszik őt boldoggá. Megjelenik ugyan itt a játékosság mozzanata, de szó sincs

már a gyermekkort meghatározó felszabadító erejű képzelőerőről, ezzel szemben a gyermek pusztán fiziológiai, sőt, állatias vonásainál fogva kerül láttatásra. Igaz ugyan, hogy e szöveg-rész önmagában nem áll kifejezetten távol a Tölgyessy-képen kifejeződő tartalomtól, ám míg Móricz valójában itt is a naturalizmus emberszemlélete felől közelít, addig Tölgyessy festésze e kép kapcsán is romantikus ihletést árul el, s ezt az ihletést támasztják alá a kép olyan elemei is, mint a távlatok érzékeltetése, illetve a nyugalmat, békét keltő színhatás.

Végül csak utaljunk rá: itt is megjelenik az „*életrevaló fiúgyermek*” képe (Jávor, 2000, 673. o.), szemben a visszafogott leány ideáljával; a fürdés (Fényes Adolf: „*Folyóparton*”, é. n.; 44.; „*Tóparton*”, é. n., 43.), a pancsolás, de a horgászás motívuma egyaránt a fiúgyermeki excentrikusságot emeli ki, míg a leányok egészen más motívumokkal, például kis kosárral (a termékenység jelképe) vagy kakassal (a szorgalom és a termékenység jelképe) a kezükben kerültek meglevenítésre az alföldi festészetben (Kosztá J.: „*Kislány kakassal*”, 1917 k.; 66.).

6.9.5. Orpheuszi gyermekideológia Koszta József (1861-1949) vásznán

Fürdő után. Koszta kisszámú fiúgyermek-tárgyú festményeinek egyike a „*Fürdő után*” (1895; olaj, vászon; 63 x 91 cm; MNG; 115.). A festő a fehér lepedőbe burkolt gyermek látványával a gyermekkort esztétikumánál fogva láttatja értéknek, a „befejezetlenség” képépítkezési gyakorlatát igazoló képkivágásos kompozíció, illetve a reflexek rögzítésére való törekvés révén (ld. Bényi, 1959) pedig érzékelhetővé válik a művész azon elképzelése a gyermekkorról, mi szerint ez az életszakasz tünékeny pillanatokból áll össze, tehát változékonyságánál, képlékenységénél fogva szép. A gyermekalak igen hangsúlyosan bontakozik ki a szemlélő előtt, ezzel irányítva a figyelmet a gyermekkor önértékére, önmagáért értékes voltára.

A mű Ferenczy Károly „*Orpheus*” c. művének (1894) hatására keletkezett, de a Ferenczy-képhez képest lényeges különbség az, hogy itt gyermekalakot, nem pedig egy ifjút látunk. Mint tudjuk, Orpheus volt az a trák származású dalnok, akit a líra feltalálójának tartottak, s aki zenéjével képes volt megindítani az alvilág őreit is. Orpheus értette a természet nyelvét is, s számos dologra tanította meg az emberiséget: írásra, orvoslásra és földművelésre. Egyszer, amikor a feldühödött menádok meg akarták kövezni, a zenétől elbűvölt sziklák nem engedelmeskedtek, így aztán maguk a menádok tépték szét testét (Pál és Újvári szerk., 2001).

Ha feltételezzük, hogy Koszta valóban Orpheusz-átíratra vállalkozott e művével, egy gyermekszemlélet-vonatkozású következtetést is fölállíthatunk. Az, hogy Koszta mindezen asszociációt összefüggésbe hozta a gyermekkorral, utalhat arra is, hogy a festő számára a gyermekkor roppant érzékeny, lírai életszakasz, amikor még az ember képes harmóniát teremteni maga körül, képes összhangba kerülni a természettel, s érti annak nyelvét. A gyermekkor az az életszakasz, amikor szoros kapcsolatba kerülhetünk a természettel, amely az alkotó kép-

zelőerő hatalmát adományozza nekünk. Ha Koszta ekkortájt valóban ilyennek látta vagy ilyennek akarta láttatni a gyermekkort, akár azt is mondhatjuk, hogy távoli, valószínűleg áttételes *Rousseau-recepcióról* van szó, hiszen az „*Emil...*” írója is a képzelőerő formálódását tartotta a gyermeki személyiségfejlődés egyik legfontosabb folyamatának (*Rousseau*, 1978). Akár párhuzamot vonhatunk *Nietzschével* is, hiszen a kultúrakritikájáról híres filozófus szerint egyedül a gyermek képes teremteni, belőle formálódhat ki a „*felsőbbrendű ember*”. Ennek pedig, miképp *Ellen Key* (mindkét említett filozófus gondolatainak továbbéltetője) írja, az a feltétele, hogy ösztöneit ne nyomjuk el se tiltással, se testi fenytéssel, ehelyett sokkal inkább a gyermeki ösztönök megnevelésére kell törekednünk (*Key*, 1976, 60-75. o.).

6.9.6. A gyermekkor megjelenítése Tornyai János (1869–1936) fiúgyermek-ábrázolásain

Tornyai János szegény parasztemberek gyermekeként nőtt fel, nyomorúságos körülmények között, ahol a verés sem volt ritka (ld. *Bodnár*, 1986, 34. o.). Művészi munkásságának fő törekvése nem más volt, mint, hogy megragadja a paraszti létállapot lényegét. Erről vallott *Dr. Lázár Bélához* címzett levelében (1904) is: „*Csak egyszer úgy ki tudnám fejezni a magyar népet, ahogy ismerem bűjét, baját, vágyakozását*” (Tornyait idézi: *Bodnár*, 1956, 64. o.). *Tornyai* művei a magyar társadalom miatt érzett keserűségről, a „kisemmizettekkel” való együttérzésről adnak tanúbizonyságot. Szociális elköteleződése révén nem állt messze az agrárszocialista mozgalmaktól sem, gyűlésekre, felolvasásokra is járt, leveleiben pedig gyakran – a vidéki állapotok kapcsán – keserűen kifakadva idézte *Ady Endre* verseit (*Egri és Aradi*, 1981, 245–246. o.), ugyanakkor képeinek önmarcangoló hangulata, expresszív formavilága is a poéta költői világát idézi (*Németh*, 1972, 28–29. o.). Stílusára szokás alkalmazni az „*expresszív realizmus*” kifejezést, amely arra utal, hogy a művész belülről élte át, amit festett, képeit ennél fogva lírai hangulat járta át. A festés számára ösztönös indulatok kivetítését jelentette, ennél fogva a képek hitele azok hőfokában rejlett (*Németh*, 1972, 30. o.).

Tornyai indulására meghatározó hatást gyakorolt *Munkácsy*, azonban hatásán – és ezzel együtt a jelenetező életképfestészet periódusán – korán túllépett, s életművében előtérbe került az alföldi táj. Új képei a maguk szomorú, tragikus hangulatával juttatják kifejezésre a paraszti létállapot elszigetelt voltát. Nem *Petőfi* romantikus tájszeretete („*Az Alföld*”, 1844 – *Petőfi*, 1971, 64-66. o.) érződik már e műveken, sokkal inkább *Móricz Zsigmond* sorsüldözte Alföldje köszön vissza Tornyai vásznain, kérlelhetetlen valóságsszeretettel (*Pap*, 1965, 24. o.).

Magányos fiú. Valószínűleg ebben az alkotóperiódusban festette *Magányos fiú* c. képét (é. n.; olaj, karton; 20x27 cm; **116.**), melyen egy úton álló kisfiút látunk barna kalapban, mellyében, amint sokatmondó mozdulattal tekint a távolba. Innen messze van minden, nem lát be semmit, csak a pusztságot. A merész, kissé nyers ecsetkezelés, a kép tónusátmenetei, a

messzeség érzékeltetésének képessége, illetve a sötétedő égbolt révén érződik a képből a tanyasi létállapot izolált jellege, s egyszerre eszünkbe jutnak *Móricz Zsigmond* írásai is, vagy éppen *Ady Endre* versei, például „*A magyar ugaron*” vagy a „*Hortobágy poétája*” c. költemény („*Új versek*”, 1905). A magányos fiú alakja magában hordozza a pusztai melankólia élményvilágát, illetve a nietzschei eredetű kultúrakritikai attitűdöt, akárcsak *Ady Endre* „*kúnfajta, nagyszemű legénye*” („*A Hortobágy poétája*”, 1905), aki teremteni akart a kultúralatlanság „sivatagában”. A viszonylag alacsonyra helyezett horizontnak, illetve a megvilágított útnak köszönhetően úgy érezzük, a fiúalak szinte kimagasodik a tájból, s éppen ez által válik érzékelhetővé magányának önmagán túlnövő, félelmetes volta.

Mindez afféle látomásos jelleget kölcsönöz a képnek, s e fiúalakban mintegy testet ölt a paraszti társadalom magánya. Jól érzékeltetik e kép hangulatát *Németh Lajos* sorai: „*a pusztai Tornyainak kezdettől fogva több volt, mint barbár szépségében és vadságában eddig épp hogy csak felfedezett táj, festői motívum – a magyar élet, a nagy magyar ugar volt, a paraszti sors keserű szimbóluma*” (*Németh*, 1972, 30. o.). S e barbár táj a maga borús egével mintegy a gyermek lelkiállapotát hivatott érzékeltetni e képen, ugyanis kézzelfogható itt a fiú lelkét elöntő meddőség érzése. A gyermekkor tehát ezúttal a magány oldaláról került ábrázolásra.

E mű akár önvallomásnak is tekinthető, hiszen vannak ismereteink *Tornyai* nehéz gyermekkoráról – a művész megtapasztalta, milyen szegénynek lenni, s átérezni a pusztai meddő magányát, s e képen a gyermekkor élményét a pusztai élménnyel elválaszthatatlanul összefonódva jelenítette meg. Ennél fogva azt mondhatjuk, hogy *Tornyai* e művével felhívja a befogadó figyelmét a pusztán nevelkedő gyermekek lelki fejlődésének veszélyeire – arra az eldurvulásra, elfásulásra, amely gyakran el is érte felnőttkorára az embert. Ráadásul az elfásulásra szegények, nincstelenek körében nagyobb esély volt, mivel náluk fokozottabban érvényesült a kíméletlen életre nevelés gyakorlata, s ezzel együtt a nevelő célzatú szeretetmegvonás, valamint a munkájuk is keményebb volt. E mű tehát szép vallomás a pusztáról, s benne a pusztai magára hagyott szegénygyermekéről, akire kevés figyelem és gondosság jutott.

A kép párhuzamba vonható a „*Bús magyar sors*”-sal (1910), melyen „*a pusztai semmibe rokkantan bámuló nyűtt gebét [...] mint a szomorú magyar sors önarcképét alkotta meg*” (*Németh*, 1972, 30. o.). Mindkét képen felfedezhető a paraszti lét lényegét megragadó szimbolizmus, megidézve a táj végtelenségét, a „*széles horizontú síkságot*”, a „*nagy sömmit*”, az alföldi táj sommás ábrázolására törekedve (*Bodnár*, 1988, 61. o.; ld. „*Gémeskút*”, „*Tanya*”).

Tanya. *Tornyai* „*Tanya*” c. képét (é. n.; olaj, papír, 41x52 cm; **117.**) zaklatott formavilág és szenvedélyes ecsetkezelés jellemzi (vö. *Pap*, 1965, 24. o.). A mű a tanyavilág jellegzetes alakját ábrázolja, a libapásztort. Ugyanakkor, mivel távolról került ábrázolása, jelleme nem kitapintható, de a festő nem is a konkrét gyermeket ábrázolta tulajdonképpen, hanem a pász-

torgyerek társadalmi karakterét kívánta megjeleníteni a „libapásztor-gyerekség” élményével együtt. A kicsi figura előtt sorakoznak a libák. Fölötte a magas ég borul rá, körötte más sincs, csak a kietlenség, de a távolban hatalmas fa hirdeti a természet erejét. A fa sárga színe afféle ösztönző erőt, felszabadító szellemiséget jelenít meg, az égbolt látomásosan megoldott tónusai pedig érzékeltetik, hogy a tanyasi embert az „örök természethez” misztikus érzelmek fűzték. Az alacsonyra helyezett horizont révén ugyancsak a táj méltósága válik érzékelhetővé, illetve megelevenedik a messzeség érzéséből fakadó magány- és elszigeteltség-élmény is.

A kis libapásztor szinte beleolvad a természetbe. A kép jól érzékelteti azt a paraszti szemléletet, mely szerint az ember a végtelen táj hatalmához és törvényeihez képest alig jelent valamit, akaratát ezért igazítsa a természet akaratához, éljen annak törvényei szerint. Méltán juthatnak eszünkbe *Petőfi* sorai is: „*Oh természet, oh dicső természet!*” (*Petőfi Sándor: Tisza*, 1847), ugyanakkor e mű tájszemléletében nem annyira a romanticizmus, mint inkább a művész kérlelhetetlen valóságsszeretete érződik, hiszen a képen szinte tapintható a paraszti létállapot, illetve a gyermek elszigeteltsége a társadalomtól. Itt inkább *Móricz* táj- és társadalomszemlélete érhető tetten, akárcsak *Tornyai* más e korszakbeli művein (vö. *Pap*, 1965, 24. o.).

A létösszegző erejű művön megragadó erővel tükröződik a művész pusztaszemlélete, s ennek a szemléletnek a tükrében jelenik meg előttünk e kisfiú is, mintegy az örök természet gyermekeként. Ugyanakkor – a kép mögött meghúzódó mindennemű tragédiával együtt – a művész e képével mintegy törhetetlen hitvallomást ad a táj emberének elpusztíthatatlanságába vetett hitéről (vö. *Tornyai János: Puszta*),⁶⁶ miközben az ellentmondásokkal és megpróbáltatásokkal telített paraszti sors szimbólumává avatja a tanyát (vö. *Németh*, 1972, 30. o.). E képet a „*Tanyához*” hasonlóan szintén áthatja a „*nagy sömmi*” atmoszférája, s az itt ábrázolt gyermekalak is magában hordozza a pusztai melankólia élményvilágát, illetve a nietzschei eredetű, *Ady* verseiben is fellelhető kultúrakritikai attitűdöt („*A Hortobágy poétája*”, 1905).

Ugyanakkor eszünkbe juthat az is, amit a pásztorgyerekek személyiségének nem túl szerencsés alakulásával kapcsolatban tudunk – e gyerekek később könnyen lesznek fásulttá, „*durva lelkiületűvé*” és antiszociálissá (*Deáky*, 2011, 280–283. o.). A szegények, a zsellérek, az uradalmi cselédek körében a szülőket a család megélhetési nehézségei gyakran arra kényszerítették, hogy gyermekeiket bérért munkába adták tanyára, akár már 5-6 éves korukban. Már maga a szülőktől történő elválás is fájdalmas lehetett a „kicsiknek”, de igazán próbára az életkörülmények (például gyakran előfordult, hogy az istállóban aludt egy kis vackon), a munkafeladatok nehézsége, a hibázásért adott kemény büntetések (például verés és ételmegvonás), illetve a teljes védtelenség tették őket (*Deáky*, 2011, 291–292. o.). A paraszti gyer-

⁶⁶ „Belébámulok a nagy pusztába, / A nagy pusztá meg bámul belém... / Lélek se legyen, madár se retten, / Ketten vagyunk: a pusztá meg én. // Álmos csöndesség végignyújtózik, / Bágyadt homályba fény beleful / A véghetetlen teregetőzik / S szent nyugalomban itt ellapul...” *Tornyai János: A pusztá meg én* (Bodnár, 1986).

mekmunkáról alkotott, különösen városi körökben elterjedt idilli képet (amelyet egyébként *Herman Ottó* is csak erősített) *Vásárhelyi Júlia* „A gyermekmunka védelme” c. előadásában (1917) igyekezte ellensúlyozni, s hangot adott véleményének, mi szerint a gyermekmunka rendkívül megviseli a gyermektársadalmat (*Deáky*, 2011, 271–272. o.).

Fiúcska a tornácon. *Tornyai János* *Fiúcska a tornácon* c. kép kivágásos zsánerkompozíciója (é. n.; olaj, vászon; 48x42 cm; **118.**) már – valószínűleg – a festő kései korszakában készült. Pályája utolsó, szentendrei nyitányú periódusában a művész színei kivilágosodnak, szemlélete derűsebbé vált. Ezekben az időkben a festő így vallott feleségének: „*Tudod-e, Mária, én most már egészen másképp festök, csupa színt meg napfényt, sárgát, rózsaszínt. Azért, mert kell a nap nekem. Öreg vagyok, oszt fázom...*” (*Bodnár*, 1986, 157. o.) Jelen képen az impresszionisztikus tájfestésből, a frissen ható koloritból és az oldottabb légkörből következő mozgalmasság és szertelenség érződik. A gyermekkor itt a maga bájosságával, gyámoltalanságával, esetlenségével vonzó képanyagként jelenik meg, a jellegzetesen a paraszti léthez fűző attribútumokkal, motívumokkal együtt (ld. kancsó, kalap). Ilyen motívum a jelzésszerűen megrajzolt háttéri malac is, mely egyúttal – megerősítve a már egyébként is ábrázolt falánkság és mértéktelenség motívumát – a gyermek ösztönvilágára és „naiv boldogságára”, öntudatlan létezésére utalhat. Bár a malac és a falánkság a keresztény kultúrkörben a bűnösségre és a tisztátalanságra is utal (ld. *Máté* 7,6 és 8,30-32; ld. *Bruegel* „*Eldorádó*” c. képét [1567]) (*Pál és Újvári szerk.*, 2001), itt a mértéktelenség a gyermekkor megbocsátható, megmosolyogtató vonásává szelídül. E kép tehát messze van már a moralizálástól és a felnőtt (paraszti és polgári) perspektívától, s közelebb a gyermekperspektíva, a gyermeki funkciók már-már *gyermektanulmányi szemléletű* érzékeltetéséhez, s közelebb a gyermekközpontúsághoz is.

E mű ritka darab a kor gyermekábrázolásai között, hiszen itt hangsúlyosan jelenik meg az egyetemes gyermeklét-motívumok (különösen a gyermeklélektani vonások) művészi kutatására való törekvés. E gyermeki jelenet láttán a befogadó könnyen eszébe idézheti a kedves, önfeledt gyermekkor „ködképét”. A gyermekkorét, amikor az önmagában nem boldoguló, ám részben éppen ezért szeretetre méltó kisgyermekre még odafigyelnek, hogy valamikor majd érett legény legyen belőle. Egyszerű töredéket látunk itt tehát a paraszti gyermekéletből, melyben lényegében a gyermekfelfogásnak egy olyan aspektusa foglaltatik benne, amely az alkotó más művén nem érhető tetten. Ugyanis míg *Tornyai* többnyire az izolált tanyasi lét alanyaként, illetve a családi civódás elszenvédőjeként ábrázolta a „kicsit” (ld. „*Juss*”, 1904, 1920, **16/a-b.**), most kivételesen a maga gyermekiségében jelenik meg. Tehát e mű valóban gyermekjelenetnek tekinthető, hiszen itt nem az alkotó által mélységesen átértett paraszti létélmény köszön vissza elsősorban (noha némileg tetten érhető), hanem maga a gyermekségélmény visszaadása a domináns. Ez, mint az elemzés elején említettük, az alkotó időskorából,

illetve kései művészetfelfogásából következett, mindenesetre a mű – legalábbis ebből a szempontból – némileg rokonítható *Tölgyessy Artúr* és *Deák-Ébner Lajos* itt tárgyalt képeivel.

6.9.7. Összegzés

Míg az alföldi festők leánygyermek-tárgyú képein a szófogadó, engedelmes, alkalmazkodó leánygyermek képével és az alázatos paraszti életrend jeleivel találkozunk, addig a fiúgyermek-ábrázolásokon a gyermekkor felszabadultabbnak és derűsebbnek tetszik, olyannyira, hogy egyenesen az „*életrevaló fiúgyermek*” képéről (ld. *Jávor*, 2000, 673. o.) beszélhetünk. A fiúk e képeken excentrikusnak, huncutkodásra, izgágaságra hajlónak tűnnek, ám alig látjuk a néprajzi szakirodalomban hangsúlyozott fiúgyermeki „tettvágyat” közvetlenül megmutatkozni. Ez azonban stílustörténeti okokkal magyarázható, ugyanis a cselekményes életképfestészet hagyományait felváltó objektív, leíró-részletező (*Deák-Ébner*, *Bihari*), a passzív-meditatív (*Fényes*), illetve a korai expresszionizmusba hajló (*Kosztá*, *Tornyai*) irányzatok már nem voltak alkamasak a társadalmi jelenségek közvetlen megjelenítésére.

Kihangsúlyozandó, hogy az alkotók a fiúgyermeket ábrázoló képeiken is a paraszti életrend problémája felől közelítenek, nem pedig a gyermekkor iránti érdeklődés, a gyermekségélmény megragadásának törekvése a meghatározó, mégis hangsúlyosabban jelenik meg az univerzálisnak vélt gyermeklét-motívumok (fejlődés- és gyermeklélektani jegyek) rögzítésére való törekvés, mint a lányka-ábrázolásokon. A gyermek gyakran jelenik meg bájos, gyámoltalan porontyként, kíváncsi, a világra nyitott teremtként, néhány kép pedig a lírai utánérzésű, kedves emlékű gyermekkort juttatja eszünkbe. A szerep-predesztináció jelenségköréről e vásznak kapcsán ritkán eshet szó, ám az archaikus paraszti létállapotba vetettség többnyire érződik. Az ábrázolásokon többnyire a paraszti életélmény és a gyermekség érzékeltetésére való törekvés egymással egészen összefonódik, egyszerre juttatva kifejezésre a „szabad gyermekkor” elképzelést és a paraszti életgyakorlat valóját.

Végül válaszoljunk a kérdésre: miért találunk oly kevés példát a fiúgyermek munkavégzés közbeni megjelenítésére (*Fényes A.*: „*Hazatérő testvérek*”, 1903, **36.**; *Deák-Ébner L.*: „*Dinnyevásár*”, é. n., **9.**; *Bihari S.*: „*Lóitatás a Tiszaparton*”, 1880 k., **108.**; utalásosan: *Deák-Ébner L.*: „*Déli pihenő*”, é. n., **104.** – és – *Fényes A.*: „*Ebéd*”, 1902, **109.**), s ezzel szemben miért olyan általános a leánygyermeki munkavégzés megjelenítése? – A válasz abban rejlik, hogy a paraszti életideált az utóbbi kihangsúlyozásán keresztül vélték érzékeltethetőnek a festők, hiszen mintegy az ő áldozathozó (ld. *kakasmotívum* Kosztánál), csendes életmódjukban testesült meg az archaikus paraszti életrend. Ezzel szemben a fiúk megjelenítésében az életrevalóság ideálja került kihangsúlyozásra.

7. ÖSSZEGZÉS

7.1. GYERMEKKÉP

7.1.1. Az ábrázolások problémaköre

A 19-20. század fordulójának alföldi festészetét tanulmányozva számos gyermek-tárgyú képet találunk, melyek a gyermekkortörténeti kutatások szempontjából is hasznos dokumentumoknak mutatkoznak. A vizsgált alkotói életműveken belül egyalakos gyermekábrázolással, a gyermek közösségben, illetve munkatevékenység közben való megjelenítésével, valamint anya-gyermek kapcsolatban történő ábrázolásával találkozunk a legnagyobb arányban. A képeken összességében kiolvasható a „szófogadó, engedelmes gyermek” és a „miniatűr felnőtt” képe. A nemi szerepeket tekintve megkülönböztetjük egymástól a „hallgatag, szemérmes leánygyermek” képét és az „életrevaló fiúgyermek” konstrukcióját (ld. Jávora, 2000, 673. o.), ám – főleg a cselekményes életképfestészet hagyományainak megszakadása okán – alig látjuk a néprajzi szakirodalomban hangsúlyozott fiúgyermeki „tettvágyat” közvetlenül megmutatkozni (kivétel: Tölgyessy Artúr: „Horgászó fiú”, 1910; **113.**). Az ábrázolások tárgya tehát a gyermek, de problémaköre nem a gyermekkor, hanem a paraszti élet rendje. Kevés a gyermek- vagy gyermeki jelenet – ebből „a kicsinyített felnőtt” konstrukciójára következtethetünk. Az ábrázolások az archaikus paraszti társadalom életrendjéről szólnak az ábrázolt gyermekalakokon keresztül (ld. *1. kérdés*).

A gyermek gyakran társadalmi kontextusából mintegy kiragadva, egyfelől portrén, gyakran mintegy szertartásos merevséget mutatva (*Kosztá József leányportréi*), másfelől életképszerű jeleneten kerül ábrázolásra. Előbbi tény a gyermek lényének felértékelődésére enged következtetni („a gyermek mint megörökítésre méltó lény”), míg utóbbi bizonyos esetekben a gyermeki életkori sajátosságok (a gyermeki spontaneitás, a gyermeki személyiség) iránti érdeklődésre utal (*Deák-Ébner Lajos: „Lányka korsóval”, é. n., 100.*; „A kis kíváncsiskodó”; é. n., **105.**); itt esetenként következtethetünk a gyermektanulmányi mozgalmak közvetett hatására is (vö. a *Mikonya György* által elrendezett századeleji fotósorozatokkal; *Mikonya*, 2008, 108-11. o.; ld. még: *Szűcsné Molnár*, 2000).

