TANULMÁNYOK BUDAPEST MÚLTJÁBÓL, XLIII

A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG TAGJAI

FARBAKY PÉTER

GÉRA ELEONÓRA

GYÁNI GÁBOR

PERÉNYI ROLAND

RÓKA ENIKŐ

ROSTÁS PÉTER

SIPOS ANDRÁS

DOMÁNSZKY GABRIELLA

BUDAPESTI TÖRTÉNETI MÚZEUM, BUDAPEST, 2019

TANULMÁNYOK BUDAPEST MÚLTJÁBÓL XLIII

GYEREK/KOR/KÉP – GYERMEK A MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETBEN

KIÁLLÍTÁS: 2016. OKTÓBER 12. ÉS 2017. FEBRUÁR 19. KÖZÖTT, KONFERENCIA: 2017. FEBRUÁR 17–18.

HELYSZÍN: BUDAPESTI TÖRTÉNETI MÚZEUM VÁRMÚZEUMA

A KÖTET A KONFERENCIÁN ELHANGZOTT ELŐADÁSOKAT TARTALMAZZA

PICTURING CHILDHOOD – THE CHILD IN HUNGARIAN ART – PAST AND PRESENT

EXHIBITION: 12 OCTOBER 2016 – 19 FEBRUARY 2017, CONFERENCE: 17–18 FEBRUARY 2017

PLACE: CASTLE MUSEUM OF THE BUDAPEST HISTORY MUSEUM

THIS PUBLICATION CONTAINS THE PRESENTATIONS OF THE CONFERENCE

BUDAPESTI TÖRTÉNETI MÚZEUM, BUDAPEST, 2019

SZERKESZTETTE

MOLNÁRNÉ ACZÉL ESZTER

DOMÁNSZKY GABRIELLA

KORREKTOR
RIST EDINA
SZIJ BARBARA

FORDÍTÁSOK
MEGYESY ZSOLT

BORÍTÓTERV
SZVOBODA VIKI

MINDEN JOG FENNTARTVA
© BUDAPESTI TÖRTÉNETI MÚZEUM, 2019
FELELŐS KIADÓ: LÁNG ORSOLYA RÉGÉSZETI FŐIGAZGATÓ HELYETTES
ISSN 0238-5597

TARTALOMJEGYZÉK

VARGA KÁLMÁN

TÖRTÉNETI ÉRTÉKEK ÉS SZEMÉLYES SORSOK

17–19. SZÁZADI MAGYAR FŐÚRI GYERMEKPORTRÉK

HISTORICAL VALUES AND PERSONAL FATES

HUNGARIAN BARONIAL CHILD PORTRAITS FROM THE 17–19TH CENTURIES

9

SERFŐZŐ SZABOLCS

A GYERMEK II. JÓZSEF MAGYAR RUHÁS KÉPMÁSAI

PORTRAITS OF JOSEPH II AS CHILD IN HUNGARIAN COSTUME

21

KOVÁCS IMRE

LISZT ÉS A CSODAGYEREK-MÍTOSZ

LISZT AND THE MYTH OF THE CHILD PRODIGY

45

BÉKEFI ESZTER

A HODEGETRIÁTÓL AZ ETETŐSZÉKIG

A SZIMBÓLUMTÓL A VALÓSÁGIG ÉS VISSZA

FROM HODEGETRIA TO THE HIGH CHAIR

FROM SYMBOLS TO REALITY AND BACK

59

FARKAS ZSUZSA

A POLGÁRGYERMEK FÉNYKÉPES LEVELEZŐLAPOKON, 1905–1916

THE BOURGEOIS CHILD IN PICTURE POSTCARDS, 1905–1916

75

SZEGEDY-MASZÁK ZSUZSANNA

AZ IDENTITÁS ELTÖRLÉSE A LÁNYTESTVÉREKRŐL KÉSZÜLT DAGERROTÍPIÁKON

BLURRING IDENTITIES IN DAGUERREOTYPE IMAGES OF SISTERS

87

ŐRINÉ NAGY CECÍLIA
A „GYERMEK ÉVSZÁZADA” GÖDÖLLŐN
„THE CENTURY OF THE CHILD” IN GÖDÖLLŐ
93

GELLÉR KATALIN:
A „GYERMEK ÉVSZÁZADA” GÖDÖLLŐN
„THE CENTURY OF THE CHILD” IN GÖDÖLLŐ
111

RÉVÉSZ EMESE
A KÖNYÖRÜLETESSÉG ÉS A SZÁNALOM ÁRNYALATAI
GYERMEKSZEGÉNYSÉG A SZÁZADFORDULÓ MAGYAR FESTÉSZETÉBEN
SHADES OF MERCY AND COMPASSION
DEPICTIONS OF CHILD POVERTY IN TURN-OF-THE-CENTURY HUNGARIAN PAINTING
121

B. NAGY ANIKÓ
A JÓ SZÜLŐ KEZÉBEN NEM PIHEN A PÁLCA!
A GYERMEKFENYÍTÉS KÉPEI
A GOOD PARENT NEVER PUTS THE ROD TO REST!
IMAGES OF CHASTISING CHILDREN
155

KONDOR-SZILÁGYI MÁRIA
KÁRTYAVÁR
GYERMEKÁBRÁZOLÁS ZINAIDA SZEREBRJAKOVA MŰVÉSZETÉBEN
A HOUSE OF CARDS
CHILD REPRESENTATION IN THE ART OF ZINAIDA SEREBRIAKOVA
179

KÖPÖCZI RÓZSA
– A VISSZAVONULTSÁG VILÁGAI –
A CSALÁD ÉS GYERMEK SZŐNYI ISTVÁN MŰVÉSZETÉBEN
– THE WORLDS OF RECLUSE –
THE FAMILY AND THE CHILD IN THE ART OF ISTVÁN SZŐNYI
191

TÉSZABÓ JÚLIA
A JÁTÉKSZER MINT ATTRIBÚTUM ÉS MINT SZIMBÓLUM GYERMEKPORTRÉKON,
KONTULY BÉLA KÉT KÉPE KAPCSÁN
THE TOY AS AN ATTRIBUTE AND A SYMBOL IN KID’S PORTRAITS CONSIDERING
TWO PICTURES BY BÉLA KONTULY
203

PUKÁNSZKY BÉLA
GYERMEKKÉP ÉS ROMANTIKA
IMAGE OF THE CHILD AND ROMANTICISM
223

SZABOLCS ÉVA
FESTMÉNYEK MINT GYERMEKKOR-TÖRTÉNETI FORRÁSOK?
NÉHÁNY KUTATÁSI EREDMÉNY
CAN PAINTINGS SERVE AS HISTORIC SOURCES OF CHILDHOOD?
A FEW RESEARCH RESULTS
235

KÉRI KATALIN
A GYEREKKOR-TÖRTÉNET KÉPI FORRÁSAI
PICTORIAL SOURCES OF THE HISTORY OF CHILDHOOD
241

DEÁKY ZITA
GYERMEKMUNKA FÉNYKÉPEKEN A 20. SZÁZAD ELEJÉN MAGYARORSZÁGON
CHILD LABOUR IN HUNGARY REPRESENTED BY PHOTOGRAPHS
IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY
265

FOGARASI KLÁRA:
A GYERMEK (FÉNY)KÉPEI – KICSI FELNŐTTEK A NÉPI KULTÚRÁBAN
(PHOTO)IMAGES OF CHILDREN – LITTLE ADULTS IN THE FOLK CULTURE
285

KŐNIG FRIGYES
APOLÓGIA
305

STURCZ JÁNOS
GYERMEK – ÁLDÁS
GYERMEK- ÉS CSALÁDKÉPEK A KORTÁRS MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETBEN
HA CHILD IS A BLESSING
IMAGES OF CHILDREN AND FAMILIES IN CONTEMPORARY HUNGARIAN ART
313

TATAI ERZSÉBET
A SZÉPSÉG-MÍTOSZTÓL AZ ÚTTÖRŐ NYAKKENDŐIG
GYERMEKÁBRÁZOLÁS AZ UTÓBBI 30 ÉV MAGYAR MŰVÉSZETÉBEN
FROM BEAUTY MYTH TO PIONEER TIE
REPRESENTATION OF CHILDREN IN HUNGARIAN ART IN THE LAST 30 YEARS
323

FEHÉR ILDIKÓ
AHMED A VÁRBAN ÉS A BAROSS TÉREN: GYEREKRAJZOK 2015 NYARÁRÓL
AHMED IN THE CASTLE AND IN BAROSS TÉR:
CHILDREN'S DRAWINGS FROM THE SUMMER OF 2015
34

MOLNÁRNÉ ACZÉL ESZTER
MINDENT A GYEREKRŐL? – EGY IDŐSZAKI KIÁLLÍTÁS TANULSÁGAI
GYEREK/KOR/KÉP – GYERMEK A MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETBEN
IDŐSZAKI KIÁLLÍTÁS A BUDAPESTI TÖRTÉNETI MÚZEUM VÁRMÚZEUMÁBAN
2016. OKTÓBER 12–2017. FEBRUÁR 19.

EVERYTHING ABOUT THE CHILD? THE MUSEUM AND THE CHILD:
LESSONS OF AN EXHIBITION.
EXHIBITION IN THE CASTLE MUSEUM OF THE BUDAPEST HISTORY MUSEUM ,
12 OCTOBER 2016 – 19 FEBRUARY 2017.
357

VARGA KÁLMÁN

TÖRTÉNETI ÉRTÉKEK ÉS SZEMÉLYES SORSOK

17–19. SZÁZADI MAGYAR FŐÚRI GYERMEKPORTRÉK

Fejedelmek, politikusok, hadvezérek, vagy éppen hercegprímások és püspökök – többnyire így tanuljuk és ismerjük meg történelmünk jeles arisztokrata alakjait. Az ősgalériakban, főúri családi képgyűjteményekben jellemzően így is ábrázolják őket: reprezentatív környezetben és beállításban, társadalmi helyzetüket érzékeltető öltözetben és státuszukat érzékeltető attribútumokkal.[1]

Talán eszünkbe sem jut, hogy a címek és méltóságok viselői is voltak gyermekek, akik szerettek állatokkal és babákkal játszani még akkor is, ha jövőjük, sorsuk általában már néhány éves korukban eldőlt. Szerencsénkre a késő középkortól a portréfestészetben Európa-szerte megjelentek a családi képek az uralkodóházakban, a nemesi és polgári körökben egyaránt, s közöttük a gyermekeket önmagukban ábrázoló igényes művek is. Magyarországon készíttetőik a 17–19. században elsősorban a főnemesi famíliák, akik korabeli tagjaik mellett felmenőik utólagos – sokszor idealizált – megörökítésével mintegy a jelenbe emelték a múltat, a gyermekek arcképeivel pedig „megtervezték” a jövőt.



Ismeretlen festő: Gróf Esterházy Imre, 1677.
Fraknó, Esterhazy Privatstiftung,
Esterházy-Ahnengalerie

Utóbbiak amellett, hogy művészeti vagy esztétikai értékeket hordoznak, gazdag művelődéstörténeti és történeti források is. A képeken megjelenő miliő, a gyermek emberközeli látványa, az öltözetek és tárgyak szimbolikája, egyúttal valósága is… mind-mind egyfajta konkrét adat, hogy a kort, s benne az ábrázolt alak sorsát jobban megismerjük. A személyes történelemben különösen érdekesek ezek a portrék akkor, ha felnőttkori, olykor különböző életkorokban készült ábrázolásokkal hasonlíthatók össze. Mindenekelőtt kiderül, mennyire hite-



Ismeretlen festő:
Gróf Esterházy Pál és Esterházy Mária, 1641.
Fraknó, Esterhazy Privatstiftung,
Esterházy-Ahnengalerie

lesek, szimbolikusak vagy élethűek a képi megfogalmazások. Nemegyszer szinte leolvashatók – és más forrásokkal összevethetők – az egyéni sorsok és közvetve akár történelmi szituációk is. A száraz történetiségen túl azonban a gyerekportrék nagy erénye, hogy életközelbe hozzák a képen megjelenő kisembert, sőt pozitív érzéseket (kedvesség, szeretet stb.) váltanak ki belőlünk. Mert ugyan a beállítások – a felnőttekéhez hasonlóan – többnyire merevek, de a gyermeki ártatlanság átütő ereje, a gyakori „felnőttes" attributumok (címer, kard, buzogány, iratok, pecsét, stb.) mellett megjelenő kedvességek (állatok, játékok, virágok, stb.) enyhítik a kötelező, a 19. században aztán lassanként feloldódó szigorúságot.

A magyar arisztokrata famíliák gyermekeiről festett 17–19. századi portrék közül ma mintegy 60 található meg hazai közgyűjteményeinkben, s hozzávetőleg ugyanennyiről van adatunk a határon túli múzeumokban őrzöttekről (Esterházyak: Fraknó / Forchtenstein, AT; Betlér /Betliar SK/: Andrássyak; Szabadka /Subotica, SRB/: Danielek stb.).[2] Van persze néhány polgári ábrázolás is, amelyeken a gyerekeket megörökítik, de a műfaj jellemzően a nemesség rétegeihez, mint említettük elsősorban a főnemességhez, továbbá a teréziánus kori közigazgatásban felemelkedő köznemesi családokhoz köthető. Az úri portréfestés, azon belül különösen a családi- és gyermekábrázolások virágkora a 19. század második feléig tart, ekkor fokozatosan visszaszorul és részben átadja a helyét az egyre jobban terjedő fotográfiának. A 19. század végétől aztán megszaporodnak az arisztokrata gyerekekről készült fényképek, s mivel a technika alkalmas különböző helyzetek megörökítésre is, nem csak arcképek készülnek. A fotográfia azonban méret- és színbeli korlátai miatt nem válthatta ki teljesen a portréfestést, így az tovább élt, ha már nem is egyeduralkodó műfajként. A különbség a korábbi századokhoz képest, hogy a merev beállítások feloldódnak, a környezet lazább lesz (életképek) és a figurák sem feltétlenül főnemesi díszekben, hanem gyakorta a kor divatját követő, polgárias öltözetekben jelennek meg.

Ehelyütt nem lehet célunk részletesen szólni a korszak gyermeknevelési elveiről és gyakorlatáról, de az alább ismertetett sorsok megértéséhez néhány szempontot szükséges megemlíteni.[3] Az arisztokrata famíliákon belül a fő törvény a társadalmi hierarchiában elfoglalt hely és vagyon megtartása, sőt lehetőség szerinti növelése. Lényegében ennek rendelődik alá a családi élet minden mozzanata (gyermeknevelés, házasságkötések, vallásgyakorlás stb.), s ez determinálja a megszületendő utódok életpályáját is.



Ismeretlen festő:
Herceg Esterházy Pál, 18. század vége.
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, TKCs

A fiúgyermekek esetében az alapmodellt az örökösnek nevelt legidősebb mellett az egyházi, katonai vagy lokális politikai – olykor hivatali – pályára szánt másod-, harmad- stb. szülöttek adják, a leányoknál pedig a család érdekében álló kiházasítási politika a mérvadó. Mindez már születésekor megszabja az adott gyermek családon belüli helyzetét, taníttatásának és nevelésének irányát, s ebben csak ritkán – például valamelyik testvér korai elhalálozása esetén – történik módosulás. Ezt tükrözik maguk a gyermekekről készült festmények is: többnyire kicsiny felnőtteket (egykorú szóhasználattal: „kis atyafiak") ábrázolnak, akik a megfelelően reprezentatív térbe helyezve öltözetükkel és különféle tárgyakkal önmaguk társadalmi perspektíváját mutatják a család törekvéseinek szellemében.

A 17–19. századi főúri gyermekportrék műfajában – ismereteink szerint – első ízben a fertődi Esterházy-kastélyban nyílt kiállítás 2012-ben, az Esterházyak hercegi ágának fókuszba állításával.[4] Az alábbiakban közölt válogatás ennek a kiállításnak a legjellemzőbb darabjait mutatja be, de nem a művészeti elemzés és adatok, hanem a históriai értékek oldaláról és az ábrázoltak egyéni sorsát röviden ismertetve.[5]

Mint említettük, a 17. századtól számos magyar arisztokrata családban szokássá vált a sarjak megörökítése, a patriarchális elvek okán eleinte persze inkább csak a fiúké, majd később már a leányoké is. A fiúkról ismert legérdekesebb festmények az Esterházyak fraknói várában maradtak meg, a legkorábbi 1618-as datálású.[6] Évszázadok múltán is megindító, hogy azokat a csöppségeket is megörökítették, akik alig néhány napot vagy hetet éltek. Ezek egyike például Esterházy Imre (1677), a nádor Esterházy Pál és Esterházy Orsolya tizenhetedik gyermeke, aki csupán egyetlen napot élt. A róla készült festmény a főnemesi családba születés minden pompájával, idealizált emlékképként és idősebbnek mutatva örökítette meg a csecsemőt.

A fraknói gyűjteményben van azonban néhány páros, az Esterházy testvéreket együtt mutató, vagy eljegyzési portré is. Az előzőek közül az egyikről éppen a család-



Ismeretlen festő:
Gróf Esterházy Antal, 1678.
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, TKCs



Ismeretlen festő:
Esterházy Antal ifjúkori képmása, 1691.
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, TKCs

nak hercegi rangot (1687) szerző Esterházy Pál (1635–1713), a fentebb említett, leheletnyi életű kis „Imrus" apja néz ránk hat évesen, mellette pedig húga, a három esztendős Mária (1638–1684). A piciny dalia éppen virággal kedveskedik a magassági egyensúly miatt dobogóra állított testvérének, hajviseletét pedig bármelyik mai srác megirigyelhetné. Az valószínűleg már ekkor megfordult a fejében, hogy felcseperedvén kiváló törökverő hadfi akar lenni, s ez a vágya teljesült is, mert valóban az lett: ifjúként ott találjuk Zrínyivel az eszéki híd felégetésénél (1664), ugyanebben az évben a szentgotthárdi csatában, később Buda visszafoglalásánál (1686), majd a zentai győzelemnél (1697). Arra viszont gyermekként aligha gondolhatott, hogy két felesége és 25 utódja lesz, vagy hogy apja nyomdokain haladva 1681-ben az uralkodó helyetteseként nádori méltóságra emelkedik. S bizonyára arra sem, hogy megderesedvén a muzsika felé fordul, udvari zenekart alapít és az ő neve alatt jelenik meg 1711-ben a magyar barokk zene első dokumentuma, a „Harmonia Caelestis" gyűjteménye. Mint a felnőttkori egészalakos portrén láthatjuk, a kis „Palkó" keménykötésű férfivá érett és igazi királyhű főnemessé vált, akiben – a katonai erények mellett – egyesült az Esterházyakra oly jellemző politikusi talentum és a művészetek iránti érzékenység.

Pál testvérét, Máriát a felső-magyarországi, nagyhatalmú Drugeth családba házasították, de mivel párja, gróf Drugeth György korán elhunyt (1662), az özvegyen maradt fiatalasszony vállára nehezedett a birtokok igazgatásának minden gondja. Mi több, 1662–79 között férje helyett Ung vármegye főispáni tisztét is betöltötte. Nem házasodott újra, gyermekei felnevelését és örökségük megtartását tekintette legfontosabb feladatának – kemény, határozott nagyasszonnyá edzette tehát őt az élet.

Ismerve a gyerekek életének alakulását, mai tudásunkkal Esterházy Páléval jórészt ellentétes sorsot is felfedezhetünk egy másik Esterházy, a grófi ágból származó Esterházy Antal (1676–1722) ábrázolásaiban. Igaz, Antal úrfi kétéves korában készült portréjából még nem sejthető, hogy bár udvarhű rokonának nádori udvarában fog nevelkedni, 1704-ben Rákóczi hűségére esküszik fel. Sőt még az sem látszik, hogy harcterekre



Ismeretlen festő: II. Rákóczi Ferenc, 1684.
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, TKCs

termett vitéz lesz, mert a szerzetesi csuhát és a kezében tartott virágot nézve inkább egyházi pályát jósolnánk neki. Az őt tizenöt éves korában megörökítő képről az viszont kiderül, hogy erős fizikumú katonává edződött, aki természetesen a császári-királyi seregben fogja megkezdeni szolgálatát. Esterházy Antal tényleg a katonai pályát választotta és a török ellen harcolva lépegetett fölfelé a ranglétrán, egészen az ezredesi rangig. Rákóczi zászlaja alatt lett tábornagy, mégpedig félelmetes hírű: 1708-ban például bevette Körmend várát és kurucaival Bécset is többször megszorongatta. (Az egyik alkalommal József császár alig tudott elmenekülni előle.) Az 1711-es bukás Lengyelországban érte, s mivel nem kapott amnesztiát, néhány év után követte a fejedelmet Rodostóba. Ott is hunyt el pestisben, a kéttucatnyi gyermeket nemző Esterházy Pállal ellentétben utód nélkül. (Hamvait a fejedelemével együtt 1906-ban hozták haza és a kassai Szent Erzsébet székesegyházban helyezték végső nyugalomra.)

S ha már Rákóczi Ferencről esett szó, mutassuk meg a fejedelmet is, de ne a közismert Mányoki-féle képen, hanem egy ismeretlen festő által megörökítve nyolc éves korában. (Ismert egyébként egy ötéves korában készült ábrázolás is.) A portré valószínűleg Sárospatakon vagy Eperjesen készült és tiszta arcú, nyílt tekintetű gyermeket mutat. Az öltözet és a körítés egyértelművé teszi, hogy erdélyi fejedelmek ivadékát látjuk, akit köteleznek majd a családi tradíciók – persze ki hitte volna 1684-ben, hogy ez a kisember egy Habsburg-ellenes szabadságharc vezére lesz?

Elég ritka, sőt kisebb csoda, ha az esztergomi hercegprímások valamelyikéről gyermekkori ábrázolás marad fent. Nos, ilyen különlegességet láthatunk gróf Barkóczy Ferenc (1710–1765) portréi között kutakodva. Összehasonlítva ezt az 1710-es években készült képet egy 1750 körüli festménnyel, nem lehet kétséges, hogy a csemetét már



Ismeretlen festő: Gróf Barkóczy Ferenc, 1710-es évek. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, TKCs



Ismeretlen festő: Barkóczy Ferenc egri püspökként, 1750 körül. Győr, Xántus János Múzeum

Ismeretlen festő:
Gróf Barkóczi Rózsa, 1710-es évek.
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, TKCs



kisgyermekkorában papnak, egyházi méltóságok viselőjének szánták: az előzőn kispapi, utóbbin püspöki öltözet, mindkettőn kereszten a kéz és öntudatos a tekintet. Még az arcvonásokban is van hasonlóság, ami a festők kvalitásaira utal. Barkóczy az alsóbb iskolákat Kassán, a bölcseletet Nagyszombatban, a teológiát négy év alatt Rómában végezte. Tanulmányai befejezése után hamarosan egri kanonok, 1745-ben pedig egri

Ismeretlen festő:
Gróf Károlyi József, 1770-es évek.
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, TKCs





Hesz János Mihály:
Gróf Károlyi József, 1800 körül.
Budapest,
Magyar Nemzeti Múzeum, TKCs



Stock, Johann Martin:
Gróf Kendeffy Ádám, 1795/96.
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria

püspök lett. 1761-ben foglalta el az esztergomi érseki széket, s egyúttal a főkancellári tisztséget is betöltötte. Nagy műveltségű, reformer főpap volt, megkérdőjelezhetetlen udvarhűséggel, jóllehet az 1764/65-ös országgyűlésen, amikor kiéleződött a rendek és az uralkodó közötti ellentét, a királynő, Mária Terézia bizalma benne is megrendült. Halálában alighanem ez a politikai, személyét közvetlenül megrázó fordulat játszhatott közre. Barkóczy kisgyermekkori ábrázolása mellett amolyan kuriozitásként mutatjuk meg húgának, Rózsának a portréját. (A képpár egyidőben készülhetett.) A virágok



Johann Michael Millitz műhelye:
Gróf Cziráky Antal Mózes, 1775.
Győr, Xántus János Múzeum



Barabás Miklós:
Gróf Cziráky Antal Mózes, 1840-es évek eleje.
Székesfehérvár, Fejér Megyei Önkormányzat



Johann Michael Millitz műhelye:
Gróf Cziráky Jozefa, 1775.
Győr, Xantus János Múzeum

között angyali arccal ránk tekintő Barkóczy Rózsáról azonban még pontos életrajzi adataink sincsenek. Azt tudjuk, hogy alig múlt hét éves, mikor a budai klarisszák rendjébe került és 1730-ban tett fogadalmat. Mária Terézia 1751-es budai látogatásakor a főnöknő helyetteseként (priorissza) fogadta a királynőt – a források szerint ekkor 47 éves volt. Mint ruházata jelzi, sorsa azoknak a leányéleteknek a sorába illik, akiket a szülők nem hús-vér férfiaknak, hanem „Jézus jegyeseinek", azaz apácának szántak. Történelmi vagy családépítési szerep híján Rózsa így eltűnt a történelem homályában, s csupán ez a gyermekkori portré őrzi emlékét.

Rizsporos parókával, merev beállításban és nagyon szép öltözetben néz vissza ránk egy 1770-es évekbeli képről a kisfiú Károlyi József (1768–1803) gróf. Oldalt könyvek, az övön pecsét függ, a kard nem igazán hangsúlyos… egyértelmű, hogy ebből az úrfiból hivatalviselő főnemes lesz. S valóban, a célzottan nevelt, jogot végzett kis Józsefből királyi kamarás, 1776-tól Békés, 1791-től Szatmár vármegye főispánja lett, de még a helytartótanácsnál is hivatala volt. Azért ha kellett, elővette a kardot is: a francia háborúk idején, 1797-ben és 1800-ban a magyar nemesi felkelés vezére. A nevéhez fűződik a reprezentatív nagykárolyi (Carei, Románia) családi rezidencia kiépítése, s alighanem tovább emelkedett volna az udvari ranglétrán, ha a halál idő előtt el nem ragadja. Fiatalon, 35 éves korában hunyt el és a kaplonyi (Căpleni, Románia) családi sírboltba temették.

A sors furcsaságai közé tartozik, hogy Kendeffy Ádámról (1795–1834), az erdélyi reformellenzék vezéréről nem ismerünk felnőttkori ábrázolást. Meg kell elégednünk hát Johann Martin Stock (1747–1800) nagyszebeni festő remekművével, melyen az egy éves kis Ádám csörgővel és játékokkal körülvéve látható. Gondolná bárki is, hogy ez a gyermek az 1820-as években Erdély egyik legnépszerűbb politikusa lesz? Talán az egészségtől kicsattanó, pirospozsgás arc és a sok játék engedi sejtetni, hogy nem egy tesze-tosza, hanem hiperaktív egyéniséget látunk, aki dinamizmusát valószínűleg felnőttként is megőrzi. Felnőven Kendeffy gróf a Szabadelvű Párt tagjaként az erdélyi reformmozgalom legtevékenyebb személyisége lett és szoros barátságot ápolt földijével és eszmetársával, Wesselényi Miklóssal. Jósika Miklós rajongással emlegette és több nyelven beszélő, ritka műveltségű, sportokat kedvelő embernek írta le. Birtokain mintagazdaságot hozott létre, nagy hangsúlyt fektetett a gazdasági fejlesztésre és részt vett a kolozsvári „Viadal Iskola" 1824-es alapításában is. Nem volt még 40 éves, amikor ereje teljében, szívszélhűdés következtében hunyt el, s vele ki is halt a család grófi ága.



Johann Michael Millitz: Gróf Festetics Anna (?), 1774.
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, TKCs

(Egyik leánya, Kendeffy Katinka Andrássy Gyula feleségeként és Erzsébet királyné udvarhölgyeként vált ismertté.)