Ugyanakkor, bár az ábrázolásokon megjelennek a fiziognómiai-anatómiai gyermekkor-sajátosságok, ezeken a képeken hangsúlyosan érződik a paraszti élet rendje. Sőt, a képek elsődleges témaköre valójában az alázatos paraszti élet, s csak utána a gyermekkor és a gyermekség. Ritkán látunk kifejezetten gyermeki- vagy gyermekjeleneteket, olyan értelemben pedig különösen, ahogyan arról *Peske Géza* esetében találkozunk („*Kisfiú kölyökkutyával*”, „*Krumplievők*”, „*Halászó fiú*”, „*Cipőfényező*” – ld. *Salgói*, 2007). *Peske* festményein gyak-

ran látjuk például a gyermeket mosolygás, állattal való foglalkozás, evés, ivás közben vagy barátaival, míg az alföldi festők, úgy tűnik, nem az életkori sajátosságoknál fogva ábrázolták a gyermekkort. Míg tehát *Peske* festményein gyermekkort látunk parasztruhában, addig az alföldi festőknél inkább paraszti életet látunk gyermektestben, legalábbis jobbára.

A leánygyermeki munkatevékenységet bemutató műveken, illetve *Kosztá József* szótalán leányalakjain érződik a leghangsúlyosabban a paraszti élet már-már szertartásos rendje, amibe szó nélkül, szinte észrevétlenül nő és szerveződik bele a gyermek. Családban is ritkán látjuk a kicsit, hiszen viszonyítottságában még inkább előtűnne „gyermeksége”, márpedig az alkotók valójában nem annyira magát a gyermeket akarták ábrázolni, akkor sem, ha csak gyermeket ábrázolták, hanem – különösen *Kosztá* és *Deák-Ébner* – „*a gyermeki felszín*” alatt munkálkodó hallgatag, fojtott vagy éppen jó kedélyű paraszti élet rendjét.

A festők tehát – lévén, hogy életükben az ízig-vérig magyar nép, a néplélek megfestésére vállalkoztak –, paraszti élet hallgatag rendjét festették gyermekábrázolásaikon is. A képi interpretációkon a gyermekkort nem kifejezetten a kortárs csoporti élményekben, a tevékeny felfedezésekben gazdag kora volt – a gyermekvilág nem vált el hangsúlyosan a felnőttvilágtól. Nem a felfedezésektől örömteli, lírai utánérzésű gyermekvilág jelenik meg, hanem az a kor, amely mögött már letagadhatatlanul munkálkodik a nehéz paraszti élet regulája. A gyerekek ugyanis ugyanazt csinálják, mint a felnőttek, csak „kicsiben”. Igaz ugyan, hogy e művek már felhívták a figyelmet a gyermeklét antropológiai jegyeire, ám a paraszti életrend megjelenítésének szempontjai többnyire felülírták a gyermeki sajátosságokat.

A gyerekek tehát – különösen a nagyobbak – ugyanazt csinálják, mint a felnőttek, csak „kicsiben”, hasonlóan öltöznek vagy ugyanúgy, s csak ritkán látjuk őket tipikusan gyermeki-, illetve gyermekjelenet ábrázoltjaként. Bizonyos tehát az is, hogy a gyermekkortörténeti kategóriákat illetően a néprajzi szakirodalomban leírtak – pl. a már említett hiányzó gyermeklét-motívumokat illetően – nincsenek egészen összhangban a vizuális interpretációknál tapasztaltakkal, azonban összességében a szakirodalom leírásaiból kikövetkeztethető gyermekkép és gyermekfelfogás tekintetében összhangot fedezhetünk fel.

7.1.2. A leánygyermek-ábrázolás felülreprezentáltsága

A következő fontos kérdés a nemi szerepek elkülönítésére vonatkozik. Mint a néprajzi szakirodalomból tudjuk, a paraszti életideálok, legény- és leány-, férfi- és asszonyideálok léptenyomon érlelődnek a gyermekekben, s ez érezhető a tárgyalt ábrázolásokon is („*kicsinyített felnőtt*”). Érdekes kiemelni a fiúábrázolások alulreprezentáltságát is, s a leánygyermek-ábrázolások túlsúlyát; ennek oka abban keresendő, hogy a művészek az alázatos szegényparaszti életideált, a paraszti élet kíméletlen rendjét a hallgatag, visszafogott, szemérmes leány-

gyermekek alakjain keresztül tudták leginkább érzékelhetővé tenni. A leánygyermek- és leányábrázolás felülreprezentáltságának (ld. 7. táblázat) oka tehát, hogy az alkotók a leányalakokon keresztül megjeleníthetőbbnek vélték a paraszti alázatosság, engedelmesség, függőség, átlagosság eszményét.

Ennek magyarázata a következőképpen bontható ki. Amint azt a néprajzi szakirodalom kiemeli, a fiúk neveltetése – és a „parasztbecsület” (pl. virtuskodás) – számos ponton ellentmondásban állt a deklarált paraszti életelvekkel, melyek javarészt a paraszti polgárosulás előtti időkben alakultak ki, ám a jobbágyfelszabadítás utáni időszakban értékelődés figyelhető meg a tulajdonított értékek, a kapitalista értékhorizont irányába, felerősítve a parasztbecsület mechanizmusait. Azonban a rendi társadalom idejéből való alázatosság-eszmény a leányok neveltetése szempontjából továbbra is érvényes maradt (Jávor, 2000, 629. o., 672. o., 675. o.). Így aztán a művészek a leánygyermek paraszti ideáljának reprezentálásán keresztül vélték érzékeltethetőnek a paraszti életfelfogást, annak fegyelmezettségével, szertartásosságával, archaikusságával, az átlagosság és a beletörődés moráljával, illetve a fáradhatatlan munkabírási erényével együtt, s nem pedig a fiúgyermeki excentrikusság, „életrevalóság” bemutatásán keresztül. Ez is azt támasztja alá, hogy a művészek nem annyira magát a paraszti gyermekkort „tanulmányozták” vásznaikon, mint inkább a paraszti életideált, életérzést és életgyakorlatot kívánták megfogalmazni gyermekeket ábrázoló képeiken is, s mivel úgy vélték, hogy a paraszti élet esszenciáját a leányalakok hordozzák magukban, elsősorban gyermekábrázolásaiikon is leánygyermekek jelentek meg. E megállapítás irányába mutat az is, hogy a paraszti életre jellemzőnek vélt attribútumok, szimbólumok, metaforák, allegóriák is a leányéleten keresztül voltak ábrázolhatóak (pl. kakas, tyúk – éberség, termékenység, áldozatkészség; kosó és kosár – termékenység, fajfenntartás; varrás és vízhordás – a szorgalom metaforái). Az alkotásokon föllelhető fő attribútumok tehát olyan vonásokat, erényeket tesznek kifejezetté, mint a termékenység, passzivitás, beletörődés, szorgalom, szeretetre méltóság (szeretetéhség), önkontroll, s mindez a deklarált paraszti életrend hangsúlyozásának irányába hat, szemben az életgyakorlat és a paraszti becsület kiszámíthatatlanságával. A leánygyermek-ábrázolások tehát nemcsak a kinyilatkoztatott paraszti életelvek, hanem ezzel együtt a kiszámíthatóság illúziója szimbólumainak is tekinthetők.

Ugyanakkor egy egyszerűbb magyarázat szerint a parasztszaládokban a leányok önreprezentációjára, jó hírére, szorgalmára a szülők igen nagy hangsúlyt fektettek, hogy később megfelelő partnert keríthessenek számára. Tehát talán csak azért fektettek a művészek nagy hangsúlyt a leánygyermek ábrázolására, mert a paraszti család megítélése szempontjából rendkívül nagy jelentőséggel bírt a leánygyermek szerepe, mint ahogy ez a paraszti beszédtemák hierarchiájában is előkelő szerepet töltött be (ld. 2. kérdés).

7. táblázat. A vizsgált képanyag által megjelenített nemek száma, aránya (n = 118).

| | | |
|---|-----|--------|
| Csak leánygyermek(ek)et ábrázoló kép | 70 | 59,3% |
| Csak fiúgyermek(ek)et ábrázoló kép | 29 | 24,6% |
| Leánygyermek(ek)et és fiúgyermek(ek)et egyaránt ábrázoló kép | 16 | 13,5% |
| A képanyagon belül található leánygyermek(ek)ek összesített száma | 101 | 101,5% |
| A képanyagon belül található fiúgyermek(ek)ek összesített száma | 65 | 55% |
| Nem beazonosítható nemű kora gyermekkorban lévő gyermek | 8 | 6,8% |

7.2. GYERMEKFELFOGÁS ÉS NEVELŐI ATTITÚD

A gyermekfelfogás (a gyermekhez való közeledés módozatainak) vizsgálatokor mindenekelőtt a különböző témakörök adta árnyalatokról kell említést tennünk. Az anya-gyermek kapcsolat ábrázolásokon megjelenik a „*szeretett, gyámoltásra szoruló gyermek*” felfogása, de bizonyos testvérábrázolásokon (*Fényes A.: „Testvérek”, 1906, 37.; Deák-Ébner L.: „Falu széle”, 1880 k., 40.*) és az egyalakos megjelenítéseken (*Tölgyessy A.: „Pancsoló”, é. n.; 114.*) is érzékeny életszakasznak tűnik a gyermekkor. Az ilyen ábrázolásokon szemlélődő, meditatív alkotói attitűd tapasztalható. A gyermek közösségben való megjelenítésére is jellemző, hogy anyjával együtt kerül ábrázolásra, ám e képeken nem tűnik elő az életszakasz érzékeny volta, inkább a közösségi lét domborodik ki: a gyerek még nem egészen „beavatott”, gyakran afféle „statiszta-szerepet” kap. Közösségben történő ábrázolásakor hangsúlyos az epikai részletességgel történő elbeszélés, a cselekményesség. Ilyen ábrázolásokat *Deák-Ébner*től és *Biharitól* látunk, *Tornyai János* szavajárásával élve megjelenítve az általa megvetett „*apró-cseprő igazságocskákat*” (*Bodnár, 1986, 25-26. o.*), avagy a részleteket is, derűs színekkompozícióba szervezve a figurákat. Mindazonáltal megállapítható, hogy a vizsgált ábrázolások nyomán a föld törvényei és a közösség normái által meghatározott gyermekkorról kapunk képet; a nevelés helyett a *belenevelődés*en (ld. *Ortutay* főszerk., 1977-1982) van a hangsúly (ld. 3. kérdés).

A gyermekfelfogás vonatkozásában említést kell tennünk a polgári átalakulás jeleiről is a korszak gyermekábrázolásának vonatkozásában. Elemzéseimben utaltam ugyan a paraszti polgárosulás jeleire, ám meg kell jegyezni, hogy ezek kivételes példaként jegyezhetők a minta egészében: díszek és képek a falon, vándortanítás, a tankönyv és olvasás motívuma, módosabb, polgáris ruházat. Továbbá ilyen jel a gyermek alakjának közel hozása a szemlélődőhöz (szemben pl. a felnőtt kontrollt érzékeltető felülnézeti nézőponttal), így érzékeltetve a paraszttársadalom bizonyos köreiből kiforruló gyermek-centrikusabb pedagógiai attitűdöt, mely ugyancsak a paraszti polgárosulás irányába mutat. A gyermek módosabb ruházata, magabiztosabb testhasználat is utalhat a tárgyalt folyamatra, illetve a gyermektanulmányi mozgalmak már korábban említett közvetett hatása, különösen *Fényes Adolf* képein (4. kérdés).

Végül, ha arra a kérdésre kívánunk felelni, hogy milyen mértékben áll egymással összhangban a gyermekábrázolások és a szakirodalom által felvázolható gyermekszemlélet, azt mondhatjuk, hogy a gyermeknéprajzi szakirodalommal való összhang számos ponton konsztalálható, ám eltérések figyelhetők meg néhány jelentős kérdésben. Először is hiányoznak olyan gyermeklét-motívumok, mint a fegyelmezés, a munkába tanulás és a nagyszülői jelenlét. Másodsor pedig a kíméletlen életre nevelés és a szeretetlenség elve bizonyos témakörök kapcsán nem kitapintható, de ez az anya-gyermek kapcsolat témakörénél az ábrázolt gyermek életkora miatt érthető, hiszen nagyrészt csecsemőábrázolásról van szó, ugyanakkor a fiúgyermek-ábrázolásnál pedig a néprajzi szakirodalomban hangsúlyozott „életrevaló fiúgyermek” képe miatt érthető. Mindazonáltal a leánygyermek- és munkaábrázolásnál érzékelhetőek a vázolt elvek (*ld. 5. kérdés*).

7.3. GYERMEKMITOLÓGIÁK, GYERMEKSÉGRETORIKÁK, GYERMEKKOR-TÖRTÉNETI PARADIGMÁK

Az alföldi iskola gyermekkor-tárgyú képanyagát vizsgálva azt mondhatjuk, hogy a művész többnyire a paraszttársadalomból meríthető tapasztalat- és tudatformák képi megfogalmazására vállalkozott, így többnyire azt a gyermeket ábrázolta, akit látott a földön, a vásárokon, az otthon falai között tevékenykedni. A gyermekalakok a paraszti életrenden keresztül kerültek értelmezésre, így a magatartásmotívumok, attribútumok, tevékenységek, a kis számban ábrázolt interakciók is az archaikus paraszti létállapot kontextusában értelmezhetőek. Ugyanakkor bizonyos műveken érzékelhetőek a kor pedagógiai áramlatai (kísérleti pedagógia, gyermektanulmányozás, reformpedagógiák) közvetett hatásai, ugyanis a gyermeki funkciók, a gyermeki gondolkodás és érzelemvilág iránti, már-már antropológiai igényű megfigyelés (*ld. Mikonya, 2008, 104-105. o.; Nagy, 1972, 219-226. o.; Szűcsné Molnár, 2000*) jellemzi *Fényes Adolf* bizonyos alkotásait („*Parasztzsoba három gyerekkel*”, 1907, **39.**; „*Reggeli lecke*”, 1904, **51.**; „*Hazatérő testvérek*”, 1903, 36.; „*Gyermekjátékok*”, 1910 k., **47.**; „*Gyerekek a folyóparton*”, é. n., **44.**). Más szerzők művein is találkozunk a gyermeki természetesség, illetve öntevékenység önértékként tételeződésével (*Tornyai J.: „Fiúcska a tornácon*”, é. n., **118.**; *Tölgyessy Artúr: „Pancsoló*”, é. n., **114.**). Megint más művekből azonban az agrárszocializmus szövegei olvashatók ki, ugyanis az agrárszocializmus üzenetei hallatszódhatnak át *Tornyai „Juss”* (1904, 1920; **16/a-b.**), „*Magányos fiú*” (é. n., **116.**) c. képein, még ha a művészek esztétikai szűrőjén keresztül meglehetősen átlényegült formában is. *Tornyai*, illetve *Kosztai* munkáin a gyermekkor megjelenítése hangsúlyosabban összefonódott a paraszti lét problematikájának, a „*nagy sömme*” vagy a parasztélet drámai atmoszférájának érzékeltetésével, *Deák-Ébner* és *Bihari*

esetében pedig az objektív-leíró stílus, a tárgyilagosság, az „*etnográfiai*” alkotói attitűd miatt, bár megjelentek, de nem kerülhettek előtérbe a gyermektanulmányi hatások (ld. 6. kérdés).

A vizsgált alkotásokon tükröződik a gyermekkép és gyermekfelfogás aszimmetrikus viszonya is, melyre a gyermekkor-néprajzi szakirodalom áttekintése nyomán következtetést tettem. Ez azt jelenti, hogy egyszerre fellelhető a „kicsinyített felnőtt” képe a szereppredesztináció jelenségekörével együtt, illetve a gyermekkor befejezetlen, átmeneti, éretlen életszakaszának való elkönnyvelése (Kosztá József: „*Kislány muskátlival*”, 1917; **73.**; „*Kislány*”, é. n.; **84.**). Azonban a tradíciótól irányított társadalom (ld. Riesman, 1996, 95-96. o.) törvényszerűségeinek megfelelően – mint az a képanyag idősebb gyermekeket ábrázoló darabjain is látható – a gyermekek viszonylag korán ráhangolódnak az élettevékenységekre, munkafeladatokra, előbb értelmileg, nem sokkal később pedig fizikailag is (Fényes Adolf: „*Hazatérő testvérek*”, 1903; **36.**). Mindazonáltal a képanyag bizonyos darabjai már a gyermektanulmányi mozgalmak áttételes hatását mutatják, így itt a gyermekkor a gyermeklélektani, biológiai antropológiai sajátosságoknál fogva kerül bemutatásra; ezeken a képeken nem beszélhetünk határozottan körvonalazódó gyermekképről (Fényes Adolf: „*Gyerekek a folyóparton*”, é. n., **44.**; „*Tóparton*”, é. n.; **43.**; Tornyai János: „*Fiúcska a tornácon*”, é. n.; **118.**). Kimutatható romantikus ihletésű gyermekmitológiai retorika (Tölgyessy Artúr: „*Pancsoló*”, é. n.; **114.**) is (ld. 7. kérdés).

A fentiekből kiindulva elmondható, hogy a specifikus létmotívumok megjelenítése erőteljesebb, hiszen gyakran a paraszti életmód követelményei által meghatározott gyermekkor jelenik meg a vásznan (a hallgatag, szemérmes, engedelmes leánygyermek és a szófogadó, de életrevaló, excentrikus fiúgyermek képe), ugyanakkor a festők, lévén, hogy a századfordulón a művész társadalmat is mind intenzívebben érhették a gyermekség-retorikában bekövetkező változások, mind határozottabban megjelenítették a gyermekkor egyetemesnek vélt vonásait, létmotívumait, különösképpen az anatómiai-fiziognómiai sajátosságokat. Számos alkalommal megjelentek ugyan a gyermeklélektani, antropológiai vonások is, ám a paraszti életrendbe való belévetettség létélménye Endre, Szüle, Koszta és Tornya képein például határozottan felülírja a gyermekség-élményt, Fényes Adolf 1903 utáni „gyermekszemlén” viszont egyre inkább előtérbe tolul az anatómiai-fiziognómiai, gyermek- és fejlődéslélektani gyermeklétmotívumok művészi kutatására való törekvés, illetve a gyermeki viselkedés hétköznapi megfigyelésére irányuló erőfeszítés. Hasonló mondható el Tölgyessy műveiről is, későromantikus kontextusban. Deák-Ébner és Bihari képein ugyancsak a specifikus létmotívumok kerülnek előtérbe, a gyermek pedig leginkább társadalmi karakterénél, s nem annyira egyediségénél, önértékénél fogva került megjelenítésre ezeken az objektív-leíró szemléletű, realista ihletésű, cselekményes zsánerjeleneteken (ld. 8. kérdés).

Ha össze szeretnénk foglalni, hogy a tárgyalt képeken a gyermek mely gyermekségtörténelmi szövegekkel ruháztatik fel, akkor lényegében a következő kategóriákról beszélhetünk.

- a. A gyermek mint munkaerő, a családi gazdaság folytonosságának záloga (*Fényes Adolf: „Fiúcska”, é. n., 111.; Deák-Ébner Lajos: „Rőzsegyűjtő”*).
- b. A leánygyermek mint a paraszti életideál megtestesülése (*Kosztá leányábrázolásai*)
- c. A leánygyermek mint a termékenység hordozója, a férfiuralom alávettje (*Kosztá József: „Kislány kakassal”, 1917 k.; 66.*).
- d. A gyermek mint a felnőtt öröm forrása (*Tornyai: „Fiúcska a tornácán”, é. n.; 118.*).
- e. A gyermek mint a megújulás szimbóluma – az iskolás és az olvasó fiú figurája, a tankönyv motívuma révén (*Bihari Sándor: „Programmbeszéd”, 1891, 13.; Fényes A.: „Reggeli lecke”, 1904, 51.; Tornyai János: „Népoktatás a tanyán”, 1896, 52.) (ld. 9. kérdés).*

Végül tegyünk említést arról, hogy a gyermekélettörténet-írás mely paradigmái lehettek fel a képanyag egészében, illetve a kutatás szövegében. A vizsgált alkotások gyermekélettörténelmi szempontú értelmezése során a *David Riesman*-tól eredeztethető „tradíciótól” és „belsőirányított társadalom” (*Riesman, 1996, 65-67. o., 95-96. o.*) fogalmakat, *Linda Pollock*-nak (1998, 176-210. o.) a szociobiológia felfogásával harmonizáló diszkontinuitástheóriáját („a szülők és gyermekeik egymás iránti kötődése” mint „biológiai kategória” – *Pukánszky, 2005, 18. o.*), illetve *Bálint Alice* (1941, 10-12. o.) „archaikus” és „szociális szeretet” fogalmát használtam. Az itt felsorolt tudományos teóriák, gyermekkor- és társadalomtörténelmi paradigmák voltak alkalmazhatóak a gyermekkor-néprajzi szakirodalomból kinyert információk gyermekszemlélet-történelmi szempontú értelmezése során, továbbá az eredményeket a *Pukánszky Béla* (2005, 9-10. o.) által kellő világossággal megfogalmazott „gyermekkép” és „gyermekfelfogás” fogalmaknak feleltetem meg, illetve az általam körvonalazott gyermekélet-motívumok alkategóriáinak (ld. 10. kérdés).

7.4. A GYERMEKÉLET TÉMAKÖREI A VIZSGÁLT ÁBRÁZOLÁSOKON

7.4.1. A gyermekszemléleti mintázatok megjelenítésének arányai a képanyagban tapasztalható vizsgálati témakörök tükrében

Beszélnünk kell bizonyos, a gyermekkor-néprajzi és gyermekélettörténelmi szakirodalomban foglalt témakörökhöz és gyermekkor-problémákhoz képest alulreprezentált gyermekélet-motívumról is. Ezzel kapcsolatban azonban megjegyzendő, hogy a gyermekkor-néprajzi szakirodalomhoz való viszonyítás nem mással indokolható, mint a paraszti gyermekkor témájával

kapcsolatos kutatásoknak a néprajzi szakirodalomban való túlsúlyával, tehát kutatásunk során a gyermekkor-néprajzot tekintjük kiindulópontnak. A gyermekkor-néprajzi szakmunkákban rendre visszatérő gyermeklét-motívumokhoz képest alulreprezentált gyermeklét-motívum a tanulás, az apával való együttlét, a gyermekcsoportban történő megjelenítés, illetve hiányzó motívum a játéktevékenység és a nagyszülőkkel együtt történő ábrázolás, valamint a fegyelmezés (ld. *Bodnár*, 1986, 34. o.), a megszegyenítés – mindez (a tanulás kivételével) koránt sincs összhangban a néprajzi szakirodalomban hangsúlyozottakkal. Munkatevékenységet látnak ugyan, de nem látjuk a fiúgyermeket apjával együtt dolgozni, a leányt pedig fonóban (vö. *Perlmutter Izsák* fonó-ábrázolásaival), s háztartási feladatok közben sem gyakran. Ezek, különösen a hiánytételként felsoroltak, tevékenységre, történésre utaló jeleneteken keresztül kerülhetnek bemutatásra, bizonyos életképi részletek megjelenítésével, ám a vizsgált alkotók közül jó néhányan történetekben alig dúskáló, meditatív jellegű képeket festettek, különösen *Fényes, Koszta, Endre* és *Tornyai*. A kor honi festészetére már nem jellemző a részletező-drámai jelleg és a sokalakos kompozíció – a lényeg már nem az elbeszélésen van, sokkal inkább az atmoszférateremtésen – például a passzív-meditatív jellegű állapotkép-festészetnek (*Fényes*) vagy a „belülről jövő” expresszív realizmusnak (*Koszta, Tornyai*) lehetünk szemtanúi. Bizonyos, a néprajzi szakirodalomban hangsúlyozott gyermeklét- és parasztlét-motívumok hiánya tehát a vizsgált alkotói stílussal – az alkotói attitűddel – magyarázható.

Mindazonáltal a képanyagból a paraszti gyermekkor három fő vetülete olvasható ki. Egyrészt beszélhetünk (a) a „szerepre méltó”, gyámolításra szoruló gyermek felfogásáról, különösen a felnőtt életvilágtól átmenetileg elkülönített, érzékeny életszakasz, elsősorban kisgyermek ábrázolása esetén, leginkább az anya-gyermek kapcsolat és a testvérkapcsolat témakörénél. Azonban a gyermekkor gyakran mintegy (b) „hiánylény-állapotként” jelenik meg, e felfogás szerint a gyermekkor a „beavatatlanság” szakasza. E felfogással leginkább olyan témakörök kapcsán találkozunk, mint a gyermek a közösségben és az anya-gyermek kapcsolat. Ugyanakkor a gyermek (c) „miniatűr felnőttként” is megjelenhet a műveken, különösen a munkatevékenység témájánál és az egyalakos gyermekábrázolások esetén (ld. 11. kérdés).

Fontos megjegyzést tennünk arról is, hogy míg a néprajzi szakirodalom nyomán jobbra a „kíméletlen paraszti élet” gyakorlatai a szembeötlőek, addig az áttekintett képanyag a szeretet összetartó erejét is képes érzékelhetővé tenni. E művek tehát egyaránt világossá teszik a fáradhatatlan munkabírás moráljának, a kíméletlen életre nevelés elvének, illetve a szeretet és az összetartozás élményének működését. Bár míg egyes életművekben a tanyasi, illetve pusztai lét magánya kerül kihangsúlyozásra (*Tornyai, Koszta*), máshol a közösségi (*Deák-Ébner, Bihari*), a munkavégzés motívumainak hangsúlyozása okán *Szüle*) vagy a családi összetartozás élménye (*Fényes*) a hangsúlyosabb, megint máshol pedig a gyermeki individuumban kerül elő-

térbe egy látens romantikus gyermekideológia köntösében (*Tölgyessy*). A hangsúlyok tehát eltérőek, de a lényeg, hogy e műveken az is megjelenik a paraszti (gyermek)életből, ami kedvessé, elviselhetővé teszi azt.

Továbbá e korban fokozódott a gyermeki természet megfigyelésére, tanulmányozására összpontosuló figyelem, ám az ábrázolásokon főleg a művészek gyermekkor-konstrukciói nyomán lehetünk szemtanúi a gyermeki viselkedés alaposabb megfigyelésének. Azokon az ábrázolásokon, ahol szemlátomást mindenekelőtt reprezentációról, s kevésbé konstrukcióról beszélhetünk (pl. *Deák-Ébner*, *Bihari*), a gyermekkor-szemponatok is elenyészőbbek, s ez az archaikus paraszti mentalitás továbbélésére utal. Ugyanakkor a művészek látásmódját is átható polgári szemléletben már tetten érhető a gyermekcentrikus attitűd irányában való figyelemeltolódás (ld. pszichoanalízis, gyermektanulmány) ébredése (ld. *Fényes*, *Kosztá*).

7.4.2. A gyermeklét alulreprezentált témakörei a vizsgált képanyagban

A képanyagban előfordulnak bizonyos, a gyermekkor-néprajzi és gyermekkortörténeti szakirodalomban foglalt témakörökhöz és gyermekkor-problémákhoz képest alulreprezentált, mégpedig kevésbé hangsúlyos és hiányzó gyermeklét-motívumok is.

Kevésbé hangsúlyos gyermeklét-motívumoknak tekinthetjük a játéktevékenységet és a gyermekcsoporti interakciókat. Ennek oka, hogy a művész mindenekelőtt a paraszti élet atmoszférját kívánta érzékeltetni vásznán, s nem annyira a gyermekkor, a gyermeki természet tanulmányozása volt a célja. Ennél fogva az említett témakörök pedig – alapvetően a gyermekek „belső” életvilágát, lélektani folyamatait, „törvényszerűségeit” jellemző mozzanataik okán – nem jöttek szóba, ha a paraszti életgyakorlat esszenciájának közvetítése volt a cél.

Hiányzó gyermeklét-motívumok alatt értjük a szülői fegyelmezést, illetve a közösség ítéleteinek való kiszolgáltatottságot – ellentétben a néprajzi szakirodalomban, a leírásokban, illetve a visszaemlékezésekben hangsúlyozottakkal. Ami a fegyelmezés megjelenítésének hiányát illeti, ennek oka, hogy ebben a korban a gyermek teste vagy a paraszti élet atmoszféráját hordozó „testként” tételeződött, mint *Kosztá* vagy *Tornyai* vásznain, vagy pedig a gyermek puszta mellékszereplőként, a paraszti életgyakorlatba való beletanulás alanyaként jelent meg, mint *Deák-Ébner* piactéri képein vagy *Bihari* művein. Továbbá *Tölgyessy* képein a gyermek saját romantikus életérzésének metaforájaként jelent meg, *Szüle Péternél* pedig a leánygyermek a munka metaforája volt. Az alkotóknak többnyire nem volt célja a nevelési kérdések boncolgatása, illetve a gyermeki természet antropológiai igényű megismerése, bár utóbbi törekvés mégiscsak jellemző volt pl. *Fényes* piktúrájában, hiszen nála nyomon követhető a gyermektanulmányi mozgalom áttételes recepciója. Mindenesetre az alföldi iskola festészetében nem a gyermekkor- és a nevelésproblematika megjelenítésén volt a hangsúly, hanem a paraszti lét

problematikájának közvetítésén, ezért nem jelentek meg specifikusan pedagógiai jellegű gyermekkor-motívumok a képeken. Ezzel indokolható a fegyelmezési jelenetek hiánya is.

Mindemellett a fegyelmezés témájának hiánya stílustörténeti szempontból is magyarázható: a korszak festészetében jellemzővé vált a meditatív-szemlélődő jelleg, illetve az expresszív realizmus, az egy- vagy kevésalakos festészet, s egyre inkább kiszorult a drámai-részletező jelleg. Ez által nehezen képzelhető el fegyelmezési jelenet, mely igényli a mozgalmasságot és a részletgazdagságot (ld. *Jan Steen: „A büntető tanító”*, 1663-1665). Azonban mivel az egyetemes és a magyar művészettörténet egészét tekintve is ritkán találkozunk fegyelmezés ábrázolásával, mégsem tűnik különösebb hiányosságnak. Ugyanakkor mindkét említett létmotívum-csoport alulreprezentáltságának vagy hiányának közös, az adott problémát részben indokoló magyarázata, hogy az említett mozzanatok ábrázolásához a cselekményes életképfestészet eszköztára bizonyul alkalmasabbnak (előbbire ld. *Peske Géza, Vágó Pál, Fritz von Uhde és Wilhelm Schütze* képeit, utóbbira pedig *Jan Steen* és *Jean-Baptiste Greuze* műveit), s nem pedig a korban jellemzőbb „állókép”, meditatív életkép (*Fényes Adolf, Mednyánszky László, Ferenczy Károly*) vagy expresszív realizmus (*Kosztá József, Tornyai János*).

Hiányzó gyermekkor-motívum továbbá a munkába tanulás és a nagyszülői jelenlét is. Ez szintén indokolható a fent vázolt stílustörténeti szemponttal (a cselekményes jelleg alulreprezentáltsága), illetve azzal, hogy ennek ábrázolása szintén a nevelés-problematika taglalása és egyúttal egyfajta didaktikus stílus felé vezethetett volna (ld. 12. kérdés).

Végül foglaljuk össze táblázat formájában (8. táblázat), hogy a képanyagon belül a gyermekélet mely témakörei a leghangsúlyosabbak:

8. táblázat. A vizsgált képanyag által megjelenített témakörök száma, aránya (n = 118) a vázolt sorrendben.

| | | |
|--|----|-------|
| 1. Leánygyermek-ábrázolás | 38 | 32,2% |
| 2. Csak fiúgyermek(ek)et ábrázoló kép | 17 | 14,4% |
| 3. A képanyagon belül található fiúgyermekek összesített száma | 16 | 13,5% |
| 4. Leánygyermek(ek)et és fiúgyermek(ek)et egyaránt ábrázoló kép | 15 | 12,7% |
| 5. A képanyagon belül található leánygyermekek összesített száma | 14 | 11,9% |

7.5. A GYERMEKÁBRÁZOLÁS SAJÁTOSSÁGAI

7.5.1. Téma, motívum, stílus

A vizsgált képanyagban a leggyakrabban egyalakos gyermekábrázolásokkal találkozunk, melynek oka, hogy az alföldi iskola festészetében is mind jellemzőbbé váltak a kevésalakos vagy egyalakos, meditatív hangvételű, pszichikai telítettségét illetően rendkívül koncentrált festmények, gondolva itt mindenekelőtt *Fényes Adolf* és *Kosztá József* festészetére. Jellemző

továbbá az életkép műfaja is (*Deák-Ébner Lajos, Bihari Sándor*) a maga cselekményességével, mozgalmasságával és beszédességével, mely közvetlenül a courbet-i és munkácsy-i realizmus következményének tekinthető (*ld. 13. kérdés*).

Továbbra is hangsúlyozva a tartalom és a stílus összefonódását, elmondható, hogy művészeti irányatonként más-más hangsúly esik a különböző gyermeklét-motívumok megjelenítésére. A vizsgált alkotók tárgykörén belül maradva különbséget tettünk például *Deák-Ébner* derűs-leíró és *Kosztai* indulatos szemlélete között. Míg előbbi alkotónál a gyermek közösségre tagoltan jelent meg, utóbbinál többnyire egymagában, általában portrén, kiemelve a paraszt-asszonyi sorsra már előreutaló hangsúlyos magatartás-elemeket, ruházati összetevőket, attribútumokat stb. *Fényes Adolf* alkotásain a gyermek megjelenítésekor a festő szociális érzékenysége tükröződik vissza (*ld. 14. kérdés*).

Végül térjünk ki egy roppant összetett kérdésre: a gyermekeket övező környezet, pedagógiai tér kérdéskörére, bizonyítandó a tárgyi-fizikai környezet antropológiai forrásértékét.

7.5.2. A gyermekeket övező környezet

Magyarországon a polgári átalakulás megkésett folyamatának köszönhetően az archaikus paraszti létállapot sokáig meghatározó maradt a paraszti társadalomban, mentalitásában még az első világháború előtt is tetten érhető volt a tőkés felhalmozás gazdasági folyamatai, módszerei, technikái elől történő elzárkózás. Ezeken a tájakon, mint például Szolnokon és Hódmezővásárhelyen, sokáig tartotta magát az alázatos paraszti életrend, a szegény emberek élete a függőség és az engedelmesség ideálja által nyerte meghatározottságát. A gyermektől is szerény viselkedést és átlagosságot vártak el, a kiemelkedést csak a közép- és gazdagparaszti rétegekben szorgalmazták. Nemcsak a szakirodalom, de a novellák, regények, szociográfiák (*Móricz, 2014; Illyés, 2003; Móra, 2003*) alapján is a nagyvilágtól elszigetelt, annak dolgaiban tájékozatlan, a polgári individualizmus magatartásformáitól távol álló parasztyermék alakja rajzolódik elénk, aki még mindent a maga természeti egységében lát. Ebből a szerves, archaikus paraszti gyermekkorból vezet az út *Gozsdu Elek* „*Ultima ratio*” c. írásának (*Gozsdu, 1995, 3-11. o.*) öntudatos, ám mégis oly szerény és tudatlan parasztemberéig.

Az alföldi festők fő célja sem volt más, mint kifejezésre juttatni az „egyszerű” parasztember élményvilágát, mely egyszerre volt szolgai és szabadsággal telített. Hiszen a paraszt, társadalmi értelemben bármennyire is „szolga”, végső soron a természeté, azon keresztül pedig mindenki szabadságra lel. Legalábbis ilyen érzéssel tölti el a szemlélőt *Tornyai* „*Tanya*” c. műve (é. n.; **117.**), mely egy messzi földre, munkára adott, környezetének kiszolgáltatott kisfiút ábrázol, akit, ha minden kiteszít magából, a természet mégis magába fogadja. *Tornyai* végtelennek tetsző, ám elszigetelt, panasszal teli tájban helyezi el gyermekalakjait, melyekben

ugyanazon élmény ölt testet, mint amelyet a „*Bús Magyar sors*” (1908) képvisel, hiszen a „*nagy sömni*” atmoszférája egyformán hatja át e képeket. E gyermekfigurák magukban hordozzák a pusztai melankólia élményvilágát, illetve a nietzschei kultúrakritikai attitűdöt, akár csak Ady „*kúnfajta, nagyszemű legénye*” („*A Hortobágy poétája*”, 1905).

Tornyaiival szemben *Deák-Ébner Lajos* jelenetei bővelkednek az emberalakokban, melyek egymás kontextusában bontakoznak ki, s nem a tájjal való kapcsolatuk nyomán. Drámai vagy lírai hangulatról szó sincs itt, sokkal inkább a mindent leírni akarás törekvéséről. A Tornyai-féle korai expresszionista mélységről sincs már szó, sem a kosztai empatikus alkotói attitűdről, sokkal inkább afféle „behaviorisztikus” narrációról beszélhetünk. *Deák-Ébner* képein a gyermekkort nem az álmatag, sivár paraszti élet testet öltéseként látjuk, hanem a dolgos, mozgalmas falusi élet szakaszaként. Megjelenik a szemlélődés útján történő tanulás is, ám ez itt nagyfokú önfegyellemmel és alázatossággal társul (vö. *Bruegel*: „*Gyermekjátékok*”, 1560).

Ezzel szemben *Fényes Adolf* 1898-1903 közötti alkotóperiódusában már-már szociográfiai mélységű, meditatív szemléket készített parasztokról és parasztgyermekéről, sötét tónusokkal. Nyomorúságukban föltárul ösztönviláguk mélysége, mely révén asszociálhatunk Schopenhauerre, aki rámutatott az ember cselekvéseit mélyről irányító ösztönrugók jelentőségére. Ugyanakkor ez a felismerés *Fényes Adolf* vásznain mély részvétellel és elfogadással társul.

Bihari Sándornál már megjelenik a paraszti polgárosulásra utaló iskolásfiú alakja, miképp a laicizálódott tömeg és az agrárszocializmus élményvilága is („*Programmbeszéd*”, 1891; **13-14.**), ám még az archaikus állapotban leledző „*Dinnyevő*” (1906; **106.**) fiúval is találkozunk.

Kosztá József zömében leánygyermekeket ábrázolt, gyakran semleges háttér előtt, egy-egy hangsúlyosan szerepeltetett attribútummal, melyek révén e figurák már-már ikonivá merevednek a megfestés módjának expresszív indulatossága, nyerssége ellenére is. A semleges háttér *Kosztá* empatikus alkotói attitűdjével (expresszív realizmus) magyarázható, hisz e háttér kifejezetten alkalmas az ábrázolt lelki tartalmainak megjelenítésére. *Kosztá* korai, „*finom naturalista*” korszakában még jellemző volt a leányalakok és a táj kapcsolatának érzékeltetése („*Vízfordók*”, 1903, **62.**; „*Mezei munkások*”, 1910 k., **63.**; „*Mezőn*”, é. n.; **85.**), s ezeken a táj már-már az ábrázoltak lelkiállapotaként jelenik meg. Ugyanez mondható *Tornyairól* is, ám míg *Kosztá* tájszemlélete révén a dolgos, szertartásos életrend jut kifejeződésre, addig *Tornyai* tájai „*a nagy sömni*” pusztai melankóliáját fejezik ki.

Tölgyessy Artúr táj- és gyermekszemléletét egyaránt szabadságvágya határozta meg. A táj – miképp *Amiel* megfogalmazta (*Németh*, 1974, 31. o.) – lelkiállapot, s ily módon képes kifejezni a gyermeki létállapot lényegét, vagy éppen a romantikus gyermekideológia üzenetét (*Pukánszky*, 2011, 44-46. o.). *Tölgyessy* gyermek-tárgyú festményein többnyire szabadság-

vágytól hajtott egyszerű parasztfiúkat (talán átköltött gyermekkori önmagát?) látunk, akik már-már emili közelségbe óhajtanak kerülni a természettel (*Rousseau*, 1978, 52. o.).

Végül ejtsünk néhány szót az enteriőrökről, melynek fő funkciói: a történet hitelesítése, a szituáció, az interakciók és az ábrázoltak jellemzésének elmélyítése és a megjeleníteni kívánt lelkiállapot kifejezésre juttatása (*Tatai*, 2004, 128-129. o.). Képanyagunkban nagyrészt szegényes belső terekkel találkozunk, pusztán néhány esetben látunk olyan tárgyakat, amelyek a paraszti polgárosulásra utalnak; ilyenek például a díszes lóca és a kép a falon *Fényes Adolf* „*Parasztszoba...*” c. képén (1907; **39.**). Míg a kultúrtáj, a természeti környezet inkább a szabadságélményt jeleníti meg, addig a belső terek inkább a szegénység és a nyomorúság atmoszféráját közvetítik, akárcsak *Tornyai* („*Juss*”, 1904, 1920; **16/a-b.**) vagy *Endre Béla* („*Bölcső mellett*”, 1905; **17.**) képein. Az enteriőr nemcsak védettséget sugallhat (*Bihari Sándor*: „*Családi boldogság*”, 1880s, **15.**), de bezártságot is (*Szüle* köpülő lányait [**56-58.**], *Tornyai* „*Szitáló leány*” c. művét, 1900 k., **61.**), s megjeleníti a külvilágtól való elkülönítés antropológiai mozzanatát, illetve érzékelhetővé teszi a gyermeki mozgástér és életvilág korlátait.

Természeti környezetben ábrázolva a gyermekkor önfeledtsége, reflektálatlan állapota minden teher és kín ellenére is érzékelhető, de belső térben, illetve semleges, sötét háttér előtt fokozottan kitapinthatóvá válik a mindennapok kontrollja, illetve (különösen a sötét hátterek révén) a nyomor és a nélkülözés atmoszférája. Azonban összességében jóval gyakrabban találkozunk a gyermek- és fiatalalakok természetben, tájban való elhelyezésével, mint belső térben történő ábrázolásával. Ennek oka egyrészt a festők tájszeretetével magyarázható, másrészt azzal, hogy a művészek a táj atmoszférájának érzékeltetése révén vélték kifejezhetőnek a paraszti létállapot esszenciáját, ezen keresztül pedig a paraszti gyermekkor lényegét. Ugyanakkor utal arra az egyszerű tényre is, melyet a gyermekkor néprajzi szakirodalom is igazol, mi szerint a gyermekek idejük javarészt a szabad ég alatt töltötték, a mezőn játszadozva, vagy a földön, munka közben (*Vasas*, 1993, 83. o.; 108-112. o.) (*ld. 15. kérdés*).

* * *

Végére értünk a dolgozatnak, azonban mindezzel kutatásom nem zárult le, hiszen szándékaim szerint a későbbiek során feldolgozásra kerül a dualizmus válságperiódusának gyermekábrázolási gyakorlata, továbbá meghatározó célként jelenik meg az úri, polgári és paraszti gyermekábrázolás nyomán föllelhető gyermekszemléleti mintázatok összehasonlítása is. Jelen dolgozat tehát pusztán egy kisebb, ám rendkívül fontos szeletét képzi egy, a terveim szerint egy egész korszakot lefedő tematikus kutatásnak, mely a *műcsarnoki festészet* sztereotip gyermekábrázolásaitól a nagybányaiak (különösen *Ferenczy Károly*) és a *Nyolcak* gyermekkor-tárgyú képeiig a gyermekreprezentáció széles skáláját öleli fel.

8. KÉPJEGYZÉK⁶⁷

Bihari Sándor (1855-1906)

A kis muzsikus (Az első bámulók, Hegedülő cigányfiú). 1890, olaj, vászon, 92x72 cm. Jelezve jobbra lent: Bihari Sándor. – Virág Judit Galéria és Aukciósház. http://viragjuditgaleria.hu/hu/item_sell/7711/

A menyasszony érkezése. É. n. (feltehetően 1883-ban vagy előtte), olaj, vászon, 107x165 cm. Jelezve balra lent: Klein Sándor. – Virág Judit Galéria és Aukciósház. http://viragjuditgaleria.hu/hu/muveszek/muveszek/B/bihari_sandor/#auction_images

Bíró előtt. 1886, olaj, vászon, 111,2x167 cm. MNG. *Laskay* szerk., 2006. <http://mek.oszk.hu/04100/04171/html/nagykep.jpg>

Boldog család (Családi boldogság). É. n. (1880-as évek, a szignóból ítélve 1883-ban vagy utána), olaj, vászon, 58x86 cm, jelezve jobbra lent: bihari s. – Kieselbach Galéria. <http://kieselbach.hu/alkotas/boldog-csalad-szolnoki-eletkep-7862>

Cigányfiú. É. n., olaj, vászon, 53x38 cm, jelezve jobbra lent: Bihari Sándor. – Budapest Aukció. <http://budapestaukcio.hu/bihari-sandor/festo/ciganyfiu>

Dinnyevő (Parasztfiú). É. n., olaj, vászon, 37x29,8 cm., jelezve jobbra lent. – Budapest Aukció. <http://budapestaukcio.hu/bihari-sandor/festo/parasztfiu-dinnyeevo> (reprodukálva: *Egri*, 1977, 139. o.).

Gyermekét fésülő asszony. 1905, olaj, vászon, 73x61 cm, jelezve jobbra lent: Bihari Sándor; MNG. – Kultúra.hu, 2006.04.25. <http://www.kultura.hu/kepzo/szolnoki-muvesztelep> (reprodukálva: *Oelmacher*, 1970, 22. o.).

Lóitatás a Tiszaparton. 1880 k., olaj, vászon, 43x56 cm, jelezve jobbra lent: Bihari Sándor. – Kovács Gábor Gyűjtemény. <http://art.kogart.hu/alkotas/bihari-sandor/loitatas-tiszaparton>

Kenyérosztás. 1906, olaj, vászon, 37x42 cm, jelezve jobbra lent: Bihari (töredékes). – Budapest Aukció. <http://budapestaukcio.hu/bihari-sandor/festo/kenyerosztas>

Oláh temetés, 1888. – *Fónagy*, 1906. <http://www.mke.hu/lyka/05/353-365-bihari.htm>.

Programmbeszéd. 1891, olaj, vászon, 75x127,3 cm, jelezve jobbra lent: Bihari Sándor; MNG. – *Krén* és *Marx* szerk., é. n. <http://www.hung-art.hu/index-hu.html>

Programmbeszéd, 1891. – *Végyári*, 1952, XIII.

Deák-Ébner Lajos (1850-1906)

A kis kíváncsikodó. É. n., olaj, vászon. – Virág Judit Galéria és Aukciósház. http://viragjuditgaleria.hu/hu/muveszek/muveszek/D/deak_ebner_lajos/

Anya gyermekével. 1875 k., olaj, vászon, 73x46 cm, jelezve balra lent: Deák-Ébner. – Kieselbach Galéria és Aukciósház. http://www.kieselbach.hu/alkotas/anya-gyermekevel_4533

Anya gyermekével. 1875 k., olaj, fa, 35x25 cm, jelezve jobbra lent: Deák-Ébner L. – Axioart. http://axioart.com/index.php?op=live_item&id=464075

Baromfi vásár. 1885, olaj, vászon, 132x97 cm, jelezve balra lent: Louis Ebner; MNG. – Kieselbach Galéria. http://www.kieselbach.hu/alkotas/baromfivasar_10302

Cserépvásár (Piaci jelenet). É. n., olaj, falemez, 51x70 cm, jelezve balra lent: Deák-Ébner L. Hátoldalon: Magyar Nemzeti Galéria bírálati száma: 5652/1987. – Kieselbach Galéria és Aukciósház. <http://www.kieselbach.hu/alkotas/cserepvasar-piaci-jelenet-9154>

Cserépvásár, 1880. – *Rózsaffy*, 1907. <http://www.mke.hu/lyka/06/073-081-deakebner.htm>

Déli pihenő. É. n., olaj, fa, 24,5x41,5 cm, jelezve jobbra lent: Ébner. – Kieselbach Galéria és Aukciósház. http://www.kieselbach.hu/alkotas/deli-piheno_1572

Dinnyevásár. É. n. – Virág Judit Galéria és Aukciósház. http://viragjuditgaleria.hu/hu/muveszek/muveszek/D/deak_ebner_lajos/

Falu széle. 1880 k. – Wikimedia. [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:De%C3%A1k-Ébner_Lajos_-_On_the_Fringe_of_Village_\(ca_1880\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:De%C3%A1k-Ébner_Lajos_-_On_the_Fringe_of_Village_(ca_1880).jpg)

Fiú kalappal. É. n. – <http://www.magyarvagyok.com/index.php?page=creations&sub=search&p=740>

Húsvéti körmenet, 1889-1890. – *Rózsaffy*, 1907. <http://www.mke.hu/lyka/06/073-081-deakebner.htm>

Hazatérő aratók. 1881, olaj, vászon, 94,5x131 cm. MNG. <http://mek.oszk.hu/04100/04142/html/elemzes.htm>

Kislány kosárral. É. n., olaj, vászon kartonon, 38x19 cm, jelezve balra lent: Ébner L. – Axioart. http://axioart.com/tetel/deak-ebner-lajos-1850-1934-kislany-kosarral_158688

Kofák. É. n. – *Oelmacher*, 1970, 10. o.