A gróf Cziráky Antal Mózesről (1772–1852) 1775-ben festett portrét nézve első pillantásra bizony nehéz eldönteni, hogy a három éves gyermek leány-e vagy fiú. Bizonytalanságunkat a nem igazán lányos arcvonások oszlathatják el, de az ölben fekvő kutya is segíthet, tudva, hogy az arisztokrata gyerekképeken általában a fiúkhoz társítják az állatokat, míg a leányokhoz inkább babákat festenek. Károlyi Józsefhez hasonlóan a kis Antal Mózesből is képzett jogász lett, udvari hivatalokban dolgozott, majd 1827-ben országbírói hivatalra emeltetett és 1828-ban a pesti egyetem elnöke lett. 1839-től 1848 márciusáig őfelsége „álladalmi s értekezleti minisztere". (Lojalitása az uralkodóhoz oly erős volt, hogy többször szembekerült Széchenyi Istvánnal.) Tudományokkal, nyelvműveléssel is foglalkozott és támogatta a Magyar Tudományos Akadémiát. Az 1840-es években készült reprezentatív, Barabás Miklós (1810–1898) festette kép így, teljes „udvari és hivatali díszében", mellén a Szent István Rend középkeresztjével mutatja őt. Némi rosszmájúsággal azért megjegyezzük: az időskori portrén látható érdemdús Antal Mózes nem lehetett egy Adonisz, kisgyermekkori arca kedvesebb számunkra. Ugyancsak

érdekességként közöljük Antal Mózes picinykori képe mellett nővére, a két évvel idősebb Mária Jozefa (1770–1817) egy bécsi mestertől származó portréját, mely az előzővel egyidőben készült. A babával megörökített kislány ekkor öt esztendős, s a figyelmesebb szemlélőnek föltűnhet, hogy az arc meglehetősen felnőttes, s ezt a ruházat is felerősíti. Ha nem lenne ott a baba, Jozefát bizony idősebbnek feltételeznénk. Tegyük hozzá, nem ritka – különösen a leányok képein –, hogy a gyermeket korához képest érettebbnek ábrázolják. Zárásként szemléletes példaként hozzuk ide gróf Festetics Anna 1774-es képmását, melyen az arcvonások már nem is felnőttesek, hanem egyenesen öregesek. Itt is, mindkét kis hölgy esetében jellemző egyébként, hogy a leányokról alig őriz meg valamit az emlékezet, így aztán sem Mária Jozefa, sem Anna későbbi sorsát nem ismerjük. Sőt, Anna arcmását nem is sikerült teljes bizonyossággal beazonosítani, így aztán még az sem biztos, hogy a második kép a Festetics családban készült.

JEGYZETEK

1. A főúri ősgalériák létrejöttével és jellemzőivel foglalkozó, máig érvényes és átfogó irodalom: *Buzási Enikő* (szerk.): Főúri ősgalériák, családi arcképek (Budapest, 1988), valamint ugyanő: Régi magyar arcképek (Tata-Szombathely, 1988). Kiállítási katalógusok. Az egyes famíliák ősgalériái csak részben feldolgozottak, közülük megemlítjük *Buzási Enikő:* Az Esterházyak családi arcképei (Budapest, 1994) és *Székely Zoltán:* A Cziráky ősgaléria (Győr, 1997) munkáit.
2. Számos ábrázolás került elő a civil kezdeményezésre 2012-ben létrejött Nemzeti Portrétár kutatásai révén. A képek és adataik digitálisan hozzáférhetők (npg.hu).
3. Fontosabb összefoglalások: *Radvánszky 1879; Péter 1996.*
4. A kiállítást, amely 36 portré digitális másolatát mutatta be, jelen sorok írója rendezte és 2012. május 9-től június 17-ig volt megtekinthető. (Támogatója az Esterházy Kastély Kápolna Alapítvány.) Később a kollekciót több helyütt bemutatták (Hatvan, Kecskemét, Nagycenk stb.), majd a noszvaji De la Motte-kastélyban volt látható.
5. Meg kell említeni a Budapesti Történeti Múzeum *Gyerek/kor/kép Gyermek a magyar képzőművészetben* című kiállítását (2016. október 12.–2017. február 19, rendezte: *Révész Emese, M. Aczél Eszter)*, illetve a tárlat katalógusát *(Révész 2016),* amely tág horizonton és mélységében is földolgozta a gyermek-ábrázolások művészeti értékeit.
6. A gyermekportrék zöme a vár állandó kiállításán nem szerepel. Ezúton is köszönet az Esterházy Privatstiftungnak (Kismarton, Eisenstadt, A), hogy az itt bemutatott képek közléséhez hozzájárult, illetve a 4. lábjegyzetben említett kiállításra 11 mű digitális másolatának elkészítését engedélyezte. Továbbá ugyancsak köszönetet mondok a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnokának a Magyar Nemzeti Galériának, a győri Xantus János Múzeumnak, valamint a Fejér Megyei Önkormányzatnak, hogy képeiket közölhetem e kiadványban.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Péter 1996
Péter Katalin (szerk.): Gyermek a koraújkori Magyarországon. Társadalom és Művelődéstörténeti Tanulmányok 19, Budapest, 1996.

Radvánszky 1879
Radvánszky Béla: Magyar családélet és háztartás a XVI. és XVII. században.
Budapest, 1879.

Révész 2016
Gyerek/kor/kép. Gyermek a magyar képzőművészetben. Kiállítási katalógus, szerk.: *Révész Emese, Molnárné Aczél Eszter.* Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 2016. Konferencia: 2017. februárjában.

KÁLMÁN VARGA

HISTORICAL VALUES AND PERSONAL FATES

HUNGARIAN BARONIAL CHILD PORTRAITS FROM THE 17–19TH CENTURIES

ABSTRACT

Monarchs, politicians, military leaders, or prince-primates and bishops – this is how we refer to and learn about the outstanding aristocrats of our past. And in the ancestry galleries or baronial family portraits they are typically depicted as such: in a ceremonial environment and posture, their attire marking their social standing, some attributes reinforcing their high status.

We might be oblivious to the fact that these people having and wearing such titles and dignities were kids once who loved playing with animals and dolls even though their future and fate had already been decided at an early age. We are lucky, since family images, both of bourgeois and aristocratic families, appeared in portraiture throughout Europe in the late Middle Ages, including high standard children's portraits. In 17th and 18th century Hungary these were ordered mainly by baronial families who besides commissioning images of their contemporary family members wanted to capture their ancestors posteriorly – usually in idealised portraits – to somehow translocate the past into their present, while the children's portraits functioned as a "draft" for their future.

Besides having true artistic and aesthetic quality the latter serve also as rich historic and cultural historic sources. The milieu in the pictures, the personalised images of the children, the symbolism – and the reality – of their attire and objects represent many factual data that help us familiarize with the whole era and the personal fates of the sitters as well. These portraits are especially interesting from the point of view of the sitters' personal history when we can compare them against later images of different life-stages. This may reveal how authentic, symbolic or lifelike these portraits were. In many cases we can read from them – and confront to other sources – the personal fate of the sitter and indirectly the historic situation as well. However, child portraits also have the merit of bringing their little sitters close to us, even triggering positive emotions (kindness, liking, etc.) towards them. Although the setting – like in adult portraits – are mainly stiff, the sitters' innocence is showing through, the loveable supplements (such as animals, toys, flowers, etc.) appearing besides the "adult" attributes (coat of arms, sword, mace, documents, seal, etc.) lighten the compulsory austerity that started to dissolve slowly only in the 19th century. The child portraits might also help us to look at the great historic figures from a different angle since they were kids too…

dr.varga.kalman@gmail.com

SERFŐZŐ SZABOLCS

A GYERMEK II. JÓZSEF MAGYAR RUHÁS KÉPMÁSAI

A Budapesti Történeti Múzeum a *Gyerek/kor/kép* című kiállítással egy időben *A barokk fénye* címmel a 80 éves Szilárdfy Zoltán tiszteletére rendezett kamara-kiállítást, ahol az ünnepelt gyűjteményének szentképei mellett több világi tárgyú grafikai alkotás is bemutatásra került. Ezek egyke Gottfried Bernhard Göz (1708–1774) 1745 körül készült metszete, amely a gyermek II. Józsefet ábrázolja magyar nemesi öltözékben, amint kardját kivonja hüvelyéből.[1] *(1. kép)* Az augsburgi mester ún. pontozó eljárással készült kisméretű rézmetszete (*Punktierstich*) egy olyan képtípus reprezentánsa, amely II. József magyar trónörökösi címét hangsúlyozza, s a főherceg gyermekéveiben, az 1740-es években széles körben elterjedt a Habsburg Birodalom területén, így számtalan festészeti és grafikai emléke maradt fenn ebből az időből. Jelen tanulmányban Göz műve kapcsán a gyermek II. József magyar ruhás képmásainak különféle változatait szeretném bemutatni, egyben felvázolva azokat a kulturális és képi hagyományokat, amelyek kontextusában a képtípus eredete és politikai tartalma értelmezhetővé válik.



1. Gottfried Bernhard Göz: A gyermek II. József magyar nemesi öltözékben, 1745 k. Rézmetszet

A morva származású Göz 1733-ban telepedett le a kora újkori sokszorosított grafika központjában, Augsburgban, ahol az 1740-es években számos aktuálpolitikai vonatkozású, allegorikus nyelvezetű metszetet készített. Ezek nagy része a Habsburg-Lotaringiai dinasztia tagjait dicsőíti, s főként Mária Teréziának az osztrák örökösödési háborúban aratott sikereit ünnepli, ugyanakkor

a háború nyomán politikailag megosztott közép-európai közönségnek szánt grafikai lapok között akadnak olyanok is, amelyek épp a királynő politikai ellenfeleit, például VII. Károly német-római császárt vagy Nagy Frigyes porosz királyt magasztalják.[2]

Az itt bemutatott metszet értelmezéséhez egyfelől a lap alján olvasható latin nyelvű felirat nyújt támpontot: *Pro caelo Princeps, caelum pro Principe pugnat, / victus erit Princeps tunc quoque, quando Deus* (A herceg az égért, az ég a hercegért harcol, s a herceg akkor lesz győztes, amikor az Isten). A harc, amire az idézet utal, nem más, mint az osztrák örökösödési háború (1740–1748), amelynek tétje a Habsburg Birodalom fennmaradása volt. Mint ismeretes, a VI. Károly német-római császár halála, illetve leánya, Mária Terézia trónra lépése nyomán kirobbant katonai konfliktus alapja az volt, hogy Bajorország és Poroszország elutasították a Habsburg dinasztia uralmának a *Pragmatica sanctió*ban kodifikált leányági öröklését, s igényt támasztottak a Habsburg tartományokra. Ebben a politikai helyzetben különös jelentőségre tett szert az a tény, hogy 1741. március 13-án II. József személyében Mária Teréziának fiú utóda született, s így a Habsburg-ház férfiágának kihalása relativizálódott. Ezt hangsúlyozza a trónörökös lába mellett látható osztrák hercegi címer, valamint az a mozzanat, hogy a gyermek egy Anjou-liliomos mintájú, hermelinszegélyes palástot áll. Ez utóbbi motívum minden bizonnyal a legyőzött Franciaországot jelképezi, amely Bajorország oldalán lépett be az örökösödési háborúba. 1741 őszén a franciák a bajorokkal együtt elfoglalták Csehországot, s így a cseh trónra segítették Károly Albert bajor választó-fejedelmet, akit a következő év februárjában Frankfurtban VII. Károly néven császárrá is koronáztak. Az osztrák csapatok ugyanakkor még 1742-ben visszafoglalták Csehországot, s így a következő évben végül Mária Terézia került a cseh trónra. Erre, azaz Prága visszavételére utal a metszeten balra lenn egy kartusban ábrázolt lovas jelenet, a háttérben a prágai Károly-híddal, rajta Nepomuki Szent János szobrával.

A metszet felirata azt sugallja, hogy a Habsburg Birodalom fennmaradásáért folytatott küzdelemben az Úr a Habsburg dinasztia oldalán áll, ezáltal mintegy szakrális dimenzióba helyezi az örökösödési háborút, s az isteni terv részeként tünteti azt fel. Mindez jól illeszkedik a Habsburg-ház szakrális legitimációjának évszázados hagyományához. Ennek esszenciális összefoglalását adja a III. Ferdinánd által 1647-ben a bécsi *Am Hof* téren állíttatott Mária-oszlop dedikációs felirata, amelyben a császár a salamoni Példabeszédek könyvének sorát (8,15) parafrazeálva szólítja meg a „mindenható örök Istent, aki által a királyok uralkodnak", s kéri, hogy Fiának anyja, Mária, a Szeplőtelen Szűz legyen az ő és utódai patrónája, Ausztria úrnője.[3] A Habsburg dinasztia szakrális legitimációjának alapja tehát az, hogy uralkodói hatalmukat közvetlenül Istentől, pontosabban az isteni kegyelemből (*Dei gratia rex)* származtatják, s ezáltal tetteiket és uralkodásuk egészét az isteni akarat megnyilvánulásaként tüntetik fel.[4]

Göz 1745 körül készült, a Habsburg-Lotaringiai-ház tagjait dicsőítő művei között több olyan is van, amelyek – a gyermek II. Józsefet ábrázoló metszethez hasonlóan – a Habsburg dinasztia uralmának isteni elrendelését hangsúlyozzák. Ezek egyike Mária Terézia katonai sikereit ünnepi, mellképe alatt a királynőért harcoló magyar huszárcsapatok képviselőjének térdelő alakjával.[5] *(2. kép)* Feje fölött a kettős kereszten a megfeszített Krisztus látható, a kereszt tövében marsallbottal és hadvezéri sisakkal, valamint a *Maria Theresia – CrVCIfIXVs DVX MeVs* [1742] – *Regina Hung. et Boh.* (A keresztre feszített az én vezérem) kronosztichonos felirattal. Lent egy hasonló tartalmú disztichon



2. Gottfried Bernhard Göz: Mária Terézia, mint az osztrák örökösödési háború hőse, 1743/44. Rézmetszet

olvasható: *Auspiciis Regina Crucis cape mille triumphos / Crux palma est: aplmas cum Cruce mille feres* (A kereszt jele alatt ezer diadalt arass, ó királyné / A kereszt győzelmi jel: ezer győzelmet aratsz a kereszttel). A kompozíció tehát azt hangsúlyozza, hogy az örökösödési háborúban Isten akarata és a magyar huszárok támogatása mentette meg a királynő hatalmát.

A gyermek II. Józsefet magyar ruhában ábrázoló metszet a Habsburg dinasztia uralmának szakrális legitimációja mellett egy sajátos, magyar vonatkozású képi hagyományhoz is kapcsolódik: ezt azok a portrék képviselik, amelyek a Habsburg uralkodókat hangsúlyozottan magyar királyként, magyar nemesi öltözékben, a magyar koronázási jelvényekkel ábrázolják. Ennek hátterében az a 16. század végéig visszanyúló tradíció áll, amely szerint a Habsburg dinasztia tagjai magyar királlyá koronázásuk során magyaros főúri öltözéket, azaz dolmányt és mentét viseltek.[6] Ez a tradíció a szimbolikus legitimáció látványos gesztusaként értelmezhető, amely azt az üzenetet közvetítette a kortársak számára, hogy az idegen uralkodóházból származó király – legalábbis a koro-



3. Magyar nemesi gyermekviselet, 18. sz. közepe
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum,
ltsz. 1954.667.1–4

názás idejére – magyar ruhát öltve jelképesen magyarrá vált.

Ezt a „beöltözést", mint egyfajta szerepjátékot alapvetően az a körülmény tette lehetővé, hogy a középkori magyar koronázási öltözék – amely minden bizonnyal a teljes testet befedő, a főpapi ornátushoz hasonló, s ezáltal a szakrális királyság koncepciójának emlékét őrző ruházat volt – nem maradt fenn az újkorra, ellentétben például a német-római császárok 12. századból származó koronázási ornátusával, amelynek darabjait máig őrzik a bécsi Schatzkammerben.[7] Ebben az öltözékben (illetve részben annak későbbi replikáiban) koronázták császárrá II. József apját, Lotaringiai Ferencet is Frankfurtban 1745-ben, majd magát II. Józsefet 1764-ben.[8] Az inventáriumok tanúsága szerint a középkori magyar koronázási ornátus nagy része (pl. az alba, stóla, öv) a 16. század folyamán elpusztult,[9] csak a vörös selyemből készült saru és harisnya maradt fenn tovább,[10] ám a nedvesség hatására ezek is megsemmisültek, amikor 1849-ben Orsovánál elásták a koronázási jelvényeket. A 16. századtól kezdődően a koronázási ceremónia során a beiktatásra kerülő királyok már csak a Szent István korából származó koronázási palástot ölthették magukra, míg az albát a magyaros főúri öltözet váltotta fel.

A 17. század elejétől kezdődően reprezentatív uralkodóportrék is fennmaradtak a magyar királlyá koronázott Habsburg uralkodókról, amelyeken a koronázás során viselt magyaros díszruhában láthatók. Ezek egyik legkorábbi emléke II. Mátyás reprezentatív, egészalakos képmása a prágai vár képtárában.[11] A portrét II. Rudolf udvari festője, Hans von Aachen festette 1611-ben, Mátyás cseh királlyá koronázása alkalmából, ezért látható mellette az asztalon a cseh királyi korona. A portré azért ábrázolja magyaros főúri viseletben, mert a korabeli források szerint – kettős uralkodói címét hangsúlyozva – Mátyás magyaros öltözékben vonult be a koronázásra a Szent Vitus székesegyházba.[12] A leírás szerint a bevonuláskor hosszú, zöld színű, ezüstszállal átszőtt selyemből készült felsőkabátot és fekete, kalpagforgós magyar föveget viselt, ahogy Hans von Aachen portréján is látható. Cesare Vecellio 1590-ben Velencében megjelent viselet-albumában egy igen hasonló öltözék látható a magyar nemesi díszruha példájaként, ami jól

érzékelteti, hogy a király ruházatát a kortársak valóban egyértelműen magyar nemesi viseletként ismerték fel és azonosították.[13] Mint ismeretes, ez az erősen keleties jellegű főúri viselet a 16. század folyamán a könnyűlovasság, azaz a huszárok öltözékéből alakult ki, s vált jellegzetesen magyar nemesi viseletté: ennek legjellegzetesebb elemei a hosszú dolmány és a fölötte viselt, köpenyszerű mente.[14]

II. József „magyar ruhás" képmásaihoz elsősorban azonos keresztnevű nagybátyja, I. József magyar ruhás portréi szolgálhattak modellként; a névazonosság mellett azért is, mert I. Lipót elsőszülött fiát 9 éves korában, 1687-ben koronázták magyar királlyá, így a róla készült magyar ruhás portrék is gyermekként ábrázolják.[15] Egy ilyen koronázási díszruhás portréja látható az innsbrucki Hofburg Kapitelzimmerének falburkolatába illesztve, amelynek egészalakos metszet-változata is ismert.[16]

A Habsburg uralkodók, köztük I. József magyar ruhás képmásai tehát egyfajta ikonográfiai előzményként szolgáltak II. József hasonló portréihoz. Ugyancsak képi előzményként számolhatunk a koronaherceg anyja, Mária Terézia magyar koronázási díszruhás képmásaival: a királynőt a kora újkori magyar nemesi női viselet elemeiből (pl. vállfűző, csipkekötény, buggyos ujjú ing stb.) összeállított ceremoniális díszruhában koronázták magyar uralkodóvá Pozsonyban 1741 júniusában.[17]

A magyar ruhás gyermek alakja a 18. században egyfajta ikonográfiai formulaként is értelmezhető, amelyet éppúgy alkalmaztak Szent Imre herceg ábrázolásainál,[18] mint a nemesi származású magyar fiúgyermekek portréin. Ezek tehát ugyancsak mintaként szolgálhattak a II. Józsefet magyar nemesi viseletben ábrázoló képmásokhoz. A magyar nemesi gyerekportrék rendszerint a korabeli magyar nemesi öltözékben, ún. csákóra vágott dolmányban és a vállra vetett mentében örökítették meg az ábrázoltakat. Ilyen például II. Rákóczi Ferenc gyermekkori portréja 1684-ből (Budapest, MNM), Podmaniczky János és Judit Mányoki Ádám által festett kettős képmása 1724-ből (Budapest, MNG), vagy Csáky József portréja 1749-ből (Budapest, MNM).[19] Ez utóbbin különösen jól látható a dolmány derékon aluli részének rézsútosan szabott, úgymond „csákóra vágott" széle. Egy ilyen szabású, világoszöld selyemszövetből készült, fémfonalas vert csipkével díszített, 2–3 éves gyerekre való dolmány található az Iparművészeti Múzeum viseletgyűjteményében is, amit a hagyomány szerint egykor II. József viselt.[20] Ugyancsak a főherceg öltözékeként tartja számon a hagyomány ezt a 6–7 éves gyerekre való, világoskék színű, virágszálas mintájú bordás selyemszövetből készült öltözéket, ami a Nemzeti Múzeum gyűjteményében található.[21] *(3. kép)*

A gyermek II. József magyar ruhás képmásai kapcsán meg kell említenünk, hogy a képtípus bizonyos mértékig egy létező gyakorlaton alapult: a források ugyanis arról tanúskodnak, hogy a bécsi udvar egyes ünnepi ceremóniáinak alkalmából II. Józsefet ténylegesen magyar ruhába öltöztették. Első alkalommal 1743. december 12-én került sor erre, a Lotaringiai Károly herceg születésnapja alkalmából tartott ünnepségen.[22] Ekkor a főherceg két és fél éves volt, azaz már stabilan tudott járni, így jól mutathatott rajta a magyar nemesi viselet, ami minden bizonnyal különleges, jelmez-szerű öltözékként hathatott, azaz önmagában is hangsúlyos jelentéshordozóvá, a koronaherceg magyar trónörökösi címének kifejezőeszközévé vált.

II. József első, halála évében, 1790-ben megjelent életrajza szerint a főherceget anyja azért öltöztette magyar ruhába, s azért taníttatta magyar nyelvre, hogy a magyar nemzeti iránti háláját kifejezze.[23] Hogy ez valóban így volt-e, nem tudhatjuk, az azon-



4. Johann Christian Leopold: Allegória József főherceg születésére. Rézmetszet, 1741. Bécs, ÖNB Bildarchiv, ltsz. 47810 http:www.bildarchivaustria.at/Pages/Informationen/PDF/preislistr.pdf Letöltés: 2018 márc. 10

ban kétségtelen, hogy a magyar ruhába öltöztetett gyermek trónörökös Mária Terézia politikai reprezentációjának egyik fontos eszköze volt. A királynő valóban rendkívül tudatosan készítette fel a trónörököst magyarországi uralkodására: 1748-tól Batthyány Károly József (1698–1772) tábornagy személyében magyar nevelőt állított mellé, aki magyar nyelvre is taníttatta (bár Kazinczy szerint nem sok eredménnyel),[24] 1749-ben pedig Bajtay Antal piarista szerzetes lett a trónörökös történelemtanára, aki több kéziratos tankönyvet is készített számára a magyar történelemről.

II. József tehát a források szerint két és fél éves korától alkalmanként valóban magyar nemesi díszruhát viselt, magyar ruhás ábrázolásai ugyanakkor már nem sokkal születése után megjelentek. A főherceg egy hónapos korában, 1741 áprilisában, Bécsben városszerte díszkivilágítással, diadalkapukkal és más efemer dekorációkkal ünnepelték a trónörökös megszületését.[25] Ezek feliratait és ábrázolásait részletesen ismerteti egy

több mint 300 oldalas egykorú nyomtatvány, mely szerint az am Hof téren álló jezsuita rendház ablakaiban is emblémákat és allegorikus ábrázolásokat helyeztek el. Az egyik festményen a magyar ruhába öltözött II. József volt látható, jobbjában kereszttel, balját a mellette lévő magyar királyi koronára helyezve, míg a képet kísérő latin feliratok az ellenfelei fölött győzedelmeskedő erényes uralkodóként dicsőítették a csecsemőt.[26]

Nem sokkal születése után más médiumok mitologikus utalásokkal ünnepelték a koronaherceget: Johann Christian Leopold (1699–1755) augsburgi mester rézmetszetén egy puttó nyújtja át a Habsburg Birodalom koronáit a baldachinos bölcsőben fekvő csecsemőnek, akit az erények allegorikus alakjai (a Bölcsesség, a Hit, az Igazságosság és a Bátorság perszonifikációi) vesznek körül.[27] *(4. kép)* Egy 1741-ben készült jelzetlen



5. Martin van Meytens köre: Mária Terézia a gyermek II. József képmásával. Vászon, olaj, 1744. Bécs, Wien Museum. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marie-Th%C3%A9r%C3%A8se_d%27Autriche_Wien_Museum.jpg Letöltés 2018 márc. 10



6. Az osztrák csapatok eskütétele Mária Teréziának Khevenhüller tábornok előtt 1741-ben. Rézmetszet, 1742

mezzotinto szintén mitologikus utalásokkal dicsőíti a trónörököst, amint Pallas Athéné és Herkules állnak bölcsője mellett, azt jelezve, hogy virtusban és műveltségben őket követi majd a gyermek.[28] Új Herkulesként tünteti fel II. Józsefet a születése alkalmából vert arany emlékérem is: a medál egyik oldalán az újszülött babérkoszorúval övezett portréja látható, másik oldalán pedig a kígyókat tartó csecsemő.[29] Ez utóbbi motívum a csecsemő Herkules történetére utal: mint ismeretes, Herkules Zeusz és Alkméné tirünszi királyné gyermeke volt. Héra úgy akarta megbosszulni férje hűtlenségét, hogy két kígyót küldött a csecsemő bölcsőjébe annak elpusztítására, de ő mindkettőt megfojtotta, ezzel adva jelét rendkívüli képességeinek. A kígyókat tartó főherceg, mint „Osztrák Herkules" ábrázolása egyébként 1741 áprilisában a bécsi házakra kifüggesztett emblémák között is szerepelt.[30] Ugyancsak egyfajta héroszként, egyben leendő uralkodóként, római katonai öltözékben, baldachinos trón előtt állva ábrázolja a főherceget Martin Engelbrecht (1684–1756) rézmetszete.[31] Kevésbé heroikus hangvételű, de szintén II. József trónörökösi minőségét hangsúlyozza a trónszéken ülő, galambbal játszó csecsemő főherceg portréja.[32]

Csecsemő- és kisgyermekkorában, 1741–43-ban tehát tartalmilag és formailag is igen változatos ábrázolások születtek a főhercegről. Ezt a meglehetősen gazdag portréikonográfiát 1743-tól tovább gazdagították a trónörökös magyar ruhás képmásai, ame-



7. Josef és Jacob Klauber: A gyermek II. József magyar nemesi öltözékben. Rézmetszet, 1743 k. Bécs, ÖNB Bildarchiv, ltsz. 47816

lyek rövid időn belül szinte egyeduralkodóvá váltak. Ezek egyik legkorábbi emléke a bécsi városháza tanácstermébe készült egészalakos képmás, amit az udvari portréfestő Martin van Meytens (1695–1770) festett 1744-ben.[33] *(5. kép)* Az életnagyságú festmény Mária Teréziát Ausztria főhercegnőjeként ábrázolja, s szokatlan módon a kereten felül egy kartusban a trónörökös magyar ruhás mellképe is helyet kapott rajta. A főherceg képmása itt tulajdonképp az anya attribútumaként szolgál, Mária Terézia termékenységét, ezáltal a Habsburg dinasztia fennmaradását hangsúlyozza, ugyanakkor a trónörökös magyar öltözéke által anyja magyar uralkodói címét is jelzi.

Egy hasonló kettős portré látható egy 1742-ben Amszterdamban kiadott röplapon, ami az osztrák örökösödési háború egyik jelenetét ábrázolja.[34] *(6. kép)* 1742 januárjában a Linz melletti katonai táborban Ludwig Andreas Khevenhüller tábornagy a királynő és a trónörökös arcképeit felmutatva bíztatta katonáit a bajor csapatok elleni harcra. A kettős képmást Mária Terézia küldte a tábornagynak, aki a királynő levelét is felolvasta katonáinak, ami ezekkel a sorokkal kezdődött: *Kedves és hűséges Khevenhüller,*



8. II. József magyar nemesi öltözékben, testvérei körben (Meytens nyomán). Rézmetszet, 1743 k. Bécs, ÖNB Bildarchiv, ltsz. 00067772

itt látod az egész világ által elhagyott királynőt fiú örökösével: mit gondolsz, mi lesz ennek a gyermeknek a sorsa?

Mária Terézia mellett ülve, magyar ruhában ábrázolja a főherceget Martin Johann Schmidt (1718–1801) portréja is, amit 1745-ben festett a seitenstetteni bencés apátság számára. A kép itt is hangsúlyozottan a magyar királyi trón örököseként ábrázolja a gyermeket, amint a magyar királyi korona mellett ül, jobbját az országalmára helyezve.[35] Egy hasonló kettős portrét festett Johann Gottfried Auerbach (1697–1793) bécsi



9. Gottfried Bernhard Göz: Mária Terézia és a gyermek II. József Lotaringiai Ferenc képmásával. Rézmetszet, 1745 k. Bécs, ÖNB Bildarchiv, ltsz. 00047544

udvari festő 1743-ban a prága-břevnovi bencés apátság refektóriumába.[36] Itt a főherceg az Aranygyapjas rend láncát tartja kezében, annak jelenként, hogy rögtön születése napján a rend lovagjává avatták, egyben trónörökösként a nagymesteri cím várományosa lett, amit apja halála után, 1765-ben nyert el.[37] A képtípus alighanem francia előképek nyomán jelenet meg a bécsi udvarban. Erre enged következtetni, hogy Alexis Simon Belle (1674–1734) 1730 körül egy hasonló portrét festett a versailles-i kastély egyik termébe (*Grand cabinet de la Dauphine*) Leszczyńska Mária francia királynéról, ölében a trónörökössel, Lajos Ferdinánd (1729–1765) herceggel.