Lacikonyha. 1904. – *Rózsaffy*, 1907. <http://www.mke.hu/lyka/06/073-081-deakebner.htm>

Lacikonyha. É. n. – Kieselbach Galéria. http://www.kieselbach.hu/alkotas/lacikonyha_11558

Lányka erdőben. É. n. – Virág Judit Galéria és Aukciósház. http://viragjuditgaleria.hu/hu/muveszek/muveszek/D/deak_ebner_lajos/

Lányka korsóval. É. n., olaj, fa, 60 x 45 cm. – Virág Judit Galéria és Aukciósház. http://viragjuditgaleria.hu/hu/muveszek/muveszek/D/deak_ebner_lajos/

⁶⁷ A képek elektronikus forráshelyének utolsó ellenőrzése 2016.06.08-án 15:36-23:38 között történt.

Nászmenet (Esküvői menet). 1888, olaj, vászon, 99x87 cm; MNG. – *Krén és Marx* szerk., é. n. <http://www.hung-art.hu>
Rőzsegyűjtő. 1895, olaj, fa, 23x15,5 cm, jelezve balra lent. – Budapest Aukció. <http://budapestaukcio.hu/deak-ebner-lajos/festo/rozsegyujto>
Szolnoki cserépvásár. É. n., olaj, fa, 50x70 cm, jelezve jobbra lent: Deák Ébner L. – Virág Judit Galéria és Aukcióház. http://viragjuditgaleria.hu/hu/muveszek/muveszek/D/deak_ebner_lajos/
Szolnoki vásár. É. n., olaj, vászon kartonon, 47,5x71,5 cm, jelezve jobbra lent: Deák Ébner. – Kieselbach Galéria és Aukcióház. http://www.kieselbach.hu/alkotas/szolnoki-vasar_227
Vadmályvák útja. 1880 k., olaj, vászon, 37x18 cm, MNG. – *Krén és Marx* szerk., é. n. http://www.hung-art.hu/vezetes/tajkepek/v_malyva.html
Vásári baleset. É. n. – *Rózsa*, 1907. <http://www.mke.hu/lyka/06/073-081-deakebner.htm>
Zöldsejgvásár. É. n., olaj, vászon, 92x76 cm, jelezve jobbra lent: Deák Ebner L. – <http://budapestaukcio.hu/deak-ebner-lajos/festo/zoldseg-vasar>

Endre Béla (1870-1928)

Bölcső mellett (Kis halott siratása). 1905, olaj, vászon, 125x170 cm, MNG (letét). – *Krén és Marx* szerk., é. n. <http://www.hung-art.hu/index-hu.html> (*László*, 1968, 221. o.)
Parasztudvar. É. n., olaj, vászon. *Nagy*, é. n. http://katalogus.nlvk.hu/html/hek/hodmezovasarhely_kepzomuveszete/pages/004_endre_bela.htm
Zöld sapkás kislány. É. n., olaj, vászon, 46,5x64 cm, jelezve jobbra lent. – http://axioart.com/tetel/endre-bela-seged,-1870-martely,-1928-zold-sapkas-kisl_467466

Fényes Adolf (1867-1945)

Almát evő kislány. É. n., olaj, vászon, 66,5x51 cm, jelzés nélkül. – Kieselbach Galéria és Aukcióház. http://www.kieselbach.hu/alkotas/almat-evo-kislany_11269
Anya. 1901, olaj, vászon, 131,5x134 cm; MNG. – *Krén és Marx* szerk., é. n. <http://www.hung-art.hu/frames.html?magyar/f/fenyese/muvek/1/index.html>
Anya gyermekeivel. É. n., olaj, vászon, 60x50 cm, jelezve jobbra lent: Fényes Adolf. – Axioart. http://axioart.com/tetel/fenyese-adolf-1867-1945-anya-germekeivel_421661
Anyaság. 1902, olaj, vászon, 164x108 cm; MNG. – *Krén és Marx* szerk., é. n. <http://www.hung-art.hu/frames.html?magyar/f/fenyese/muvek/1/index.html>
Anyaság. 1902. – *Lyka*, 1905/a. <http://epa.oszk.hu/00000/00009/04/353-361-fenyese.htm>
Bölcsőt ringató (Fiatal anya). 1902 k., olaj, vászon kartonon, 57x45 cm, jelezve jobbra lent: Fényes A. – Kieselbach Galéria és Aukcióház. http://www.kieselbach.hu/alkotas/bolosot-ringato_6506
Család. 1898, olajfestmény. – *Lyka*, 1905/a. <http://www.mke.hu/lyka/04/353-361-fenyese.htm>
Ebéd. 1902, olaj, vászon, 138x165 cm, MNG. – *Krén és Marx* szerk., é. n. <http://www.hung-art.hu/frames.html?magyar/f/fenyese/>
Egy legény és egy leány. 1904. – *Lyka*, 1905/a. <http://www.mke.hu/lyka/04/e4p357.jpg>
Fiatal lány kendővel. É. n., olaj, fa, 33x37,5 cm, jelezve jobbra lent: Fényes Adolf. – Kieselbach Galéria és Aukcióház. http://www.kieselbach.hu/alkotas/fiatal-lany-kendovel_11205
Fiú arckép. 1900 után, olaj, vászon, 37x30 cm; magántulajdon. – *Krén és Marx* szerk., é. n. <http://www.hung-art.hu/frames.html?magyar/f/fenyese/muvek/1/index.html>
Fiúcska. É. n., olaj, karton; 44x38 cm. – Virág Judit Galéria és Aukcióház. http://viragjuditgaleria.hu/hu/muveszek/muveszek/F/fenyese_adolf/
Fiúfej. É. n., olaj, vászon, 42x34 cm, jelzés nélkül. – Kieselbach Galéria és Aukcióház. http://www.kieselbach.hu/alkotas/fiufej_395
Gyerekek a folyóparton. É. n., olaj, fa, 31x41 cm, jelzés nélkül – Kieselbach Galéria és Aukcióház. http://www.kieselbach.hu/alkotas/gyerekek-a-folyoparton_13928
Gyermekjátékok. 1910 k., olaj, karton, 50x72,5 cm; MNG. – *Krén és Marx* szerk., é. n. <http://www.hung-art.hu/frames.html?magyar/f/fenyese/muvek/1/index.html>
Hazatérő testvérek (Vizet hozó leány és fiú). 1903, olaj, vászon, 101,5x76 cm, jelezve jobbra lent: Fényes A. 1903. – Kovács Gábor Gyűjtemény. <http://kovacsgaborgyujtemeny.hu/alkotas/fenyese-adolf/hazatero-testverek>
Két falusi lány. É. n., olaj, vászon, 70x60 cm, jelezve balra lent: Fényes Adolf; Damjanich János Múzeum – *Egri*, 1977, 177. o. <http://www.btm.hu/old/--ARCHIV--/szolnok/szolnok2.htm>
Kendő lányka. 1905 k., olaj, vászon, 48x47,5 cm, jelezve jobbra lent: Fényes. – Budapest Aukció. <http://budapestaukcio.hu/fenyese-adolf/festo/kendos-lanyka>
Kislány piros kendővel. É. n., olaj, karton, 39,5x39,5 cm, jelezve balra lent: Fényes A. – Kieselbach Galéria és Aukcióház. http://www.kieselbach.hu/alkotas/kislany-piros-kendovel_1624
Kislány. É. n. – *Bálintné Hegyesi* (szerk.), 1992, képmelléklet.
Kosarat vivő parasztlány. 1904, olaj, vászon, jelezve jobbra lent: Fényes. – Kieselbach Galéria és Aukcióház. http://kieselbach.hu/alkotas/kosarat-vivo-parasztlany_-1904_3663

Lány kávédarálással. É. n., olaj, vászon, 37x29,5 cm, jelezve jobbra lent: Fényes A. – Budapest Aukció. <http://budapestaukcio.hu/feny-es-adolf/festo/kislany-kavedaraloval>

Mesetáj anyával és gyermekeivel. 1920-as évek, olaj, vászon, 42,5x40,5 cm, jelzés nélkül. – Kieselbach Galéria és Aukciós ház. http://www.kieselbach.hu/alkotas/mesetaj_11161. Továbbá: *Révész*, 2014, 68. o.

Napszamos. 1901, olaj, vászon, 190x110 cm. *Laskay* szerk., 2006. <http://mek.oszk.hu/03400/03493/html/napszamos.jpg>

Nyári verőfény. É. n., olaj, vászon, 50x70 cm, jelzés nélkül. – Virág Judit Galéria és Aukciós ház. <http://viragjuditgaleria.hu/hu/muveszek/muveszek/F/feny-es-adolf/>

Öltöztetés. 1904. – *Nagy*, 1903. http://www.mke.hu/lyka/02/muveszet_02_hitvallas.htm

Parasztlány. 1900, olaj, vászon, 70x61 cm, jelezve jobbra lent: Fényes A. – Budapest Aukció. <http://budapestaukcio.hu/feny-es-adolf/festo/parasztlany>

Parasztszoba három gyerekkel. 1907, olaj, vászon, 75x86 cm; magántulajdon. – *Krén* és *Marx* szerk., é. n. <http://www.hung-art.hu/index-hu.html>

Piros kendős lány. É. n. – Virág Judit Galéria és Aukciós ház. <http://viragjuditgaleria.hu/hu/muveszek/muveszek/F/feny-es-adolf/>

Reggeli lecke. 1904. Eredetije szénrajz. – *Bálintné Hegyesi* (szerk.), 1992, képmelléklet.

Ringató anya (Bölcsőt ringató). 1907. – *Bálintné Hegyesi* (szerk.), 1992, képmelléklet.

Tanulmány. 1905-ben vagy előtte. – *Lyka*, 1905/a. <http://www.mke.hu/lyka/04/353-361-feny-es.htm>

Tanulmány. É. n. – *Lyka* 1905. <http://www.mke.hu/lyka/04/353-361-feny-es.htm>

Tanulmány. É. n. – *Lyka* 1905. <http://www.mke.hu/lyka/08/278-286-stil.htm>

Testvérek. 1906, olaj, vászon, 120,5x101 cm; MNG. – *Krén* és *Marx* szerk., é. n. <http://www.hung-art.hu/frames.html?magyar//f/feny-es/muvek/1/index.html>

Testvérek. É. n., tus, papír, 26,5x16,5 cm, jelezve jobbra lent: F. A. – Kieselbach Galéria és Aukciós ház. <http://www.kieselbach.hu/alkotas/testverek>

Tóparton. É. n., olaj, vászon, 33x43 cm, jelezve jobbra lent: Fényes A. – Budapest Aukció. <http://budapestaukcio.hu/feny-es-adolf/festo/toparton>

Udvaron. É. n. – Virág Judit Galéria és Aukciós ház. <http://viragjuditgaleria.hu/hu/muveszek/muveszek/F/feny-es-adolf/>

Kosztá József (1861-1949)

A gondokba merült. 1902, olaj, vászon, 97x77 cm, jelezve balra lent: Kosztá József; MNG. – *Bényi*, 1959, 2. kép. Adatok innen: Axioart. http://axioart.com/tetel/koszt-a-jozsef-brasso,-1861-budapest,-1949,-a-gondokba-mer_33157

Ablak előtt merengő kislány. É. n., 100x70 cm, jelezve. – Budapest Aukció. <http://budapestaukcio.hu/festo/koszt-a-jozsef/ablak-elott-merengo-kislany>

Annuska a cicával. É. n., olaj, vászon, 60,5x50 cm, jelzés nélkül. – Budapest Aukció. <http://budapestaukcio.hu/koszt-a-jozsef/festo/annuska-cicaval>

Annuska a kakással. 1917 k., olaj, vászon, 50x45 cm, jelezve jobbra lent: Kosztá J. – Axioart. http://axioart.com/index.php?op=live_item&id=448546

Annuska a tükör előtt virággal. É. n., olaj, vászon, 50x60 cm, jelezve jobbra lent: Kosztá J. – Kieselbach Galéria és Aukciós ház. http://www.kieselbach.hu/alkotas/annuska-tukor-elott-viraggal_277

Domboldalon (Zöldben). 1902, olaj, vászon, 120x149 cm; MNG. – *Krén* és *Marx* szerk., é. n. <http://www.hung-art.hu/index-hu.html>

Fürdő után. 1895, olaj, vászon, 63x91 cm; MNG. – *Krén* és *Marx* szerk., é. n. <http://www.hung-art.hu/index-hu.html>

Háromkirályok... 1906-1907, olaj, vászon, 116x127 cm, MNG. – *Egri*, 1989, 6. kép. Adatok innen: *Krén* és *Marx* szerk., é. n. <http://www.hung-art.hu/index-hu.html>

Kakas és tyúk. 1930-as évek. – *Bényi*, 1959, 65. kép.

Kati vázával. 1917 k. – *Laskay* szerk., 2006. <http://mek.oszk.hu/03400/03424/html/szuletes.htm>

Kislány kakással. É. n., olaj, karton, 69x50 cm, jelezve jobbra lent: Kosztá. – Kieselbach Galéria és Aukciós ház. http://www.kieselbach.hu/alkotas/kislany-kakással_2210

Kislány muskátlival („Muskátlis kislány”). 1917 k. – *Egri*, 1989, 19. kép.

Kislány. 1910 k. – Kieselbach Galéria és Aukciós ház. http://www.kieselbach.hu/alkotas/kislany_-1910-korul_23928

Kislány virággal. É. n., olaj, vászon kartonon, 40,5x29 cm, jelezve jobbra lent: Kosztá. – Kieselbach Galéria és Aukciós ház. <http://www.kieselbach.hu/alkotas/kislany-viraggal-1704>

Lány virággal. É. n. – Magyar vagyok. <http://www.magyarvagyok.com/galeria/hiressegek/4779-Koszt-a-Jozsef/20038-Lany-viraggal.html>

Leány macskával. 1920-as évek. – *Bényi*, 1959, 45. kép.

Leány tányérral. 1920-as évek, olaj, vászon, 63x50 cm, jelezve jobbra lent. – *Egri*, 1989, 23. kép. Adatok innen: Budapest Aukció. <http://budapestaukcio.hu/koszt-a-jozsef/festo/leany-tanyerral>

Leány zöld üveggel. É. n., olaj, vászon, 59x41 cm, jelezve jobbra lent: Kosztá. – Kieselbach Galéria és Aukciós ház. http://www.kieselbach.hu/alkotas/annuska-zold-uevge_l_1661

Leányfej. 1920 k., olaj, vászon, 50x37 cm; Móra Ferenc Múzeum, Szeged. – *Egri*, 1989, 21. kép. Adatok innen: *Krén és Marx* szerk., é. n. <http://www.hung-art.hu/index-hu.html>

Masnis kislány. É. n., olaj, vászon, 50x40 cm, jelezve jobbra lent. – Budapest Aukció. <http://budapestaukcio.hu/kosza-jozsef/festo/masnis-lany>

Mezőn (Mezei munkások). 1910 k. – Kieselbach Galéria és Aukciósház. http://www.kieselbach.hu/alkotas/mezon_-1910-korul_613

Mezőn ülő lány (Mezőn). É. n., olaj, vászon, 119x97 cm, jelezve jobbra lent: Koszta J. – Kieselbach Galéria és Aukciósház. http://www.kieselbach.hu/alkotas/mezon_16854

Olvasó leány. É. n., olaj, fa, 60x45 cm, jelezve jobbra lent: Koszta. – Zsolnai Galéria. <http://www.zsolnagaleria.hu/hu/kosza-jozsef-1861-1949>. Reprodukálva: Magyar Művészet, 1932.

Piros fejkendős lány (Piroskendős lány). 1917 k., olaj, vászon, 49x44,5 cm; Janus Pannonius Múzeum, Pécs. – *Krén és Marx* szerk., é. n. <http://www.hung-art.hu/index-hu.html>

Tányért törölgető lány. É. n., olaj, vászon, 56,5x52 cm, jelezve jobbra középen: Koszta; korábban a Völgyessy-gyűjtemény része volt. – Axioart. http://axioart.com/tetel/kosza-jozsef-brasso,-1861-budapest,-1949-tanyertoro_349115

Tányértörölő nő. 1919 körül, olaj, vászon. MNG. <http://mng.hu/gyujtemeny/p/41>

Tyúkos lány. É. n., olaj, karton, 62x43 cm, jelezve jobbra középen: KOSZTA. – Kieselbach Galéria és Aukciósház. http://www.kieselbach.hu/alkotas/tyukos-lany_9285

Vízholdók. 1903, olaj, vászon, 130x142,3 cm; Móra Ferenc Múzeum, Szeged. – *Krén és Marx* szerk., é. n. <http://www.hung-art.hu/index-hu.html>

Szüle Péter (1886-1944)

A forrásnál. É. n., olaj, vászon, 80x60 cm, jelezve balra lent: Szüle. – Budapest Aukció. <http://budapestaukcio.hu/szule-peter/festo/forrasnal>

A merengő. É. n., olaj, vászon, 80x60 cm, jelezve középen lent: Szüle. – Budapest Aukció. <http://budapestaukcio.hu/szule-peter/festo/a-merengo>

Köpülő lány. É. n., olaj, vászon, 75x55 cm. – Galeria Savaria. [http://galeriasavaria.hu/termekek/reszletek/festmeny/934770/Szule-Peter-\(1886-1944\)-Kopulo-lany/](http://galeriasavaria.hu/termekek/reszletek/festmeny/934770/Szule-Peter-(1886-1944)-Kopulo-lany/)

Köpülő lány. É. n., olaj, vászon, 81x61 cm, jelezve jobbra lent Szüle. – Budapest Aukció. <http://budapestaukcio.hu/szule-peter/festo/kopulo-lany>

Krumplihámzó. É. n., olaj, vászon, 80x60 cm, jelezve jobbra lent: Szüle. – Budapest Aukció. http://budapestaukcio.hu/szule-peter/festo/krumplihamozo_80x60

Leány korszál. É. n., olaj, vászon, 40x50 cm, jelezve balra lent: Szüle. – Budapest Aukció. <http://budapestaukcio.hu/szule-peter/festo/korsos-lany>

Parasztasszony. É. n. – Tamási Művelődési Központ – a Tamási Galéria állandó kiállítása. <http://www.tamasimuvhaz.hu/index.php/galeria/category/2-tamasi-galeria-allando-kiallitas>

Pásztorlány. É. n., olaj, vászon, 80x60 cm, jelezve jobbra lent: Szüle. – Budapest Aukció. http://budapestaukcio.hu/szule-peter/festo/pasztorlany_1

Vajat köpülő lány. É. n., olaj, vászon, 80x60 cm. – Galeria Savaria. <http://galeriasavaria.hu/termekek/reszletek/festmeny/185031/Szule-Peter-Vajat-kopulo-lany/>

Tornyai János (1869-1936)

Bús magyar sors: önéletrajz. 1910, olaj, vászon, 111x150 cm. Hódmezővásárhely, Tornyai János Múzeum. – *Dobszay és Kocsis*, 2001. <http://mek.oszk.hu/01900/01905/html/index860.html>

Fiúcska a tornácon. É. n., olaj, vászon, 48x42 cm, jelezve balra lent: Tornyai. – Kieselbach Galéria és Aukciósház. http://www.kieselbach.hu/alkotas/fiucska-a-tornacon_3438

Juss. 1904, olaj, vászon, 156x227 cm, MNG. – Bodnár, 1986, 80. kép – *Krén és Marx* szerk., é. n. <http://www.hung-art.hu/frames.html?magyar/t/tornyai/>

Magányos fiú. É. n., olaj, karton, 20x27 cm. – Art-Euro Galéria, Szolnok. <http://festmenyek.109.hu/?aid=18253>

Népoktatás a tanyán. 1896, olaj, vászon, 83,5x41 cm, jelezve. – Budapest Aukció. <http://budapestaukcio.hu/tornyai-janos/festo/nepoktatasa-tanyan>

Szitáló leány. 1900 k., olaj, vászon, 89x72,5 cm, jelezve balra lent. – Budapest Aukció. <http://budapestaukcio.hu/tornyai-janos/festo/szitalo-lany>

Tanya. É. n., olaj, papír, 41x52 cm, jelezve jobbra lent: Tornyai. – Kieselbach Galéria és Aukciósház. http://www.kieselbach.hu/alkotas/tanya_14769

Tölgyessy Artúr (1853-1920)

Horgászó fiú. 1910. – Kacziány, 1910. <http://www.mke.hu/lyka/09/294-303-tolgy.htm>

Leány korszál (Korszós lány). É. n., olaj, falemez, 37,5x22,5 cm, jelezve jobbra lent: Tölgyessy Artúr. – Axioart. http://axioart.com/index.php?op=live_item&id=147145

Pancsoló kisfiú. É. n. – Virág Judit Galéria és Aukciósház. http://viragjuditgaleria.hu/hu/muveszek/muveszek/T/tolgyessy_artur

9. BIBLIOGRÁFIA

- Abrams, Harry N.: *German masters of the nineteenth century: paintings and drawings from the Federal Republic of Germany*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1981.
- Albertini Béla: Budapesti szociofotók – Világháborútól világháborúig. In: *Budapesti Negyed*, 2002/1-2. <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00027/AB.htm>. Megtekintés: 2012.12.30.
- Allport, Gordon W.: *Az előítélet*. Budapest, Gondolat, 1977
- Angulo Iñiguez, Diego: *Historia del Arte. Madrid II.*, Distribuidor E. I. S. A., 1962.
- Aradi Nóra és Telepy Katalin: A nagybányai kismesterek. In: Németh László (szerk.): *Magyar művészet 1890-1919*. Szövegkötet. Budapest, Akadémia Kiadó, 1981. 309-312. o.
- Aradi Nóra: *A szocialista képzőművészet története*. Budapest, Corvina Kiadó, 1970.
- Aradi Nóra: *Fényes Adolf*. Budapest, Corvina Kiadó, 1979
- Aradi Nóra: Gustave Courbet. Szemtől szemben. Budapest, Gondolat, 1985
- Aradi Nóra: *Kosztá (1861-1949)*. Budapest, Corvina, 1965.
- Aradi Nóra: Koszta József. In: Németh László (szerk.): *Magyar művészet 1890-1919*. Szövegkötet. Budapest, Akadémia Kiadó, 1981. 251-253. o.
- Arany János összes költeményei. <http://mek.oszk.hu/00500/00597/html/>. Megtekintés: 2014.01.18.
- Ariés, Philippe: *Centuries of Childhood – A social History of Family Life*. New York, Vintage Books, 1962.
- Ariés, Philippe: *Gyermek, család, halál*. Tanulmányok. Budapest, Gondolat, 1987.
- Arnheim, Rudolf: *Art and visual perception. A Psychology of the Creative Eye*. Los Angeles – London, University of California Press, 1974.
- Assmann, Jan: *A kulturális emlékezet*. Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 1999
- Bábosik István: *A modern nevelés elmélete*. Telosz Kiadó, Budapest, 1997.
- Bábosik István: *Neveléstudomány*. Budapest, Osiris Tankönyvek, 2004.
- Bacsó Béla: *Ön-arc-kép*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2012.
- Badinter, Elisabeth: *A szerető anyja. Az anyai érzés története a 17-20. században*. Debrecen, Csokonai, 1999.
- Balassa Iván és Ortutay Gyula: *Magyar néprajz*. Békéscsaba, Dürer Nyomda, 1982.
- Balázs Kovács Sándor: Protestáns etika – paraszti erkölcs. In: Faragó Tamás (szerk.): *Magyarország társadalomtörténete a 18-19. században 2*. Budapest, Dico Kiadó – Új Mandátum Kiadó, 2004. 183-194. o.
- Bálint Aladár: Fényes Adolf. *Nyugat*, 1923/24. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00349/10549.htm>. Megtekintés: 2014.02.18.
- Bálint Alice: *Anyja és gyermek*. Budapest, Pantheon Kiadó, 1941.
- Bálintné Hegyesi Júlia: *Fényes Adolf festőművész munkássága 1867-1945*. Szolnok, Versegly Ferenc Megyei Könyvtár, 1992.
- Bán András: *A vizuális antropológia felé*. Budapest, Typotex, 2008.
- Bánóczy Zsuzsanna: Oelmacher Anna. *Art Portal*. <http://artportal.hu/lexikon/muveszek/oelmacher-anna-5771>. Megtekintés: 2015.09.28.
- Barátság (szerkesztőség): Reneszánsz Madonnák randevúja. *Barátság*, 2009/6. 6288-6290. o.
- Barna Gábor: A szakrális környezeti tárgyai Kunszentmártonban. In: Dankó Imre és Küllös Imola (szerk.): *Vallási néprajz III*. Budapest, ELTE Folklor Tanszék, 1987. 218-233. o.
- Barthes, Roland: *A szöveg öröme*. Budapest, Osiris, 1996.
- Bárth János: A katolikus magyarság vallásos életének néprajza. In: Faragó Tamás (szerk.): *Magyarország társadalomtörténete a 18-19. században 2*. Budapest, Dico Kiadó – Új Mandátum Kiadó, 2004. 231-246. o.
- Bárth János: *Jézus dicséretessék! A székelvassági hegyi tanyák népének vallási hagyományai*. Kecskemét, Bács-Kiskun Megyei Önkormányzat Múzeumi Szervezete, 2006.
- Bätschmann, Oskar: *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába*. Budapest, Corvina, 1998.
- Bätschmann, Oskar: Útmutatás az interpretációhoz. Művészettörténeti hermeneutika. In: Rényi András (szerk.): *Művészettörténet. Bevezetés*. Kézirat, é. n.
- Beke László: A posztmodern: párhuzamok és következmények. In: Rényi András (szerk.): *Művészettörténet. Bevezetés (Kézirat)*. É. n. 120-128. o.
- Belov, Vaszilij (1987): A paraszti élet rendje. In: *Szovjet Irodalom 1987. 9. sz.* 6-71. o.
- Belting, Hans: *A hiteles kép. Képviták mint hitviták*. Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2009.