A kezében az Aranygyapjas rend láncát tartó, pontosabban azzal játszadozó magyar ruhás főherceg alakja önálló portrékon is megjelent az 1743 körüli években; ezek egyik

reprezentatív emléke egy Meytensnek tulajdonított, bécsi magángyűjteményben őrzött kisméretű képmás.[38] *(7. kép)* A portréról több metszetmásolat is készült, ezek egyikét az augsburgi Klauber testvérpáros készítette,[39] s ezt használták fel II. József 1744-ben megjelent ábécéskönyvének címlapelőzékeként is.[40]

Az Aranygyapjas rend láncával játszadozó magyar ruhás főherceg képmásának olyan változata is van, amelyen testvérei körben látható. Ebből az évek során több variáns is készült, fokozatosan kibővülve az újonnan született főhercegek alakjával. A legkorábbi, négyalakos portré 1743-ban készült Meytens műhelyében.[41] *(8. kép)* József főherceg mellett itt nővére, Mária Anna (1738–1789) és két húga, Mária Krisztina (1742–1798) és Mária Erzsébet főhercegnő (1743–1808) látható. A Nemzeti Múzeumban őrzött ötalakos portrén a bal szélen már Károly főherceg (1745–1761), a Wien Museumban lévő hétalakos változaton pedig már Mária Amália (1746–1804) és Péter Lipót főherceg (1747–1792) is feltűnik.[42]

Az 1745 körüli években több olyan csoportportré is készült az uralkodócsaládról, amelyeken a trónörökös magyar ruhában látható: ezek egyike a bécsi Hadtörténeti Múzeumban található kisméretű portré, amelyen az apa tábornagyként, kezében marsallbottal látható, míg a trónörökös kardot tart kezében. (Mindkettőjük nyakában az aranygyapjas rendjel függ vörös szalagon.).[43] Ugyancsak szüleivel együtt látható a gyermek II.



10. A gyermek II. József huszár egyenruhában. Vászon, olaj, 1743 k. Budapest, MNM TKCS ltsz. 53.78



11. Martin van Meytens köre: A gyermek II. József, magyar nemesi öltözékben. Vászon, olaj, 1745 k. Prága, Narodni Galerie, ltsz. O 787

József Gottfried Bernhard Göz egy 1743/44-re datálható metszetén.[44] *(9. kép)* A kép Mária Teréziát Magyarország és Csehország királynőjeként ábrázolja, a pozsonyi koronázása során viselt magyaros díszruhában. Baljában férje, Lotaringiai Ferenc képmását tartja, előtte a gyermek József főherceg ül magyar nemesi öltözékben, fején az osztrák főhercegi föveggel. Az alatta olvasható felirat (*Foemineos **Princeps**! Assurgito **Matris** in ausus, / undique terrarum masculus **heros** eris)* (Herceg! Érj anyád nyomába a merész női cselekedetekben, s mindenhol a földön férfi hős leszel!) Mária Terézia és a trónörökös legfontosabb titulusait (herceg, anya, hős) vastagon szedve emeli ki, hősként dicsőítve a trónörököst.

A gyermek II. József magyar ruhás portréinak önálló csoportját alkotják azok a képmások, amelyek a főherceget oldalán karddal, mintegy huszárként ábrázolják. Ezek

korai, 1743 körül, azaz a trónörökös kétéves kora körül készült változatai párnán ülve örökítették meg a gyermeket, fején leffentyűs, tollforgós huszár kalpagban, mellette az osztrák főhercegi föveggel.[45] *(10. kép)* A portrétípusnak olyan változata is van, amelyiken a trónörökös a fején viseli a főhercegi föveget, rajta a huszár kalpagokéhoz hasonló piros leffentyűvel.[46] (Párnán ülve ábrázolja a kétéves II. Lajost az 1508. június 4-i magyar királlyá koronázása alkalmából vert emlékérem is.[47])

A gyermek főherceget magyar nemesi öltözékben, oldalán karddal ábrázoló portréknak álló alakos változata is van: ilyen például Meytens 1747 körül festett egészalakos képmása, amelyen a háttérben asztalra helyezve az osztrák főhercegi föveg és a magyar korona látható.[48] *(11. kép)* A portrénak olyan változata is készült, amelyen a főherceg kezét a kard markolatára helyezi, s mintegy kivonni készül azt hüvelyéből.[49] Gesztusa nyilván az örökösödési háborúban betöltött jelképes „hadvezéri" szerepére utal, azaz arra, hogy a főherceg védelmezi a Habsburg tartományokat, amelyeket a portrén a mellette látható osztrák főhercegi föveg jelképez. Egy ilyen egészalakos képmás található a vöröskői vár (Hrad Červený Kameň, SK) gyűjteményében is.[50] Ennek számos részlete egyezik Göz metszetével, ami feltehetően előképül szolgált a festményhez. *(12. kép)*

A gyermek II. József portréinak egy további csoportját alkotják azok a képmások, amelyek a főherceget huszár egyenruhában és lóháton ábrázolják, azaz mintegy a hadvezérként, majdani birodalmának védelmezőjeként tűntetik fel a trónörököst. Ezek közül a legkorábbi Johann Elias Ridinger (1698–1767) 1745 körüli rézmetszete, amely Mária Terézia lovas portréjának párdarabjaként készült: mindkettőn huszárok, illetve egy gyalogos hajdúk kíséretében látható a magyaros öltözékben ábrázolt uralkodó.[51] *(13. kép)* Ugyancsak 1745 körül készült az augsburgi Martin Engelbrecht (1684–1756) metszete, amelynek párdarabjai a koronaherceg szüleit ábrázolják lóháton.[52] Johann Martin Will (1727–1806) 1760 körül készült rézmetszete ugyancsak lóhátón, huszár egyenruhában, kivont karddal ábrázolja a főherceget, körülötte szülei és 12 élő testvérének arcképével.[53] *(14. kép)* A gyermek trónörökös huszártisztként történő ábrázolására ez esetben az alatta olvasható felirat is magyarázattal szolgál, miszerint a főherceg egy könnyűlovas regiment (tiszteletbeli) ezredes-kapitánya volt



12. A gyermek II. József huszár egyenruhában. Vászon, olaj, 1743 k. SNM, Múzeum, Vöröskői vár



13. Johann Elias Ridinger: A gyermek II. József huszár egyenruhában, lóháton. Rézmetszet, 1745 k.



14. Johann Martin Will: A gyermek II. József huszár egyenruhában, lóháton. Rézmetszet, 1760 k. Bécs, ÖNB Bildarchiv, ltsz. 00047935

(*Obrister über ein Regiment zu Pferd*).[54] II. Józsefről kamasz- és felnőttkorában is készültek magyar ruhás portrék.[55] A braunschweigi Herzog Anton-Ulrich-Museum gyűjteményében található három, korábban Jean-Etienne Liotardnak (1702–1789) tulajdonított, 1755 körül készült pasztellkréta rajz, amelyek Mária Teréziát, Lotaringiai Ferencet és II. Józsefet ábrázolják, a főherceget kék színű huszáregyenruhában.[56] Ugyancsak huszár egyenruhában, mégpedig a császári sereg 1. számú huszárezredének uniformisában ábrázolja Józsefet ez az 1770 körül készült, Pompeo Battoninak (1708–1787) tulajdonított portré.[57] (II. József apja halálával, 1765-ben lett a regiment tulajdonos-ezredese). *(15. kép)*

Mária Terézia halála után II. József önálló uralkodását (1780–1790) közismerten a felvilágosodás eszméi és az állam működésének megreformálására irányuló törekvések határozták meg. Uralkodói reprezentációjában ekkor már nem kaptak helyet a magyar alattvalók felé tett látványos gesztusok. Hatalomra kerülése után nem koronáztatta magát magyar királlyá, sőt, egyenesen „muzealizálta" a magyar koronázási jelvényeket, amikor 1784 áprilisában a Pozsonyból Bécsbe vitette a királyi koronát, s mint régiséget, a császári kincstárban egy üvegszekrényben helyeztette azt el a cseh



15. Pompeo Battoni (?): II. József az 1. számú huszárezredének uniformisában.
Vászon, olaj, 1770 k. St. Pölten, Museum Niederösterreich
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:JosephusImperatorRex.png Letöltés 2018 febr. 8

koronával és az osztrák főhercegi föveggel együtt.[58] Pár héttel később, 1784. május 11-én kiadott nyelvrendeletében a latin helyett a németet tette hivatalos nyelvvé a soknemzetiségű Magyarországon és Erdélyben. Intézkedése komoly ellenállást váltott ki a magyarországi nemesség körében, ami egyebek között abban is megmutatkozott, hogy – bár az 1770-es években a magyaros főúr viselet már kezdett kiment a divatból, s egyre többen követték a nyugati divatot – az 1780-as években ismét egyre általánosabbá vált a magyar viselet, mintegy a császárral szembeni „nemzeti ellenállás" jeleként. Az 1780-as években tehát a magyaros viselet, ami a gyermek trónörökös esetében még Mária Terézia politikai reprezentációjának instrumentuma, s a királynő magyar rendek iránti hálájának kifejezőeszköze volt, II. József uralkodásának idején épp az uralkodóval való szembenállás jelképe lett.[59]

JEGYZETEK

1. Mérete 16×10,7 cm. A balra lenn látható *C.P.S.C.M.* (*Cum Privilegio Sacris Caesaris Majestatis*) felirat arra utal, hogy Göz 1741-ben császári privilégiumot szerzett metszeteinek kiadására. 1744-ben Göz császári udvari festő és rézmetsző címet kapott VII. Károlytól (*kaiserlicher Hofmaler und Kupferstecher*), ettől kezdve a „S. C[aes.] M[aj.] A[ul.] P[ict.] et Sc." felirat is szerepelt metszetein, amint itt bemutatott művén is. A metszet datálásához *terminus ante quem*-ként támpontot nyújt, hogy annak másolata egy 1746-ban megjelent cseh nyelvű nyomtatvány címlapelőzékén látható, azonos felirattal, a háttérben a příbrami Mária-kegyszoborral. (*Josephus Benedictus a Maria Anna Neyoswiceněgssý Arcy-Knjžátka Rakauská…* Příbram 1746) A metszet egy másik példánya megtalálható a münsteri Porträtarchiv Diepenbroick gyűjteményében. Ld: *Joseph II. 1980*, Nr. 20.; *Wildmoser 1985:* 157.; a metszet egy további példánya, valamint párdarabja is, amely Károly József Emánuel főherceget (1745–1761) ábrázolja, megtalálható a bécsi ÖNB gyűjteményében. Szilárdfy Zoltán szíves szóbeli közlése szerint egy müncheni antikváriumban vásárolta a metszetet, amelynek egy további példánya egykor Ernst Lajos (1872–1937) tulajdonában volt. Vö.: *Ernst 1939*, Nr. 81. A kiállítás zárása után, 2017 márciusában a metszet a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményébe került.
2. *Wildmoser 1985:* 155–159.
3. *Coreth 1982:* 10, 57.
4. A Habsburg császári hatalom eszkatológikus-messianisztikus értelmezése jut kifejezésre a dinasztia III. Frigyestől eredő jelmondatában, az *A.E.I.O.U.* betűszóval *rövidített* az *Austriae est imperare orbi universo (*Ausztria feladata a világot uralni) devizában is.
5. *Wildmoser 1985:* 159.
6. A témáról összefoglalóan ld.: *Buzási 1991*; *Dózsa 2001*; *Polleroß 2010.*
7. A Német-római Birodalom uralkodójelvényeinek együtteséhez (*Reichsklenodien*) a birodalmi korona, a jogar, és a birodalmi alma mellett a palást, s az alatta viselt, arannyal hímzett szegélyű alba és a sasokkal hímzett stóla is hozzá tartozott. Ld. *KHM 1991:* 134.
8. Ld. II. József egészalakos portréját a császári koronázási ornátusban: *Joseph II. 1980*, Nr. 393.
9. A stólát és az övet (*baltheum seu cingulum)* a koronaláda 1551. évi inventáriuma említi, a koronázási jelvények 1622. és 1638. évi összeírásában azonban ezek már nem szerepelnek. Köszönöm az adatot Pálffy Gézának. A stóla és az öv megléte arra utal, hogy korábban – a német-római koronázási ornátushoz hasonlóan – a palást alatt viselt, bokáig érő alba is tartozhatott az együtteshez.
10. Ezek rajzát közli: *Decsy 1792,* IV. tábla. Mária Terézia koronázásakor a sarukat már nem használták, mivel azok annyira kinyúltak, hogy a királynő nem tudott azokban járni. Ld.: *Ipolyi 1886:* 218.
11. *Neumann 1967:* 72.; *Buzási 1991:* 150.
12. „…in einem langen grünsammeten ungarischen rock mit weissilbern tuch gefutert und einem schwarzen ungarischen hütlein mit einem kleinen schwarzen federbüschlein" – idézi: *Berning 2008:* 100.
13. *Vecellio 1590:* 739.
14. *Ember 1966.* A fél lábszárig érő dolmány derékig testhez álló, majd deréktól lefelé bővül; ujjai szűkek, elől sűrű gombsorral záródik, lent „csákóra vágott", azaz rézsútosan szabott. A dolmány fő jellegzetessége az oszmán-török kaftánéhoz hasonló szabása. A fölötte viselt mente a dolmánynál is hosszabb, csak

nem bokáig ér, igen bő szabású, ujjatlan, s elől paszományok díszítik. (A 17. század folyamán a dolmány és a mente is egyre rövidebb lett, a 18. század közepére már csak derékig ért.).

15. *Gyulai 2015:* 34.

16. *Polleroß 2010*. A bécsi spanyol követség is őrzi I. József egészalakos, magyar ruhás portréját. Köszönöm az adatot Pálffy Gézának és Martí Tibornak. I. József magyar ruhás portréjának egy másik, Benjamin Blocknak tulajdonított mellkép-változata a Dorotheum bécsi aukcióján bukkant fel. (Alte Meister, 11.06.2013 – Lot Nr. 122.) Az innsbrucki vörös ruhás képmástól eltérően ezen aranyszínű fonallal hímzett kék dolmányban és mentében látható, a háttérben a magyar koronával. Az aukciós katalógusban Benjamin Blocknak tulajdonított képmásról metszetmásolat is készült (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Inv. Nr. A 4592), amelyen *F. Wappler pinxit 1689* szignatúra olvasható, eszerint a metszet Franz Wappler müncheni portréfestő képe nyomán készült.

17. *Serfőző 2017a*.

18. Szent Imre magyar ruhás ábrázolásairól ld.: *Szilárdfy 2007.*

19. Ld. továbbá Varga Kálmán tanulmányát a jelen kötetben. Néhány 1760 körüli gyerekportré tanúsága szerint ekkoriban – nyilván a magyar huszárság sikerei nyomán – Magyarországon kívül is divatossá vált gyermekeket huszár egyenruhába öltöztetni. Ld. *Hackspiel – Mikosch 2013*; *Meytens 2014:* 100.

20. *Maria Theresia 1980*, Nr. 47.

21. MNM, ltsz.: 1954.667.1–4.; vétel Delhaes Istvántól (1845–1901) 1900 k.; ld.: *Szendrei János:* A magyar viselet történeti fejlődése. 1905, 192.

22. *Khevenhüller* 1907, 194.: Den 12. (1743) Dez. machte mann dem Printz Carl Gala zu seinem Geburts-Tag (…) Anheut erschine auch der Ertzherzog zum erstenmahl in hungarischer Kleidung.; *Wienerisches Diarium*, 14. Dezember 1743, S. 6.: Eben an diesem Tag [12. Dez.] wurde der Durchl. Prinz Joseph Erz-Herzog zu Österreich zum erstenmal mit einem völligen ungarischen kostbaren Kleid bekleidet, um Sr. Durchl. Prinzen Carl von Lothringen damit Gala zu machen.
A főherceget első „bemutatására" tízhetes korában, 1741. május 27-én került sor, amikor a Hofburg egyik, a Schweizerhofra nyíló ablakából mutatták meg a csecsemőt Bécs lakosságának. Ld.: *Arneth 1863*, 266. Feltehetően magyaros ruhát viselt a főherceg 1741. szeptember 21-én is, amikor a pozsonyi várban a csecsemő trónörököst bemutatták a magyar rendeknek. A ceremónia korabeli leírásai ugyan nem tesznek említést a gyermek öltözékéről, de az eseményt ábrázoló, a bécsi magyar nagykövetség palotájában található festmény magyaros, kalpagforgós fövegben ábrázolja a csecsemőt. Ld. *Serfőző 2017b*, 71.

23. *Johann Pezzl:* Charakteristik Josephs II.: eine historisch-biographische Skizze. Wien 1790, 11.: „Die immer dankbare Theresia wählte eine der glücklichsten Mittel, um der ungarischen Nation ihre Gnade und Gewogenheit recht anschaulich darzustellen. Ihr geliebter Prinz Joseph wurde in die ungarische Nationaltracht gekleidet, erhielt Unterricht in der ungarischen Sprache, und die Ehre, sein Hofmeister zu seyn, ward dem ungarischen Grafen und Feldmarschall Bathiany zu Theil."

24. Kazinczy Ferenc tübingai pályaműve a magyar nyelvről, 1808. Kiadta Heinrich Gusztáv. Budapest 1916, 130.: „József csehűl igen jól beszéllt: magyarúl nem tudott többet egynéhány szónál." Kazinczy ugyanott azt is megemlíti, hogy a főherceget „...bennünket szerető anyja kisded korában magyarosan járatá, s nevelését magyarra bízta."

25. 1741. május 3-án Selmecbányán is különféle efemer dekorációkat, pl. egy díszpiramist állítottak a trónörökös megszületésének ünneplésére. Ld. *Wienerisches Diarium*, 3. Juni 1741, 471.

26. Wiennerische Beleuchtungen, oder Beschreibung aller deren Triumph- und Ehren-Gerüsten Sinn-Bildern ... welche bey denen zu Ehren der Geburt Josephi... in Wienn... zu sehen gewesen. Wien 1741, 237. (Nr. 16.): A feliratok: *Fugite partes adversae* (Ellenfelei elmenekülnek) */ Tantam conciliant virtus, habitusque coronam, adversas acies talia sceptra fugant* (Az erény jutalma ez a korona, az ellenséges hadvezéreket pedig ezzel a jogarral űzi el.)

27. Bécs, ÖNB Bildarchiv, ltsz.: 00047810

28. London, Bristih Museum, AN1613220595

29. Bécs, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett, 1974bβ

30. Wiennerische Beleuchtungen i.m. p. 24.; a kígyó egy másik helyen a megújulás szimbólumaként kapott helyet. Ld.: uo.: 40.

31. Bécs, ÖNB Bildarchiv, ltsz.: 00047809. Ugyancsak páncélban, mintegy hadvezérként ábrázolja a gyermek trónörököst Georg Christoph Kilian 1745 körül készült mezzotintója. Ld.: *Batthyányak 2005*, Nr. VII.4.

32. *Kleine Prinzen* 2003: 68.
33. *Polleroß 2006*, 65.
34. *Joseph II. 1980*, Nr. 34.
35. *Joseph II. 1980*, Nr. 15.; *Feuchtmüller 1989*, 358., Nr. 8.
36. Johann Gottfried Auerbach (1687–1743) 1743. április 29-én 320 rajnai ft-ot kapott a refektóriumba festett két portréért. Ld. *Menzel 1964*, 105. (forrás megjelölése nélkül). A két portré a terem két rövidebb falán középen kapott helyet; az egyik Mária Teréziát, a másik VI. Károlyt ábrázolja. A portrék tehát nem sokkal Mária Terézia 1743. május 12-i prágai koronázása előtt készültek. A királynő 1754. évi prágai útja során, augusztus 25-én ebben a teremben ebédelt Václav Kazimír Netolický z Eisenberka cseh kamaraelnökkel együtt. Ld. *Wienerisches Diarium*, 4. September 1754, S. 10.
37. Az 1429-ben Jó Fülöp burgundi herceg által a keresztény hit védelmére alapított lovagrend nagymesteri címét a kora újkorban a Habsburg-ház spanyol, majd annak kihalásával, 1700-tól a dinasztia ausztriai ágának uralkodói viselték, ők gyakorolták a kinevezési jogát, így az a dinasztia egyik legfontosabb rendjele lett.
A 18. század második felében a legtöbb Habsburg főherceg már gyermekkorában megkapta az Aranygyapjas rend lovagja címet, s többükről is készült olyan gyerekkori portré, amely nyakukban a rend jelvényével örökítette meg alakjukat. Így például II. József unokaöccséről, a későbbi II. Lipót elsőszülött fiáról, a későbbi I. Ferenc osztrák császárról Anton Raphael Mengs festett egy ilyen portrét 1770-ben (Madrid, Prado), öccséről, Ferdinand (1769–1824) toszkán nagyhercegről pedig az innsbrucki Hofburg *Riesensaal*). néven ismert termébe található egy ilyen képmás.
38. *Meytens 2014*: 66. A portré egy ovális formátumú másolata ismeretlen magángyűjteményben. Ld.: *Kleine Prinzen* 2003: 68. A képmás egy másik, kékruhás változata a Christie's 2002. július 12-i londoni aukcióján szerepelt (Sale 9433: Old Master Paintings, Nr. 130.).
39. Bécs, ÖNB Bildarchiv, ltsz.: 00047816.
40. *Josephinische Erzherzogliche ABC oder Namenbüchlein*. Wien 1744. Ld.: *Joseph II. 1980* , Nr. 21.
A Klauber testvérek metszetéről Sebastian Zeller is készített másolatot. Ld. *Rózsa 1998:* 28, Nr. 4.
41. Bécs, Palais Schwarzenberg; ld. *Lisholm 1974*, Nr. 109.; metszetmásolata: Bécs, ÖNB Bildarchiv, ltsz. 00067772.
42. Budapest, MNM, TKCs 1907; *Lisholm 1974*, Nr. 219.
43. Franz Xaver Karl Palko (?), 1747 (?), Bécs, Heeresgeschichtliches Museum, Inv. Nr. 1949/15/BI28.182; ld. *Mraz 1979:* 78.
44. *Wildmoser 1985:* 159.; *Telesko 2016:* 42.
45. Ld. pl. MNM TKCs 53.78; Bécs, magángyűjtemény – *Joseph II. 1980*, Nr. 17.; Johann Andreas Pfeffel mezzotintója – *Polleroß 2010:* 69.; a képtípus két további példánya a mallorcai Fundación Yannick y Ben Jakober gyűjteményében – ld.: *Kleine Prinzen* 2003: 219. Ennek a portrétípusnak az álló alakos változatát képviseli a pozsonyi városi galéria, illetve a gödöllői királyi kastély gyűjteményében őrzött két portré is. (*Učníková 1991*, Nr. 33. – tévesen Mária Terézia gyermekkori portréjaként.)
46. Bécs, Schloß Schönbrunn. A párnán ülő képtípus további változata (Meytens kompozíciója nyomán): SNM – Múzeum Červený Kameň – ld. *Učníková 1991*, Nr. 35.; Krakkó, Muzeum Narodowe – *Skarby baroku 2017*, Nr. 72.
47. *Soltész 2016*, Nr. 1.
48. Prága, Narodni Galerie – ld. *Joseph II. 1980*, Nr. 16. A portréról több másolat készült, ezek egyike a bécsi Kunsthistorisches Museum gyűjteményében található – ld. *Maria Theresia 1980*, Nr. 46. A portré térdkép-változata a Stuttgarti Nagel aukciósház 2015. július 1-i árverésén szerepelt (Nr. 499.). Egy további térdkép változatot közöl németországi magángyűjteményből: *Schmitt-Vorster 2006*, Kat. Nr. 3.; további változata: Bécs, ÖNB, D 36.005 (Pompeo Battoni?).
49. Ismeretlen magángyűjteményből közli: *Schmitt-Vorster 2006*, Kat. Nr. 2.
50. *Učníková 1991*, Nr. 36.
51. *Maria Theresia 1980*, Nr .12.
52. Bécs, Wien Museum, P3792. 1752-ben egy ezüst medál is készült II. József huszárruhás lovas képmásával. Az érem hátoldalán Janus-büszt, kard és caduceus látható, fölötte az UTROQUE felirattal. Ugyancsak magyar ruhában ábrázolja József és Lipót főherceget a felső-magyarországi bányavárosokban tett 1764. évi látogatásuk alkalmából vert érem. Ld. *Katalog der Münzen*, Nr. 889, Nr. 1057.

53. Bécs, ÖNB Bildarchiv, ltsz. 4842121. (Balra fönn az 1756-ban utolsóként született Miksa Ferenc főherceg képmása látható.)
54. Az osztrák örökösödési háború idején vált általánossá, hogy az uralkodó egyes katonai ezredek tulajdonosi méltóságát magának tartotta fenn, illetve az uralkodóház olyan gyermekkorú főhercegeinek adományozta, akiknek még semmilyen katonai rangjuk nem volt. A tiszteletbeli ezredtulajdonos méltóság így elvált a tényleges ezredparancsnoki tisztségtől. I. Ferenc császár 1745-ben lett az 1. sz. („császár") gyalogezred (Infanterieregiment „Kaiser" Nr. 1) tulajdonos-ezredese, s a későbbiekben a mindenkori német-római, majd 1806-tól kezdve osztrák császár viselte ezt a tisztséget. József főherceg 1748–1764 között a róla elnevezett dragonyos ezred (*Dragoner-Regiment Erzherzog Joseph*) tulajdonosa volt, amely 1760-ban könnyűlovas (*chevau-légers*) regimentté alakult. A metszeten olvasható „Obrister über ein Regiment zu Pferd" megjegyzés tehát arra utalhat, hogy József az 1760-ban könnyűlovas regimentté alakult ezred tulajdonosa volt. A regiment „svalizsér" uniformisa zöld kabátból és fekete színű, háromszög alakú kalapból állt (*Dreispitz*), ezzel szemben a metszet a főherceget huszáregyenruhában ábrázolja.
1767 után azon ezredeknél, amelyek tulajdonosa az uralkodó vagy valamelyik főherceg volt, az ezredtulajdonosi teendőket a magasabb rangú tábornokok közül kinevezett másodtulajdonos (*zweiter Inhaber*) látta el.
55. Képmásai tanúsága szerint ifjú korában a főherceg egyébként rendszerint francia eredetű udvari díszruhát, a *justaucorps* néven ismert hosszú kabátot és térdnadrágot, vagy pedig a *Mantelkleid* néven ismert spanyol eredetű ceremoniális öltözéket viselte, mígnem 1766-ban maga tiltotta be annak viselését a bécsi udvarban. Ld. *Haupt 1980.*
56. *Jacob 1975*: 20.
57. *Joseph II. 1980*, Nr. 102.; klagenfurti másolatáról ld.: *Telesko 2016*: 159–161.
58. A témáról legújabban: *Radnóti 2013.*
59. Az osztrák szakirodalomban több szerzőnél az a téves állítás szerepel, hogy II. József egy rendeletében egyenesen megtiltotta a magyar viseletet. (Ld.: *Somssich 1850*, Bd. I.: 41.; *Wandruszka 1963*, Bd. II.: 312. Valójában – a *Mantelkleid* 1766. évi betiltásától eltérően – nincs tudomásunk a magyar ruhára vonatkozó általános tiltó rendelkezésről, az azonban kétségtelen, hogy az 1780-as években az államapparátus tisztviselőitől elvárták, hogy „német ruhát" viseljenek. (Ezúton is köszönöm Dózsa Katalin és Ságvári György segítségét a kérdés tisztázásában.) A bécsi polgári lakosság öltözékének uniformizálására irányuló tervekről ld.: *Kurzel-Runtscheiner 2006:* 88.

FELHASZNÁLT IRODALOM ÉS RÖVIDÍTÉSEK

Arneth 1863
Alfred von Arneth: Maria Theresia's erste Regierungsjahre, 1740–1741. Geschichte Maria Theresias, Bd. 1. Wien 1863.

Batthyányak 2005
A Batthyányak évszázadai. Szerk. *Zsámbéky Monika.* Szombathely 2005.

Berning 2008
Benita Berning: „Nach alltem löblichen Gebrauch": Die böhmischen Königskrönungen der Frühen Neuzeit (1526–1743). Köln 2008.

Buzási 1991
Buzási Enikő: III. Ferdinánd mint magyar király (Justus Sustermans ismeretlen műve az egykori Leganés gyűjteményből). *A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve*, 1991. (Művészettörténeti tanulmányok Mojzer Miklós hatvanadik születésnapjára): 149–158.