- Belting, Hans: *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*. *Critical Inquiry*. 2015. tél. (302-319. o.)
- Benczik Vilmos: A médium és az üzenet. *Könyv és Nevelés*, 2010/1. http://olvasas.opkm.hu/portal/felso_menusor/konyv_es_neveles/a_medium_es_az_uzenet
- Bényi László: *Kosztá József*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1959.
- Berger, René: *A festészet felfedezése 1-2. A látás művészete / A megítélés művészete*. Bp., Gondolat Kiadó, 1977.
- Bernard, Edina: *A modern művészet 1905-1945*. Budapest, Helikon, 2000.
- Bernáth Mária: A realizmus ösvényei. In: Németh László (szerk.): *Magyar művészet 1890-1919*. Szövegkötet. Budapest, Akadémia Kiadó, 1981. 221-228. o.
- Bernáth Mária: Műcsarnokok. *Ars Hungarica*, 2006/1. 445-456. o.
- Berne, Eric: *Emberi játékok*. Budapest, Háttér Könyvkiadó, 2013.
- Bernstein, Basil: Nyelvi szocializáció és oktathatóság. In: Meleg Csilla (szerk.): *Iskola és Társadalom I. Szöveggyűjtemény*. Pécs, JPTE Tanárképző Intézet Pedagógia Tanszéke, 1996. 131-151. o. <http://mek.niif.hu/01900/01944/01944.htm#10>. Megtekintés: 2014.08.19. 07:02.
- Bialostocki, Jan: Ikonográfia. In: Pál József (szerk.): *Az ikonológia elmélete*. Szeged, József Attila Tudományegyetem Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke, 1986. 337-384. o.
- Boardman, John: *Greek art*. Thames and Hudson, 1973. 79. o.
- Bode, Wilhelm von: *Rembrandt és a XVII. századi holland mesterek*. Debrecen, TKK, 2007.
- Bódi Katalin: A titkos átjáró. 2000. 2013/10. <http://ketezer.hu/2013/10/a-titkos-atjaro/>. Megtekintés: 2015.09.19.
- Bódi Katalin: Titus sráckora. *A Vörös Postakocsi Online*. 2014. december 22. <http://www.avorospostakocsi.hu/2014/12/22/titus-srackora-rembrandt-portresorozata-fiarol/>. Megtekintés: 2015.11.22.
- Bodnár Éva: *Az újra felfedezett Tornyai*. Budapest, Gondolat, 1986.
- Bodnár Éva: *Tornyai János (1869-1936). Magyar mesterek*. Bp., Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1956.
- Bodnár Éva: Tornyai János. In: Kristó-Nagy István (szerk.): *Vásárhelyi festők*. Bp., Corvina, 1988. 59-62. o.
- Bodovics Éva: *Gyermekélet és gyermekhalál a paraszti társadalomban*. Zempléni Múzsá 2011/1. 5-19. o.
- Boehm, Gottfried: A képleírás. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák I. Képleírás, képi elbeszélés*. Budapest, Kijárat Kiadó, 1998. 19-36. o.
- Boehm, Gottfried: A nyelven túli? Megjegyzések a képek logikájához. In: Nagy Edina (szerk.): *A kép a média-művészet korában*. Budapest, L'Harmattan, 2006. 25-42. o.
- Bourdieu, Pierre: A fénykép társadalmi definíciója. In: Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok*. Bp., Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1982, 226-242. o.
- Bourdieu, Pierre: The sentiment of honour in Kabyle society. In: Peristiany, J. (szerk.): *The Values of a Mediterranean Society*. London, Weidenfeld and Nicholson, 1965. 191-242. o.
- Boyle, David: *Impresszionizmus*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 2007.
- Bókay Antal: Nietzsche és Freud. *Replika*, 1995/19-20. <http://www.c3.hu/scripta/scripta0/replika/1920/bokay.htm>. Megtekintés: 2016.02.19.
- Brandt Juliane: A weberi tézis és a magyarországi protestantizmus a 19. században. Molnár Attila Károly (szerk.): *Szellem és etika. A „100 éves a Protestáns etika” konferencia előadásai*. Budapest, Századvég Kiadó, 2005. 125-151. o.
- Bródy Sándor: Előszó a Nyomor első kiadásához. In: Czine Mihály (szerk.): *A naturalizmus*. Budapest, Gondolat, 1979. 192-193. o.
- Bruner, Jerome: A gondolkodás két formája. In: László János és Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 5. Narratív pszichológia*. Bp., Kijárat Kiadó, 2001. 27-57. o.
- Buda Béla: Csoportjelenségek gyermek- és ifjúkorban. In: Balogh László és Tóth László (szerk.): *Fejezetek a pedagógiai pszichológia köréből*. Bp., Neumann Kht., 2004. http://mek.niif.hu/04600/04669/html/balogh_pedpszich0015/balogh_pedpszich0015.html.
- Buoy, Linette (főszerk.): *Their Voice: Involving children and young people in decisions, services and systems*. *Monograph*. Centre for Excellence in Child and Family Welfare Inc. 2011.
- Bús Imre (szerk.): *Tanulmányok a gyermekkultúráról*. Szekszárd, PTE IGYK és Gyermekművelés Kutatócsoport, 2013.
- Cannella, Gaile S. és Viruru, Radhika: *Childhood and Postcolonization*. New York – London, Routledge – Falmer, 2004.
- Carrier, David: Művészettörténet. In: Blaskó Ágnes és Margitházi Beja (szerk.): *Vizuális kommunikáció*. Budapest, Typotex Kft., 2010. 151-169. o.

- Chevalier, Denys: *Picasso kék és rózsaszín korszaka*. Budapest, Corvina Kiadó, 1981
- Chyzer Béla: *A gyermekmunka Magyarországon*. Budapest, Országos Gyermekvédő-liga Könyvtára, 1909.
- Collier, J. and Collier, M: *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*. Albuquerque, University of New Mexico Press, 1986.
- Courbet, Gustave: Előszó kiállítási katalógushoz. In: Czine Mihály (szerk.): *A naturalizmus*. Budapest, Gondolat, 1979. 161-162. o.
- Czine Mihály: A naturalizmus. In: Czine Mihály (szerk.): *A naturalizmus*. Budapest, Gondolat, 1979. 7-157. o.
- Csányi Vilmos: *Az emberi természet*. Budapest, Vincze Kiadó Kft., 2000.
- Csekő Csilla: A gyermeknevelés néhány aspektusa hagyományos falusi közösségekben. In: Kéri Katalin szerk.: *Ezerszínű világ: mozaikok a nevelés történetéből V*. Pécs, Pécsi Tudományegyetem – Tanárképző Intézet, 2000. <http://vmek.oszk.hu/01800/01887/html/ezersz05.htm>. Megtekintés: 2012.01.02. 02:32
- Csepeli György: Gondolatok dalszövegekről. *Ifjúsági szemle*, 1987/3. 12-16. o.
- Csepeli György: *Szociálpszichológia*. Budapest, Osiris, 2003.
- Csiffáry Gabriella (szerk.): *Születtem...* Bp., Palatinus, 2002.
- Dávid István: Az önértés és a szöveg igazsága. In: Tonk Márton és Veress Károly (szerk.): *Értelmezés és alkalmazás. Hermeneutikai és alkalmazott filozófiai vizsgálódások*. Kolozsvár, Scientia Kiadó, 2002. 11-34. o.
- Deáky Zita: *A kisgyermekkor történeti néprajza Magyarországon*. Budapest, Századvég, 2011.
- Debicki, Jacek – Favre, Jean-Francois – Grünwald, Dietrich – Kasza, T. Márta (szerk.) – Pimentel, Antonio Filipe: *A művészet története. Festészet, szobrászat, építészet*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 2003.
- Décsei Géza: Szüle Péter művészete. In: *Magyar Művészet. 1929/2*. 61-74. o.
- deMause, Lloyd: A gyermekkor története. In: Vajda Zsuzsanna és Pukánszky Béla (szerk.): *A gyermekkor története – szöveggyűjtemény*. Budapest, Eötvös József Kiadó, 1998. 13-41. o.
- Dempsey, Amy: *A modern művészet története*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 2003.
- Dobszay Tamás és Kocsis Gyula: Mindennapi élet. In: Szakács Margit és Székely Júlia (szerk.): *Kettős kötődés. Az Osztrák-Magyar Monarchia (1867-1918)*. Budapest, Enciklopédia Humana Egyesület, 2001. <http://mek.oszk.hu/01900/01905/html/>. Megtekintés: 2014.01.19.
- Dömötör Tekla, Hoppál Ferenc és Paládi-Kovács Attila (szerk.): *Magyar Néprajz VII*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990.
- Duby, Georges: *A művészet, az írás és a történelem. Interjú Georges Dubyvel*. <http://www.bibl.u-szeged.hu/exhib/duby/duby1.html>. Megtekintés: 2016.01.26.
- Durkheim, Émile: Childhood. In: Childhood. Chris Jenks (ed.): *Critical concepts in sociology. Volume I*. London – New York, Routledge, 2005. 25-32. o.
- Eberlein, Johann Konrad: Tartalom és belső tartalom: az ikonográfiai-ikonológiai módszer. *Érintkező felület – Rényi András honlapja*. http://www.renyiandras.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=202&Itemid=197. Megtekintés: 2012.07.05. 12:40.
- Eco, Umberto: *Nyitott mű*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2006.
- Egri Mária és Aradi Nóra: Az alföldi képzőművészet centrumai. In: Németh László (szerk.): *Magyar művészet 1890-1919*. Szövegkötet. Budapest, Akadémia Kiadó, 1981. 228-250. o.
- Egri Mária: *A szolnoki művésztelep*. Budapest, Képzőművészeti Alap, 1977.
- Egri Mária: *Kosztá József*. Budapest, Corvina, 1989.
- Elek Artúr: Fényes Adolf. *Nyugat*, 1928/1. *Nyugat*, 1928. 2. szám. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00435/13584.htm>. Megtekintés: 2014.09.12.
- Elek Artúr: Tornyai János (1869-1936). *Magyar Művészet, XII. évf., 11. sz., 1936. november*
- Endrődy-Nagy Orsolya: *A reneszánsz gyermekképe – a gyermekkép reneszánsza. 1455–1517 között Európában – ikonográfiai elemzés*. Doktori disszertáció. ELTE PPK – Neveléstudományi Doktori Iskola – Pedagógiatörténeti Doktori Program, Budapest, 2015.
- Endrődy-Nagy Orsolya: Gyermekkép a 16. századi Németalföldön idősebb Pieter Brueghel művein. *Iskolakultúra 2010/7-8*. 137-147. o.
- Endrődy-Nagy Orsolya: Középkori gyermekkép-narratívák? In: Kozma Tamás és Perjés István (szerk.): *Új kutatások a neveléstudományokban. A munka és nevelés világa a tudományban*. Budapest, MTA Pedagógiai Tudományos Bizottság – Eötvös József Könyvkiadó, 2013. 267-288. o.
- Endrődy-Nagy Orsolya: Paintings: Media in the Middle Ages and sources of the History of Childhood. In: Kárpáti Andrea – Gaul Emil (szerk.): *Art – Space – Education* – konferenciakötet, 33rd World Congress. Budapest, International Association for Education through Art, 2011.

- Eörsi Anna: Deus in figura pueri. A gyermek Jézus a középkori és a reneszánsz művészetben. *Pannonhalmi Szemle*. 1997/V. sz. 35-45. o.
- Eperjessy László (szerk.): *Madonna ábrázolások a festészetben*. Bp., Ventus Libro, 2006
- Erdei Ferenc: *Magyar falu*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1974
- Erdei Ferenc: *Parasztok*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1973.
- Ernst Lajos és Lázár Béla (rend.): *Magyar mesterek 5. csoportkiállítása. André, Koszta, Zombory és koronázási képek*. Budapest, 1917.
- Farkas Zoltán: Az Alföld festői (1943). In: Kristó-Nagy István (szerk.): *Vásárhelyi festők*. Budapest, Corvina, 1988. 152-154. o.
- Farkas Zoltán: *Daumier*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1960.
- Flusser, Villém: *Toward a philosophy of photograph*. Reaktion Books, 2000. http://monoskop.org/images/c/c4/Flusser_Vilem_Towards_a_Philosophy_of_Photography.pdf. Megtekintés: 2016.01.24.
- Fónagy Béla: Bihari Sándor. In: *Művészet 1906. 5. évf. 6. sz.* <http://www.mke.hu/lyka/05/353-365-bihari.htm>. Megtekintés: 2012.12.01. 12:34.
- Fónagy Zoltán: *Modernizáció és polgárosodás. Magyarország története 1849-1914-ig*. Debrecen, Csokonai Kiadó, 2001
- Foucault, Michel: *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Budapest, Gondolat, 1990.
- Fry, Roger: *Vision and Design*. London, Chatto & Windus, 1920. <https://archive.org/details/visiondesign00fryr>. Megtekintés: 2015.09.02.
- Fügedi Márta: *A gyermek a matyó családban*. Miskolc, Herman Ottó Múzeum, 1988.
- Fügedi Márta: A gyermekmunka a Matyóságnál. *A Herman Ottó Múzeum Évkönyve (1991) 28-29*. Miskolc, Herman Ottó Múzeum, 1991. 483-496. o. http://epa.oszk.hu/02000/02030/00024/pdf/HOM_Evkonyv_28-29_483-496.pdf. Megtekintés: 2015.03.27.
- Fülep Lajos, Dercsényi Dezső és Zádori Anna (szerk.): *A magyarországi művészet története I*. Bp., Corvina, 1973.
- Gadamer, Hans-Georg: A kép és a szó művészete. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Budapest, Kijárat Kiadó, 1997. 274-284. o.
- Gadamer, Hans-Georg: *A szép aktualitása*. Budapest, T-Twins Kiadó, 1994.
- Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer*. Budapest, Gondolat, 1984.
- Galavics Géza: A felvilágosodás kora (1780-1820). In: Aradi Nóra (szerk.): *A művészet története Magyarországon. A honfoglalástól napjainkig*. Budapest, Gondolat, 1983. 304-331. o.
- Galyasi Miklós (1964a): Adatok és reflexiók Tornyai János „Juss” című festményének eszmekörében. *Művészet-történeti Értesítő*, 1964/1. 31-35. o.
- Galyasi Miklós (1964b): Tornyai János: Juss (Hogyan készül a mű?). *Művészet*, 1964/6. 15-17. o.
- Gazda Klára: *Gyermekvilág Esztelneken*. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1980.
- Géczi János és Darvai Tibor: A gyermek képe az 1960–1980-as évek magyar nevelésügyi szaksajtójában. *Új Pedagógiai Szemle*, 2010/3–4. sz. 201–237. o.
- Géczi János: Ikonológia-ikonográfia mint a történeti pedagógia segédtudománya. In: Géczi János: *Sajtó, kép, neveléstörténet – tanulmányok*. Veszprém – Budapest, Iskolakultúra, 2010. 203-213. o.
- Genthon István: Ferenczy Károly. In: Fülep Lajos (főszerk.), Dercsényi Dezső és Zádori Anna (szerk.): *A magyarországi művészet története*. Budapest, Corvina Kiadó, 1970. 455-462. o.
- Gerő András: *Dualizmusok. A Monarchia Magyarországa*. Budapest, Új Mandátum, 2010
- Goffman, Erving: *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh, University of Edinburgh - Social Sciences Research Centre, 1956.
- Golnhofér Erzsébet és Szabolcs Éva: *Gyermekkor: nézőpontok, narratívák*. Bp., Eötvös József Kiadó, 2005.
- Gombrich, Ernst H.: *Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája*. Budapest, Gondolat, 1972.
- Goncourt, Edmond de: Előszó a Zemganno-fivérekhez. In: Czine Mihály (szerk.): *A naturalizmus*. Budapest, Gondolat, 1979. 168-171. o.
- Gozdsu Elek: Ultima ratio. In: Fogarasi István (szerk.): *Nemes rozsa. XIX. századi magyar novellisztika*. Budapest, Interpopulart Kiadó, 1995.
- Gönczi Ferenc: *Somogyi gyermek*. Kaposvár, Csurgyói Református Csokonai Vitéz Mihály Gimnázium, 1937.
- Gráfik Imre: A jelromlásról. *Vasi szemle*, 2014/4. <http://www.vasiszemle.hu/2014/04/grafik.htm>. Megtekintés: 2016.12.18.

- Gyergyádesz László: „Csavargó”. *Mednyánszky László élete és művészete*. Kecskemét, Print 2000 Nyomda – Bács-Kiskun Megye Önkormányzat Múzeumi Szervezete, 2007.
- Hajnal István: Az osztálytársadalom. In: Domanovszky Sándor, Balanyi György, Szentpéteri Imre, Mályusz Elemér és Varjú Elemér (szerk.): *Magyar művelődéstörténet*. Budapest, Arcanum Adatbázis Kft., 2003. <http://mek.oszk.hu/09100/09175/html/78.html>. Megtekintés: 2015.09.27.
- Hamilton, Peter: Representing the social: France and Frenchness in post-war humanist photography. In: Hall, Stuart (szerk.): *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. London, Sage Publications Inc. 1997. 75-150. o.
- Hárs Éva: *Csók, Koszta, Rudnay*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1966.
- Hauser, Arnold: *A művészet és az irodalom társadalomtörténete II*. Bp., Gondolat, 1969.
- Hauser, Arnold: *A művészet szociológiája*. Budapest, Gondolat, 1982.
- Heard Hamilton, George: *Painting and Sculpture in Europe 1880-1940*. Middlesex, Penguin Books Ltd., 1987.
- Heidegger, Martin: *A műalkotás eredete*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1988.
- Hirsch Tibor: Taxidermia. Hét bőr – Három elátkozott generáció, három epizód a nagy zabálás, a test diktatúrájának világtörténetéből. *Filmvilág*, 2006/11. 12-14. o. http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?&ev=1995&szam=06&cikk_id=8763. Megtekintés: 2015.11.22.
- Hofmann, Werner: *A modern művészet alapjai*. Budapest, Corvina Kiadó, 1974.
- Hofmann, Werner: *Törésvonalak*. Budapest, Corvina Kiadó, 1990.
- Horányi Özséb: Adalékok a vizuális szöveg elméletéhez. In: Telegdi Zsigmond és Szépe György (szerk.): *Általános Nyelvészeti Tanulmányok XI*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1976. 143-165. o. http://www.ozseb.horanyi.hu/publikaciok/horanyi_ozseb_adalekok_a_vizualis_szoveg_elmeletehez.pdf
- Horányi Özséb: *Jel, jelentés, információ*. Budapest, Magvető Kiadó, 1975.
- Hornok Lajosné: *Az endrődi gyerekek élete a századfordulón*. Gyomaendrőd, Honismereti Egyesület, 1991.
- Hornyik Sándor (é. n. a): Koszta József: Mezőn ülő lány. *Kieselbach Galéria és Aukciósház, é. n.* <http://viragjuditgaleria.hu/hu/item/2590/>. Megtekintés: 2014.12.02.
- Hornyik Sándor (é. n. b): Koszta József: Háromkirályok. [1916-os változat.] *Kieselbach Galéria és Aukciósház, é. n.* <http://viragjuditgaleria.hu/hu/item/3935/>. Megtekintés: 2014.11.02.
- Hornyik Sándor (é. n. c): Koszta József: Annuska a tükör előtt virággal. *Kieselbach Galéria és Aukciósház, é. n.* http://www.kieselbach.hu/alkotas/annuska-tukor-elott-viraggal_277. Megtekintés: 2014.05.02.
- Hornyik Sándor (é. n. d): Koszta József: Kislány kakassal. *Kieselbach Galéria és Aukciósház, é. n.* http://www.kieselbach.hu/alkotas/kislany-kakassal_2210. Megtekintés: 2013.06.09. 12:47.
- Hornyik Sándor (é. n. e): Fényes Adolf: Bölcsőt ringató, 1902. *Kieselbach Galéria és Aukciósház, é. n.* http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:NRAIdv1g1j0J:www.kieselbach.hu/alkotas/bolcsot-ringato_6506+&cd=9&hl=hu&ct=clnk&gl=hu. Megtekintés: 2014.11.30.
- Hornyik Sándor: A képek és a dolgok - A vizuális kultúra archeológiája a fotográfia mentén. *Disegno*, 2014/1. 62-77. o. http://disegno.mome.hu/articles/Disegno_05_Hornyik-Sandor.pdf
- Hornyik Sándor: A képi fordulat és a kritikai ikonológia. *Balkon*, 2007/11-12. http://www.balkon.hu/2007/2007_11_12/02hornyik.html
- Ibsen, Henrik: *Vadkaca* [1884]. Fordította: Bart István. Magyar Elektronikus Könyvtár, é. n.
- Illyés Gyula: *Puszták népe*. Budapest, Osiris, 2003.
- Imhof, Arthur E.: *Elveszített világok: Hogyan gyűrték le eleink a mindennapokat és miért boldogulunk mi ezzel olyan nehezen...* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1992.
- Ismeretlen szerző I.: Fényes Adolf tanulmányairól. *Művészet*, 1902/1. 66. o.
- Ismeretlen szerző II.: Hazai krónika. *Művészet*, 1904/1. 50-72. o. <http://www.mke.hu/lyka/03/3-1-8-kronika.htm>. Megtekintés: 2015.12.19.
- Itten, Johannes: *A színek művészete*. Budapest, Göncöl Kiadó, 1997.
- Jáger-Péter Mónika: A kép érzéki értelme. *Erdélyi Múzeum*, 2014/3. 1-11. o.
- Jávor Kata: A magyar paraszti erkölcs és magatartás. In: Sárkány Mihály és Szilágyi Miklós (szerk.): *Magyar Néprajz VIII. Társadalom*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2000. 601-692. o.
- Jávor Kata: A nemi sztereotípiák továbbélése és a szocializációs modell alakulása a nemi szerepre nevelésben (A varsányi példa). Szilágyi Miklós (szerk.): *Társadalomnéprajzi tanulmányok*. Bp., Akadémiai, 1998. 155-172. o.
- Jenks, Chris: *Childhood*. London – New York, Routledge (Taylor & Francis Group), 1996
- Jovchelovitch, Sandra: Sociális reprezentáció és narrativitás: a közélet története Brazíliában. In: László János és Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 5. Narratív pszichológia*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2001. 175-188. o.