Coreth 1982
Anna Coreth: Pietas Austriaca. Wesen und. Bedeutung habsburgischer Frömmigkeit in der Barockzeit. Wien 1982.

Decsy 1792
Decsy Sámuel: A Magyar Szent Koronának és az ahoz tartozó tárgyaknak históriája. Bécs 1792.

Dózsa 2001
Dózsa Katalin: A magyar nemesi viselet mint udvari díszruha. In: Császár és király. Szerk. *Fazekas István*. Bécs 2001: 23–29.

Ember 1996
V. Ember Mária: Magyar viseletformák a XVI. és XVII. században. *Folia Archaeologica*, 18. (1966): 205–226.

Ernst 1939
Az Ernst-Múzeum gyűjteményének aukciója. Postatakarékpénztár Árverési Csarnoka, 1939 *(Árverési Közlöny, XX.)*

Feuchtmüller 1989
Rupert Feuchtmüller: Der Kremser Schmidt (1718–1801). Innsbruck 1989.

Gyulai 2015
Gyulai Éva: Gyermekkirály a Magyar Királyság trónján (Pozsony, 1687. december 9.). I. József koronázásának ikonográfiai reprezentációja. *Történelem és Muzeológia*, 2015/2, 18–46.

Hackspiel-Mikosch 2013
Elisabeth Hackspiel-Mikosch: Ein Knabe in Husarenuniform. Kleidung und Erziehung im 18. Jahrhundert. Neue Erkenntnisse zu einem Kinderporträt in der Stiftung Museum Kunstpalast Düsseldorf. In: Das Bild vom Kind im Spiegel seiner Kleidung : von prähistorischer Zeit bis zur Gegenwart. Hrsg. *Annette Paetz-Schieck*. Krefeld 2013: 151–163.

Haupt 1980
Herbert Haupt: Die Aufhebung des spanischen Mantelkleides durch Kaier Joseph II: eine Wendepunkt im Höfischen Zeremoniell. In: *Joseph II. 1980*: 79–83.

Ipolyi 1886
Ipolyi Arnold: A magyar szent korona és a koronázási jelvények története és műleírása. Budapest 1886.

Jacob 1975
Sabine Jacob: Französische Kunst des Barock. Herzog Anton-Ulrich-Museum. Braunschweig 1975.

Joseph II. 1980
Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II. 1980. Niederösterreichische Landesausstellung. Hrsg. *Karl Gutkas*. Wien 1980.

Katalog der Münzen 1901
Katalog der Münzen- und Medaillen-Stempel-Sammlung des K. K. Hauptmünzamts in Wien. Bd. 1. Wien 1901.

Khevenhüller 1907
Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch. Bd. I., 1742–1744. Wien 1907.

Kleine Prinzen 2003
Kleine Prinzen: Kinderbildnisse vom 16. bis 19. Jahrhundert aus der Fundación Yannick y Ben Jakober. Bonn 2003.

KHM 1991
Weltliche und Geistliche Schatzkammer. Kunsthistorisches Museum Wien. Wien 1991.

Kurzel-Runtscheiner 2006
Monica Kurzel-Runtscheiner: Vom „Mantelkleid" zu Staatsfrack und Waffenrock. Anfänge und Entwicklung der Ziviluniform in Österreich. In: Die zivile Uniform als symbolische Kommunikation. Kleidung

zwischen Repräsentation, Imagination und Konsumption in Europa vom 18. bis 21. Jahrhundert. Hrsg. *Stefan Haas, Elisabeth Hackspiel-Mikosch*. München 2006: 81–98.

Lisholm 1974
Birgitta Lisholm: Martin van Meytens d.y: hans liv och verk. Malmö 1974.

Maria Theresia 1980
Maria Theresia als Königin von Ungarn. Kiáll. kat., Schloss Halbturn. Hrsg. *Gerald Schlag, Gerda Mraz*. Eisenstadt 1980.

Menzel 1964
Beda Franz Menzel: Ein Blick in die barocke Welt der Äbte Othmar Zinke und Benno Löbl, Břevnov-Braunau 1700–1751. *Stifter-Jahrbuch* 8. (1964): 84–124.

Meytens 2014
Martin van Meytens der Jüngere. Hrsg. *Agnes Husslein-Arco, Georg Lechner.* Wien, Österreichische Galerie Belvede, 2014.

Mraz 1979
Gerda und Gottfried Mraz: Maria Theresia. Ihr Leben und ihre Zeit in Bildern und Dokumenten. Wien 1979.

Neumann 1967
Jaromír Neumann: The Picture Gallery of Prague Castle. Praha 1967.

Polleroß 2006
Friedrich Polleroß: Macht und Image. Das Bildnis des Landesfürsten in der Stadt Wien. In: Schau mich an. Wiener Porträts. Hrsg. *Elke Doppler* et al. In: Wien 2006: 54–73.

Polleroß 2010
Friedrich Polleroß: Austriacus Hungariae Rex. Zur Darstellung der Habsburger als ungarische Könige in der frühneuzeitlichen Graphik. In: *Bubryák, Orsolya* (Hrsg.): „Ez világ, mint egy kert ..." : tanulmányok Galavics Géza tiszteletére. Budapest 2010: 63–78.

Radnóti 2013
Radnóti Sándor: Az üvegalmárium. Budapest 2013

Rózsa 1998
Rózsa György: Grafikatörténeti tanulmányok. Budapest 1998.

Schmitt-Vorster 2006
Angelika Schmitt-Vorster: Pro Deo et Populo: Die Porträts Josephs II. (1765–1790). (PhD dissz.) München 2006.

Serfőző 2017a
Serfőző, Szabolcs: „Männlich" und mächtig: Die Inszenierung Maria Theresias als Königin von Ungarn auf Staatsporträts. In: Maria Theresia, 1717–1780. Strategin – Mutter – Reformerin. Hrsg. Werner Telesko et al. Wien 2017, 107–111.

Serfőző 2017b
Serfőző Szabolcs: Mária Terézia pozsonyi koronázásának képei. Festményciklus az egykori Magyar Udvari Kancellária bécsi palotájában. *Rubicon*, 2017/1, 48–71.

Skarby baroku 2017
Skarby baroku. Między Bratysławą a Krakowem / Treasures of the Baroque. Between Bratislava and Krakow. Ed. *Katarína Chmelinová.* Kraków, Muzeum Narodowe, 2017.

Soltész 2016
Soltész Ferenc Gábor – Tóth Csaba – Pálffy Géza: Coronatio Hungarica in Nummis A magyar uralkodók koronázási érmei és zsetonjai (1508–1916). Budapest 2016.

Somssich 1850
Somssich Pál: Ungarns gutes Recht: Eine historische Denkschrift von einem Diplomaten. London 1850.

Szendrei 1905
Szendrei János: A magyar viselet történeti fejlődése. 1905.

Szilárdfy 2007
Szilárdfy Zoltán: Ami még hiányzik Szent Imre ikonográfiájából. In: Szent Imre 1000 éve. Szerk. *Kerny Terézia*. Székesfehérvár 2007: 112–116.

Telesko 2016
Werner Telesko: Herrschaftssicherung mittels visueller Repräsentation. Zur Porträtkultur Maria Theresias. In: Höfische Porträtkultur: die Bildnissammlung der österreichischen Erzherzogin Maria Anna (1738–1789). Wien 2016, 37–48.

Učníková 1991
Danuta Učníková: Portréty Márie Terezie a jej rodiny / Porträts von Maria Theresia und ihrer Familie. Bratislava 1991.

Vecellio: 1590
Cesare Vecellio: Habiti antichi et moderni di tutto il mondo. Venezia: 1590.

Wandruszka 1963
Adam Wandruszka: Leopold II. Erzherzog von Österreich, Großherzog von Toskana, König von Ungarn und Böhmen, Römischer Kaiser. Wien 1963.

Wildmoser 1985
Wildmoser, Rudolf: Gottfried Bernhard Göz (1708–1774) als ausführender Kupferstecher: Untersuchung und Katalog der Werke; Teil II: Katalog. *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte*, 19. 1985: 140–296.

SZABOLCS SERFŐZŐ

PORTRAITS OF JOSEPH II AS CHILD IN HUNGARIAN COSTUME

ABSTRACT

Paradoxically, my paper is not related to the paintings presented at the exhibition „Picturing Childhood: the Child in Hungarian Art Past and Present" but to an etching displayed at another temporary exhibition of the Budapest History Museum that is also relevant to our topic. A small exhibition from the collection of the eighty-year-old Zoltán Szilárdfy was on display under the title "The Light of Baroque" including a small copperplate engraving that depicts Joseph II as child in Hungarian costume, a work of the Augsburg based Gottfried Bernhard Göz from around 1745.
This type of portrait that depicts the archduke in the attire of the Hungarian high nobility was very popular in the Habsburg Empire at the time of his childhood, during the 1740s, emphasizing his future title to the Hungarian throne. The paper aims to provide an overview of these likenesses and to analyse their cultural and political context.

serfozo.szabolcs@gmail.com

KOVÁCS IMRE

LISZT ÉS A CSODAGYEREK-MÍTOSZ

1.

Amikor Liszt Ádám 1823-ban, 11 éves fiát nemzetközi koncertturnéra vitte, tulajdonképpen a gyermek Mozart (és nővére Nannerl) hatvan évvel korábbi, zajos sikere lebegett szeme előtt *(1. kép)*.[1] Az apa mint jó érzékű koncertszervező a koncertek útvonalának megtervezésében rendkívül tudatosnak bizonyult. Számolva a továbbélő helyi emlékezettel, fiával részben hasonló útvonalat járt be, mint korábban Mozarték: Bécs,



1. Ferdinand von Lütgendorf rajza nyomán Trentensky József litográfiája:
A gyermek Liszt magyar viseletben, 1823. Budapest, Liszt Ferenc Emlékmúzeum, ltsz. Gr 027

München, Augsburg, Strassburg, Stuttgart majd Párizs és London. Nem csalódott, turnéjukat jelentős siker kísérte. A gyermek Lisztben a kritikusok nemegyszer a második Mozartot látták, hasonló kliséket alkalmazva rá, mint elődjére. Egy 1824-ban írt párizsi kritika például így fogalmazott: „Azonnal kitűnt, hogy őbenne megismétlődik a csoda, melyet a természet Mozartban teremtett".[2] Egy másik pedig: „Nem tehetek róla: tegnap este óta hiszek a lélekvándorlásban. Meg vagyok győződve róla, hogy Mozart lelke és szelleme az ifjú Liszt testébe költözött… A koncerten eddig is tanúsított higgadtsággal játszotta Czerny variációit, aki állítólag a tanára volt, ha egyáltalán igaz, hogy valaha is volt tanára."[3]

A gyermeki tehetség józan ésszel felfoghatatlan, a természetből eredeztethető és tanulástól független adottság. Ezek a gondolatok az évszázadok folyamán átöröklődött gyermek-művész toposz variációi; egyszersmind jól illeszkednek a romantikus zsenikultusz azon felfogásához, mely szerint a zseni a természet autonóm és spontán gyermeke. Hogy korszakunkban ez az idea a muzsikáló gyerekben testesült meg, az annak köszönhető, hogy a zene a műfaji hierarchia csúcsára emelkedett. Schopenhauer szerint a korán jelentkező zenei zsenialitás egy olyan, a tanult folyamatoktól független, természeti adottság, mely összefüggésben van a világ belső, szavakkal nem leírható lényegével. A gyermeki romlatlan tisztaság régi eszméje a zsenikultusz idealizált gyermek-művészére szabva kapott új köntöst.[4] Ez az „örök gyermeki" attitűd – Hegel, Goethe és Schopenhauer szerint is – Mozartban testesült meg, aki a 19. század elejétől fogva esztétikai szimbólummá, és egyben követendő modellé is vált.[5] Új Mozartnak lenni a gyermek-zongoristák legnagyobb dicséretének számított; a kis Liszt mellett ezt a titulust gyakran vonatkoztatták Mendelssohnra is.[6]

E tanulmány középpontjában a mítosz-hagyományozódás kérdése áll, ami ugyan a 19. századi művészéletrajzok kutatásában létező vizsgálati módszer, de a Liszt-irodalomban mindezidáig különösebb hangsúlyt nem kapott.[7] A kutatás ezért viszonylag járatlan ösvényre téved, amikor Liszt gyermekkorára fókuszálva azt szándékozik feltárni: hogyan kapcsolódtak a gyermek-művész toposzok a valós életrajzhoz, s ebből az elegyből hogyan alakult ki Liszt egyéni mitológiája. Ehhez először vissza kell nyúlni a művészkultusz gyökereihez, amelyek – antik kezdetek nyomán – a művész független hőroszként való láttatásának koráig, vagyis a reneszánszig fordulnak vissza.

Minden későbbi gyermek-művész mítosz prototípusa Giotto – Ghiberti (majd utána Vasari) által lejegyzett – bárányrajzolás-legendája. Ghiberti így számolt be az eseményről:

„A festőművészet Etruriában kezdett feltámadni, egy Firenze városának közelében levő faluban, melynek neve Vespignano. Csodálatos tehetségű fiú született, aki természet után lerajzolt egy bárányt. Arra járván, a Bologna felé vezető úton, Cimabue festő meglátta a fiút, mivel ily fiatal volt, s annyira jól csinálta; látván, hogy természettől rendelkezik a művészettel, megkérdezte a fiút, mi a neve. Az válaszolt, mondván: az én nevem Giotto, atyám neve meg Bondoni, és ebben a házban lakik, mely itt van a közelben. Cimabue Giottóval együtt elment annak atyjához, igen szépen fogadták, és elkérte az atyától a gyermeket. És az atya szegény volt. Átengedte a fiút Cimabuének, az magával vitte Giottót, és ő Cimabue tanítványa lett. Ez a görög modort követte, és ebben a modorban igen nagy híre volt Etruriában; Giotto pedig nagy lett a festőművészetben."[8]

A legenda szerint tehát a művészet a természetben gyökerezik, keletkezésénél pedig ott

bábáskodik a képességeit nem ismerő, a természet gyermekeként láttatott, szegénységből származó, ösztönös gyermek-művész.[9] Isteni tehetsége azonban semmivé foszlana, ha egy idősebb mester nem ismerné ezt fel. Tanítványává fogadja a fiút, aki később felülmúlja mesterét és sikeres nagy művész lesz. A legenda főbb vonásaiban számtalan művészéletrajzban élt tovább. Nemcsak Vasari adaptálta Beccafumi, Andrea Sansovino, Andrea del Castagno és mások életrajzaiban, de később Zurbarán, Goya, Messerschmidt és Segantini biográfiái is merítettek belőle. Az a tény, hogy a gyermek Giotto és felfedezésének története a 19. században népszerű festői témává vált, jelzi, hogy beépült a kor művészmítoszaiba is *(2. kép).* Sőt, túllépve a műfaji határokat, a zenei csodagyerekekkel kapcsolatban is megjelent. *Octave Feuillet* Dalila című, 1855-ben keletkezett színművének hőse például egy ilyen, pásztori sorból felfedezett és híressé vált hegedűs csodagyerek, Roswein.[10]



2. Tommaso De Vivo (1790–1884):
A gyermek Giotto és Cimabue, 1848.
Palais Royal de Caserte
http://www.fondazioneterradotranto.it/2012/08/06/lo-cu-lu-bicchieri/

Liszt szintén szegény sorból származott. Tehetségét jószágigazgató apja, az amatőr muzsikálásban jeleskedő Liszt Ádám fedezte fel, aki első tanítómestere is volt. A gyermek hamar túlszárnyalta apját, aki fiának már nyolc évesen tanárt keresett s találta meg végül 1822-ben, Carl Czerny személyében. Nem nehéz párhuzamot vonni Liszt ezen életrajzi motívumai és az imént taglalt mítosz legfontosabb elemei között. Ha a zeneszerző pályája felől tekintünk vissza, talán azt is megkockáztathatjuk: Liszt művészetének kibontakozását mintha e pasztorális indíttatású mítosz beteljesüléseként kellene elképzelnünk. Legalábbis ezt sugallják életrajzai. Egy, a családi mitológiából származó történet ennek legendás keretét is megadja. E szerint, amikor a gyermek Liszt szüleivel a doborjáni szülőházat elhagyta, a helyi asszonyok megjövendölték: egy napon majd híres emberként, üveghintón fog visszatérni.[11] A művészmítoszok sorába illeszkedő tipikus történet ez a szegénységből kiemelkedő későbbi nagy művészről, aki ezúttal a jóslat beteljesülését 1881-ben „meg is élte". Nagy pompával, 16 hintó és díszhuszárok által kísérve, ünnepelt művészként látogatta meg hatvan éve elhagyott szülőházát.[12] Mítosz keveredik itt a valós élettörténettel, ami a 19. századi életrajzok egyik jellemző sajátosságának mondható. A kettő elegyének szétválasztása sokszor nem állítja könnyű helyzet elé a kutatókat, de a mitikus eredetű motívumok felismerése és tipizálása segíthet a történeti kontextus jobb megértésében.

Joseph d'Ortigue, francia zenekritikus 1835-ben írta meg az ekkor 23 éves, virtuóz karrierje delelőjén álló Liszt első életrajzát.[13] Jóllehet alapját kétségkívül valós életrajzi adatok alkották, amelyek elsősorban Liszt élettársától, Marie d'Agoult-tól származtak, az élettörténet mitikus elemekkel való kiszínezése már ekkor megkezdődött. Néhány, a gyerekkorhoz kapcsolódó motívumot emelnék ki ennek alátámasztására. Első idézetünk narrátora Liszt Ádám, aki fia nem mindennapi tálentumának megtapasztalását a következő történetből bontotta ki.

„Hat éves volt, amikor hallotta, hogy Ries cisz-moll zongoraversenyét játszom a zongorán. Franz a zongora fölé hajolt, és teljes áhítattal figyelt. Este, amikor befejezte sétáját és bejött a kertből, a zongoraverseny témáját énekelte. Újra elénekeltettük vele, és nem is tudta mit énekel. Ez volt zsenijének első megnyilvánulása."[14]

Az nem vonható kétségbe, hogy a fenti mondatok alapját valós történet képezi, ezt színezik azonban a gyermek-művész mítosz átöröklődött elemei: a csodagyerek természetből fakadó, tanulástól független toposza, valamint felfedezésének története.[15]

A következő idézetben is Liszt Ádám beszél: „Fiam, kiválasztott vagy! Te leszel az a tökéletes művész, akinek képéről egész fiatalságomban álmodtam. Ami bennem csírájában megvan, benned fog kiteljesedni." – mondta az apa, az életrajz szerint, gyakran a fiának.[16] A nem túl életszerű beszédszituációban könnyen felismerhetjük a gyermek-művész mítosz felfedező-figuráját, aki ezúttal igen hangsúlyos szerepet kap. A mintegy profán Keresztelő Szent Jánossá előlépő apa nemcsak hogy felismeri fiában az őt felülmúló isteni kiválasztottságú zsenit, hanem ezt megfellebbezhetetlenül deklarálja is.[17]

Ez a gondolat azonban nem pusztán a mítoszok motívum-vándorlásának oldaláról ragadható meg. Tudjuk, hogy d'Ortigue és Liszt barátok és eszmetársak voltak: az életrajz megírásának évében mindketten a liberális katolikus mozgalom vezéralakja, Lamennais abbé szellemi holdudvarához tartoztak.[18] Ebben a körben nyert létjogosultságot a művész kiválasztottságának, vagy prófétaként való felfogásának kultusza, melyben Liszt is hitt. Olyannyira, hogy a művészek szerepét taglaló, 1835-ből származó cikksorozatában ezt az eszmét ars poeticája kiindulópontjának tekintette. Így fogalmazott:

„A művészek nem mindennapi emberek, akiket Isten maga választott ki, hogy kifejezzék az ember legnagyszerűbb érzelmeit…A művészek papjai, apostolai a kimondhatatlan, misztikus és örök vallásnak, mely gyökeret vert és szüntelenül növekszik szívünkben."[19]

D'Ortigue életrajzában tehát a művészi kiválasztottság régi eszméjének a kis Lisztre vetített, modernizált változata visszhangzik, s kap – az apa szájából elhangzó mondatok révén – profetikus színezetet. Ennek a kiválasztott mivoltnak felel meg az a Liszt gyermekkorától folyamatosan előbukkanó, egész életét végigkísérő portré-ábrázolási típus, mely a mennyei ideákat befogadó inspirált művészként jeleníti őt meg – zongorázás közben vagy a nélkül *(3. kép).* D'Ortigue sorai verbális fogódzót is adnak ezekhez a portrékhoz: „Látnod kellene, amint fenséges tekintetét az égre emeli inspirációért, látnod kellene ilyenkor sugárzó és ihletett vonásait."[20]

A kiválasztottság motívumát a művészéletrajzokban gyakran a művész születését jelző csodás elemek kísérték. Vasari az isteni Michelangelo születésére nem talált például racionális magyarázatot, magasabb erők közreműködését sejtette benne és külön-



3. C. Motte: A 14 éves Liszt, 1825. Litográfia, Budapest Liszt Ferenc Emlékmúzeum, ltsz. Gr 025

leges asztrológiai konstellációval magyarázta.[21] D'Ortigue egy ehhez hasonló megjegyzést tett, amikor a családi mitológiára hivatkozva, előjelet látott a gyermek születése és az ugyanebben az évben feltűnő üstökös között.[22] A kis Liszt kiválasztottság-történetének hátterében (mint Michelangelóéban is) persze ott sejthető az evangéliumi narratíva hatása, ami sehol sem olyan kézzelfogható, mint Lina Ramann, Liszt által jóváhagyott, késői életrajzában. Itt az életrajzíró már egész történetet konstruált abból, hogy az üstökös – a betlehemi csillagra utalva – éppen Liszték házát világította meg a gyermek születésekor.[23]

Visszatérve Liszt első életrajzára, d'Ortigue-tól azt is megtudjuk, hogy Liszt virtuóz példaképe, a szintén csodagyerek Paganini művészi útjának kijelölése sem volt mentes csodás beavatkozástól. Anyjának angyal jelent meg álmában, s biztosította őt, hogy fia első lesz a hegedűsök sorában. A két egymás mellé helyezett – s így egymást erősítő – történet célja ugyanaz: végső és megfellebbezhetetlen érvet szolgáltatni a kiválasztott művész-zsenik Pantheonjának tagságára.

A Liszt első életrajzában felhasznált csodás-legendás elemek – jóllehet nem álltak össze még koherens rendszerré – a művészi legitimizáció célját szolgálták. A kiválasztottság gondolata volt az, amely kiemelte a fiatal zongoristát a mindennapi emberek sorából, s tette őt alkalmassá arra a művészpróféta-szerepre, amelyet Liszt ars poeticájának „Művésze" is képviselt. Ezzel a problémával függ össze d'Ortigue-nak egy másik kijelentése, amely nem tartozik ugyan közvetlenül az „égi invesztitúra" körébe, de – mivel a művészvallás korában vagyunk – nem is mentes annak elemeitől. Tendenciózus volta ezúttal már nehezebben, a történeti forráskritika eszközével tárulkozik csak fel.

D'Ortigue-nál jelent meg először az a később nagy karriert befutott, sokszor történelmi tényként kezelt állítás, mely szerint Beethoven jelen volt a 11 éves Liszt bécsi koncertjén, 1823. április 13-án.[24] A koncertről írt kritikák azonban ezt nem említették, noha az óriási tekintélyű mester jelenléte nyilvánvalóan nem maradt volna észrevétlen. Mint Schindlernek, Beethoven titkárának és életrajzírójának beszélgető füzeteiből kiderül, Liszt Ádám mindent megtett annak érdekében, hogy az akkor már süket Beethoven ott legyen ezen a koncerten, s hogy fiának témát adjon improvizációra. Valószínűleg sikerült is elérni, hogy Beethoven lakásában fogadja őket, de mint Schindler Beethoven-életrajzából is világosan kiderül, a mester a koncerten nem volt jelen.[25]

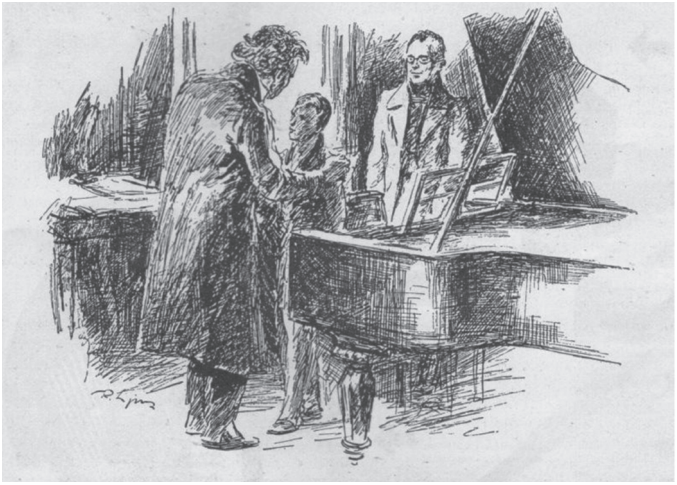
Mivel magyarázható akkor ez a történelemhamisítás d'Ortigue részéről, aki Liszt élettörténete tekintetében jól informáltnak mondható. Induljunk ki abból, hogy az életrajzíró úgy tekintett Lisztre, mint kora egyik legnagyobb Beethoven interpretátorára. Így jellemezte: „Beethoven Liszt számára maga az Isten, aki előtt meghajtja fejét. Egyfajta megváltóként tekint rá."[26] Minden jel arra mutat, hogy Liszt egyike volt azoknak a muzsikusoknak, akik már ekkor Beethoven művészi örökébe kívántak lépni. Levelezésében nemsokára megjelent a jövő Beethovenjének szerepköre, amelyet metaforikus nyelven ugyan, de önmagának szánt, összhangban azzal a zenei fejlődésteóriával, mely a jövő zenéjét a beethoveni zenén alapuló spirituális újjászületésként képzelte el.[27]

D'Ortigue azzal, hogy Beethovent beültette a kis Liszt koncertjére, a zenei örökség átadásának „történeti szituációját" teremtette meg. Az életrajz tulajdonképpen egy kettős legitimizációs konstrukciót épített fel, amelyben az apa a próféta, Beethoven pedig maga az *Isten*, aki jelenlétével megerősítette a csodagyereket isteni kiválasztott pozíciójában. Érdemes kitérni arra is, hogyan alakult Liszt művészi legitimizációja a későbbi életrajzokban. Logikus, hogy a zenetörténetileg megfoghatatlan apafigura próféta-szerepe folyamatosan elhalt, az állítólagos beethoveni koncertlátogatás azonban felettébb inspirálólag hatott az írókra. Schilling 1837-ben már azt írta: Beethoven fölment a színpadra, megfogta a gyermek kezét és így kiáltott: „Művész".[28] Vagy, ahogy a későbbi íróktól halljuk, csókjával illette homlokát. A Liszt-irodalomban *Weihekuss*-nek, vagy felszentelő csóknak nevezett esemény először 1858-ban, egy Liszt-tanítvány által írt, Beethovent dicsőítő költeményben jelent meg, amelytől műfaji sajátságából fakadóan sem várhatunk éppen történeti hitelességet. A Peter Cornelius által írt vers megragadó képe szerint a süket Beethoven csak a szemeivel képes követni a kis Liszt játékát, majd odalép hozzá és csókjával illeti. S mivel maga Liszt nemhogy cáfolta, de meg is erősítette ezt, a későbbi Liszt életrajzoknak sokszor elengedhetetlen részévé vált.[29]

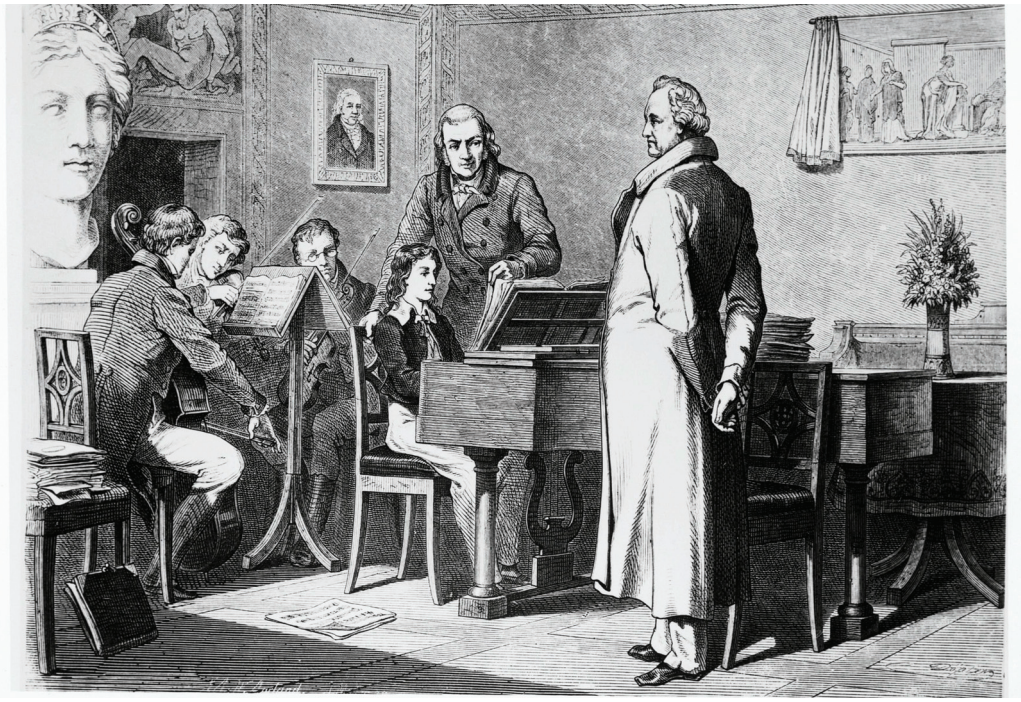
Ha a *Weihekuss* valódi kontextusát szeretnénk megragadni, érdemes felidézni: se szeri, se száma azoknak a történeteknek, anekdotáknak, melyek a német zeneszerzővel való kapcsolatba kerülést (vagy annak vágyát) állították elbeszélésük középpontjába.[30] Egyfajta divathullámot generált a muzsikusok körében bejutni Beethoven bécsi lakásába, olyannyira, hogy Richard Wagner még novellát is írt erről, melyben alteregójának, R.-nek ez természetesen sikerült.[31] Ami lényeges, ezen történetek tartalma: minél közelebb kerülni a nagy emberhez. A látogató szempontjából ennek kétségkívül szimbolikus értéke van, hiszen elismerést, valamilyen fokú legitimitást jelent. Ezen látogatások sorába illeszkedik a 11 éves Liszté (és a társaságában lévő Czernyé), melyről (állítólag) maga Liszt számolt be 1875-ben tanítványának, Ilka Horowitz Barnaynak *(4. kép).*[32] Tulajdonképpen a beethoveni felszentelő csók variációjáról van szó, csakhogy a történet szerint ezt a kis Liszt nem koncerten, hanem Beethoven lakásában kapta, miután eljátszotta a mester C-dúr koncertjének első tételét. A forrás hitelességét azonban többen – beleértve e sorok íróját is – kétségbe vonják.[33] Ami viszont kétségtelen: a látogatás bizonyos elemei az egyéni mitológia kontextusába ágyazódnak, és ez több ponton is kimutatható. Így a Beethoven szájába adott mondat – „Szerencsés csillagzat alatt születtél." – felhasználja a már d'Ortigue-nál is megjelenő toposzt. Ezen kívül Liszt egy olyan vallomással zárja a beszámolót, amely leleplezi a jelenet – inkább vágyott, mintsem valóságos – tartalmát. „Ez az esemény életem legnagyobb büszkesége – művészi pályafutásom megszentelése." S végül, utolsó mondata is a mítoszok rejtélyességét, a csodás események homályba burkolódzó világát idézi. „Ritkán mesélem el, s csak jó barátoknak."

Ha a Beethovenhez kapcsolódó anekdoták tükrében tekintünk a *Weihekuss*-re, akkor kétségkívül Liszt „viszi a pálmát": ilyen intim közelségbe senki sem került Beethovennel. Mivel ez az intimitás a gyermek Liszthez kapcsolódik, így beilleszthető a történet a gyermek-művész mítoszok felfedezés motívumai közé. A változtatás annyi, hogy ezúttal a nagy tiszteletű kultúrhérosz veszi át a felfedező szerepét, s így a történet magasabb legitimitás-értéket kapva emelkedik a beavatási rituálé rangjára.[34]

Kérdés, hogy ismerünk-e a *Weihekuss*-höz hasonló történetet a korból, mely annak előzményeként fogható fel. Bár nehéz lenne feltérképezni a konkrét hatások hálózatát, a jelenség nagyon is benne van a levegőben; még magára a csókmotívumra is van példa. Az anekdota szerint Chopin, az amerikai csodagyerek zongoristát, Gottschalkot illette csókjával, annak 1845-ös



4. Rudolf Lipus: A gyermek Liszt és Czerny Beethoven bécsi lakásában, 1936. Illusztráció az Etudes magazinhoz.



5. A 12 éves Mendelssohn Goethe előtt zongorázik, metszet, 1847 körül



6. August Borckmann: Beethoven Mozart előtt zongorázik, 1850 körül. Színezett metszet

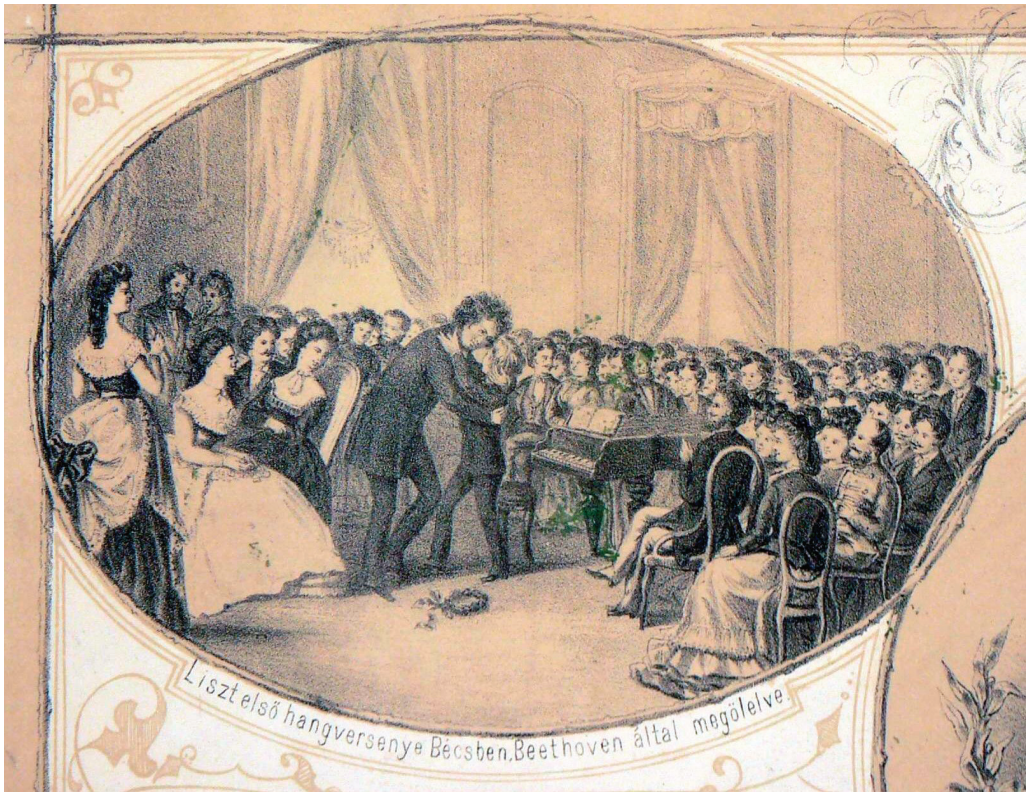


7. Emléklap Liszt Ferenc ötvenéves művészi jubileumára. Litográfia, 1873. Pest, Halász István nyomdája. Budapest, Liszt Ferenc Emlékmúzeum,

párizsi koncertjén, s jósolta meg: ő lesz a zongora királya.[35] Vagy hasonló eset a 12 éves Mendelssohné, aki Goethének mutatkozott be zongorajátékával, ami olyan nagy hatást tett az íróra, hogy így kiáltott fel: „az új Mozart" *(5. kép)!*[36] De maga Mozart is megjelent, mint áldás-osztó autoritás, amikor a neki zongorázó serdülő Beethovent ezzel a felkiáltással avatta fel: „Erről még hallani fog a világ" *(6. kép).*[37] Hogy Liszthez, mint a későbbi nagyhatású zongorapedagógushoz is fűződött hasonló anekdota – megváltozott szereposztással – az egyáltalán nem meglepő. A csodagyerek ezúttal a kedvenc tanítvány, a korán elhunyt, ekkor 14 éves Tausig, akiben Liszt zongoraművészetének legfőbb letéteményesét és folytatóját látta. Egy másik tanítványtól, Amy Fay-től tudjuk, hogy Liszt az első néhány akkord meghallgatása után azonnal felismerte Tausigban a zsenit és egyből tanítványává fogadta.[38]

A beethoveni *Weihekuss* történetének utolsó fázisához tartozik, hogy végül megjelent a Liszt-ikonográfiában. Fontos maga a kontextus is: az eseményt 1873-ban, Liszt 50 éves művészi jubileumára Magyarországon kiadott litografált emléklapon ábrázolták *(7. kép).*[39]

Az emléklap középpontjában Liszt profil portréja látható kör alakú mezőben, körülötte jobbra és balra két-két ellipszis formájú mező. A benne ábrázolt jelenetek a zeneszerző múltját és jelenét szándékoznak – egyfajta képi legendárium gyanánt – bemutatni: honnan indult és hova jutott el. Az alsó kettőben a doborjáni szülőház és egy fiktív szoboravatás, mely azt hivatott reprezentálni – a 19. századi művészmítoszoknak megfelelően – , hogyan vált az alacsony sorból származó gyermek híres művésszé. A felső két mezőben pedig Liszt első és utolsó koncertjének ábrázolása jelenik meg.



8. Beethoven megöleli a gyermek Lisztet. Litográfia.
Részlet a Liszt Ferenc ötvenéves jubileumára kiadott emléklapról. Budapest, Liszt Ferenc Emlékmúzeum

A koncertjeleneteken a múltat és a jelent Liszt művészi és társadalmi elismerésének gondolata fűzi össze. A beethoveni ölelés a művészi elismerés záloga, egyszersmind a későbbi dicsőség forrása is. Hiszen akit maga Beethoven indított el pályáján, az érett művészként joggal számíthatott koronás fők elismerésére. Ez pedig – a művészmítoszok toposza szerint is – a művészi siker legfőbb társadalmi fokmérőjének számított. Az emléklap jobb felső mezejének ábrázolása erre az uralkodói gesztusra egy ténylegesen lezajlott hangverseny megidézésével utalt, melyet a pesti Vigadóban 1872. március 18-án rendeztek meg. Amint azt az emléklapon látható jelenet – Franz Schams és Ernst Lafitte festményének litográfia-verziója – megörökítette, a zeneszerző Ferenc József, a királyi család, a magyar arisztokrácia és művészvilág jeles képviselői előtt játszott.[40] Mivel ez utóbbi ábrázolás a történeti tényeknek megfelel, a korabeli befogadónak könnyen az a benyomása támadhatott, hogy a másik koncertjelenet is valós, amit a felirat is hitelesíteni látszik: „Liszt első hangversenye Bécsben, Beethoven által megölelve." *(8. kép).* Az előzőekben kifejtettek alapján azonban ez történetileg nem igazolható. Beethoven nem volt jelen, és nem is ez volt az első nyilvános Liszt-koncert; a gyermek 9 évesen debütált a soproni kaszinóban. A helyzet éppen fordított, mint amit az emléklapon látunk: magát a művészi jubileum évfordulóját igazították ahhoz a bécsi koncerthez, amely Beethoven állítólagos jelenlététől híresült el. A zenei életút utólagos átértelmezésének vagyunk

a tanúi, melynek következtében Liszt élettörténetének ez a fiktív epizódja az ünnepelt művészi pályájának szimbolikus kezdetévé lépett elő. Ilyen értelemben jelent meg az emléklap-litográfián is, mely a *Weihekuss* történetének fontos állomása: a vizualitás erejével mintegy igazolta az esemény „valóságos" voltát.

Milyen tanulságot vonhatunk le mindebből? Amikor d'Ortigue életrajzát megírta, még csak a vágy fogalmazódhatott meg benne, hogy a 23 éves fiatal művész Beethoven örökébe lépjen. Hívei körében Liszt később elérte ezt a célt: szemükben ő lett a beethoveni zenei örökség legfőbb letéteményese. A litográfia megjelenése után nem sokkal jelent meg Liszt egyik hívének, Ludwig Nohl zenetörténésznek a könyve, „Beethoven, Liszt, Wagner" címmel, mely zenetörténeti kontextusba is helyezte ezt. Nohl egyik fő gondolata ugyanis a következő volt: „A zenetörténetben már megállapítást nyert, hogy Beethoven szimfóniája után ...csupán Liszt saját maga által szimfonikus költeménynek nevezett művei építették valóban tovább ezt az alapot, és vitték véghez azt az új tettet, ami új alkotáshoz és szellemileg szabad formákhoz vezetett."[41]

Az a 39 év, mely d'Ortigue és Nohl írása között ível, tulajdonképpen a Liszt-Beethoven kapcsolat mitologizálásának keretét is adja, s ez végső soron nem más, mint a *Weihekuss* „fejlődéstörténete". Láttuk, hogy a beethoveni zenei örökség átadása hogyan öltött egyre megragadhatóbb formát. Az út a szelíd történelemhamisítástól a beethoveni felszentelő csók irodalmi képéig, majd – a sokszorosított grafikán keresztül történő – láthatóvá tételéig vezetett. A hitelesség pecsétjét pedig Lina Ramann életrajza jelentette, mely egy koherens mitológiai keretbe ágyazva, tulajdonképpen kanonizálta a *Weihekuss*-t.[42] Ramann volt az, aki az eseményt a „zenei felszentelés" rangjára emelt búcsúkoncertté avatta, mely elindította a csodagyereket európai karrierje felé. Célja ezzel kétségkívül az volt, hogy a kis Lisztet a beethoveni áldással a tarsolyában bocsássa el valóságos és szimbolikus zenei zarándokútjára. De Ramann egyebet is tett, felruházta hősét a gyermekkori profetikus előrelátás képességével. A mítoszképződés jegyeit magán viselő anekdota a doborjáni szülőházban, még jóval a *Weihekuss* előtt játszódik. „Amikor Franzot időnként megkérdezték, mi szeretne lenni, mindig annak a mesternek a képére mutatott, amely más muzsikusportrék mellett függött a falon. 'Egy ilyen'– kiáltotta csillogó szemmel. Beethoven képe volt, melyre rámutatott." – írta Ramann.[43] Ezzel az anekdotával vált teljessé a művészi beavatási szertartás, s zárult be a mitikus kör. A kis Liszt e szerint olyan kiválasztott zseni, aki gyermekkori sugallat révén előre látta: ő lesz Beethoven művészi örököse. Ezt maga a mester később meg is erősítette, amikor megkapta tőle a művészi áldást jelentő, szakrális mintákat idéző felszentelő csókot.

JEGYZETEK

1. *Walker 1986:* 12. A közölt litográfia Eckhardt Mária szerint a gyermek pesti, 1823-as búcsúkoncertjével hozható kapcsolatba. *Gombos 2012:* 3.
2. Az esemény 1824. január 15-én volt a Société Académique des Enfants d'Apollon-ban. *Decourcelle 1881:* 137. Idézi *Walker 1986:* 119.
3. La Drapeau Blanc, 1824. március 9. (A. Martainville) Idézi *Walker 1986:* 121–122.
4. Már Sevillai Isidor (556–636) is azon a véleményen volt, hogy a latin puer (fiú) szó a purus-ból (tiszta) származik. De ugyanez a gyermeki ártatlanság vagy koraérettség a szentek életének is visszatérő motívuma. Prototípusa a Lukács evangélium jól ismert története a gyermek Jézusról, aki már 12 éves korában képes volt elkápráztatni a tanítómestereket. Az erre való emlékezés – mint egyfajta Imitatio Christi – néha a művészéletrajzokba is beépült. *Hall 2014:* 89–92.
5. *Kivy 1967:* 249–258; *Maynard 2006:* 17–34 (Az örök gyermek mítosza).

6. *Todd 2016:* 603–620.7. A jelen tanulmányhoz hasonló kutatási módszert használ: *Ten-Doesschate Chu 2002:* 59–70. Megköszönöm Kopócsy Annának, hogy felhívta figyelmemet erre a tanulmányra.
8. Lorenzo Ghiberti: Comentarii (1447–48). Az idézet forrása: *Marosi 1997:* 167.
9. Ezek a motívumok már mind jelen vannak az id. Plinius által lejegyzett Lüszipposz-legendában. *Kris – Kurz 1979:* 13–38.
10. Uo. 38.
11. *Ramann 1882:* 51.
12. *Walker 2003:* 388.
13. *D'Ortigue 1835.* In *Gibbs, Gooley 2006:* 309–330. A forráshoz közölt tanulmány: *Walton 2006:* 303–308.
14. *D'Ortigue 2006:* 312. Az életrajzíró Liszt Ádám naplóját is felhasználta. *Walker 1986:* 82–83.
15. A természet mint a 19. századi művészek tanítómestere, a festőéletrajzokban is visszatérő elem, például Daumier, Courbet és Manet esetében is. *Ten-Doesschate Chu 2002*: 65.
16. *D'Ortigue 2006*: 311.
17. A 19. századi festőéletrajzok felfedezés-motívumához. *Ten-Doesschate Chu 2002*: 63.
18. Liszt és Lamennais kapcsolatához: *Merrick 1987:* 9–25.
19. Gazette Musicale, 1835. május 3. (Nr. 18). *Liszt 2000*: 4.
20. *D'Ortigue 2006*: 325.
21. *Kris – Kurz 1979:* 51–52.
22. *D'Ortigue 2006:* 311.
23. *Ramann 1882:* 17.
24. *D'Ortigue 2006:* 313.
25. *Walker 2005:* 3–5.
26. *D'Ortigue 2006:* 325.
27. Liszt Berliozhoz. San Rossore, 1839. október 2. An *Artist's Journey* 1989: 183–190.; *Walton 2006*: 306.
28. *Walker 2005:* 5.
29. Uo. 8–9.
30. *Knittel 2003:* 19–54.
31. *Wagner 2001: 7–80.*
32. Neue Freie Presse, 1898. július 7. A teljes szöveget közli: *Walker 1986:* 106–107. Ld. még *Knittel 2003:* 19.
33. Walker hisz Liszt szavahihetőségében és a *Weihekuss*-nek ezt a változatát hitelesnek tartja, a koncert-verziót viszont nem. Walker kritikájához *Keiler 1984:* 374–403; *Keiler 1988:* 116–131; Keiler a *Weihekuss* egyik verzióját sem fogadja el történetileg hitelesnek.
34. A 19. századi festőéletrajzokban is találkozunk azzal a motívummal, hogy a felfedező jeles személyiség. T*en-Doesschate Chu 2002:* 63.
35. *Kopelson 1996:* 66.
36. *Comini 2008:* 132.
37. Uo. 120–121.; *Wagner 1925:* 53.
38. *Kopelson 1996:* 61.
39. *Liepsch 2003:* 29. A művészi jubileum eseményeiről: *Legány 1976:* 165–189.
40. Az első taps joga mindig az uralkodóé volt; ez ezen a koncerten sem volt másként. *Watzatka 2014:* 109–112.
41. *Nohl 1874.* Idézi *Liepsch 2003:* 120.
42. *Ramann 1882:* 70.
43. Uo. 25.

FELHASZÁLT IRODALOM ÉS RÖVIDÍTÉSJEGYZÉK

An Artist's Journey 1989
An Artist's Journey. Lettres d'un bachelier ès musique: 1835–1841. Franz Liszt. Translated and annotated by *Charles Suttoni*. Chicago and London, *The University of Chicago Press*, 1989.

Comini 2008
Alessandra Comini: The Changing Image of Beethoven. A Study in Mythmaking. *Sunstone Press*, 2008.

D'Ortigue 2006
Joseph D'Ortigue: 'Frantz Liszt', *Gazette de Musicale de Paris*, 1835. június 14. In: Gibbs, Gooley 2006: 309–330.

Decourcelle 2012
Maurice Decourcelle: Histoire de la Société Académique des Enfants d'Apollon. Paris, 1881.

Gibbs, Gooley 2006
Franz Liszt and his World. Ed. *Christopher H. Gibbs,* and *Dana Gooley*. Princeton and Oxford, Princeton University, *University Press,* 2006.

Gombos 2012
Liszt és társművészetek. Emlékkiállítás Liszt Ferenc születésének 200. évfordulóján. Szerk. *Gombos László*. MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2012.

Hall 2014
James Hall: The Self-Portrait. A Cultural History. London, Thames & Hudson, 2014.

Keiler 1984
Allan Keiler: 'Liszt Research and Walker's Liszt' *The Musical Quarterly* 70/3, 1984.

Keiler 1988
Allan Keiler: 'Liszt and Beethoven: The Creation of a Personal Myth' 19th-Century Music 12, 1988.

Kivy 1967
Peter Kivy: 'Child Mozart as an Aesthetic Symbol' *Journal of the History of Ideas* 28/2, 1967.

Knittel 2003
K. M. Knittel: 'Pilgrimages to Beethoven: Reminiscenses by *His Contemporaries' Music & Letters*, 84/1, 2003.

Kopelson 1996
Kevin Kopelson: Beethoven's Kiss: Pianism, Perversion, and the Mastery of Desire. Stanford, 1996.

Kris – Kurz 1979
Ernst Kris – Otto Kurz: Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment. New Haven and London, *Yale University Press*, 1979.

Legány 1976
Legány Dezső: Liszt Ferenc Magyarországon: 1869–1873. Budapest, 1976.

Liszt 2000
Franz Liszt: Sämtliche Schriften. Frühe Schriften. Bd 1. Hrsg. Rainer Kleinertz; Gut, Serge. Wiesbaden, Leipzig, Paris, Breitkopf & Härtel, 2000.

Liepsch 2003
Liszt és Beethoven. Kiállítási katalógus. Stiftung Weimarer Klassik, Beethoven-Haus Bonn, Liszt Ferenc Emlékmúzeum Budapest. Szerk. *Evelyn Liepsch,* Budapest, 2003.

Marosi 1997
A középkori művészet történetének olvasókönyve. XI–XV. század. Összeállította *Marosi Ernő*. Budapest, Balassi Kiadó, 1997.

Merrick 1987
Paul Merrick: Revolution and Religion in the Music of Liszt. *Cambridge University Press,* 1987.

Maynard 2006
Solomon Maynard: Mozart. Ford. *Barabás András*. Budapest, Park könyvkiadó, 2006.

Nohl 1874
Ludwig Nohl: Beethoven, Liszt, Wagner. Ein Bild der Kunstbewegung unseres Jahrhunderts. Wien, Wilhelm Braumüller, 1874.

Ten – Doesschate Chu 2002
Petra Ten – Doesschate Chu: 'Family Matters: The Construction of Childhood in Nineteenth-Century Artist's Biographies' In Picturing Children. Construction of Childhood Between Rousseau and Freud. Ed. *Marylin R. Brown,* Ashgate, 2002.

Ramann 1882
Lina Ramann: Franz Liszt. Artist and Man. I. vol. Trans. Cowderry, R. London, W. H. Allen & co, 1882.

Todd 2016
Larry R. Todd: 'The „Second Mozart": Mendelssohn and Precocity Revisited' In Musical Prodigies. Interpretation from Psychology, Education, Musicology & Ethnomusicology. Ed. *Gary E. McPherson, Oxford University Press,* 2016, 603–620.

Wagner 1925
Richard Wagner: Beethoven. Ford. *Fegyverneki István*. Budapest, Kultúra könyvkiadó, 1925.

Wagner 2001
Richard Wagner: Egy német muzsikus Párizsban. Kávé Kiadó, 2001.

Walker 1986
Alan Walker: Liszt Ferenc 1. A virtuóz évek (1811–1847). Ford. *Rácz Judit*. Budapest, Zeneműkiadó, 1986.

Walker 2003
Alan Walker: Liszt Ferenc 3. Az utolsó évek (1861–1886). Ford. *Fejérvári Boldizsár.* Editio Musica Budapest, 2003.

Walker 2005
Alan Walker: 'Beethoven's Weihekuss Revisited' In Reflections on Liszt. Ithaca and London, *Cornell University Press,* 2005, 1–10.

Walton 2006
Benjamin Walton: 'The First Biography: Joseph d'Ortigue on Franz Liszt at Age Twenty-Three' In Gibbs, Gooley 2006.

Watzatka 2014
Watzatka Ágnes: Liszt Ferenc a Vigadó színpadán. Magyar Művészeti Akadémia, Budapest, 2014.

IMRE KOVÁCS

LISZT AND THE MYTH OF THE CHILD PRODIGY

MYTH-TRANSFER AND PERSONAL MYTHOLOGY

ABSTRACT

Although we cannot meet child prodigies at this exhibition the topic is worth our attention since it relates such problems that demand interdisciplinary approach just like the exhibition itself.

Here we face a special, a 19th-century segment of the society's relation to children which is very much like the Renaissance cult of youth and of the (child) artist genius modelled in many cases after the 12-year-old Jesus. Liszt was also of that age when his father, having an excellent cultural political vein, organized the first public concerts for him in Bratislava, Pest and Vienna. He reached great success; the young Liszt was praised by the Austrian press as Mozart reincarnated. These events were followed by the issue of his first lithographic portraits of which we consider especially important the ones depicting the child prodigy inspired by God looking upwards, to the celestial kingdom. What kind of cultural political interrelations back up these images? May these portraits be connected to the new artist concept proposed by the Saint-Simonists bestowing the role of mediator-prophet between God and humans upon the artist?

We consider one image (a lithography by István Halász from 1873) a curiosity in which the old Beethoven kisses the child prodigy Liszt at a Viennese concert. My lecture analyses the importance of this pseudo-sacral gesture having several parallels in that period. Question: How did this event that never occurred become a wittingly constructed part of Liszt's personal mythology in the era that worshipped artists? Other questions raise from this first one: what kind of cultural historic aspects served as the background for this type of "sacralisation" of the master–student relationship projected back into the past, and how this process was influenced by the Renaissance prototypes related to the child prodigy? (The boy Giotto is drawing a lamb beheld by Cimabue, his master to come.)

ikovacshu@yahoo.co.uk

BÉKEFI ESZTER

A HODEGETRIÁTÓL AZ ETETŐSZÉKIG

A SZIMBÓLUMTÓL A VALÓSÁGIG ÉS VISSZA

A *Gyerek/kor/kép – Gyermek a magyar képzőművészetben* (BTM, Budapest, 2016) című kiállítás egyik célja az volt, hogy bepillantást nyújtsanak a gyermekábrázolások sok évszázados történetébe. A kiállítás feliratai, és még inkább az igényesen megírt katalógus ismertette azokat a folyamatokat és tendenciákat, amikkel egy művészettörténész szembesülhet a téma vizsgálatakor. Egy tanulmány azonban sokkal szabadabban válogathat mind az európai, mind a magyar művek közt, így álljon itt egy gondolatkísérlet, ha tetszik játék, hogyan lehetne e gondolatot további érdekes művekkel kibővíteni. A parttalannak ígérkező témát itt egy bizonyos ikonográfiai típusra szűkítettem, olyan képekre, ahol a szék is megjelenik. Ezt a kiállítás kezdő és végpontja ihlette. Ugyanis a teremsor elején Madonna-ábrázolásokat mutattak be, ezek egyik őstípusa a *Hodegetria*. A kiállítás utolsó képe pedig Födő Gábor 2013-as alkotása, ahol egy arany háttérben egy ételért nyúló gyermek etetőszékben ül. *(1. kép)*

Mária, mint a Megváltó felemelője jelenik meg a legkorábbi ikonokon, így ő is egyfajta szék: *Sedes Sapientiae* – a bölcsesség trónusa. Számos középkori forrás említi így Máriát, az ikonokon, mozaikokon és táblaképeken arany háttér előtt, díszes trónuson ülve, ölében a gyermeket tartva mutatják. A gyermek itt egy elvont fogalom: a megtestesült Logosz. Így nem a valós, mindennapi gyermek megfestése a cél, hanem az isteni lét illusztrálása.

Az ülő gyerek, a szék és a háttér aranymustrája köszön vissza Födő Gábor képén is. Ott azonban az ülő gyermek egy a középosztály által piedesztálra emelt, de elhanyagolt, hisztis kiskirály lesz. Egy privát isten, privát ikonja. Ez persze csak a kiinduló- és végpont, valójában az az érdekes, ami közte volt. Azaz, hogy hogyan vált a Megváltás ígéretét szimbolizáló, épp ezért gyakorlatilag kis felnőttként ábrázolt gyermek-jelképből az évszázadok folyamán valós gyermek, majd hogyan vált a 20. század folyamán ismét allegorikussá vagy egyéni szimbólummá.