- Jung Károly: *Az emberélet fordulói*. Szabadka, Forum Könyvkiadó, 1978.
- Kacziány Ödön; Tölgyessy Artúr. *Művészet 1910 – 9. évf. 7. sz.* <http://www.mke.hu/lyka/09/294-303-tolgy.htm>. Megtekintés: 2012.12.12. 12:37
- Kapros Márta: *A születés szokásai és hiedelmei az Ipoly mentén*. Debrecen, KLTE Néprajzi Tanszék, 1986.
- Károli Gáspár (ford.): *Szent Biblia*. Szeged, [Bibl.u-szeged.hu](http://www.bibl.u-szeged.hu), 1991-1992. <http://www.bibl.u-szeged.hu/Biblia/>.
- Katona Imre: *Az emberi élet első szakaszának néprajza*. Budapest, Budapesti Művelődési Központ, 1992.
- Katona Imre: *Néprajz és gyermekvilág*. Pont Kiadó, Budapest, 2001.
- Kenyeres Ágnes (főszerk.): *Magyar Életrajzi Lexikon 1000-1990*. <http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/index.html>. Megtekintés: 2013.01.08.
- Kepes György: *A látás nyelve*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1979.
- Kéri Katalin: Hervasztó jelen, virágzó jövő. Gyermekábrázolás a Nők Lapja címdalain az 1950-es években. In: Szabolcs Éva (szerk.): *Iffjúkorok, gyermekvilágok. II.* Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2009. 111-166. o.
- Kertész Róbert, Szász József és Zsolnay László (szerk.): *Szolnoki művésztelep 1902-2002*. Szolnok, Jász-Nagykun-Szolnok Megyei Múzeumok Igazgatósága, 2001.
- Key, Ellen: *A gyermek évszázada*. Budapest, Tankönyvkiadó Vállalat, 1976
- Kibédi Varga Áron: A realizmus alakzatai (Zeuxisztól Warholig). Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei* IV. Pécs, Jelenkor, 1997. 131-149. o.
- Király Sándor: *Általános színtan és látáselmélet*. Budapest, Nemzeti tankönyvkiadó, 1994.
- Kirschbaum, Engelbert (nyomán): Mária ábrázolása. In: *Rácz András és Pásztor András (szerk.): Magyar Katolikus Lexikon*. Budapest, Pázmány Péter Katolikus Egyetem Információs Technológiai Kara, é. n. <http://lexikon.katolikus.hu/M/M%C3%A1ria%20%C3%A1br%C3%A1z%C3%A1s.html>. Lányi András: *A globalizáció folyamata*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2007
- Kiss Lajos (1957): Miként vélekedett a város a művészetről és a művészekről? In: Kristó-Nagy István (szerk.): *Vásárhelyi festők*. Budapest, Corvina, 1988. 35-37. o.
- Kiss Lajos: *A szegény asszony élete*. Budapest, Atheneum, 1943.
- Kiss Lajos: *A szegény ember élete*. Budapest, Atheneum, 1939.
- Kiss Lajos; Tornyai János. In: Kristó-Nagy István (szerk.): *Vásárhelyi festők*. Budapest, Corvina, 1988. 33-35. o.
- Knézy Judit: Paraszt-, pásztor-, cselédgyermek munkára nevelése. In: *T. Bereczky Ibolya: Gyermekvilág a régi magyar falun II.* Szolnok, Damjanich János Múzeum, 1995. 441-457. o.
- Kósa Károly: Szolnoki vízhardók. In: *Kósa Károly honlapja*. <http://www.kosakaroly.hu/irasok/vizhardok/meriget.html>. Megtekintés: 2014.12.03.
- Kósa László: „*Ki népei vagytok?*” Budapest, Planétás Kiadói és Kereskedelmi Kft., 1998.
- Kósa László: Az idő érzékelése és értékelése Magyarországon a XVIII. század végétől a XX. század elejéig. In: Kósa László: *Nemesek, polgárok, parasztok. Néprajzi, történeti antropológiai és művelődéstörténeti tanulmányok*. Budapest, Osiris, 2003. 258-269. o.
- Kósa László: *Paraszi polgárosulás és a népi kultúra táji megoszlása Magyarországon 1880-1920*. Debrecen, KLTE Néprajzi Tanszék, 1990.
- Kósa László: Parasztosodás – polgárosulás (A parasztság változásai Magyarországon a XIX. században). In: Kósa László: *Nemesek, polgárok, parasztok. Néprajzi, történeti antropológiai és művelődéstörténeti tanulmányok*. Budapest, Osiris, 2003. 340-360. o.
- Kósa László: Protestáns egyházas népszokások és magatartásformák. In: *Faragó Tamás (szerk.): Magyarország társadalomtörténete a 18-19. században 2.* Budapest, Dico Kiadó – Új Mandátum Kiadó, 2004. 247-259. o.
- Krén Emil és Marx Dániel (szerk.): *Képzőművészet Magyarországon*. <http://www.hung-art.hu/index.html>. Megtekintés: 2012.12.20.
- Kresz Mária: A hagyományokba való belenevelődés egy parasztfaluban. In: Ortutay Gyula (szerk.): *Néprajzi tanulmányok*. Budapest, Pázmány Péter Tudományegyetem Néprajzi Intézet, 1949. 53-92. o.
- Kristeva, Julia: Holbein Halott Krisztusa. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák I. Képelemzés*. Budapest, Kijárat Kiadó, 1998. 37-58. o.
- Kristó-Nagy István: *Munch. Szemtől szemben*. Budapest, Gondolat, 1983.
- Kupa László: Lelki alkat és/vagy struktúra – A „magyar bortermelő esete a weberi Protestáns etikával. Molnár Attila Károly (szerk.): *Szellem és etika. A „100 éves a Protestáns etika” konferencia előadásai*. Budapest, Századvég Kiadó, 2005. 241-260. o.
- Lackovits Emőke: Adalékok a falusi gyermekek életéhez Veszprém megyében, 1868-1945. In: K. Palágyi Sylvia (szerk.): *Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei*. 15. Veszprém, 1980. 237-272. o.

- Lackovits Emőke: Gyermeknevelés a bakonyi falvakban. In: Lukács László (szerk.): *Íme az én népem*. Lackovits Emőke, Lukács László és Varró Ágnes előadásai a Magyar Rádió „Kis magyar néprajz” sorozatából (1984-1990). Székesfehérvár, Dr. Fülöp György mezei múzeumigazgató, 1995. 37-39. o.
- Laskay Gabriella (szerk.): *Száz szép kép. Száz szép kép*, <http://mek.oszk.hu/03400/03492/html/dokumentum.htm>. Megtekintés: 2015.08.28.
- László Emőke: Endre Béla festészete (1870-1928). In: *A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve 1968*. http://epa.oszk.hu/01600/01609/00009/pdf/MFME_EPA01609_1968_219-235.pdf. Megtekintés: 2012.12.06.
- László János: Előszó. Narratív pszichológia: új megközelítés a pszichológiában. In: László János és Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 5. Narratív pszichológia*. Bp., Kijárat Kiadó, 2001. 7-13. o.
- Lázár Béla: Koszta József művészete. In: *Magyar művészet, 1937/3*.
- Loboczky János: Az esztétikai tapasztalat „olvasása” Gadamer hermeneutikájában. *Magyar filozófiai szemle*, 2012/3. 115-124. o.
- Luther, Márton: *Asztali beszélgetések*. Budapest, Helikon, 1983
- Lüdeking, Karlheinz: Irányok között. Elmélkedések a „képek vitája” aktuális frontvonalairól. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomen, valóság*. Budapest, Kijárat Kiadó, 1997. 285-299. o.
- Lyka Károly (1905a): Fényes Adolf. *Művészet, 1905/6*. <http://epa.oszk.hu/00000/00009/04/353-361-fenyesh.htm>. Megtekintés: 2012.12.26. 18:23.
- Lyka Károly (1905b): Fényes Adolf képei. *Új idők, 1905/46*. 475. o.
- Lyka Károly (szerk.): Hazai Krónika – Művásár. *Művészet, 1903/1*. 59-80. o.
- Lyka Károly: *Festészeti életünk a millenniumtól az első világháborúig*. Bp., Corvina, 1983.
- Lyka Károly: *Festészetiünk a két világháború között*. Budapest, Corvina Könyvkiadó, 1984
- Lyka Károly: *Magyar művészet Münchenben*. Budapest, Művelt Nép Könyvkiadó, 1951.
- Lytard, Jean-Francois: A posztmodern állapot. In: Bujalos István (szerk.): *Jürgen Habermas, Jean-Francois Lyotard, Richard Rorty tanulmányai*. Budapest, Századvég Kiadó, 1993.
- Macintyre, Alasdair: *Az erény nyomában*. Budapest, Osiris, 1999.
- Maquet, Jacques: *The Aesthetic Experience: An Anthropologist looks at the visual arts*. New haven, Yale University Press, 1986.
- Markos Gyöngyi (1995): Gyermekélet Makón és környékén a XX. század első felében. In: Bende Livia, Lőrinczy Gábor és Szalontai Csaba (szerk.): *A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve, 1995*. 69-83. o.
- Markos Gyöngyi (2006): A születés hagyományai. In: Kissné Fazekas Ibolya (szerk.): *Iránytű I-II. Antológia 1989-2010*. Szeged, Bába Kiadó, 2010. 156-175. o.
- Marosi Ernő: *Bevezetés a művészettörténetbe*. Budapest, Tankönyvkiadó Vállalat, 1985.
- Máté Zsuzsanna: *Abszolútum a művészetfilozófiában századunk első felében*. MTA – Soros Alapítvány, é. n. <http://mek.oszk.hu/04800/04829/04829.htm>. Megtekintés: 2015.02.29.
- Mérei Ferenc: *Közösségek rejtett hálózata. Szociometriai értelmezés*. Budapest, Osiris, 2004.
- Merleau-Ponty, Maurice: A közvetett nyelv és a csend hangjai. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomen, valóság*. Budapest, Kijárat Kiadó, 1998. 142-178. o.
- Merton, Robert King: *Társadalomelmélet és társadalmi struktúra*. Budapest, Gondolat, 1980.
- Mészáros György: Kortárs filmek fiatalságképe. In: *Iskolakultúra 2005. 10. szám*. 84-96. o.
- Mészáros István, Németh András és Pukánszky Béla (szerk.): *Neveléstörténet. Bevezetés a pedagógia és az iskoláztatás történetébe*. Budapest, Osiris, 2005.
- Micheli, Mario De: *Az avantgardizmus*. Budapest, Képzőművészeti Alap, 1977.
- Mietzner, Ulrike – Pilarczyk, Ulrike: Képek forrásértéke a neveléstörténeti kutatásban. In: Hegedűs Judit – Németh András – Szabó Zoltán András (szerk.): *Pedagógiai historiográfia. Új elméleti megközelítések, metodológiai eljárások*. Budapest, ELTE Eötvös József Könyvkiadó – Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2013. 31-50. o.
- Mikonya György: A gyermektanulmányozás tudástartalmának formálódása. *Iskolakultúra, 2008/5-6*. 104-111. o.
- Milgram, Stanley: Some Conditions of Obedience Disobedience to Authority. *Human Relations, 1965/18*. 57-76. o.
- Mitchell, W. J. T.: The Pictorial Turn. In: *Picture Theory. Essays on Verbal and Pictorial Representation*. Chicago, University of Chicago Press, 1994. 11-34. o.
- Mitchell, W. J. Thomas: Mi a kép? In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomen, valóság*. Bp., Kijárat Kiadó, 1997.
- MNG: *Barabás Miklós: A menyasszony megérkezése, 1856*. <http://www.mng.hu/kiallitasok/al/176/675>. Megtekintés: 2015.09.19.

- Mollenhauer, Klaus: Szocializáció és iskolai eredmény. In: Meleg Csilla (szerk.): *Iskola és társadalom I. Szöveggyűjtemény*. Pécs, JPTE, 1996. <http://mek.niif.hu/01900/01944/01944.htm>. 95-109. o. Megtekintés: 2015.02.12. 03:43
- Molnár Attila Károly: A puritán etika és a fegyelem. Molnár Attila Károly (szerk.): *Szellem és etika. A „100 éves a Protestáns etika” konferencia előadásai*. Budapest, Századvég Kiadó, 2005. 105-124. o.
- Móra Ferenc: *A magyar paraszt*. Budapest, Neumann Kht., 2003. <http://mek.oszk.hu/06000/06067/html/gmmora0002.html>. Megtekintés: 2012.12.06. 12:23.
- Móra Ferenc: *Kincskereső kisködmön*. Budapest, Móra Könyvkiadó, 1951.
- Móricz Zsigmond: *A boldog ember*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1985.
- Móricz Zsigmond: *Életem regénye*. Budapest, Kossuth Kiadó, 2014.
- Móricz Zsigmond: Tragédia. Nyugat, 1909/18. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00040/00979.htm>. Megtekintés: 2015.09.19.
- Möbius Izabella: *Deák Ebner Lajos (1850-1934)*. Budapest, Pázmány Péter Tudományegyetem művészettörténeti és keresztényrégészeti Intézete, 1940.
- Mönks, Franz J. és Knoers, Alphons M.: *Fejlődéslélektan*. Budapest, Urbis Kiadó, 2004.
- Musgrove, Frank: Az otthon és az iskola történelmi jelentőségű konfliktusa. In: Vajda Zsuzsanna és Pukánszky Béla (szerk.): *A gyermekkor története – szöveggyűjtemény*. Budapest, Eötvös József Kiadó, 1998. 257-266. o.
- Nagy Imre: A hódmezővásárhelyi képzőművészet száz éve. In: Nagy Imre (szerk.): *Hódmezővásárhely képzőművészete Tornyaitól napjainkig*. Hódmezővásárhely Megyei Jogú Város Polgármesteri Hivatala, é. n. http://katalogus.nlvk.hu/html/hek/hodmezovasarhely_kepzomuveszete/pages/002_hodmezovasarhelyi_kepzomuveszet.htm. Megtekintés: 2015.10.15.
- Nagy László: Az Új Iskola céljai, pedagógiai és didaktikai alapelvei, tantervének megokolása [1916]. In: *Nagy László: Válogatott pedagógiai művei*. Szerk.: Nagy Sándor. Budapest, Tankönyvkiadó, 1972, 219-226. o.
- Nagy Olga: A nők szerepe és helyzete a paraszti társadalomban. In: Pozsony Ferenc (szerk.): *A Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve* 6. 1998. 52-66. o. http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/kulhoni_magyarsag/2010/ro/kriza_tarsasag_evkonyv_06/pages/004_A_no_k_szerepe_es_helyzete.htm. Megtekintés: 2015.11.11.
- Nagy Sándor: Művészi hitvallások. *Művészet* 1903. 2. évf. 4. sz. http://www.mke.hu/lyka/02/muveszet_02_hitvallas.htm. Megtekintés: 2012.11.29. 15:43.
- Nagy Zoltán: Az alföldi iskola (1941). In: Kristó-Nagy István (szerk.): *Vásárhelyi festők*. Budapest, Corvina, 1988. 150-152. o.
- Németh András: A reformpedagógia gyermekképe. In: *Iskolakultúra*. 2002/3. 21-32. o.
- Németh András: Az ember – és „világának” változásai. In: Németh András és Pukánszky Béla: *A pedagógia problémátörténete*. Budapest, Gondolat, 2004. 11-98. o.
- Németh István: *Az élet csalfa tükrői*. Budapest, Typotex, 2008.
- Németh Lajos: *A művészet sorsfordulója*. Budapest, Ciceró, 1999.
- Németh Lajos: A századforduló művészete. In: Aradi Nóra (szerk.): *A művészet története Magyarországon. A honfoglalástól napjainkig*. Budapest, Gondolat, 1983. 385-431. o.
- Németh Lajos: *A XIX. század művészete a historizmustól a szecesszióig*. Bp., Corvina, 1974.
- Németh Lajos: *Modern magyar művészet*. Budapest, Corvina Kiadó, 1972.
- Németh László: *Iszony*. Budapest, Kráter Kiadó, 2006.
- Nyíri Kristóf: Gombrich on Image and Time. *Journal of Art Historiography*, 2009/1. (1-13. o.)
- Oelkers, Jürgen: *Nevelésetika*. Budapest, Vince Kiadó, 1992.
- Oelmacher Anna és N. Péntes Éva: *Fényes Adolf emlékkiállítás*. Budapest, Révai Ny., 1960.
- Oelmacher Anna: Bihari Sándor (1856-1906). *Szabad Művészet*, IV. évf. 1950. október.
- Oelmacher Anna: *Deák-Ébner, Bihari, Fényes*. Budapest, Képzőművészeti Alap, 1970.
- Oros-Klementisz Mariann: Cigányok a képzőművészetben a vászon egyik és másik oldalán. *Barátság*, 2008/3. 5716-5723. o.
- Ortutay Gyula (főszerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1977-1982. <http://mek.oszk.hu/02100/02115/html/1-646.html>. Megtekintés: 2015.02.09.
- P. McKay, John – D. Hill, Bennett – Buckler, John: *A History of Western Society. Volume II: From Absolutism to the Present*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1987
- Pál József és Újvári Edit (szerk.): *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Budapest, Balassi Kiadó, 2001. http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm.

- Panofsky, Erwin: A képzőművészeti alkotások leírásának és tartomelemzésének problémájához. In: Panofsky, Erwin: *A jelentés a vizuális művészetekben. Tanulmányok*. Budapest, ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, 2011. 218-233. o.
- Panofsky, Erwin: Iconography and Iconology. An Introduction to the Study of Renaissance Art. In: Panofsky, Erwin: *Meaning in the Visual Arts*. Doubleday Anchor Books. New York, Doubleday & Company, 1955. 26-54. o.
- Pap Gábor: *Nagy Balogh, Nagy István, Tornyai*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1965.
- Pease, Barbara és Pease, Allan: *A testbeszéd enciklopédiája*. Budapest, Park Kiadó, 2004.
- Peirce, Charles Sanders: *Collected papers of Charles Sanders Peirce. Volume 2*. Bristol, Thoemmes Press, 1931-1938. (Szerk.: Hartshorne, Charles és Weiss, Paul).
- Péter András: *A magyar művészet története II*. Budapest, Lampel R., 1930.
- Péter Katalin (szerk.): *Gyermek a kora újkori Magyarországon*. Bp., MTA Történettudományi Intézete, 1996.
- Péter Katalin: Jobbágy gyermekek a kora újkori Magyarországon. *Műhely*, 1999/5-6. 141-153. o.
- Petőfi Sándor: *Válogatott költemények*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971.
- Piaget, Jean: *Szociológiai tanulmányok*. Budapest, Osiris, 2005.
- Pink, Sarah: Interdiszciplináris programok a vizuális kutatásban: A vizuális antropológia újragondolása. In: Szatmári Milán (szerk.): *Településkutatás*. Budapest, L'Harmattan – Ráció, 2005. 703-728. o.
- Pócs Éva: Az emberi világ. Tér és idő. In: Faragó Tamás (szerk.): *Magyarország társadalomtörténete a 18-19. században 2*. Budapest, Dico Kiadó – Új Mandátum Kiadó, 2004. 138-146.
- Pogány Ödön Gábor: *Magyar festészet a XIX. században*. Budapest, Corvina, 1973.
- Pogány Ödön Gábor: Tornyai János emlékkiállítás. *Művészet*, 1962/6. 17-18. o.
- Pollock, Linda: A gyermekkel kapcsolatos attitűdök. In: Vajda Zsuzsanna és Pukánszky Béla (szerk.): *A gyermekkor története – szöveggyűjtemény*. Bp., Eötvös József Kiadó, 1998. 176-210. o.
- Portik Erzsébet Edit: Gyermeknevelés az erdélyi kultúrkörben a 19-20. század fordulóján. *Keresztény szó*, 2013/10. <http://www.keresztenyszo.katolikhos.ro/archivum/2013/oktober/1.html>. Megtekintés: 2015.11.11.
- Postman, Neil: Halálba szórakozzuk magunkat. In: *Mozgóképkultúra és médaismeret szöveggyűjtemény*. <http://mek.niif.hu/00100/00125/00125.pdf>. Megtekintés: 2015.12.02.
- Pölöskei Ferenc, Gergely Jenő és Izsák Lajos (szerk.): *20. századi magyar történelem 1900-1994. Egyetemi tankönyv*. Budapest, Korona, 1997.
- Prudentius: Himnusza a kakasszóra. In: *Babits Mihály kisebb műfordításai*. Összegejtötte, a szöveget gondozta, a jegyzetet írta: Bella György. Magyar Elektronikus Könyvtár, é. n. <http://mek.oszk.hu/04800/04827/04827.htm#24>. Megtekintés: 2015.03.25.
- Pukánszky Béla (2004a): A nőnevelés évezredek. In: Németh András és Pukánszky Béla: *A pedagógia probléma-története*. Budapest, Gondolat, 2004a. 331-398. o.
- Pukánszky Béla (2004b): Fejezetek a gyermekkor és a családi nevelés történetéből. In: Németh András és Pukánszky Béla: *A pedagógia problémátörténete*. Budapest, Gondolat, 2004b. 259-330.
- Pukánszky Béla: *A gyermek a 19. századi neveléstani kézikönyvekben*. Pécs, Iskolakultúra, 2005.
- Pukánszky Béla: Gyermekfelfogás a barokk korban. In: Dombi Józsefné – Maczelka Noémi (szerk.): *A barokk kor interdiszciplináris megközelítése a Bach évforduló jegyében – tanulmánykötet*. Szeged, JGYTF Tanárképző Főiskolai Kar Ének-zene Tanszék, 2001. 52-65. o.
- Pukánszky Béla: Gyermekideológiák a pedagógia eszmétörténetében. *Educatio* 2011/1. 37-47. o.
- Pukánszky Béla: Gyermeküket tanító apák. Az apaszerep a 19. század pedagógiai irodalmában. *Iskolakultúra*, 2002/3. 5-15. o.
- Read, Herbert: *The Meaning of Art*. Praeger, 1972. 17-48. o. <https://plunderingtroops.files.wordpress.com/2012/05/herbert-read-the-meaning-of-art.pdf>
- Réau, Louis: Az ikonográfia meghatározása és alkalmazása. In: Pál József (szerk.): *Az ikonológia elmélete*. Szeged, József Attila Tudományegyetem Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke, 1986. 266-290. o.
- Regős Andrea: A Múcsarnok első évtizedei. In: Keserű Katalin, Nagy Gabriella és Beke László (szerk.): *Múcsarnok*. Budapest, Múcsarnok, 1996. 41-65. o.
- Rényi András: *Testek világlása. Hermeneutikai tanulmányok*. Budapest, Kijarat Kiadó, 1999.
- Réti István: *A nagybányai művésztelep*. Budapest, Vince Kiadó, 2001.
- Révész Béla: Fényes Adolf. Portré-kísérlet. *Nyugat*, 1926/23. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00408/12673.htm>. Megtekintés: 2014.08.09.
- Révész Emese: *Fényes Adolf*. Budapest, Kossuth, 2014.

- Richard, Lionel: *Az expresszionizmus enciklopédiája*. Budapest, Corvina, 1987.
- Ricoeur, Paul: A szöveg világa és az olvasó világa. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 2. Történet és fikció*. Budapest, Kijárat Kiadó, 1998. 9-42. o.
- Ricoeur, Paul: Narratív azonosság. In: László János és Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 5. Narratív pszichológia*. Bp., Kijárat Kiadó, 2001. 15-25. o.
- Riesman, David: *A magányos tömeg*. Budapest, Polgár Kiadó, 1996.
- Robertson, Priscilla: Az otthon mint fészek: A középosztály gyermekkor a 19. századi Európában. In: Vajda Zsuzsanna és Pukánszky Béla (szerk.): *A gyermekkor története – szöveggyűjtemény*. Bp., Eötvös, 1998. 267-286.
- Román József: *Bevezetés a modern művészetbe*. Budapest, Ciceró Könyvkiadó, 1999.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Emil vagy a nevelésről*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1978.
- Rózsaffy Dezső: Deák-Ébner Lajos. *Művészet 1907. 6. évf. 2. sz.* –<http://www.mke.hu/lyka/06/073-081-deakebner.htm>. Megtekintés: 2012.12.29. 06:57.
- Rózsaffy Dezső: Pettenkofen Szolnokon. *Művészet 1905. 4. évf. 6. sz.* – 386-389. o. <http://www.mke.hu/lyka/04/386-399-petten.htm>. Megtekintés: 2014.04.16.
- Ruhrberg, Karl: Festészet. In: Ruhrberg – Schneckeburger – Fricke – Honnef: *Művészet a 20. században*. Budapest, Taschen/Vince Kiadó, 2011
- S. Lackovits Emőke: A gyermek a falusi társadalomban és a családban. In: T. Bereczky Ibolya: *Gyermekvilág a régi magyar falun. II. kötet*. Szolnok, Damjanich János Múzeum, 1995. 425-440. o.
- S. Nagy Katalin: Domenico Ghirlandaio: Nagypapa az unokájával. *Arnolfini Szalon, 2013. március*. <http://arnolfini.hu/arnolfini-szalon/snk-domenico-ghirlandaio-nagypapa-az-unokajaval/>. Megtekintés: 2015.05.24.
- S. Nagy Katalin: *Képzőművészet és kommunikáció*. Budapest, Typotex, 2013.
- S. Nagy Katalin: Peter Ilsted: Olvasó lány szobabelsőben. *Arnolfini Szalon, 2014. január*. <http://arnolfini.hu/arnolfini-szalon/snk-peter-ilsted-olvaso-lany-szobabelsoben/>. Megtekintés: 2015.04.23.
- Salgó János (szerk.): *Bodajk története III. – Bodajk híres festői. Peske Géza és Spányi Béla*. Bodajk, Helytörténeti Szakkör – NKÖEÖK, 2007 – http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/telepulesek_ertekei/Bodajk/pages/bodajk_tortenete_iii/001_peske_geza.htm. Megtekintés: 2012.12.28.
- Sándor Zsuzsa: A vizuális kommunikáció vizuális nyelvi jelkészlete és ennek struktúrája. *Zempléni Múzsá. 2004/2.* http://www.zempenimuzsa.hu/04_2/sandr_2.htm. Megtekintés: 2015.09.04.
- Sarbin, Theodor R.: Az elbeszélés mint a lélektan tő-metaforája. In: László János és Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 5. Narratív pszichológia*. Bp., Kijárat Kiadó, 2001. 59-76. o.
- Schneider, Norbert: Művészet és társadalom: a társadalomtörténeti megközelítés. In: Rényi András (szerk.): *Érintkező felület*. Rényi András honlapja. http://www.renyiandras.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=207&Itemid=193.
- Schneider, Norbert: *The Art of the Still Life. Still Life Painting in the Early Modern Period*. Köln, Benedikt Taschen Verlag GmbH & Co. KG, 1990.
- Schütz, Alfred: The Stranger: An Essay in Social Psychology. *American Journal of Sociology*, 1944/6. 499-507. o. http://tucnak.fsv.cuni.cz/~hajek/ModerniSgTeorie/texty_seminar/schutz-the%20stranger.pdf. Megtekintés: 2016.02.22.
- Serpell, Robert: *Kultúra és viselkedés*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1981.
- Sérullaz, Maurice (szerk.) – Georges Pillement – Bertrand Marret – Francois Duret-Robert: *Az impresszionizmus enciklopédiája*. Budapest, Corvina Kiadó, 1978. 247-267. o.
- Shahar, Shulamith: Az utódnemzéssel kapcsolatos magatartásformák és gyermekképp a középkori kultúrában. In: Vajda Zsuzsanna és Pukánszky Béla (szerk.): *A gyermekkor története – szöveggyűjtemény*. Budapest, Eötvös József Kiadó, 1998. 88-100. o.
- Shahar, Shulamith: Csecsemőgyilkosság, kitevés, balesetek. In: Vajda Zsuzsanna és Pukánszky Béla (szerk.): *A gyermekkor története – szöveggyűjtemény*. Bp., Eötvös Kiadó, 1998. 113-138. o.
- Shannon, C. E. és Weaver, W.: *The Mathematical Theory of Communication*. University of Illinois Press, 1972.
- Sólyom: A kakas és a mithosban és a néphitben. *Állatvilág. 1909. 2. évfolyam, 1. füzet*. 1909. február 15. http://epa.oszk.hu/02100/02174/00007/pdf/Az_Allatvilag_1909_01_011-014.pdf. Megtekintés: 2015.03.26.
- Somlai Péter: Nagyszülők és unokák Budapesten. In: Utasi Ágnes (szerk.): *Társas kapcsolatok*. Budapest, Gondolat, 1991, 129-147. o.
- Somlai Péter: *Szocializáció. A kulturális átörökítés és a társadalmi beilleszkedés folyamata*. Bp., Corvina, 1997.
- Somogyvári Lajos: Pedagógusképek és –szerepek az 1960-as évek Magyarországon. *Magyar Pedagógia*, 2013/1. 29-52. o.