Különös figyelmet szeretnék fordítani a 19. századra, mert úgy tűnik ekkor volt a zenitje ennek a folyamatnak. Amikor a gyermeket önmagért festették, az ő életére voltak kíváncsiak, még ha ez sokszor a felnőttekének kicsiny, játékos mása is volt, ahogyan a gyerekjátékok ma is leginkább a felnőtt világot képezik le.

A kiállítás első szekciójának címe a *Madonna* volt. Ez egy általános, olasz eredetű kifejezés, Mária és az ölében tartott gyermek Jézusra. A 431-es efezusi zsinat máig élő dogmája, hogy Mária *Theotokosz*, azaz istenszülő volt. Így ő, mint Istenanya a keresztény művészet egyik fő témája. A mi szempontunkból ez azért érdekes, mert mint anya, úgy azonosítható, hogy vele van a gyermek, így évszázadokon át figyelemmel kísérhető a „gyermek", mint ábrázolási téma. A korai bizánci képeken több típusa volt, mint a megtestesült Igét a kezében tartó, győzedelem szülője, a *Nikopoia*; a gyermekéhez szeretettel forduló *Blakherniotissza*, a szoptató Mária a *Glükophilusza* vagy a gyermeket a karján tartó, trónoló *Theotokosz*, aki maga is, mint a bölcsesség trónusa jelenik meg. Az első ilyen ikont – amit hagyományosan Szent Lukács művének tartottak – az 1453-as török ostromkor elpusztult konstantinápolyi Ton Hodegon kolostorban őrizték, innen a neve: *Hodegetria*. A gyerek-szék témának ez tehát a kiinduló pontja.[1] *(2. kép)* A Hodegetria, a trónoló Madonna, Mária, aki maga is trón a középkor évszázadaiban számos alkotáson megjelent. A nyugati művészetben kissé módosulva: hozzáadott jelentésekkel, például angyalokkal körülvéve, mint *Regina Angelorum*, azaz az angyalok királynője, aztán szentekkel, a Sacra Conversatione, azaz szent diskurzus résztvevőjeként. A Hodegetria ábrázolás logikai továbbélése az ún. Sedes Sapientiae, azaz a bölcsesség trónusa ábrázolások. Gyakran a Bibliában leírt lépcsős-oroszlános bölcs Salamon trónjára ültetik, olykor maga Mária válik a bölcsesség trónjává, egy 12. századi Madonna felirata szerint: „Az Anyja ölében trónol az Atya bölcsessége".[2] A bizánci Madonnák nemcsak ikonográfiai elemeikben, hanem a kifejezésmódjukban is módosultak a nyugati művészetben. A Madonnák a 12. századtól, a Mária-kultuszok elterjedésével, majd a reneszánsz során egyre személyesebbé váltak. Isteni létük helyett a művészek mindinkább az emberit hangsúlyozták. A reneszánsz kor végére az Isten-gyerek képe egyre inkább egy valós gyermek képe lett. Erre tökéletes példa Raffaello: *Madonna della Sedi*a. Ernst Gombrich szellemes elemzése[3] az „önmagában megálló" remekmű példájaként írja le a képet, és azt, hogy kompozíciójában fontos szerep jut a széknek, ahonnan mai nevét is kapta: sedia, azaz szék. Gombrich e tanulmányában megpróbálja lefejteni a képről a ciceronék



1. Födő Gábor: Éééhes vagyok!, 2013.
a művész tulajdona



2. Dionysius: Hodegetria, 1482. Moszkva, Tretyakov Képtár
http://www.images.icon-art.info/public/GAP/The_Virgin_Hodegetria.jpg, letöltés 2017 dec. 11.

évszázadokon át hagyományozott legendáit, miszerint egy valós asszony valós gyermekét látjuk. Raffaello képein – ahogy a reneszánsz képeken általában is – az ideát, a tökéleteset festette meg alakjaiban, így a gyermek is egy idea. Itt tehát Jézus már nem kis felnőtt, hanem tényleg gyermek, de nem egy konkrét, hanem egy ideális személy.

A személyessé váló isten még isten. Az a lépés, amikor a szék és a gyermek együttesét profán környezetben is ábrázolták, a barokk korban következett be, a 17. századi Né-



3. Dirck Hals: Két kártyázó gyerek egy szobában, 1631. Williamstown, Massachusetts, Sterling and Francine Clark Art Institute http://www.clarkart.edu/Collection/972 Letöltés: 2017 dec.

metalföldön. Ekkor már valós gyerekeket ábrázolnak. Valójában annak ellenére, hogy a holland művészeti intézet, a hágai Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) adatbázisában nagyon jól kereshetően szinte az egész németalföldi régió művészete elérhető, viszonylag kevés olyan művet találtam, ahol gyermek is és szék is van.[4] Bevallom többre számítottam. Persze megszámlálhatatlanul sok jól ötözött vagy rongyos gyermeket ábrázoltak ebben a korban, de széken ülőt alig. Ez elgondolkodtatott és végül a későbbi képek elemzésekor jöttem rá, hogy miért. A szék – legyen akármilyen szakadt, ócska tákolmány, a képek jó részén valójában egyfajta trón. Ilyen értelemben a gyermekek is csak akkor kerülnek trónra, ha annak valamilyen különös értelme, jelentése van. Mert a holland zsánerképek, – mint azt már számtalan helyen kimutatták – mindig valamilyen morális mondanivalót hordoznak. A megfestett motívumok szinte mindegyike szavakkal is kifejthető tanulságot fogalmaz meg, képi formában. Például Dirk Hals kártyázó gyerekeit a kortársak a csalásra, a szerencse forgandóságára és talmi voltára való morális figyelmeztetésként értékelték. Így a széken ülő lány, akinél az ász van és gúnyosan nevet, Fortuna istennő földi mása lehet.[5] *(3. kép)* A zsánerkép szimbolizmusa megmaradt később is. A holland képeken iskolázódott francia Chardin (1699–1779) 18. századi életképén a szappanbuborékot fújó vagy kártyázó gyerekek ugyanúgy a pillatnatnyiság, a vanitas vagy a szerencse témaköreit idézték fel. Arra, hogy a szék egyik jelentése valójában „trón”

a későbbi képek segítségével jöttem rá, amelyeknek már jobban ismertem kulturális kontextusát. A 19. századi osztrák festő, F. G. Waldmüller (1793–1865) két decemberi ünnepről készített életképet 1844-ben és 1851-ben. Az első a Karácsonyt, a második a Mikulást ábrázolja, ugyanannak a családnak, ugyanazon szobájában, és a szereplők is nagyjából azonosak. A lényeges eltérés (azon túl, hogy az egyik képről két szereplő lemaradt) a karácsonyfa és a széken ülő kislány az előtérben. A Mikulásnál az öregapó ül ugyanazon a széken, a karácsonynál egy gyerek. Ha belegondolunk a karácsony lényege épp a gyermek misztériuma, míg a Mikulás sokkal inkább az ajándékozóról szól. *(4. és 5. kép)*



4. Ferdinand Georg Waldmüller: Karácsony, 1844. Bécs, Belvedere https://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=125770 Letöltés: 2017 dec.



5. Ferdinand Georg Waldmüller: Mikulás, 1851. Milwaukee, Art Museum https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ferdinand_georg_waldm%C3%BCller,_giorno_di_san_nicola,_1851.jpg Letöltés: 2017 dec.

Az osztrák biedermeier életképek és a holland zsánerek kapcsolatáról később még szólok, előbb azonban egy kis kitérőt tennék a portréfestészetre. A portré- és életkép-műfaj határesete a kiállításon szereplő gödöllői királyi családi idill is, 1869-ből Franz Kollarz (1825–1894) rajzán.[6] A gyerekek közül itt csak Rudolf, a trónörökös térdelhetett fel egy székre, hasonló módon egyébként, mint az előbbi Waldmüller képen. Felmászás közben, mint aki még nem ülhet rá, csak készül. Hogy Rudolf mozdulata nem teljesen véletlenszerű, hanem tudatos kompozíció eredménye, az korábbi uralkodói gyerekképmásokkal bizonyítható. Az első gyerekportrék – visszatérve egy kicsit az időben – a barokk korban uralkodói utódokat ábrázoltak. A spanyol udvarban D. Velazquezzel (1599–1660), mint udvari festővel gyermek-infánsokat és infánsnőket festettettek meg, de egyik uralkodói gyermek sem ül. Az 1659-ben festett trónörökös, Felipe Prospero egy szék mellett áll, vagyis még nem ül rá.[7] Meglepő, hogy a gyerekeket a korai képeken még akkor sem ültetik le, hogyha valóban megkoronázott gyerekuralkodóról van szó, mint például XI. Károly svéd királyt, aki római császárként jelenik meg mindössze öt évesen. Magyarázat lehet erre, hogy felnőtt koráig régensek uralkodtak helyette, így a kép tán éppen arról szól, hogy bár ő az uralkodó, de a trónra még nem ülhet fel, a döntéseket még nem ő hozza. Ez is alátámasztja feltételezésemet, hogy ezeken a képeken a szék, mint trón jelenik meg.[8]

A 17. század második felétől – az uralkodókat követve – egyre gyakoribbak lettek az arisztokraták gyermekeiről festett képek, és Magyarországról is számos ilyen ismert. Hasonlóan a középkori gyermek Jézushoz – gyakran kis felnőtteket ábrázolnak, olykor a később betöltendő feladatuk „jelmezében". A kiállításon is láttunk ilyet, a legkitűnőbb talán *Esterházy Antal*t szerzetesi ruhában ábrázoló mű 1678-ból.[9] Sokat elárulnak ezek a képek arról, hogy hogyan is gondolkodtak a gyermekekről – a családról. A család fogalma ekkor sokkal inkább a származást, a genealógiát jelentette, mint a családi életet. A gyermek képe a családi portrégaléria került, ahol a családban betöltött szerepében vagy eljövendő hivatásában volt jelen, biztosítandó a dinasztikus folytonosságot.[10] Nagyon ritka az ilyen képeken a leülő-székes gyerek. Persze előfordul, hogy a gyerek ül a portré-képen, de akkor már inkább a természetben egy sziklán vagy fatörzsön. Olykor kivételek is akadnak, főleg a 18. század végi anyagban, mint Johann Martin Stock (1742–1800): *gróf Kendeffy Ádám* arcképe**.** *(6. kép, lásd 16. old.)* A későbbi erdélyi reformer, Wesselényi Miklós jó barátja ezen a képen még egy éves sem volt, talán még állni sem tudott.

Az 1820-as évektől, a biedermeier korától azonban elszaporodnak a puha karosszéken ülő gyerekek, a nemeseké és már a polgároké is, egyaránt. Ebből jó néhányat a kiállítás is bemutatott, mint például a Borsos Józsefnek (1821–1883) tulajdonított *Kardot tartó kisfiú*t.[11] Ezeken a gyermekportrékon már egyre több a zsáner elem. Ebben a korban a polgári értékek kerültek előtérbe, a család, mint közösség és otthon válik értékké. A gyermek ekkor került először önmagáért, önmaga problémarendszerében az ábrázolás tárgyává. Borsos az 1840-es években a bécsi művészeti körökben volt otthonos. Itt, bár lassan, de megváltozott a közízlés, az akadémiai csúcsműfajok – mint a történeti kép vagy mitológia ábrázolások – mellé lassanként a portré és a zsáner is



7. Adriaan de Lelie: David Mattheus van Gelder de Neufville (1811–1882) and Margaretha Jacoba de Neufville (1812–1872) kettős portréja, 1817. Magángyűjtemény. https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=Adriaan+de+Lelie&start=13 Letöltés 2018. jan. 5

felzárkózott, különösen ott, ahol a holland barokk festészetet jobban elismerték. Megszaporodtak hát a zsánerszerű gyerekképmások, az olyanok is, ahol karosszékbe helyezve, felemelik a gyermeket.

Szeretném itt azt a folyamatot néhány képpel illusztrálni, hogy a 19. században, a holland mintára készült a gyermekportrékon hogyan jelentek meg az életképi elemek. A hollandok tisztelték saját barokk hagyományaikat, így amikor például 1817-ben Adriaan de Lelie (1755–1820) egy kettős gyerekportrét festett, ahol a kislány egy széken ül, a lábához egy könyvet tett: *Daniel Defoe* Robinson Crusoe-ját. Ezáltal a gyerekportré zsánerré, általánossá, morálisan is értelmezhetővé válik. A természetes, romlatlan, a civilizálatlan világ képét mutatja, aminek mintegy allegóriái e konkrét gyerekek. *(7. kép)*

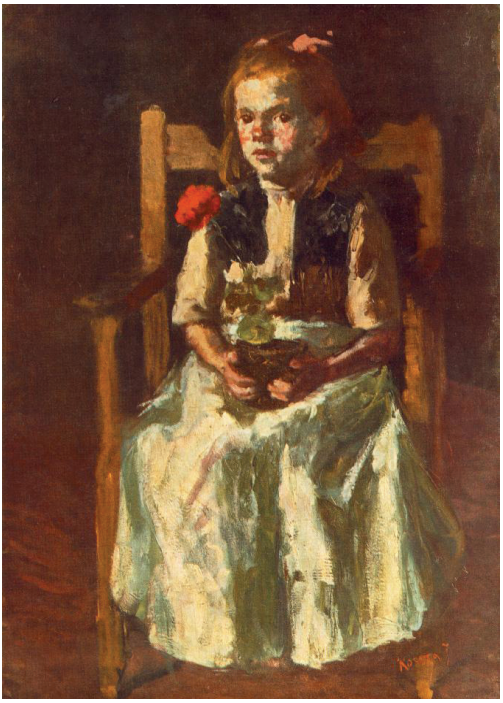
Eggyel tovább lép Josef Danhauser (1805–1845), amikor az 1840-es években egy sorozatot festett saját gyerekeiről. Ikonikus képe *A gyermek és világa (8. kép)* azon túl, hogy túlmutat a portré műfaján, más, lényeges változást is hozott. A gyerek-portré/zsáner jelentése itt már nem egy önmagán túli, felnőtt-eszmény kifejeződésének jelképe, hanem egy önmagáért-való dolog. Egy kisfiú egy széken a világ kicsinyített mását figyeli. Egy konkrét gyerek portréja látható itt, de valójában a kicsi és nagy relatív fogalmait boncolgatja a kép, ami már egy valós gyerekkori probléma. Danhauser egyébként maga is járt Németalföldön, az itt készített noteszében látható a *Gyermek és világa* első vázlata. Tehát nála direkt kapcsolat figyelhető meg a németalföldi zsánerek és a 19. századi utódaik közt. Azonban itt valójában egy logikai továbblépés figyelhető meg, a forma tényleg hasonló, a téma azonban csak látszólag. A 19. századra ugyanis jórészt elvesztek a holland zsánerek eredeti jelentései, így a biedermeier festője saját korának mondanivalóját illeszti a régi formákhoz.

Témánk szempontjából nem lényegtelen, hogy Danhausernek apjától örökölt bútorkészítő cége is volt. Korában nagy népszerűségnek örvendtek a székei, ami – ahogy a képen látható – egy már a biedermeier egyszerűségtől eltávolodó, neorokokó stílust



8. Josef Danhauser: A gyermek és világa, 1842. Bécs, Wien Museum https://www.tripadvisor.co.uk/LocationPhotoDirectLink-g190454-d191398-i113611756-Vienna_Museum-Vienna. Letöltés 2017 dec 8.





képviselnek. A 19. század közepén, mint a régi szép idők nemes és elegáns formái, a polgárságnak az arisztokrácia felé való kacsintgatása érhető itt tetten.[12] És ami itt most még fontosabb: Danhauser művészete jelentősen befolyásolta a 19. század közepének bécsi divatos művészetét, az előbb említettek közül Borsosét éppúgy, mint Waldmüllerét. Az ő művészetünkben is ugyanaz az attitűd figyelhető meg tehát a gyerek-zsánerek megfestésekor.

Hosszadalmas lenne végigvezetni azt a folyamatot, hogy hogyan vált ez az önmagáért-való, valós gyerekkép 19. század végén és a 20. században az ábrázolások tárgyaként ismét szimbólummá, allegóriává. A kiállítás katalógusa számos különböző aspektusból tárgyalta ezt a témát. A trónszerű székre ültetett gyerekekről leginkább a realizmus-szimbolizmus kontextusában lehetne beszélni. Gondolatmenetemet folytatva csak két példát hozok, az első az angol preraffaelita festő, Thomas Cooper Gotch (1854–1931) saját gyerekéről festett 1894-es portréját, ahol a kislány díszes trónusban, aranymustrás háttér előtt jelenik meg. *(9. kép)* Valamint Koszta József (1861–1949) a szakirodalomban paraszt-infánsnőnek is hívott *Muskátlis kislány*át, amit szintén saját (örökbefogadott) gyermekéről festett. Bár eltérő korokban és erősen eltérő stílusban a két kép ugyanazt az attitűdöt fejezi ki, mármint szék és gyerek kontextusban. A saját gyermek egyfajta „királynővé" válik. A 20. századi gyerekképben, mint ezt a kiállítás számos művén, és teremsorában láttuk, a gyerek leginkább az elesettség és kiszolgáltatottság jelképévé vált. Már Koszta falusi királynőjén is felismerhető ez a folyamat. *(10. kép)*

SZÉK, MINT KORLÁTOZÁS, VAGY DOBBANTÓ A FELNŐTT KORBA

Eddig olyan képekről írtam, ahol a szék, mintegy kiemelő, hangsúlyozó szerepet töltött be a gyerekek ábrázolásakor, vagyis egyfajta trónként funkcionált. Amikor gyerek és a szék témában kerestem képeket, még további „funkciókat" is találtam, eltérő jelentéstartalmakkal. Az elsőnél a szék, mint segítség, a másiknál, mint akadály merült fel.

A szék, mint segítség már megjelenik a 17. századi holland zsánerképeken is. Néhány képen, mint például Pieter de Hooch (1629–1684) képén *(11. kép)* – amikor el kell érni valamit – egy széket adnak a gyerek alá. Szimbolikusan itt a szék egy olyan emelvény, ami a gyerek-létből a felnőtt létbe való átjutás eszköze. A felnőtt női létre utal ugyanis a kalitka (a benne levő madár hagyományosan az ártatlanság jelképe)[13] és a háttérben a falon ábrázolt női akt is. A kislányok belépését a nagyok világába mutatja Barabás Miklós (1810–1898) *Első bál* című képe is, ahol a kisebb gyerek egy székre is áll, hogy nagyobb legyen a nővérénél.[14] *(12. kép)* Valahol a felnőtté válás, a beavatás misztériumának modern továbbélése ez: az ártatlanok bevezetése a báli világba, a maszkokéba, a képmutatásába. Ezt az átjutást hangsúlyozza a szék is. A holland életképpel ellentétben

← *9 Thomas Cooper Gotch: Trónoló gyerek, 1894. Magángyűjtemény https://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Cooper_Gotch#/media/File:Thomas_Cooper_Gotch_-_The_Child_Enthroned_1894.jpg Letöltés 2017 dec 8.*

← *10. Koszta József: Muskátlis kislány, 1917 körül. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria*

itt is sokkal inkább egy valós gyerek-problémát látunk megfogalmazódni: úri kislányok izgatottan készülődnek az első báljukra.

A 19. századi képeken ez a téma, mármint az átlépés a felnőttek világába egy igen népszerű kerettémában, humoros formában is megjelent. Talán az első Danhauser volt,



11. Pieter de Hooch: Enteriőr papagájt etető gyerekkel, 1672. Magángyűjtemény https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_de_Hooch,_Interior_with_a_Child_Feeding_a_Parrot.jpg, Letöltés 2017 dec. 12



12. Barabás Miklós: Első bál, 1852.
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria



13. Borsos József: A kis festő, 1851.
Magángyűjtemény

aki a festő műtermében csintalankodó gyerek később sokat megfestett témáját feldolgozta.[15] Nála a gyerekek még egyszerű fa dobogókra másztak fel, azonban Borsos József *A kis festő*je *(13. kép)* már egy díszes székre állt, hogy elérje a képet. A kicsi így szól bele a nagyok dolgába.[16] Ezeken a képeken a székre álló gyermek a felnőttek világba való illetéktelen behatoló, a szék lényege tehát itt is hasonló, mint az előző képeken, vagyis a két életkor közti kapcsolat áthidalása.

Más életképeken a szék, mint akadály, az alapvetően aktív, örökmozgó gyerek passzívitásra késztető eszköze jelenik meg. Tehát a szocializáció, a nevelés kelléke. Kétféle szék jelenik így meg a képeken az etetőszék és az iskolapad. A holland életképeken a gyerek oktatásakor rendszerint egy asztal mellett ülő felnőtt oktat, a gyerekek állnak. Csak a 18. századtól elterjedő közoktatás tanulságai adtak számos alkalmat a téma humoros-szomorú vagy épp népszerűsítő szándékú ábrázolására. A kiállításon e témát egy ismeretlen mester által készített Fessl János, budai könyvnyomdász 1854-es cégére képviselte.[17] Az oktatási rendszer 19. században is meglévő hibáinak egyik leginkább megindító ábrázolása Györgyi Giergl Alajos (1822–1863): *Rossz tanuló* című képe, ahol egy madzaggal odakötözték szerencsétlen gyereket az asztalhoz, hogy tanuljon, de végül elaludt a széken. *(14. kép)* Persze pozitív példákat is felsorolhatnánk az iskolai életről, amiket olykor propaganda célokból is festettek, mint a szintén kiállított Orlay Petrich Soma (1822–1880): *Falusi iskolá*ját.[18] Az iskolai problémák azonban máig érződnek, a gondok művészi leképződése a kiállításon is látott Födő Gábor padra festett



14. Györgyi Giergl Alajos: A rossz tanuló, 1858. Magángyűjtemény (archív fotó: MNG védettség)

művei, ami a közoktatásban unatkozó diák emlékképét idézi.[19]

Végül említem a gyermeket tétlenségre kárhoztató, már egész kicsi kortól használatos másik eszközt, az etetőszéket. Holland barokk képeken a dolgozó/munkálkodó emberek mellett – ha nem épp szaladgálnak – egy etetőszék-szerűségbe ültetik a kisgyereket. Nikolaes Maes (1634–1693) képén is egy ilyen passzívitásra kényszerítő eszközt látunk. *(15. kép)* A gyermek mellett is békés munkába mélyedő anyuka idilli képe valószínűleg már abban a korban sem volt általános. Ismét emlékezzünk arra, hogy a holland zsánerek egy a látványon (és a szereplőkön) túlmutató morális üzenet hordoznak. Jelen esetben leginkább a türelemét, a nyugalomét, a csendes elmélyülést, ami aligha lehetett egy sokáig fenntartható állapot egy kisgyerek esetében. Sokkal inkább jellemző lehetett a festőnő, Marguerite Gérard (1761–1837) mozgalmas jelenete *(16. kép).* Persze itt sem valószínű, hogy egy valós eseményt látunk. Fragonard sógornője, (akinek művészetét egyébként szintén erősen meghatározta a holland hatás) egyedülálló nőként élt. Ezen a klasszicista képen még nem egy családképet, sokkal inkább a nevelési elméleteknek (leginkább Rousseaunak) megfelelő idealizált világot látunk. A természetbe kivonuló családanyák egyike egy állókába tette gyermekét, ilyesmit ma is használnak. Mostanság inkább járókába tesszük a kicsiket vagy a modernebb felfogásúak – akik a gyermek korlátok nélküli szabad fejlődését akarják segíteni – még abba se. A konyhai etetőszékek azonban megmaradtak és régi képek árulkodnak róla, hogy ezek a bútordarabok végigkísérték a gyerekeket az évszázadok folyamán. Mostanság inkább járókába tesszük a kicsiket vagy



15. Nicolaes Maes: Csipkeverő nő gyerekkel, 1656 körül. New York, Metropolitan Museum of Art https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/32.100.5/ Letöltés: 2017 dec. 12



16. Marguerite Gérard: Az első lépések, 1788 körül. Szentpétervár, Ermitázs https://www.arthermitage.org/Marguerite-Gerard/First-Steps.html Letöltés: 2017 dec. 12



17. Pieter Fontijn: Konyhai enteriőr, Magángyűjtemény. https://www.mutualart.com/Artwork/A-small-child-in-a-high-chair-with-a-ser/B3981876BDF434AE Letöltés: 2017 dec. 12

a modernebb felfogásúak – akik a gyermek korlátok nélküli szabad fejlődését akarják segíteni – még abba se. A konyhai etetőszékek azonban megmaradtak és régi képek árulkodnak róla, hogy ezek a bútordarabok végigkísérték a gyerekeket az évszázadok folyamán. Pieter Fontijn (1773–1839) *Konyhai enteriőr*je egy olyan-

példa a 19. századi Hollandiából, ami már egy valósan elképzelhető jelenetet mutat. *(17. kép)* Ez a kép azért is érdekes, mert a gyerek mozdulata hasonló, mint Födő Gábor kortárs képén. Egyszerre nyúl az étel és anyja felé, szabadulna székéből.

Egy kortárs művet nézve óhatatlanul is beugranak az előzmények. *(1. kép)* Födő Gábor képénél az ikonok, a szék és istengyermek – a szék, mint egy trón, mint egy segítség a felnövésben vagy éppen a szabad mozgásban korlátozó elem, ami passzivitásra készteti a gyermeket. Amikor a művész alapot választott a művének, akkor nyilván nem véletlenül nyúlt az aranymustrás viaszos vászonhoz, amelyen a középkori ikonok és szentképek mintás háttere köszön vissza. Azonban a téma meglehetősen világi – egy ételért nyúló gömbölyded gyermek. A címe *Éééhes vagyok!* Aki látott már közelről középosztálybeli, jóltartott gyereket tudja, hogy ez nem az éhező, kiszolgáltatott gyerek kiáltása, hanem a türelmetlen, minden szükségletét azonnal kielégíteni kívánó csemetéé. Már eleve az etetőszék is státuszszimbólum, mert emlékezzünk csak a kiállítás képeire, hol eszik egy valós szegény gyerek: a földön ülve. A szóban forgó gyerek pedig egy IKEÁ-s széken – a legolcsóbb mondjuk, de mégis szék. Ilyen értelemben itt a szék – ahogyan a régi képeken már megszoktuk – éppen a tehetősség jele. Kurátorok a kiállítás utolsó termének azt a címet adták, hogy a „Nosztalgián túl". Nem a valóság, hanem egy piedesztálra állított „új isten" látható ezen a képen. A család valós életében egy új király megjelenését látjuk. Sokaknak ismerős lehet a jelenet, hogy az iskolába menő nagyobb gyereknek a szülők előre kinyitják az ajtót, vagy más, ehhez hasonló gesztusok, például amikor a szülők szinte uralkodóként kezelnek egy gyermeket a családban. És végül még egy dolog, a gyerek Födő képén egyedül van, akihez szól, már nincs a képen. Az eddig megmutatott alkotásokon szinte mindenhol ott volt az anya is, itt nincs. Egy figyelemfelhívás ez, hogy figyeljünk oda, mert magukra maradtak, mégha aranyozott háttér előtt is. Valami hiányzik neki – ahogy sok jól tartott gyereknek – a vigyázás, hogy lássuk meg őket. Ez a kiállítás is végső soron erről szólt: vegyük észre a gyerekeket!

JEGYZETEK

1. A Madonna ábrázolásokról lásd: *Seibert* 2004.
2. Ilyen feliratos Madonnák a 12. század végéről pl.: Beaucare (Gard) plébániatemplom; Borgo San Sepolcro, Arezzo. (ma: Berlin, Bode Museum)
3. Magyarul: Raffaello Madonna della Sediája, in *Gombrich* 1985: 1–79.
4. A címük: https://rkd.nl, ahol jól indexálva kereshetőek a németalföldi művészethez kapcsolódó művek.
5. A németalföldi képek szimbolikus jelentéséről *Frantis 1997; Jan Baptist Bedaux:* The Reality of Symbols. Studies in the Iconology of Netherlandish Art 1400–1800, Maarssen, 1990.
6. Franz Kollarz: *A királyi pár családja körében Gödöllőn,* 1896, papír, kőrajz, 55×70,5 cm, Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok, ltsz.: 75.192, illusztrálva: Gyerek/kor/kép – Gyermek a magyar képzőművészetben 2016, kiállítási katalógus (a továbbiakban Gyerek/kor/kép), kat. II/8.
7. *Felipe Próspero infáns portréja,* 1659, olaj, vászon, 128,5×99,5 cm, Bécs, Kunsthistorisches Museum, ltsz. GG_319
8. David Klöcker Ehrenstrahl (?): *XI. Károly svéd király portréja,* 1660 körül, olaj, vászon, 169×130 cm, Stockholm, Nationalmuseum, ltsz. NMGrh 330.
9. Ismeretlen mester: *Esterházy Antal gyerekkori arcképe*, 1678, 97×78,5 cm, Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok, ltsz. 53.91, ill.: Gyerek/kor/kép, kat. III/1..