- Störig, Hans-Joachim: *A filozófia világtörténete*. Budapest, Helikon Kiadó Kft., 2006.
- Sturgis, Alexander (főszerk.): *A festészet titkai*. Budapest, Glória Kiadó, 2003.
- Sz. Morvay Judit: *Asszonyok a nagycsaládban. Mátraalji palóc asszonyok élete a múlt század második felében*. Budapest, Magvető, 1956.
- Szabó Ákos és Kállai Tibor: *Magyar festők és grafikusok életrajzi lexikona I*. Nyíregyháza, 2002.
- Szabó Dániel: Köztörténet. In: Szakács Margit és Székely Júlia (szerk.): *Kettős kötődés. Az Osztrák-Magyar Monarchia (1867-1918)*. Budapest, Enciklopédia Humana Egyesület, 2001. <http://mek.oszk.hu/01900/01905/html/>. Megtekintés: 2014.01.19
- Szabó Zsófia: Lükurgosz kutyái, avagy a 17. századi holland életképfestészet példázatai a nevelésről. *Képzés és gyakorlat*, 2014/3-4. http://epa.oszk.hu/02600/02641/00008/pdf/EPA02641_kepzes_es_gyakorlat_2014_03-04_109-120.pdf. Megtekintés: 2015.04.19.
- Szabolcs Éva és Hegedűs Judit: A gyermekről való gondolkodás differenciálódása a dualizmus korában. *Iskolakultúra*, 2008/5-6. 76-85. o.
- Szabolcs Éva: „Narratívák” a gyermekkorról. *Iskolakultúra*, 2004/3. 27-31. o.
- Szabolcs Éva: Bevezető. A gyermekkortörténet térhódítása. In: Szabolcs Éva (szerk.): *Ifjúkorok, gyermekvilágok II*. Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2009. 7-10. o.
- Szabolcs Éva: Gyermekkortörténet: új elméleti megfontolások. In: Pukánszky Béla (szerk.): *Két évszázad gyermekei*. Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2003. 9-17. o.
- Szabolcs Éva: Gyermekortörténeti szempontok a pedagógiai szakirodalomban. *Magyar Pedagógia*, 1998/3. 253-260. o.
- Szabolcs Éva: Neveléstörténet és gyermekortörténet. In: Pukánszky Béla (szerk.): *A gyermek évszázada*. Budapest, Osiris, 2000. 66-73. o.
- Szekfű Gyula: *Három nemzedék*. Budapest, Élet, 1922.
- Szelesi Zoltán (válogatta): Részletek Bihari Sándor leveleiből. In: *A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve 1956*. Szeged, Szegedi Nyomda, 1956. 103-120. o.
- Szent Ágoston: Vallomások. In: Mészáros István, Németh és Pukánszky Béla (szerk.): *Neveléstörténet. Szöveggyűjtemény*. Osiris, 2003, 54-56. o.
- Szívós Mihály: *A jeltől a kódig. Rendszeres szemiotika*. Budapest, Loisir Kiadó, 2015.
- Sztompka, Piotr: The Focus on Everyday Life: a New Turn in Sociology. *European Review*, 2008/1. 1-15. o.
- Sztompka, Piotr: *Vizuális szociológia. A fényképezés mint kutatási módszer*. Budapest-Pécs, Gondolat Kiadó – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 2009.
- Szuhai Benedek: Arany ABC. *Sárospataki Lapok XVIII. (1899) 46.* 948-952. o.
- Szücsné Molnár Erzsébet: Reformpedagógiai témák a „Gyermek” c. folyóiratban 1907-1934-ig. In: Kéri Katalin (szerk.): *Ezerszínű világ (Dolgozatok a neveléstörténet köréből). Mozaikok a nevelés történetéből V.* Pécs, Pécsi Tudományegyetem – Tanárképző Intézet, 2000. <http://kerikata.hu/publikaciok/text/!kek/ezerszin/ezersz16.htm>. Megtekintés: 2015.10.22.
- Támba Renátó (2015a): A család ábrázolása az alföldi iskola festészetében. *Valóság*, 2015/9. 6-31. o.
- Támba Renátó (2015b): A gyermekábrázolás története a 19. századig. *Gyermek/kép*, 2015. október 20. http://gyermekkep.blog.hu/2015/10/20/a_gyermekabrazolas_tortenete_a_19_szazadig. Megtekintés: 2015.10.20.
- Támba Renátó (2015c): A gyermek közösségi lényként történő megjelenítése Deák-Ébner Lajos festészetében. *Mediárium*, 2015/1-2 (IX. évfolyam). 67-86. o. ISSN 1789-0357.
- Támba Renátó (2015d): A paraszti létmód tudatformáinak leképeződése Koszta József leánygyermekábrázolásain. *Képzés és gyakorlat*, 2015/3-4. (13. évfolyam). 25-41. o. http://trainingandpractice.hu/?q=hu/kepzes_es_gyakorlat/content/470855351. Megtekintés: 2016.06.03.
- Támba Renátó (2015e): Kislány kakással. Koszta József néhány leánygyermek-ábrázolásának gyermekortörténeti ikonográfiai szempontú elemzése. *Zempléni Múzsá*, 2015/3. (2015 XV. évfolyam, 2015. őszi). 55-67. o. ISSN 1585-7182.
- Tanács Gábor: Kétféle realizmus Vásárhelyen. Tornyai János és a Sensaria Képzőművészeti Egyesület. *Népszabadság*, 2004. március 16. <http://www.nol.hu/cikk/150719/>. Megtekintés: 2015.10.12.
- Tatai Erzsébet: *Művészettörténeti ismeretek*. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2004.
- Tátrai Zsuzsanna: *Falusi gyermekélet Magyarországon*. História 1997 5-6, 40-44. o.
- Tausz Katalin: *A gyermeki szükségletek*. MTA, Gyerekszegénység Ellen Program, 2006. http://www.gyerekesely.hu/index.php?option=com_phocadownload&view=file&id=177:tausz-gyermeki-szuksegletek. Megtekintés: 2016.01.26.
- Thomka Beáta: Képi időszerkezetek. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák I. Képelemzés*. Budapest, Kijárat Kiadó, 1998. 7-17. o.
- Thomson, Belinda: *Impresszionizmus. Gyökerek, megvalósulás, fogadtatás*. Bp., Glória, 2006.

- Timár Katalin: *Félreérthetetlen mondatok. Az újragondolt gyűjtemény.* (A Ludwig Múzeum kiállítási katalógusa 2010. május 26. – 2011. február 27.). Budapest, Ludwig Múzeum – Művészetek Palotája, 2010.
- Tomka Béla: Vasárnapok, ünnepek, vallásgyakorlat. *Világosság*, 1982. május.
- Tomori Viola: A magyar parasztság lélektana. In: Faragó Tamás (szerk.): *Magyarország társadalomtörténete a 18-19. században 2.* Budapest, Dico – Új Mandátum, 2004. 195-203. o.
- Tomori Viola: *A magyar parasztság szemléletének alakulása.* Szeged, Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiuma, 1935.
- Tornyai János: Népiünk és a művészet (1900). In: *Kristó-Nagy István (szerk.): Vásárhelyi festők.* Budapest, Corvina, 1988. 37-42. o.
- Tornyai János: Önéletrajz. I. Önéletrajzi levél Lázár Bélához (1904). In: *Bodnár Éva: Tornyai János 1896-1936.* Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1965. 64-65. o.
- Tóth Árpád: Elégia egy rekettyebokorhoz (1917). In: *A vándor elindul. A „Nyugat” lírikusai – válogatott versek.* Budapest, Interpopulart Kiadó, 1995. 9-11. o.
- Tóth László: *Pszichológia a tanításban.* Debrecen, Pedellus Tankönyvkiadó Kft., 2000.
- Trócsányi Zoltán: Új életformák. In: Domanovszky Sándor (szerk.): *Magyar művelődéstörténet V.* Arcanum Adatbázis Kft., 2003 – (<http://mek.oszk.hu/09100/09175/html/index.html>) - Megtekintés: 2012.12.16. 14:04.
- Tuffelli, Nicole: *A XIX. század művészete.* Budapest, Helikon Kiadó, 2001.
- Turai Hedvig: *Anna Margit.* Budapest, Szemimpex, 2002.
- Ujváry Zoltán: *Népszokás és népköltészet. Válogatott tanulmányok.* A Hajdú-Bihar Megyei Múzeumok Közleményei 35. Debrecen, Alföldi Nyomda, 1980.
- Vadas József: *A magyar festészet remekei.* Budapest, Corvina, 2003.
- Vadas József: *Kapudöngetők.* Budapest, Reflektor Kiadó, 1986.
- Vajda Zsuzsanna és Kósa Éva: *Neveléslélektan.* Budapest, Osiris, 2005.
- Vajkai Aurél: *A paraszti munka betanulása.* Veszprém Megyei Múzeumok Közleménye 14. 1979. 293-300. o.
- Varga László: A kisdednevelés című folyóirat gyermekképe, avagy az engedelmisség pedagógiai dilemái. *Neveléstörténet*, 2006/1-2. http://www.kodolanyi.hu/nevelestortenet/?rovat_mod=archiv&act=menu_tart&eid=33&rid=1&id=201. Megtekintés: 2014.11.08.
- Vasas Samu: *A kalotaszegi gyermek. A személyiségfejlődés hagyományai Kalotaszegen.* Kráter Kiadó – Colirom Rt., 1993.
- Végvári Lajos: Deák-Ébner Lajos. *Szabad Művészet.* 1950/3-4. 111-120. o.
- Végvári Lajos: *Szolnoki művészet.* Budapest, Művelt Nép, 1952.
- Viczó Jolánta: *Kendők.* Budapest, Rejtjel Kiadó, 1997.
- Vitéz Ferenc: A vizuális retorika perspektívái. In: Vitéz Ferenc: *Angyalok a labirintusban.* Miskolc, Felsőmagyarország Kiadó, 2016. 19-31. o.
- Vitéz Ferenc: Az idill móríci képei. Reflexiók A boldog emberhez és a Pillangóhoz. In: Vitéz Ferenc: *Angyalok a labirintusban.* Miskolc, Felsőmagyarország Kiadó, 2016. 261-269. o.
- Vitéz Ferenc: Comenius és a grafika. Értelmezési perspektívák a képes (nyelv)tankönyvtől a „beavató” labirintuskönyvig. In: Vitéz Ferenc: *Angyalok a labirintusban.* Miskolc, Felsőmagyarország Kiadó, 2016. 54-67. o.
- Vitéz Ferenc: Holló László „szociográfiai” allegóriái. In: Vitéz Ferenc: *Angyalok a labirintusban.* Miskolc, Felsőmagyarország Kiadó, 2016. 144-156. o.
- Waldenfels: Az idegenség etnográfiai ábrázolásának paradoxonjai. In: Biczó Gábor (szerk.): *Az Idegen. Variációk Simmeltől Derridáig.* Debrecen, Csokonai, 2004.
- Weber, Max: *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme.* Budapest, Gondolat, 1982.
- Wilde, Oscar: *Dorian Gray arcképe.* Budapest, Filum Kiadó, é. n.
- y: *Fényes Adolf: Hazatérő testvérek, 1903.* Virág Judit Galéria. http://viragjuditgaleria.hu/hu/aukcio_kiallitasok/tanulmanyok/F/fenyas_adolf/. Megtekintés: 2014.11.30.
- Zola, Émile: A kísérleti regény. In: Czine Mihály (szerk.): *A naturalizmus.* Bp., Gondolat, 1979. 174-185. o.
- Zola, Émile: *A patkányfogó.* Budapest, PÁN Könyvkiadó, 1992.
- Zola, Émile: Naturalizmus. Az 1880. évi Salon. In: Czine Mihály (szerk.): *A naturalizmus.* Budapest, Gondolat, 1979. 171-173. o.
- Zoltai Dénes: *Az esztétika rövid története.* Budapest, Helikon Kiadó, 1997.
- Zsolnay László: Fényes Adolf, Aba-Novák és a többiek. A szolnoki művésztelepről. *Ezredvég, 2001/8-9.* http://ezredveg.vasaros.com/html/2001_08_09/0108-093.html#zsl. Megtekintés: 2015.10.15.

10. KÉPMELLÉKLET

10.1. A GYERMEK KÖZÖSSÉGI ÉLETBEN



(1.) Deák-Ébner Lajos: „Baromfivásár”, 1885



(2.) Deák-Ébner Lajos: „Lacikonyha”, é. n.



(3.) Deák-Ébner Lajos: „Vásári baleset”, é. n.



(4.) Deák-Ébner Lajos: „Cserépvásár”, 1880



(5.) Deák-Ébner Lajos: „Zöldségvásár”, é. n.



(6.) Deák-Ébner Lajos: „Szolnoki vásár”, é. n.



(7.) Deák-Ébner Lajos: „Cserépvásár” („Piaci jelenet”), é. n.



(8.) Deák-Ébner Lajos: „Szolnoki cserépvásár”, é. n.



(9.) Deák-Ébner Lajos: „Dinnyevásár”, é. n.



(10.) Deák-Ébner Lajos: „Húsvéti körmenet”, 1886



(11.) Deák-Ébner Lajos: „Nászmenet”, 1888



(12.) Bihari Sándor: „A menyasszony érkezése”, é. n.



(13.) Bihari Sándor: „Programmbeszéd”, 1891



(14.) Bihari Sándor: „Programmbeszéd”, 1891

10.2. CSALÁDI ÉLET



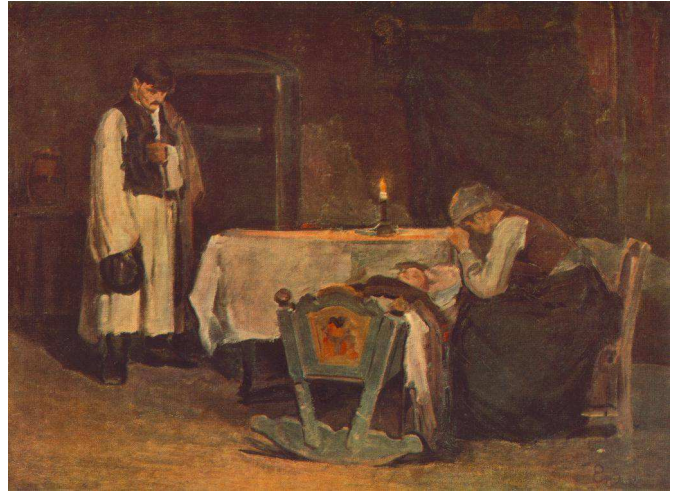
(15.) Bihari Sándor: „Boldog család” („Családi boldogság”),
1880-as évek



(16/a.) Tornyai János: „Juss”, 1904



(16/b.) Tornyai János: „Juss”, 1920



(17.) Endre Béla: „Bölcső mellett” („Kis halott siratása”), 1905

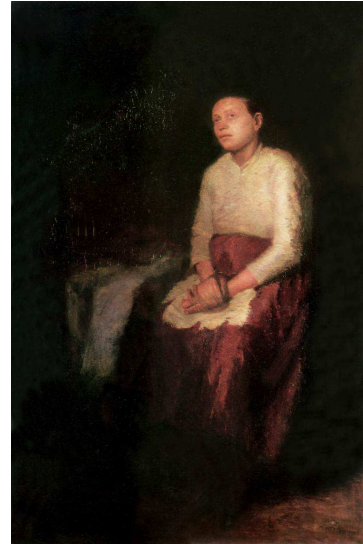
10.3. ANYA-GYERMEK KAPCSOLAT



(18.) Fényes Adolf: „Család”,
1898



(19.) Fényes Adolf: „Anyaság”,
1902



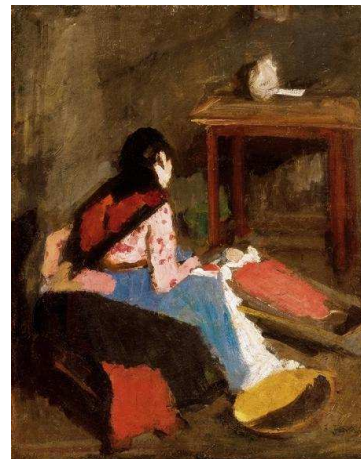
(20.) Fényes Adolf: „Anyaság”,
1902



(21.) Fényes Adolf: „Anya”, 1901



(22.) Fényes Adolf: „Öltöztetés”, 1903 k.



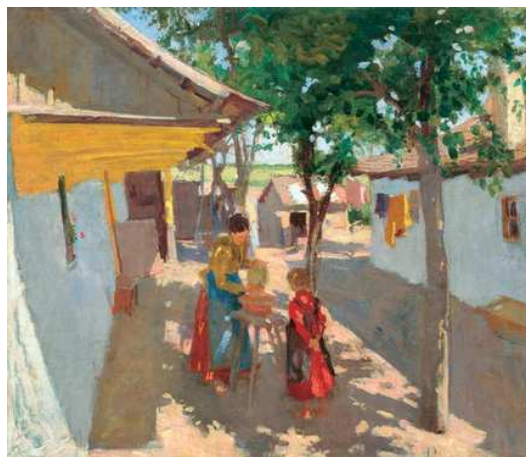
(23.) Fényes Adolf: „Bölcsőt ringató” („Fiatal anya”),
1902 k.



(24.) Fényes Adolf: „Ringató anya”, 1907



(25.) Fényes Adolf: „Udvaron”, 1905 k.



(26.) Fényes Adolf: „Nyári verőfény”, é. n.



(27.) Fényes Adolf: „Mesetáj anyával és gyermekeivel”, 1920-as évek



(28.) Fényes Adolf: „Anya gyermekeivel”, é. n.



(29.) Bihari Sándor: „Gyermekeit fésülő asszony”, 1905



(30.) Bihari Sándor: „Kenyérosztás”, 1906



(31.) Deák-Ébner Lajos: „Kofák”, é. n.



(32.) Deák-Ébner Lajos: „Lacikonyha”, 1904



(33.) Deák-Ébner Lajos: „Anyagyermekeivel”, 1875 k.



(34.) Deák-Ébner Lajos: „Anyagyermekeivel”, 1875 k.



(35.) Koszta József: „Háromkirályok” („Paraszt Madonna”), 1906-1907

10.4. TESTVÉRKAPCSOLAT



(36.) Fényes Adolf: „Hazatérő testvérek” („Vízet hozó leány és fiú”), 1903



(37.) Fényes Adolf: „Testvérek”, 1906



(38.) Fényes Adolf: „Testvérek”, é. n.



(39.) Fényes Adolf: „Parasztzoba három gyerekkel”, 1907



(40.) Deák-Ébner Lajos: „Faluszéle”, 1880 k.



(41.) Bihari Sándor: „A kis muzsikuskus” („Az első bámulók”), 1890



(42.) Bihari Sándor: „Oláh temetés”, 1888

10.5. GYERMEKCSOPORTOK, GYERMEKBARÁTSÁG, JÁTÉKTEVÉKENYSÉG ÉS LEGÉNY-LEÁNY KAPCSOLAT



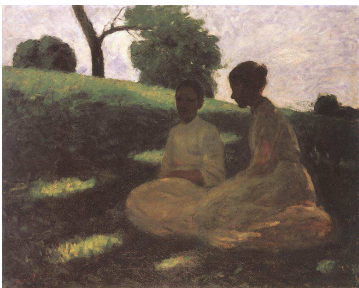
(43.) Fényes Adolf: „Tóparton”, é. n.



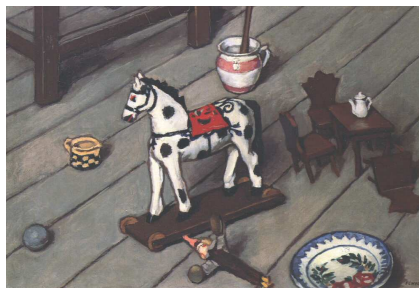
(44.) Fényes Adolf: „Gyerekek a folyóparton”, é. n.



(45.) Fényes Adolf: „Két falusi lány”, é. n.



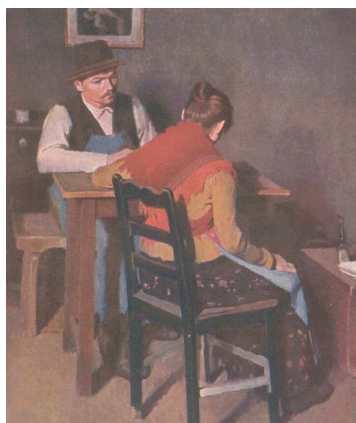
(46.) Koszta József: „Domboldalon” („Zöldben”), 1902



(47.) Fényes Adolf: „Gyermekjátékok”, 1910 k.



(48.) Deák-Ébner Lajos: „Vadmályvák útja”, 1880 k.



(49.) Fényes Adolf: „Egy legény és egy leány”, 1904

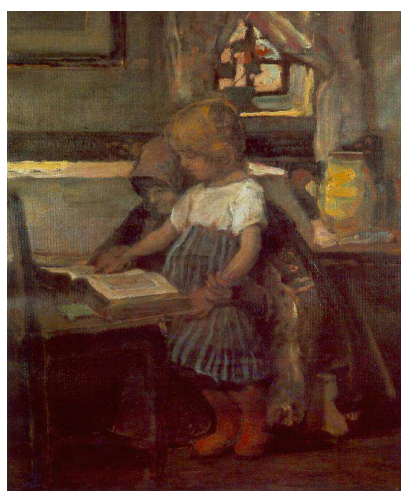


(50.) Fényes Adolf: „Tanulmány”, 1905-ben vagy előtte

10.6. TANULÁS



(51.) Fényes Adolf: „Reggeli lecke”, 1904



(52.) Tornyai János: „Népoktatás a tanyán”, 1896

10.7. LEÁNYGYERMEKI MUNKAVÉGZÉS



(53.) Deák-Ébner Lajos: „Rőzsegyűjtő”, 1895



(54.) Fényes Adolf: „Lány kávédarálóval”, é. n.



(55.) Tölgyessy Artúr: „Leány korsóval”, é. n.



(56.) Szüle Péter: „Vajat köpülő lány”, é. n.



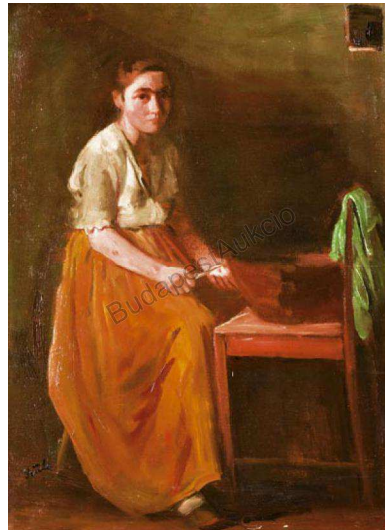
(56/b.) Szüle Péter: „Parasztasszony”, é. n.