10. *Varga 2013:* 40–49.
11. Borsos József: *Kisfiú portréja*, 1848, olaj, vászon, 100×78 cm, BTM, Kiscelli Múzeum, ltsz. KM70.27, ill.: Gyerek/kor/kép, kat. III/12.
12. *Veszprémi 2014: 441–462*.
13. *Sinkó 1987:* 49–58.
14. *Barabás Miklós* 1847-ben festette meg először a *Batthyány Lajos gróf lányai* című képét. (olaj, vászon, 174×127 cm, MNG, ltsz. 50.31), közölve: *Veszprémi 2009:* 24.
15. Josef Danhauser: *Az alvó festő*, 1841, olaj, fa, 43×53 cm, Bécs, Wien Museum, ltsz. 235.107, közölve: *Grabner* 2011: 113.
16. Érdekesség, hogy Borsosnak valóban léteztek hasonló festményei, mint ami ott az állványon áll. Közölve: *Veszprémi 2009.* kat. 95a és 95b.
17. Ismeretlen mester: Fessl János budai könyvnyomdász cégére: *Zum Sclechten Kind (A rossz gyerekhez),* 1854, olaj, vászon, 30×38,8 cm, BTM Kiscelli Múzeum, ltsz. 18147. Közölve: Gyerek/kor/kép, kat. IV/3
18. Orlay Petrics Soma: *Falusi iskola,* 1860 körül, olaj, vászon, 36,5×48 cm, MNG, ltsz. 60.98T. Közölve: Gyerek/kor/kép, kat. IV/2
19. Födő Gábor: *Ha tényleg nincs leckétek*. 2010, asztallapmetszet, 49×120 cm. A művész tulajdona, közölve: Gyerek/kor/kép, kat. IV/18

FELHASZNÁLT IRODALOM ÉS RÖVIDÍTÉSJEGYZÉK

Bedaux 1990
Jan Baptist Bedaux: The Reality of Symbols. Studies in the Iconology of Netherlandish Art 1400–1800, Maarssen, 1990.

Seibert 2004
A keresztény művészet lexikona, szerk.: *Jutta Seibert*. Magyarul: Budapest, 2004.

Klaus Carl: Madonna ábrázolások a festészetben, magyarul: Budapest, 2006.

Franits 1997
Wayne Franits (szerk.): Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconcidered, Cambridge, 1997.

Gombrich 1995
Ernst H. Gombrich: Raffaello Madonna della Sediája. Magyarul: Reneszánsz tanulmányok, ford.: *Papp Mária* Budapest, 1985.

Grabner 2011
Sabine Grabner: Der Maler Josef Danhauser, Biedermeierzeit im Bild, Bécs, 2011.

Gyerek/kor/kép.
Gyerek/kor/kép. Gyermek a magyar képzőművészetben, szerk.: *Révész Emese, Molnárné Aczél Eszter,* Budapest, 2016.

Sinkó 1987
Sinkó Katalin: Ideálkép, portré, életkép. Műfaji összefüggések a romantikus képzőművészetben. *Ars Hungarica,* 1987, XV. évf. 1. sz: 49–58.

Varga 2013
Varga Kálmán: Mi lett belőlük? Jeleseink gyerek és felnőtt portréi a 17–19. századból. *Rubicon,* 2013, 24. évf., 5. sz.: 40–49.

Varga 2018
Varga Kálmán: Történeti értékek és személyes sorsok (17–19. századi magyar főúri gyermekportrék. Jelen szám: 9–20.

Borsos József, festő és fotográfus (1821–1883), MNG kiállítási katalógus, szerk.: *Veszprémi Nóra*. Budapest, 2009.

Veszprémi 2009
Veszprémi Nóra: Barabás. Budapest, 2009.

Veszprémi 2014
Veszprémi Nóra: The Emptiness behind the Mask: Rococo Revival in Mid-Nineteenth-Century Austrian and Hungarian Painting. *The Art Bulletin,* 2014, 96.4.

ESZTER BÉKEFI

FROM HODEGETRIA TO THE HIGH CHAIR

FROM SYMBOLS TO REALITY AND BACK

ABSTRACT

My lecture was inspired by the first and the last segments of the exhibition. In the first room, there are Madonna depictions. Their archetype was Saint Lucas' original icon from which this type of paintings is called Hodegetria. The last item in the exhibition is a piece by Gábor Födő from 2013 showing a child seated in a high chair in front of a golden background, reaching for some food.

My aim is to give an insight into the centuries-long history of artistic child representation. Since this is a vast field I constricted my theme to depictions including chairs. The Virgin Mary appears in the earliest representations as the upholder of the Savior so she can also be considered as a kind of stool. "Sedes Sapientiae" – the seat of wisdom. Many medieval sources mention Mary by that name; she was depicted in many icons, mosaics and panel paintings seated on an ornate throne, holding the Child, in front of a golden background. The child here is an abstraction: the incarnate Logos. Those artists did not intend to paint a real, everyday child but rather to illustrate the Divine existence.

The seated child, the chair and the golden background recurs in Födő's work but the child there becomes a hysterical petty monarch elevated on a pedestal by the middle class but still neglected. A private icon of a private divinity. These are however the two end-points of the story. I am much more interested in the process in between, i.e. how did the child symbolising the promise of our redemption and therefore depicted almost like an adult transformed into an actual child throughout the centuries; then how did it become allegoric again or a subjective symbol during the 20th century?

I give a closer examination of the mid-19th century – my field of study – when this process reached its true zenith in my opinion. At that time children were depicted for themselves, their life being in the focus, even though that was in many cases only a miniature, playful copy of that of the adults; just like the toys which mainly model the world of the adults, even today.

eszter.bekefi@szepmuveszeti.hu

FARKAS ZSUZSA

A POLGÁRGYERMEK FÉNYKÉPES LEVELEZŐLAPOKON, 1905–1916

A következő tanulmányban azt a kánont mutatjuk be röviden, amely a 19. század folyamán alakult ki a fényképezés terén, mind a professzionális, mind az amatőr fotósok munkáin. Az itt közölt 15 képen áttekinthető az az út[1], amelyet a technikai fejlődés és az ábrázolási kánon változása a fényképezés során megtett.[2] Ennek összehasonlító szerepe és jelentősége van két irányban is: ezek egyike a moralizáló, idealizáló festészet, a másik pedig az Albertini Béla[3] által aprólékosan kidolgozott szociofotók irányába mutat, amelyek a szegénység ábrázolását manifesztálják. A polgári fényképezés kánonjának bemutatása során egészen a századfordulóig jutunk el, amikor megjelenik és tért hódít a képeslap. E médiával új világ veszi kezdetét a közéletben, amely legalább akkora változás volt, mint a digitális fényképezés, vagy mint a Facebook. A képeslapok fejlődéstörténetének ismertetése e helyen nem feladatom, annál is inkább mert a terület feldolgozása és múzeumi gyűjtése igen előrehaladott és közkedvelt, főleg a városok, az épületek és az etnográfiai anyag lapjaiból számos kötet jelent már meg.[4] Írásom csak azokat a fényképes képeslapokat kívánja bemutatni, amelyek gyermekeket ábrázolnak, nem nyomdai sokszorosítással készültek, hanem az eredeti negatívról másolt, illetve korlátozott példányszámban megjelent fényképi levelezőlapok voltak. Az ezeken fennmaradt látványok alapján arra keressük a választ, miként különül el a 19. század végén, a 20. század elején kialakuló két irány: a professzionális és az amatőr fényképezés.

A hivatásos fényképészek a század elejétől képeslevelezőlap-formátumban is vállaltak kidolgozást, másolást. Az amatőr-csoportba sorolható minden nem üzleti célból, csupán személyes használatra nagyított fényképes lap.[5] A professzionális fényképezés kiindulópontja a műterem, ahol mindig is küzdelem folyt a gyermek figyelmének felkeltéséért, e szituációt számos karikatúrán is jócskán eltúloztak. A valóság persze nem ez volt, mint mutatja azt egy ferrotípia véletlenül elkapott pillanata, ahol a rendetlenség közepette a földön ül az elhagyott gyermek.

Most azt vizsgáljuk, hogy vajon a két erősen eltérő indíttatás tükröződik-e a megmaradt lapokon, hogyan fényképezett egy hivatásos mester és egy magánember. Több példát mutatunk a jellegzetes vonásokra, azt bizonyítva, hogy az amatőrök kissé bizonytalanabb eszközhasználata spontánabb, mindennapibb, ezért életszerűbb képeket eredményezett. A lapok installálása, szövegekkel való ellátása, elküldése, vagyis a felhasználási módokra is mutatunk néhány példát, mindig kettős szempontból: a hivatásos és az amatőr szemén keresztül.

A gyermekportrék készítésének problémája minden életkorban más volt, de minden esetben elsősorban az ismeretlen géptől, a sok embertől való félelem leküzdése volt a legnagyobb

feladat. (Az előadáson 51 képet vetítettem, feszített tempóban, ezek teljes közlésére nincs mód. A mostani mintaválasztás bizonyára így is képes kirajzolni a tendenciákat.)

Az első levelezőlap, amelyet kiválasztottam, egy anyát ábrázol öt gyermekével, amely a csoporttá-szerveződés lehetőségeire, szokásaira hívja fel a figyelmet. A legkisebb baba pólyában az édesanyja ölében van, szorosan az anya mellett, nagyságrendben sorakoznak a nagyobb gyermekek: balra két kislány, jobbra két kisfiú. A műteremben fellépő nehézségek a legkisebbek megörökítésével kezdődtek. A három hónapos gyermeket csak pólyában, vagy valamire rátámasztva lehetett viszonylag könnyen megörökíteni.[6] A szép formájú babakocsik alkalmat adtak, hogy a már ülni tudó kicsik valamilyen játékkal (például csörgővel) a kézben a mamájukra pillantsanak, és rövid időre felejtsék el szorongásaikat. *(1. kép)* Az amatőrök kezén ezen ábrázolási típusból kifejlődhetett egy szabadtéri, viszonylag felszabadult ábrázolási rend, amely ahhoz vezetett, hogy már majdnem mosolyog, de legalább is barátságos arcot vág a gyerek a kert közepén. A négy hónapos leánykát még a hivatásos mester sem tudta a díszes műtermi kellékbe: egy nagy fotelba ültetni, úgy, hogy az természetes legyen.[7] A tíz hónapos leányt viszont az amatőr a szabadban, játékosan, már egy kosárba ültette, oldalra fordította, hogy a vele szemben levő felnőtt meg tudja nevettetni.

A mindenkinek elküldhető képeslap akkor is érték maradt az amatőrök kezében, ha az életlen és rosszul sikerült képet hordozott.[8] A fent említett problémák megszűntek akkor, amikor a kisgyermek már állni és járni is tudott. A legkedvesebb játékával megállt a kamerával szemben és türelemmel figyelte az eseményeket. A legkedvesebb játék a baba, a maci, a hintaló volt, de élő állat, mint itt a csirke ritkán látható a képeken. *(2. kép)* Néhányszor, mint hűséges társ és barát, vigyázó őrszem egy-egy kutya volt jelen a gyerekek körül.

A kicsi babák ábrázolásánál már a korábbi időszakban kialakult egy standard, amely jól működött ebben a levelezőlapos verzióban is. Szemenyei Sándor orosházi fényképész műve mutatja, hogy miként illett a kicsit puha lepedőre vagy a pólyára ráhelyezve profilból vagy esetleg szerencsés esetben, az arcával a kamerába nézve megörökíteni. A csecsemőkor képi ábrázolásában választásként és lehetőségként a meztelen kisgyermek diszkrét elhelyezése, és bemutatása stabilizálódott, és a gyermekportrék egyik vonzó válfajává alakult.[9] *(3. kép)* Ugyanez a mester felöltözve és ülve is lefényképezte a gyereket, annyiban eltért a szabványtól, hogy túl hosszú szőrű bundát tett a gyerek alá és nagyon mélyről, alulnézetből vette le, ahogy a mamára sandít. *(4. kép)* Weisz Hugo fényképész mester nemcsak abban tér el a szokástól, hogy a meztelen gyermeket szemből ábrázolta, de abban is, hogy némileg kiszínezte a felvételt, ami vélhetően a megrendelő kérése volt.[10]

1907-ben született az a kis fiúcska, akit amatőr fényképész születési saját otthonukban számos alkalommal lefényképeztek. Így egy rendkívüli sorozat keletkezett, amely véletlenül egyben maradt, és általa követni tudjuk a kisfiú és húga fejlődését is, egészen felnőtt korukig. A gyerekek megszokhatták szüleik (vélhetően az apa) bolondériáját és nemcsak tűrték a megpróbáltatásokat, hanem még néha mosolyogtak is. Magnézium fénnyel kellett világosságot varázsolniuk, hiszen ebben az időben még nem volt vaku, a belső terekben ezért a pillanatnyi fényképezés még jelentős nehézségekbe ütközött. A kisfiúról felvett képet a kissé bemozdult fej ellenére, levelezőlapként postai feladásra alkalmasnak minősítették, és névnapi köszöntésül küldték el.[11] A gyerek nyugodtabb



1. kép



2. kép



3. kép

pillanatában elkapott fényképen viszont kiderül számunkra, hogy a kicsin nem volt pelenka. A jól fésült polgárcsemete egy szép faragású székben ül, és érdeklődve figyeli a világot. A szobának egy másik sarkában is lefényképezték a fiúcskát, és ruhában, cipőben is levételre került ugyanabban a székben, (hátul a család Napóleon tiszteletére utal egy



4. kép



5. kép

szobor.[12]) Szófogadónak tűnik a kicsi, mégis a fényképezés kedvéért a szülők kénytelenek voltak kikötni a gyermeket, hogy ne mozogjon össze-vissza. *(5. kép)* Ha a fényképezés kedvéért alkalmazták is ezt a módszert, a professzionális mester soha nem engedte volna meg, hogy ez a brutális „segédeszköz" látható maradjon. A kisfiú következő felvételén az etetőszékben, húsvéti kellékekkel – játéknyuszival – szerelték fel, az ölében hatalmas, festett csokitojás, és a vélhetően jókedélyű akció során a modell igen vidáman mosolyog. A szülők számos alkalommal, egészen felnőtt koráig megörökítették ezt a gyereket, de nem minden felvételt dolgoztatták ki levelezőlapos formában, hanem az egyszerű, vékony papíron levő kontakt-másolatokat őrizték meg, amelyeket ebben az időszakban még kemény kartonlapra kellett felragasztani. Az amatőr szem pillantásai rögzítették a kicsit bilin ülve, és a szőnyegre dobált párnák között játszva. Majd megszületett a kisfiú leánytestvére, és onnantól kezdve ketten álltak szemben a kamerával nyári és téli ruházatban.

Hegedűs Lola kisasszonynak 1902-ben küldtek egy levelezőlapot Devecserből Budapestre. A kép egy jellegzetes, nagy sorozat darabja, amelyeken a szép „modell" gyermekeket fényképeztek le egyszerű helyzetben, általában a kamerával szemben állva.[13] A lap külső oldalán láthatjuk az 575/6 számot, ez rámutat, hogy nagy üzlet és egész iparág áll mögötte, hiszen ezeket a lapokat fillérekért megvásárolhatták. Lehetett küldeni kvázi a gyermek nevében a magyar rokonságnak is. A kép párdarabja egy amatőr felvétel, ahol egy kicsi leány a napfényes udvaron üldögél a karosszékében, fehér köténykéje vakítóan fénylik, míg ujjacskáival ruhája szélét csippenti össze. Oldalra néz, ami miatt feltételezhető, hogy az instrukciókat, a

nyugtatást onnan kapta. Egy fényképészműteremben vették föl 1912-ben azt a képet, melyet Szentendréről küldtek el postai úton. A képen látható kis fiúcska nagy kalapban, szépen hímzett ruhácskában van, és egy magas szék karfájába kapaszkodik.[14] Párdarabja egy amatőr által készített lap, amelyen egy kislány áll előttünk a szabadban, háttérben a fa lombja kissé elmosódik. Általános amatőr hibaként szokás utalni arra, hogy egy portrén előnyösebb és érdekesebb, ha a lábak is látszódnak.



6. kép

A kettős gyermekportrék számos esetben a felnőtt beállításokat másolják, ha nem tudjuk, hogy milyen apropóból született a kép, akkor a beállítás, a mozdulat iróniáját sem tudjuk kellően értékelni. A hivatalos mester nem segít megérteni, hogy a modellek testvérek, vagy esetleg egy esküvő kellékei, amikor a gyermekek a házasodó pár előtt vonultak fel, vagy a fátylat hordozták. A Szabó István mátészalkai fényképész felvételén az ünnepi ruhába öltözött gyerekpár virágcsokrot tart maga előtt. Az amatőr megpróbálja utánozni a mestereket, ebben az esetben egy asztalt helyezett ki a szabadba, növények elé. Az asztalra ültette a mezítlábas fiút, aki ölében tartja a még pólyás kistestvért. Mivel az amatőr nincs tisztában a távlati rövidülésekkel, a felülnézeti torzulásokkal, az elkészült képen a fiú piszkos talpa aránytalanul megnő, a kisbaba fehér ruhácskája pedig kiég, semmilyen részlettel nem bír. *(6. kép)* Ez mint alapvető hiba ott is megmarad, ahol dicsérhető a gyermekek otthoni, elpiszkolódott ruhájának megörökítése, hiszen ezzel a gesztussal túllép a polgári reprezentáció szabályain, és azt sugallja, hogy nem kell folyton a legtisztább, a legszebb, és a legdivatosabb ruhában a gép elé kerülni. Dicsérhető gesztus a fényképezés közbeni spontán almaevés ábrázolása. Ez a kép az, ahol a legszegényebbek láthatóak, és azért kerül bemutatásra, mert az amatőr fényképezők azonos hibát vétettek, legyen az gazdag arisztokrata vagy egyszerű kispolgár.[15]

A fennmaradt, felszínükön amatőr fényképeket hordozó levelezőlapok csoportjában a hátoldalon rendszerint keletkezési idejüktől függően hosszú, vagy rövid címzést látunk. A korábban keletkezett lapoknál számos alkalommal az előlapra is írtak üzeneteket. 1904-ben készült az a kép, amelyet Gyulafehérvárról Selmecbányára küldtek postai úton. Középen két kislány látható egy kutyával, és egymás kezét fogják. Lendületes írással az előlapon az anyukájuk panaszkodik, hogy „nagyon kell rá vigyázni, mert mindenütt ott van, hol nem kell. Cselédem még nincs, az nem jöhet, mit fogok csinálni?”[16] Debrecenből Budapestre érkezett egy másik lap 1900. augusztus 10.-én, amely két 7 év körüli



7. kép

kisleányt ábrázol. Feltehetően a nagyobbik írta a nagyszüleinek, és azért, „Hogy küldjél Stefikének egy beszélő babát, én küldök nagyapukának egy Stefit meg egy Erzsikét. Ugy-e szép?" Németi József fényképészeti és festészeti műterme alkalmazta ezt a képkivágást, vélhetően mint megrendelhető, választható „modern" variáció állt rendelkezésre a fényképész műtermében. A következő levelezőlapon, amelyen három kisleány áll kalapban egy házfal előtt, Aladár küldte Herceghalomra 1905-ben. 1911-ben Budapestről Pásztóra indult az a különleges lap, amelyre saját kezűleg kellett a kis enyves hátnak nevezett apró fényképet felragasztani. „Mivel rég nem láttad a kisfiamat, itt küldöm, hogy újra láthassad." – írja az édesanyjának a fiatal nő. *(7. kép)*

A hivatalos, gyermek kettős képek standard változatát mutatja be Bendi István szombathelyi mester két kislányt ábrázoló lapja, ahol a nagyobbik térdel, azért, hogy a magasabb posztamensre ültetett kisebb lánnyal a fejük egymás mellé kerülhessen. Az összeérő arcok némely fényképező szerint a szeretet egyszerű megfogalmazása, amint azt az Aldor fotószalon is véli Budapesten, amikor két kisfiú esetében a nagyobbikat ültették le egy székre, hogy a kisebbel a fejük összeérjen.[17] Surányból Szántódra küldtek egy mintának választott lapot az Ómamának, amelyen a mester a két unokát igen szimbolikusan jelenítette meg. A nagyobb fiúcska teljes ünneplő díszben van, testével kissé megtámasztja a kisebbiket, aki bár már egy év körüli, mégis teljesen meztelenül van. Kettőjük előtt egy kifacsart testű meztelen baba és egy faragott kutyafej játék látható.[18]

A amatőr fényképező a felállított szabályokkal szemben játszik a géppel és a látvánnyal, bár sokszor az alapvető mű-ködési elvekkel sincs tisztában. Ezt bizonyítja néhány példa. A gyerekeket az udvaron, a szabadban örökítette meg az egyik fényképező, aki képes volt nevetést varázsolni az arcocskákra. Bocsánatos hibaként könyvelhető el, hogy a két kisebb gyerek lába nem látszik, vagyis a komponálás még megtanulandó feladat volt. Más esetben kivonulhattak az udvarra a gyermek kedvenc jelmezét megörökítendő. A pisztoly nyílván azért fordul ki oldalra a kisfiú kezében, mert a fényképész megkérte, hogy ne rá célozzon.

Volt már köztük olyan, aki azt szerette volna láttatni, hogy szereti a gyermeket, értékeli a játszó, mosolygó emberkét. Az etetőszékbe kényszerült kislány játékaira mosolyog, örömmel fedi fel a titkot, hogyan is játszott két kis játékszékbe helyezett, felöltöztetett miniatűr babájával. Sőt a játék babakocsiban ülő két nagyméretű, hajas babáját is örömmel megmutatta, mosolyogva a kamerába és a mögötte álló fényképezőre.[19] *(8. kép)* Eljutunk egészen odáig, hogy egy háttal álló kisleány portréja is becses, megőrzendő alkotássá vált. Mindezen apró momentumokat akkor értékeljük igazán, ha a műtermi képek átlagát nézzük, és például Schubernig fényképész budapesti műtermében készült képen a szomorú arcú, fegyelmezett kisgyermek szorongására figyelünk föl. Bizonyára oka van a kezében lévő labdának és a széknek támasztott kis, vézna, esetlen macinak is. A fényképezkedés megfésülve, tiszta ruhában nem tűnik túl boldog élethelyzetnek.[20] *(9. kép)*



8. kép



9. kép

Eredetileg sem akartam elkerülni, és csak egy képpel, mint elrettentő típust mutatom be a nagy példányszámban, külföldön gyártott képek sorozatát, amelyek modell-gyermekek közreműködésével készültek, igen szentimentális megfogalmazásban. *Balázs Károly* Képes levelezőlapok lexikonának (Somorja, 2005) „gyermekábrázolás" címszava szerint az üdvözlő és művészi lapokon a gyermek a leggyakoribb téma, és mellette a legkiemeltebb attribútumok: a kutya, a baba és a játékmackó. Véleménye szerint a hazai ábrázolások „vegytiszta giccs"-ként, de „legalábbis a giccs határát súroló kiadvány"-ként értékelhetők. Ezt az állítását meg kellene cáfolni, de ehhez szükség volna a giccs folyamatosan változó definícióját a posztmodern alkotások ismeretében újragondolni. A lexikon-címszó kategorikus



10. kép

kijelentésére most csak azt válaszolhatjuk, hogy a magyarok vásároltak és használtak külföldi sorozatokat is, bármilyen (de főleg szerelmi és udvarlás) témában, és azok is hasonló felfogásúak voltak. Továbbá az érzelem és az érzelmesség ábrázolása mindig szorosan hozzátartozott a polgári gyermekábrázolások kánonjához.

A presszió miatt példaként mutatok be néhány típust. Sokszor a kicsi fiú, mint doboló puttó jelenik meg, ezt Budapestről Pöstyénbe küldték 1916-ban, és ezt írta rá a feladó: „Itt küldök magának egy dobost, kérdezze meg tőle, hogy mit dobol, ha ő nem tudja megmondani, majd én megmondom legközelebb." Érdemes felfigyelnünk rá, hogy a kép sorszáma 32.702, tehát igen bő volt a választék. *(10. kép)* A következő lapot Budapestről küldték Schandauba 1910. január 3.-án, az előlapján újévi jókívánsággal: „Ezen kis baba a képen a kádban fürdik, te pedig ez új évben fürödj szerencse és boldogságban!" Egy másik lapot Budapestről küldték Szegedre, a küldő arról panaszkodik barátnőjének, hogy mennyire elfoglalt és lám mégis ír levelet. Hogy miért ezt a lapot vásárolta meg, – amely a szép kis modell-leány miatt biztosan közkedvelt volt – nem tudni. 1915 júliusában küldték a következő lapot Szatmárnémetiből Budapestre, rajta a küldő a több mindennapi életre vonatkozó kérdése mellett megkérdezi: „Gabi elment már a harctérre?" A kifestett tökéletes arcvonású kisgyermek a 3479. képe volt egy megvásárolható sorozatnak, de a vásárlás tényéből nem következtethetünk arra, hogy a küldőnek nem volt ízlése vagy, hogy a giccset propagálta.[21] Az udvarlás szertartásában gyakran előfordul, hogy gyermekek helyettesítik a felnőtteket a képeken. Az egyik lap küldője megkérte a szerelmét, hogy jól nézze meg a fiú száját. Így akart „valamit" üzenni. Az angyalkáknak öltöztetett gyermekek képein igen furcsán szétválik a szöveg és a kép. Többnyire nincs közöttük semmilyen összefüggés. Az egyik lap feliratából viszont kiderült, hogy az egyik fajta kép 9 fillér, míg a másik egy kicsit színesebb 10 fillérbe került. Mint a fentiekből látszik, ezeknek a képeknek sem a családnak a professzionális műtermekben készíttetett portréihoz, sem az otthon készült, amatőr képeihez nincs köze. Ezeket a képeslapokat, nyomdai úton hozták létre, nagy sorozatokban gyártották, domináltak a vásárolható képek között, de nincs semmi közük a bemutatásra került művekhez. Végül is e szentimentális képek miatt giccsként definiálni minden gyermek-képeslap ábrázolást egy mai lexikonban, erős túlzásnak tűnik.

Voltak e sorozatok között viccesek is, mint a Wilhelm Köhler művészeti kiadó Bonnban megjelentetett műve, (No 2161), amely egy kisfiút teli kosár kenyérrel,



11. kép



12. kép

boldogan mosolyogva ábrázolja, illetve az üres kosárral sírva. Az „elvesztettem a kenyerem" feliratú lapon nem lehet nevetni, egy másik szöveget viszont lekapartak a lapról, így nem tudjuk összevetni azokat. Az utóbbi lapot Dodónak küldte az anyja, apja és testvére a Fehérvári úti iskola „I. Normaklasse" tanulójának Düsseldorfból. A piaci sorozatokkal szemben az amatőr fényképészek ritka, különleges pillanatokat ragadtak meg, mint az udvaron jásztó gyerekek. Például egy kisfiú húzza a testvéreivel megrakott kis szekeret a sáros udvaron. Vagy két leánytestvér szép, hasonló ruhában egy „Agfa" feliratú füzetet nézeget, miközben az egyik kislány különösen mérges pillantást vet a másikra. Nem idilli a helyzet, a kislányok szépségétől függetlenül, de a családi ház udvarán négykerekű járművel száguldó gyermek kifejezetten boldognak tűnik. Az ábrázolásnak ez a biztonsága a modell és a fényképező közötti bensőséges viszonynak köszönhető.[22] *(11. kép)*



13. kép

A polgári társadalom portréfényképeinek köre mindig követte a nyugat-európai mintákat, azok kanonizált divatirányzatai nyomán haladt. A képeken a jólét, a szeretet kivetíthetősége, és a játékosság egyaránt jelen volt. A fényképező és a modell közötti kapcsolat megteremtésének képessége különös, ritka kincs, és ehhez kell, hogy társuljon az ún. látási képesség, amelynek nincs sok köze az egyén műveltségéhez. A képek értékelésénél kardinális kérdés, hogy láthatóvá válik-e a gép mögött álló ember érzelme a modellje, a kisgyermeke iránt. A fenti néhány példa jól kirajzolja a háború előtti világ kettős arcát, amely a háború után tovább polarizálódik. Fölerősödik az amatőr mozgalom és ezáltal sok kiváló, spontán kép keletkezik. Utolsó képpárom egyikén egy hivatásos mester munkája látható. Egy három éves kisleány ül télikabátban a műteremben, igen szomorú és megfélemlített.[23] *(12. kép)* A másik képen – amely amatőr felvétel – a fényképező leguggol a kislányhoz, aki az ajtó előtti küszöbre ült. Látószögéhez közelebb kerülve fényképezték le, babája az ölében pihen, előtte sorakoznak játékai, mögötte a nyitott ajtó látni engedi az előszoba bútorait. A kislány ugyan nem mosolyog, de elfogadóan figyel a gépre. Az amatőr, „friss" szem által új hangulatok, élethelyzetek kerültek a fényképezőgép elé, lazul a „fényképezhető" témák száma az amatőrök tömeges megjelenésével. Megkérdőjelezték a szabályokat és megreformálták a kivitelezés professzionalitásába vetett hitet, és egyszerűen túlhaladva az addigi kereteket, megújították a fényképezési kánont. *(13. kép)*

JEGYZETEK

1. A Gyerek/kor/kép című kiállítás katalógusában „Polgár-gyermek" címszó alatt szerepelnek az alábbi képek, amelyek részben egy vitrinben voltak láthatóak: Engert Laifle: *Müller Károly és Emil*, 1860; Molnár József: *Molnár Adél és Margit,* 1860 k.; Molnár és Brodszky: *Molnár Géza,* 1862; Molnár és Brodszky: *Molnár Géza, 1862.* A másik részük pedig egy folyamatos vetítésen: Heller József: *Széken álló gyermek,* Buda, 1860; Bülch Ágoston: *Három gyermek a műteremben,* Pest, 1870 k; Bülch Ágoston: *Három gyermek a műteremben*, Budapest, 1880 k.; Koller Károly: *Kislány babával,* Budapest, 1882–1883; Hirsch Károly: *Kisfiú falovacskával,* Budapest, 1890; Figusch István: *Két kislány a műteremben,* Budapest, 1890, Goszleth István: *Gyermek csipkeruhácskában*, Budapest, 1890 k., Fehér Flóris: *Kislány galambbal,* Békéscsaba, 1900 k.; Klein Sándor: *Meztelen fiúcska,* Szatmár, 1900; Schmidt Ede: *Fodor Feri falovacskával,* Budapest 1900; Letzter József: *Sárika,* Debrecen, 1904; Ismeretlen fényképész: *Székre támasztott pólyásbaba,* 1910 k.; Schmidt Ágoston: *Négy testvér műteremben,* Budapest, 1910 k.; Beck Ödön: *Három gyermek az udvaron játszik,* Budapest, 1910.