(57.) Szüle Péter: „Köpülő lány”, é. n.



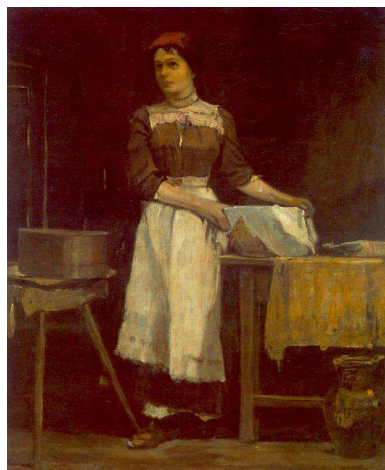
(58.) Szüle Péter: „Köpülő parasztlány”, é. n.



(59.) Szüle Péter: „Krumplihámozó”, é. n.



(60.) Szüle Péter: „Pásztorlány”, é. n.



(61.) Tornyai János: „Szitáló leány”, 1900 k.



(62.) Koszta József: „Vízhordók”, 1903



(63.) Koszta József: „Mezőn” („Mezei munkások”), 1910 k.



(64.) Koszta József: „Leány tányérral”, 1920 k.



(65.) Koszta József: „Tányért törölgető lány”, é. n.

10.8. EGYALAKOS LEÁNYGYERMEKÁBRÁZOLÁS



(66.) Koszta József: „Kislány kakassal”, 1917 k.



(67.) Koszta József: „Annuska a kakassal”, 1917 k.



(68.) Koszta József: „Lány kakassal”. é. n.



(68/b.) Koszta József: „Kakas és tyúk”, 1930-as évek



(69.) Koszta József: „Annuska a tükör előtt virággal”, é. n.



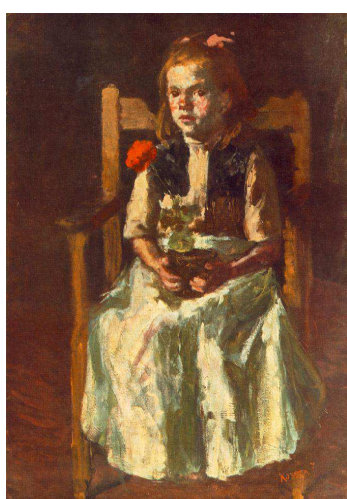
(70.) Koszta József: „Ablak előtt merengő”, é. n.



(71.) Koszta József: „A gondokba merült”, 1902



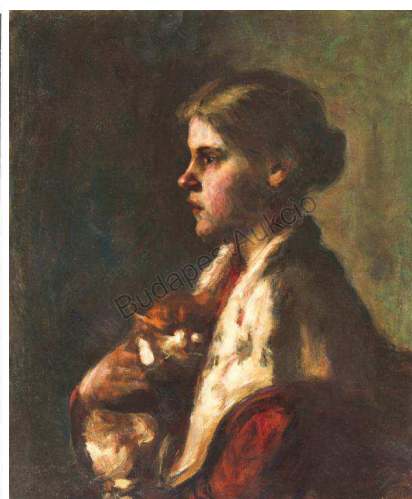
(72.) Koszta József: „Kati vázával”, 1917 k.



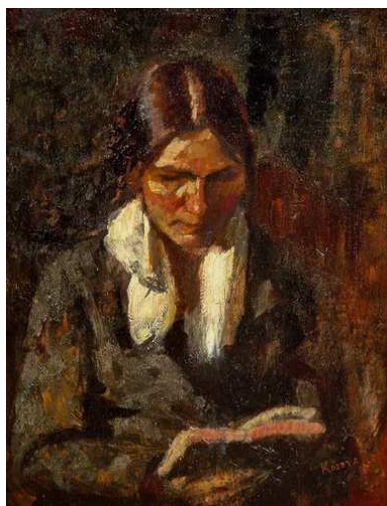
(73.) Koszta József: „Kislány muskátlival”, 1917 k.



(74.) Koszta József: „Leány macskával”, 1920-as évek



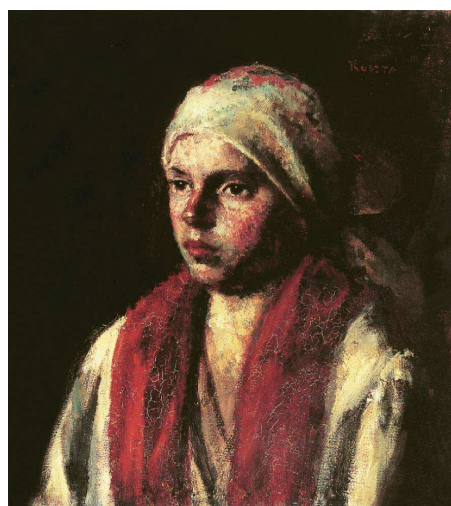
(75.) Koszta József: „Annuska a cicával”, é. n.



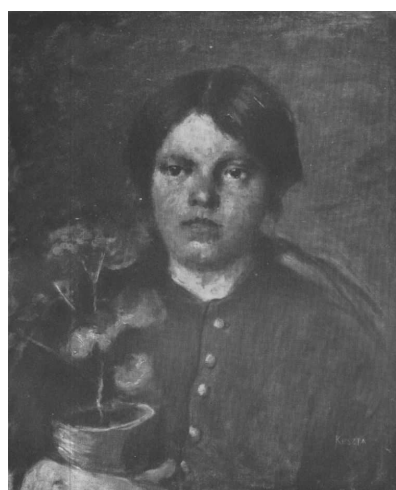
(76.) Koszta József: „Olvasó leány”, é. n.



(77.) Koszta József: „Kislány virággal”, é. n.



(78.) Koszta József: „Piros fejkendős lány” („Piroskendős lány”), 1917 k.



(79.) Koszta József: „Leány muskátlival”, 1920-as évek



(80.) Koszta József: „Leány zöld üveggel”, é. n.



(81.) Koszta József: „Masnis kislány”, é. n.



(82.) Koszta József: „Leányfej”, 1920-as évek



(83.) Koszta József: „Lány virággal”, é. n.



(84.) Koszta József: „Kislány”, é. n.



(85.) Koszta József: „Mezón”, é. n.



(86.) Szüle Péter: „Leány korsóval”, é. n.



(87.) Szüle Péter: „Leány korsóval”, é. n.



(88.) Szüle Péter: „A forrásnál”, é. n.



(89.) Szüle Péter: „A me-rengő”, é. n.



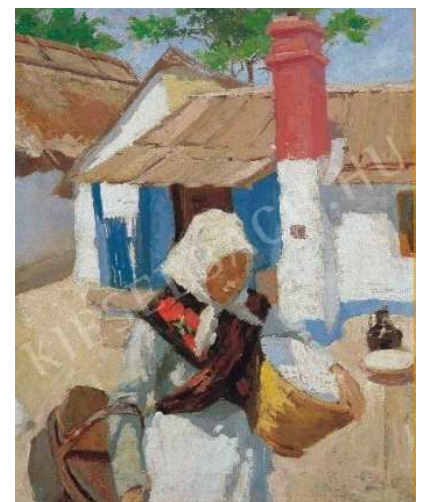
(90.) Fényes Adolf: „Almát evő kislány”, é. n.



(91.) Fényes Adolf: „Piros kendős lány”, é. n.



(92.) Fényes Adolf: „Parasztlány”, 1900-as évek



(93.) Fényes Adolf: „Kosarat vivő parasztlány”, 1904



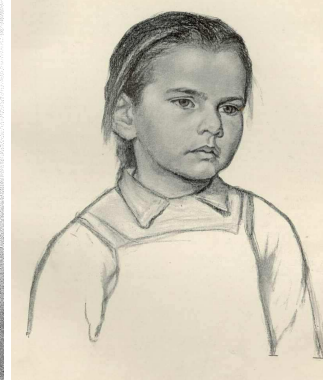
(94.) Fényes Adolf: „Kendőslányka”, é. n.



(95.) Fényes Adolf: „Fiatal lány kendővel”, é. n.



(96.) Fényes Adolf: „Kislány”, 1908



(97.) Fényes Adolf: „Tanulmány”, é. n.



(98.) Fényes Adolf: „Tanulmány”, é. n.



(99.) Deák-Ébner Lajos: „Kislány kosárral”, é. n.



(100.) Deák-Ébner Lajos: „Lányka korsóval”, é. n.



(101.) Deák-Ébner Lajos: „Kislány erdőben”, é. n.



(102.) Deák-Ébner Lajos: „Leány”, é. n.



(103.) Endre Béla: „Zöld sapkás kislány”, é. n.

10.9. FIÚGYERMEK-ÁBRÁZOLÁS



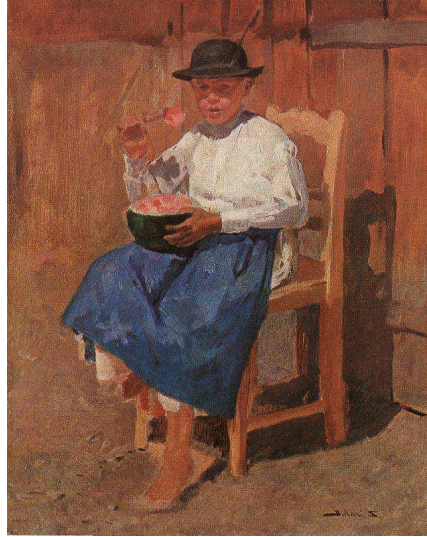
(104.) Deák-Ébner Lajos: „Déli pihenő”, é. n.



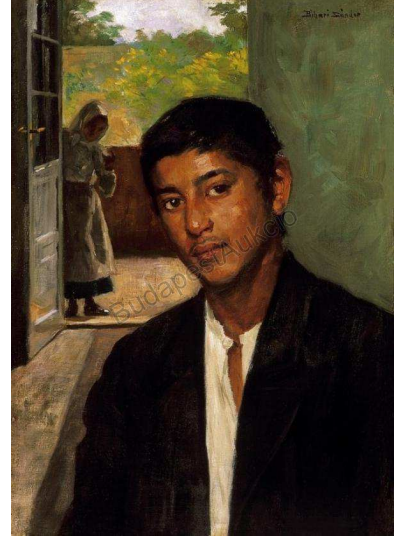
(108.) Bihari Sándor: „Lóitatás a Tiszaparton”, 1880 k.



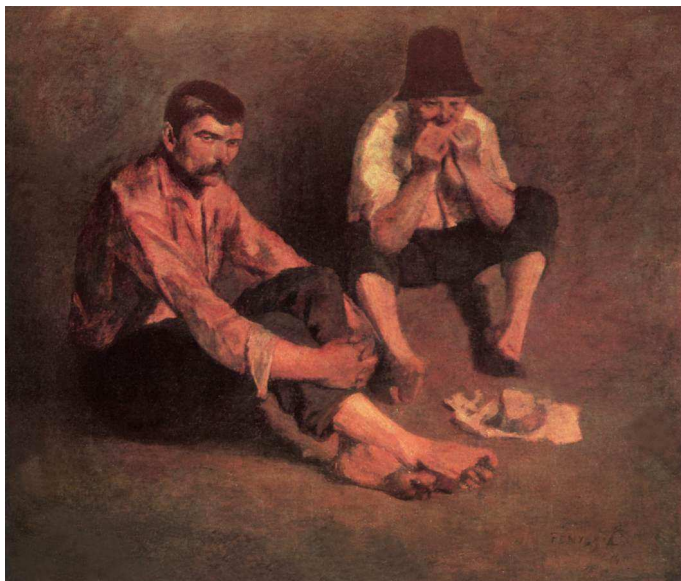
(105.) Deák-Ébner Lajos: „A kis kíváncsiskodó”, é. n.



(106.) Bihari Sándor: „Dinnyeevő” („Parasztfiú”), 1905



(107.) Bihari Sándor: „Cigányfiú”, é. n.



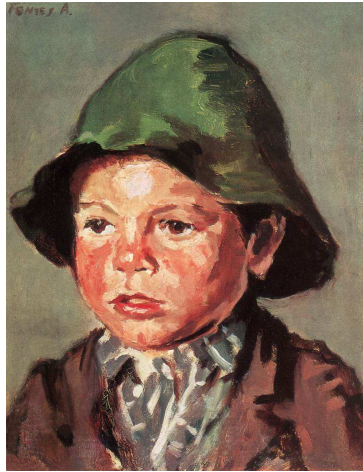
(109.) Fényes Adolf: „Ebéd” („Szegények ebédje”), 1902



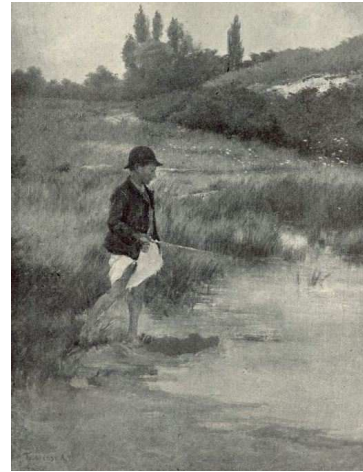
(110.) Fényes Adolf: „Fiúfej”, é. n.



(111.) Fényes Adolf: „Fiúcska”, é. n.



(112.) Fényes Adolf: „Fiú arckép”, 1900 után



(113.) Tölgyessy Artúr: „Horgászó fiú”, 1910



(114.) Tölgyessy Artúr: „Pancsoló”, é. n.



(115.) Koszta József: „Fürdő után”, 1895



(118.) Tornyai János: „Fiúcska a tornácon”, é. n.



(116.) Tornyai János: „Magányos fiú”, é. n.



(117.) Tornyai János: „Tanya”, é. n.

ABSZTRAKT

Gyermekkor és gyermeknevelés a vásznakon. A dualizmuskori gyermekszemlélet megjelenítése egy festőiskola példáján

Kutatásom során a 19-20. század fordulójának idejéből való, alföldi parasztyermekek élethelyzeteit, életélményeit megelevenítő festmények gyermekkortörténeti szempontú elemzésére vállalkozom abból a célból, hogy a képelemzés módszerével rávilágíthassak a földművelő kultúra körében formálódó gyermekkép és gyermekfelfogás néhány lényeges vonására. Dolgozatomban a szolnoki és a hódmezővásárhelyi művésztelep néhány alkotójának munkáit teszem vizsgálat tárgyává. A szolnoki művésztelep alkotói közül *Deák-Ébner Lajos*, *Bihari Sándor*, *Fényes Adolf*, *Tölgyessy Artúr*, *Szüle Péter* és *Kosztai József* munkáival foglalkozom, a hódmezővásárhelyi művésztelep tagjai közül pedig *Tornyai János* és *Endre Béla* néhány festményét vizsgálom. Az alkotók kiválasztásakor mindenekelőtt az élettörténeti elemekre voltam tekintettel, a parasztematika iránti alkotói érzékenységre, valamint arra, hogy fellelhető-e az életműben jelentékeny számú gyermekábrázolás. A választott alkotók nagyrészt az adott művésztelepnek még az alapítás előtti időkből való, kiemelkedő képviselői vagy alapító tagjai voltak, ennél fogva aztán szorosan kötődtek a helyhez, ahol éltek és alkottak. Az alkotások kiválasztásánál mindössze a minél nagyobb minta kialakítását tartottam szem előtt, tehát azt, hogy minél sokoldalúbb képet kaphassunk a kor gyermekszemléletéről. A művekhez galériák és aukciós házak honlapjain, szakkönyveken, monográfiákon keresztül jutottam hozzá.

Kutatásom során elsősorban társadalom- és gyermekornéprajzi (*Deáky Zita*, 2011; *Bodovics Éva*, 2011; *Fügedi Márta*, 1988; *Jávorka Kata*, 2000; *Lackovits Emőke*, 1980, 1995; *Gazda Klára*, 1980; *Katona Imre*, 1992; *Kiss Lajos*, 1939, 1943; *Vasas Samu*, 1993 stb.), illetve gyermekkortörténeti szakirodalomból vett fogalmakat, kifejezéseket, összefüggéseket használlok. Dolgozatomban a gyermekkor történeti néprajza felől közelítek, ám az elemzések a gyermekszemléletre való következtetés irányába haladnak, úgy, ahogyan azt a számomra fogalomhasználat szempontjából leginkább meghatározó gyermekkortörténeti munkákban láthatjuk (ld. *Pukánszky Béla*, 2001, 2005, 2011; *Szabolcs Éva*, 2005).

Jelen dolgozatban a 19-20. század fordulójának alföldi festészetén (118 képen) keresztül kívánom vizsgálni a kor földművelő kultúrájának gyermekszemléletét. A korszakválasztás művészettörténeti alapon történt, mely magával vonzza a társadalomtörténeti és társadalornéprajzi jellegű problémák vizsgálatát is. A korszak és a művészeti iskola kiválasztását az alkotóknak a falusi élet atmoszférája iránti, a „*műcsarnoki festészet*” (*Lyka Károly*, 1951, 33. o.) tendenciáitól eltérő, elmélyült érdeklődésével indoklom. Az elemzés kilenc témakörben

történik: (1.) a gyermek a közösségben, (2.) családi élet, (3.) anya-gyermek kapcsolat, (4.) testvérkapcsolat, (5.) gyermekcsoportok, (6.) tanulás, (7.) munkatevékenység, (8.) egyalakos leánygyermek-ábrázolás, (9.) fiúgyermek-ábrázolás.

A képelemzési metodika szemléleti alapjait a *Panofsky*-modell (*Erwin Panofsky*, 1955, 2011; *Louis Réau*, 1986; *Jan Bialostocki*, 1986; *Marosi Ernő*, 1985), illetve annak a *Mietzner-Pilarczyk* (2013, 36. o.) szerzőpáros által továbbgondolt sémája alapján raktam le, az elemzések is négy szinten történnek, még ha az elemzéseket – az olvasmányos stílusra való törekvés okán – nem is tagolom szintekre. Mindezen túl az elemzési szempontsor kialakításához hozzájárult *Kéri Katalin* (2009) és *Géczi János* (2010) történeti pedagógiai ikonográfiai írásműveinek tanulmányozása, közvetlenül azonban *Piotr Sztompka* „*Vizuális szociológia*” (2009) c. művének a társadalmi tér elemzésére vonatkozó szempontsora nyújtott jelentős segítséget az elemzési eljárás kidolgozása során. A képelemzések menetében segítségemre volt a *goffmani* (1956) dramaturgiai koncepció, a műelemzés társadalomtörténeti megközelítése (*Norbert Schneider*), a vizuális antropológiai szemlélet (*Bán András*, 2008), illetve a *hermeneutika* alapvető szemléleti megfogalmazásai is (*Hans-Georg Gadamer*, 1984, 1994, 1997; *Oskar Bätschmann*, 1998; *Gottfried Boehm*, 2006 stb.).

A 19-20. század fordulójának alföldi festészetét tanulmányozva számos gyermek-tárgyú képet találunk, melyek a gyermekkortörténeti kutatások szempontjából is hasznos dokumentumoknak mutatkoznak. A képeken összességében kiolvasható a „szófogadó, engedelmes gyermek” és a „miniatűr felnőtt” képe. A gyermek gyakran társadalmi kontextusából mintegy kiragadva, egyfelől portrén, gyakran mintegy szertartásos merevséget mutatva, másfelől életképszerű jeleneten kerül ábrázolásra. Előbbi tény a gyermek lényének felértékelődésére enged következtetni, míg utóbbi bizonyos esetekben a gyermeki életkori sajátosságok (a gyermeki spontaneitás, a gyermeki személyiség) iránti érdeklődésre utal. Ugyanakkor, bár az ábrázolásokon megjelennek a fiziognómiai-anatómiai gyermekkori-sajátosságok, ám a képek elsődleges témaköre valójában az alázatos paraszti élet, s csak utána a gyermekség.

Kulcsszavak: gyermekszemlélet, ikonológia, hermeneutika, alföldi iskola, a dualizmus válságperiódusa, gyermekkori-néprajz

ABSTRACT

Childhood and child rearing on canvases. The childhood conception of dualism in the artworks of a painting school

In my researches I attempt to analyze the pictures of the painting of Alföld, which show the childhood of peasant children of Alföld. My aim is to highlight the main motifs of the childhood conception of Hungarian rural society by the method of iconography and iconology. In my thesis I examine the art of Hódmezővásárhely (*Tornyai János* and *Endre Béla*) and Szolnok (*Deák-Ébner Lajos*, *Bihari Sándor*, *Fényes Adolf*, *Tölgyessy Artúr*, *Szüle Péter* and *Kosztai József*), and I focus on artistic sensibility for the archaic peasant life. The selected painters were the first members (or founder member) of the artist colonies, therefore they related to these settlements, where they lived and worked. When I chose the artworks and I created the pattern, I tried to form large and wide-ranging pattern, in this way I got a versatile, meaningful panorama about the archaic peasant childhood. I found the pictures on webpages of galleries, auction houses, in studies, professional books and monographs.

In my researches I primarily use studies and professional books of social history, ethnography of childhood (*Zita Deáky*, 2011; *Éva Bodovics*, 2011; *Márta Fügedi*, 1988; *Kata Jávör*, 2000; *Emőke Lackovits*, 1980, 1995; *Klára Gazda*, 1980; *Imre Katona*, 1992; *Lajos Kiss*, 1939, 1943; *Samu Vasas*, 1993 stb.) and history of childhood (*Linda Pollock*, 1998; *Shulamith Shahar*, 1998, *Béla Pukánszky*, 2001, 2005; *Éva Szabolcs*, 2001, 2004), and I try to harmonize these disciplines with each other. I start out from ethnographic information, but I categorize these knowledges by concepts of childhood history.

In my thesis I attempt to examine the childhood conception of the archaic rural society in Hungary by analyzing 118 pictures of Alföld of the turn of 19-20th century. In this era the painters of these regions were interested in representation of rural life, and they take serious this topic, unlike the members of „Art Gallery Painting” („műcsarnoki festészet” – see it: *Károly Lyka*, 1951, p. 33), who painted the peasant life jovially and superficially; briefly: these artists were able to vocalize and present the „folksoul”, independently of the socioeconomic status. In my research I appointed (determined) 9 topics: (1.) children in communities, (2.) family life, (3.) mother-child relation, (4.) siblings, (5.) groups of children and relations between children, (6.) learning, (7.) work, (8.) representation of girls (portraits), (9.) representation of boys.

I laid the foundations of the method of analyzes by the *Panofsky-model* (*Erwin Panofsky*, 1955, 2011; *Louis Réau*, 1986; *Ian Bialostocki*, 1986; *Erő Marosi*, 1985) and the *Mietzner-*

Pilarczyk schema (2013, p. 36), so my analyzes include 4 level. I used studies of *Kéri Katalin* (2009) and *Géczi János* (2010), and I integrated some aspects into my analyzes from *Piotr Sztompka* (2009) regarding to the social space. I also overviewed the dramaturgic concept from *Erving Goffman* (1956), the social historian approach by *Schneider*, the visual anthropology (*András Bán*, 2008), and the hermeneutic (*Hans-Georg Gadamer*, 1984, 1994, 1997; *Oskar Bätschmann*, 1998; *Gottfried Boehm*, 2006). So I consider the aspects of the content-description, the composition analysis, the pedagogical antropology and the history of the idea of the child in order to make conclusions with regard the idea of the child.

On the pictures we can recognize the construction of the obedient and submissive child and the image of miniature adult, but we have to distinguish from each other the image of the quiet, shy girl child and the viable, eccentric boy child (*Kata Jávör*, 2000, p. 673). The image of beloved, helpless child is well represented on the representations of the mother-child relations and we also recognize the childhood as a sensitive stage of life on the representations of twinnings (*Adolf Fényes: Siblings*, 1906; *Louis Deák-Ébner: Edge of village*) and on a few portraits and boy-representation (*Artúr Tölgyessy: Paddling*), and on these images we can recognize the contemplative, meditative artistic attitude. On the „child in the community” themed pictures the child is on her mother's side, but we can't feel the sensitivity to the childhood, instead of that the emphasis is on the collective existence: the child has not yet been initiated to the community life, he/she is not an insider, therefore he/she is represented as a „*procession man*” („supernumerary”).

The child is often represented on portraits, taken out of their social context, and this fact suggests that the child is a valuable creature, because he/she is worthy to perpetuate. Furthermore on these images we can recognize the ceremonial (ritualistic) order and the tragic atmosphere of the peasant life, linking with the child representation. So the artists sought the folksoul in the child bodies, and they didn't depict the lyrical childish experiences on their canvases.

Keywords: childhood conception and child perception, iconography and iconology, painting of Alföld, hermeneutic, the crisisperiod of dualism, childhood-ethnography