2. Gyerek/kor/kép. 2016.

3. *Albertini 1997.*

4. A Zemplén Múzeum Szerencsen rendelkezik jelenleg a legnagyobb képeslap-gyűjteménnyel Magyarországon, amelyet Dr. Petrikovits László orvos-fogorvos adományozása alapozott meg. A felajánlás idején a gyűjtemény nagysága 400 000 darabból állt, ami az azóta eltelt évek alatt jelentősen nőtt, jelenleg közel 1 millió darab lapot számlál. *Erős László:* Képeslapok könyve. Bukarest, 1985; *Petercsák Tivadar:* A képes levelezőlap története, Miskolc, Eger, 1994; Szerk.: *Gáspár László:* Képeslap Boglárról boglárialknak. Balatonboglár, 1997; Szerk.: *Szántó András:* Képeslap: a magyar képeslevelezőlap-gyűjtők hírlevele. Budapest, 1994–1997; *Erőss Vilmos:* Csíkszeredai képeslapok jegyzéke, Csíkszereda, 2001; *Müller Róbert:* A régi Keszthely képeslapokon. Válogatás a Balatoni Múzeum képeslap gyűjteményéből. Keszthely, 2004; *Rappai Zsuzsa:* Boldog békeidők. Képes üdvözlőkártyák 1890–1914. Budapest, 2004; *Szarka Anita:* Képeslapok a Nemzeti Könyvtárban: a képeslap történet, feltárásának egy lehetséges módja. ELTE BTK Budapest, 2002. (szakdolgozat); *Németh István Péter:* Tündéres Badacsony: 40 képeslap. Keszthely, 2006; *Müller Anikó:* A régi Zirc képeslapokon: válogatás Balogh Gyula, Horváth Béla és Müller Anikó képeslap gyűjteményéből. Zirc, 2007; *Stupiánné, Harangi Erzsébet:* Veszprém

képeslapokon: a veszprémi Eötvös Károly Megyei Könyvtár képeslap-állományának tartalmi feltárása és adatbázisba rendezése. Eötvös József Főiskola, Baja., 2008. (szakdolgozat); *Fazekasné Majoros Judit:* A képeslap világa: képekben őrzött múlt. Vezető a Zempléni Múzeum állandó kiállításához. Szerencs, 2011; *Jánoska Antal – Horváth Ferenc:* Zsugaléria: képeslap és kártya a humor tükrében. Budapest, 2012; *Kovács Szilvia:* Budapest-képeslapok a századfordulón. Utazási emlékek és a modern nagyváros tapasztalat médiumai. *Replika* 27. évf. 2016. 96–97. szám. 85–97. 5; *Balázs 2005,* 125.
6. A lap hátoldalára feljegyezték a baba korát.
7. A lap hátoldalára feljegyezték: „Ott Stefike 4 hónapos."
8. A lap hátoldalára feljegyezték „Drága kis egyetlenem 10 hónapos korában."
9. A lap hátoldalán piros pecséttel a fényképész neve: Szemenyei Sándor
10. A lap előlapján a fényképész neve: Weisz Hugo száraz pecséttel van benyomva.
11. 1908. szeptember 12.-én adták postára.
12. A lap hátoldalára feljegyezték: „Pokorny László, szül. 1907."
13. A lap hátoldalán hosszú címzés: 1902, október 1., előlapján: „Keresztmama sokszor csókol. Szeretett nagyszüleidnek, szüleidnek üdvözletét jelenti."
14. Szentendréről Tádéra küldték a lapot, cirill betűs jókívánság kíséri.
15. Zsámbékről Herceghalomra küldték a lapot, 1907. V. 8.-án.
16. A lap hátoldalán hosszú címzés, az előoldalon a képet teljesen körülfonja a szöveg.
17. Aldor Dezső, Budapest, Prohászka Ottokár u. 8.
18. A hátoldalán felirattal: „Surány, 1916. X. 20."
19. „Budapest, 1916. július hó"
20. Schubernig P fényképész, Budapest, III. Zsigmond utca 36.
21. Dr. Bartha József törvényszéki jegyző úrnak küldték a lapot Budapestre, a Büntető Törvényszék címére.
22. Köszönettel tartozom Borda Mártonnak, hogy gyűjteményének egyes darabjait közölhetem.
23. A lap hátoldalára feljegyezték: „Rogonosa Mancika 3 éves"

FELHASZNÁLT IRODALOM

Albertini 1997
Albertini Béla: A magyar szociofotó története a kezdetektől a második világháború végéig. Budapest, 1997. A magyar fotográfia történetéből, l 9. Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum.

Balázs 2016
Balázs Károly: Képes levelezőlap lexikon. Budapest, 2005. Méry Ratio.

Gyerek/kor/kép 2016.
Gyerek kor/kép. Gyermek a magyar képzőművészetben. Kiállítási katalógus, szerk.: *Révész Emese, Molnárné Aczél Eszter,* Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 2016.

ZSUZSA FARKAS

THE BOURGEOIS CHILD IN PICTURE POSTCARDS, 1905–1916

ABSTRACT

This lecture introduces photographic postcards that were not printed but used the original photocopy or a photo reproduced in a limited number. Considering the images preserved in these postcards we try to answer the question how professional and amateur photography, the two directions emerging in the early 20th century, differentiated from each other. Professional photographers undertook commissions of developing or copying pictures in postcard format from the early 1900s. Any postcards with blow-ups for personal use only, i.e. non-commercial photos, can be categorised as amateur works.
We investigate whether these two very different intentions were preserved in the existing postcards or

not, we look at the ways a professional and an amateur took their pictures. Many examples prove that a kind of uncertainty in handling the equipment lead to more spontaneous, ordinary, therefore more lifelike images taken by the amateurs. We also present a few examples of how these postcards were installed, supplemented with texts and sent, i.e. the mode of their usage, always having a double aspect: the viewpoints of both the professionals and the amateurs.

Károly Balázs in the "child representation" entry of his encyclopaedia of picture postcards (2005) states that this was the most popular theme on greeting as well as artistic cards. The most common attributes include the dog, the doll and the teddy bear. In Balázs' opinion such Hungarian images can be evaluated as "pure kitsch" or at least "publications on the verge of kitsch". However, the theme is more complex than that even though emotions and sentimentality always belonged to the canon of bourgeois child representations. It seems necessary to reconsider the definition of kitsch in the light of post-modern works.

The bourgeois portrait photos always took after the Western European models following their canonised fashion trends. Those images testified for wealth, the projectability of love, as well as a kind of playfulness. Establishing connection between the photographer and the sitter is a very special and rare phenomenon and this needs to be associated with an 'ability to see', which has not much to do with the person's erudition. In the assessment of the images a very important question is whether the person taking the picture could convey his emotion towards the sitter, his own little child?

zsuzsa.farkas@szepmuveszeti.hu

SZEGEDY-MASZÁK ZSUZSANNA

AZ IDENTITÁS ELTÖRLÉSE A LÁNYTESTVÉREKRŐL KÉSZÜLT DAGERROTÍPIÁKON

Előadásom témája azoknak a dagerrotípiáknak és vizitkártyáknak a vizsgálata, amelyeken két vagy ritkább esetekben több lánytestvér ruházata, hajviselete és beállítása olyan mértékben tükörképe egymásnak, hogy olykor már a megkülönböztetés sem magától értetődő, vagyis a jelenlegi cím helyett használhattam volna az identitás megkettőződése változatot is. A jelenség puszta leírásán túl arra szeretnék választ adni, hogy mivel magyarázható, mi a jelentése, milyen társadalmi elvárások, szereplehetőségek állnak a vizsgált ábrázolási típus elterjedtsége mögött.



Ismeretlen készítő, Barabás Henriette és Barabás Ilona.
1850-es évek első fele, dagerrotípia, magántulajdon

Témám kiindulópontja egy ismeretlen készítésű dagerrotípia, amely a Barabás családi hagyatékból pár évvel ezelőtt került elő. Mivel a technika eleve leszűkíti a műtárgy datálási lehetőségeit, az ábrázoltak generációját könnyű volt azonosítani: az 1850-es évek első felében-közepén járunk, az ábrázoltak nyolc–tíz évesek lehetnek, vagyis az 1840-es évek első felében születtek. Ezentúl a szereplők arcai szintén ismerősök voltak, egyrészt festményről, litográfiáról, másrészt a szűk tíz évvel később készült fényképfelvételekről. Ennek ellenére az első percben mégis bizonytalan voltam, hogy a három Barabás-lány – apjuk Barabás Miklós (1810–1898) festő – közül melyik kettő látható a dagerrotípián. Összevetve számos, a festő lányait ábrázoló, hatvanas évek elején készült felvétellel, a hasonlóságuk ellenére mégis azt gondolom, hogy a dagerrotípián balra Barabás Henriette (szül. 1842.), jobbra Barabás Ilona (szül. 1844.) látható. A két lány ülve, egymás kezét fogva félalakban jelenik meg, mindketten azonos anyagból készült, azonos szabású ruhát viselnek, és a koszorúba font hajviseletük is megegyezik. Halvány utánfestés látható: a lányok arcán egy kis rózsaszínes pír az élénkség és egészségesség érzetét hangsúlyozza. Azt gondolom, hogy a kézfogás gesztusa és az ikrek hatását keltő azonos öltözet és hajviselet nemcsak a kettejük közötti szoros rokoni összetartozást sugallja, hanem azzal, hogy megnehezíti megkülönböztetésüket, és háttérbe szorítja egyéniségük különbözőségét, szinte megkérdőjelezi egyéniségeik szétválaszthatóságát. A valóságban a két lány jelleme, lelki világa teljesen eltérő volt, erre édesapjuk is utal az élete végén írt önéletrajzában.

A Budapesti Történeti Múzeumban 2017. februárjában megrendezett kétnapos Gyerek/kor/kép – Gyermek a magyar képzőművészetben című konferenciát követően néhány hónappal megkeresett egy amerikai rokonom, aki majdhogynem semmit nem tudván a tulajdonában levő dagerrotípiáról, segítségemet kérte annak azonosításában. Az Amerikában található dagerrotípia szintén két Barabás lányt, ez esetben Ilonát és Alice-t (szül. 1846.) ábrázolja, az előzővel azonos mintázatú és szabású ruhát viselnek, hajuk is ugyanúgy koszorúba van fonva. Ezen a felvételen Ilona ül, mellette Alice áll, átkarolják egymás, másik kezükkel azonban nem fogják meg egymás kezét. Mérete, foglalata, keretezése megegyezik a magyarországi párjával, a két felvétel kétséget kizáróan egy időben készült.

Ahogy a festészetben, úgy a fotóművészetben is a gyermek a felnőtt világ társadalmi rendjének tükrében jelenik meg. Az évszázadok során a testvérek azonos ruhába öltöztetésének szokása, amelynek részben nyilván praktikus okai voltak, mindkét médiumban meghagyta lenyomatát. Két tizenkilencedik századi példát említek: Johann Nepomuk Ender (1793–1854) bécsi festő 1831-es *Két nővér fehér ruhában* című képét és Jean Joseph Vaudechamp (1790–1866) 1841-es *Két gyermek* portréját, illetve Barabás életművéből egy példát *(Két fiú a patakparton)*[1], bár az ő képeit megvizsgálva, rá ez nem volt jellemző. A divatot máskor is befolyásoló uralkodói osztály igazolta e szokást, amelyhez a családok különösen ünnepi alkalmakkor ragaszkodtak. Népszerűségét a vizitkártyák és kabinetkártyák korában e médium terjeszthetősége még szélesebb körben tette divatossá. Jól illusztrálja ezt Roger Fenton (1819–1869) Viktória királynő Helena és Louise lányáról a balmorali birtokon készült 1856-os fényképe.[2]

Vizsgálódási köröm a 19. század ötvenes-hatvanas években készült testvéreket ábrázoló fényképfelvételek. Hivatkozom a kisebb számban fennmaradt magyar dagerrotípiák mellett külföldi, gyakran amerikai párhuzamokra is, annak ismeretében, hogy

Amerikában ez a technika különösen nagy népszerűségnek örvendett.[3] A kollódiumos eljárással készült felvételek esetében igyekeztem elsősorban magyar példákra támaszkodni.

Az egyforma ruhába öltöztetés-szokás magyarországi elterjedtségére a korabeli fényképekből következtethetünk. Az általam megvizsgált műtárgyak alapján úgy tűnik, hogy e szokás különösen hangsúlyos a lánytestvéreket mutató ábrázolásokon, ellentétben a fiúgyermekekről készült képmásokkal. Dr. Lengyel Beatrix jóvoltából a Magyar Nemzeti Múzeum fotótárában található, javarészt beazonosítatlan személyeket ábrázoló műtárgyak alapján egy kisebb statisztikával tudok szolgálni.[4] A viseletgyűjteményben található lánytestvéreket ábrázoló 1855 és 1865 között készült felvételek 62%-án figyelhető meg az azonos ruházat, az 1866 és 1870 között készült felvételek 100%-án figyelhető meg ugyanez, viszont az 1871 és 1879 között készült felvételeknek csak az 50%-ra jellemző az egyforma ruházatba öltöztetés. Természetesen számolni kell azzal, hogy a fiú- és lánytestvér-ábrázolások összehasonlításánál sokkal feltűnőbb, ha két lány jelenik meg azonos ruhában, hiszen a lányok öltözete, hajviselete önmagában sokkal több lehetőséget rejt magában. Természetesen a fiúk öltözete is lehetett változatos, amint a Magyar Nemzeti Múzeum egyik dagerrotípiáján,[5] Miksa Auerbachnak (1840–1900) 1867-ben három fiúról és egy lányról készült vizitkártyáján[6] vagy az ismeretlen készítésű, 1860-as évekből származó három fiút ábrázoló vizitkártyán[7] is látható (az utóbbi két esetben a három fiú három eltérő öltözetben jelenik meg). Ellenpéldaként a kecskeméti Magyar Fotográfiai Múzeum két fiút ábrázoló dagerrotípiájára[8] és Letzter Lázár (1832?–1911) szegedi műtermében készült felvételre hivatkozom, amely különösen sokatmondó, hiszen a fele-fele arányban megosztott négygyerekes kompozíción szinte a ruházat segít azonosítani az egyes gyerekek nemét.[9] Mindennek ellenére megkockáztatom, hogy a szimmetrikus beállítás és az egyéni vonások háttérbe szorítása, vagyis egyfajta ikresítési hajlam mögött feltehetően a lányok és fiúk eltérő neveltetése, taníttatása és jövendőbeli felnőttkorukban betöltött szerepe húzódik. Míg a lányok esetében az otthonteremtéshez és gyermeknevelséhez szükséges érzelmi élet erősítése volt a prioritás, addig a fiúk esetében a felnőtt korban elvárt társadalmi szerep sokkal szélesebb spektrumú volt, s így feltehetően már a gyerekkori ábrázolásuk is nagyobb eltérést engedhetett meg.

Kétségtelen tény, hogy a 19. század közepi fotóművészeti és festett képmások összehasonlításakor a fotóművészetben sokkal elterjedtebb volt a testvérek közös vonásainak hangsúlyozása ruházattal és a beállítással. Ennek részben technikai magyarázata is lehet: annak érdekében, hogy a színekre korlátoltan érzékeny médiumban egyforma erősségben jelenjen meg a szereplők ruházata, hasonló tónusú ruhában kellett az ábrázoltaknak megjelenni, vagyis egy rikító fehér ruha és egy sötét ruha egymás mellett nem volt előnyös. Emellett a felvétel egyenletes élességét segítette elő, ha az arcok egyazon távolságban voltak a kamera lencséjétől: a szimmetrikus beállítás is ennek kedvezett. Másrészt, ahogy az azonos ruha viselete is kiemelt napokhoz volt kötve: templombamenetkor, ünnepi alkalmakkor, úgy a fényképek maguk is gyakran egyes életkorszakok lezárásaként, fontos események alkalmából készültek, mint az elsőáldozás, bérmálkozás, konfirmálás, első bál, eljegyzés, stb.

A dagerrotípiák és vizitkártyák készítése nem volt általánosan elterjedt, még az is, aki társadalmilag és anyagilag megengedhette magának, mindössze néhány alkalommal

ült kamera elé egész életében. A felvételekre tehát jól felkészültek, a műtermekben a legszebb, ünneplő ruhájukban jelentek meg az ügyfelek.

A családokat és testvéreket ábrázoló általam megvizsgált magyar és európai dagerrotípiák között körülbelül fele számban találtam egyforma ruhában ábrázolt testvéreket. Úgy tűnik, hogy az azonos ruhába öltöztetés ebben a csoportban is inkább a lánytestvérekre jellemző, elsősorban a fiatalabbakra, de a felnőtt korú nővérekre is akad példa. A Nemzeti Múzeum fotógyűjteményében két nagyon szemléletes példája van ennek a képtípusnak, egyiken azonos kockás mintázatú, azonos szabású ruhába öltöztetett, azonos hajviseletet és ékszereket viselő három-négy év különbségű lánytestvér látható, az idősebbik ülve, a fiatalabbik mellette állva jelenik meg, egymást átölelik.[10] A második példán már idősebb két nővér látható, ruházatuk itt is azonos anyagból, azonos szabás alapján készült, hajviseletük azonban különbözik, egymás kezét megfogják, azonban különböző irányba (egyik sem a kamerába) néznek.[11] Nyugat európai példák közül kiemelnék egy hamburgi gyűjteményben található erősen frontális beállítású, négytestvéres kompozíciót, melyen szintén hangsúlyos a ruházatok egyformasága a nagy korkülönbség ellenére.[12] Az amerikai dagerrotipizálás történetében különösen szembetűnő a szimmetrikusan, frontálisan beállított testvérpáros megjelenítési mód elterjedtsége.

A dagerrotípiákhoz hasonló, ikerszerű beállításokra a kollódiumos eljárás periódusából is számtalan emlék maradt fenn. Egy érdekes korai példa a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményében található, ismeretlen műteremből származó, kollódiumos eljárással készült felvétel, mely méretét tekintve azonban nagyobb, mint a szokványos vizitkártya.[13] Ilyen típusú, szimmetrikus elrendezést követő vizitkártya ismert, többek között, a temesvári Havelka Gusztáv, a bécsi Julius Gertinger, a pesti Borsos, Sztraka és Würsching, illetve Benyó Ede műtermeiből. Arra is akad példa, hogy bár a két testvérről külön-külön készítettek vizitkártyát, viszont megtévesztően azonos beállításban, ruhában, hajviseletben tették. A kétnemű, többtestvéres kompozíciókon gyakori megoldás volt, hogy a fiútestvért közrefogta a két lánytestvére, mint a Bielitzben működő Albert Thiel felvétele 1863-ból vagy a bécsi Ludwig Angerer műtermében 1868-ban készült felvétel.[14] Fordítottan is van erre példa, pl. Rudolf Kossyna 1875. körül készített felvételén[15] a két teljesen tükörképesen beállított fiú között ül a lánytestvér. Három lánytestvér esetében sokszor a két korban egymáshoz közelebb álló testvér jelenik meg hasonló beállításban, erre példa a königsbergi C. E. Schinkowsky felvétele[16] vagy Sztraka és Würsching 1867-es vizitkártyája.[17]

A Barabás lányokat ábrázoló dagerrotípiák nem tartoznak a legszorosabb szimmetrikus frontális beállításokhoz, Ilona háromnegyed profilban jelenik meg, egyik kezét nővére vállára teszi, másikkal egymás kezét fogják. Ez a gesztus is gyakran visszaköszön a testvérpáros felvételeken, mint a berlini H. Haubenreisser műtermében készült felvételen[18] vagy Veress Ferenc kicsit későbbi fényképén.[19] (Csupán érdekességként jegyzem meg, mivel a fotókon való paraszti ábrázolás nem tartozik a vizsgált témámhoz, hogy Kunt Ernő a 19. századi családi fotókat vizsgálva azt állapította meg, hogy míg a barátnők egymás vállára teszik a kezüket, vagy egymás kezét fogják, a lánytestvéreknél ez nem figyelhető meg, helyette egyszerűen egymás mellett állnak, feltehetően azért, mert az összetartozás a szűkebb közösségben közismert volt, és nem volt arra szükség, hogy ezt külön kifejezzék.[20]) Hangulatában talán legközelebbi rokona a Barabás dagerrotípiának, egy 1845 körüli felvétel az Albertina gyűjteményéből, melyen az oldottabb beállítás a két nővér közötti szoros kapcsolat érzetét inkább csak fokozza.[21]

Közismert, hogy korai időszakában a fotóművészet rengeteg kompozicionális megoldást kölcsönzött a festészettől, és ez alól a gyermekábrázolás sem kivétel: a szék mellett álló, esetleg játékot tartó gyermek fotózási gyakorlata például a mai napig érezteti hatását az óvodai fotózásokon. Az azonos ruházatba öltöztetett frontális, tükörképes megjelenítés azonban úgy tűnik, hogy kifejezetten a dagerrotípia médiumában virágzott és ez részben a technika követelményeinek az eredménye.

A műtárgyak bizonyára egy szokást tükröznek, ennek ellenére azt gondolom, hogy elővigyázatlanság lenne a műalkotásokat pusztán történelmi bizonyítékokként kezelni, helyette talán érdemesebb őket korabeli meggyőződések olyan jellegű tanúiként, dokumentumaiként értelmezni, melyek fényt derítenek az akkori társadalmi elvárásokra. Nem kizárható, hogy a különböző korú testvérek egyformába öltöztetése és szimmetrikus beállítása mögött a gyerekkor maihoz képest kevésbé differenciáltabb felfogása tükröződik. A lánytestvéreknek minél hasonlóbb megörökítése és ezzel az identitásuk háttérbe szorítása részben saját, az egyéniséget ünneplő korunkból visszatekintve feltűnő. Ahogy a népművészeti emberábrázolások sem individualizálók, hanem inkább sematikusak és tipizálók,[22] úgy azt gondolom ez a megállapítás a polgári világban készült korai fényképes gyermekábrázolásokról is elmondható.

JEGYZETEK

1. Kevés adat ismert róla, 2004. szeptember 23-án a Christie's aukcióján a 114-es tételszámmal szerepelt.
2. https://fotki.yandex.ru/next/users/i-zhigmund2011/album/159687/view/564280 Utolsó megtekintés: 2017. augusztus 20.
3. Pontos adatok (készítő neve, készítési év, hely, stb.) ismerete hiányában az illusztrációként használt amerikai példákat elsősorban az előadásom során említettem, az írott verzióban kevésbé hivatkozom rájuk.
4. Dr. Lengyel Beatrix szíves közlése, 2017. február 7.
5. MNM ltsz. 87.1239
6. MNM ltsz. 76.208m
7. MNM ltsz. 90.903
8. Kincses Károly szíves közlése nyomán, MFM 63.200
9. MNM ltsz. 67.2350
10. MNM ltsz. 93.404
11. MNM ltsz. 88.1160
12. Hátán a címkén ez olvasható: J. F. G. Hamm, Portraits auf Metall, Papier und Glas, St. Pauli Spielbudenplatz no. 26, Hamburg. Sammlung L, Hamburg no. 177, http://www.daguerreobase.org/en/collections/indeling/detail/start/22?q_searchfield=Sammlung+L%2C+Hamburg%2C+Germany&language=en-GB, Utolsó megtekintés: 2017. augusztus 19.
13. MNM ltsz. 96.180
14. A vizitkártyák a következő helyeken érhetők el:
https://www.flickr.com/photos/23912178@N08/12072272733/in/photolist-rAzoGx-joMy6k
és https://www.flickr.com/photos/23912178@N08/13271612633/in/photolist-dUyWQc-r8ZHjp-o4E2UX-oSKuUj-qiRA6X-qor2AM-q7mtLF-yGtuzk-dFU3S7-dgrDX2-haQN7p-qHHdDc-cqoQ5E-o2N5wL-gyjFZA-mbXBD8-kkGR5b-dR9rUX-dG16u4-8X3kdY-5J1jXt-cqpBHd-y8BMne-8WMH4Q-5PNStT-P4Q5yw-KoNa3s-8GYwCj-6srdEc-86tmRZ-5cGezE-7epGdv-4M4LEN-5hmXhT-AjPTJb-yfX8kk-yoG-vgt-mdLu4t Utolsó megtekintés: 2017. augusztus 19.
15. MNM ltsz. 78.1017m
16. https://www.flickr.com/photos/23912178@N08/8199816485/in/photolist-duAcLi Utolsó megtekintés: 2017. augusztus 19.

17.https://www.flickr.com/photos/23912178@N08/17607929555/in/photolist-sPXf1k-s2zPsz-8HWnde-twUqGK-8HZt9A-sTJX1e-8HYubS-8HYuAq-s5jjWy-szp9kC-suUuwq Utolsó megtekintés: 2017. augusztus 19.
18.https://www.flickr.com/photos/23912178@N08/12485724414/in/photolist-k2jASA-k2hdix-kywE4e-jUcutv-kiEjFn-jUYt1F-73eeGe-qxVVsw-hJKSuA-hJK3V6-hJHuZY-hJJYLB-hJHFX6-hJHebR-hJKwW9-hJJM9D-hJKtQ7-hJKNvT-hJH2ME-hJG7o7-hJJA7i-hJKviN-hJHRzy-hJJUcg-hJG7D6-hJHuBk-hJJVGG-hJJEHa-hJK3y7-hJJtHz-hJJGa1-hJJG7c-hJJzsG-hJGpDu-hJGGLd-hJJ69D-hJKUHn-hJHD6g-hJHNSF-hJHwPQ-hJKeNm-hJJT9U-hJK63o-hJG9wL-hJHWjq-hJHpFw-hJKzzx-hJJ3fF-hJGKEQ-hJGgQU Utolsó megtekintés: 2017. augusztus 19.
19.https://www.flickr.com/photos/23912178@N08/15128439454/in/photolist-p3RcZ1-nuypHB-p9i5jr-GkjqTG-FTA26A-nmEhPr-rjQBMA-pCd1E8-oZCcCo-nAcNjp-naCWFS-ni4pvc-nfojL4-nKSUoo-q1Eeh8-FY4sAV-TNzE9f-GTtAvZ-GRmZ6E-GkjqDJ-FY4udn-SSNKJJ-GTtAft-H8f8Q3-FY4vNM-koR73n-G3spTG-H9MS3v-bnZVRs-GRmYYW-d9CW7U-p6oti9-pAt2Uv-nek2aq-nfZf3A-qCXch5-dF33So-nAr4LZ-i9nqCM-rpWbSL-nuhHxy-niVD9j-ngkwZR-nwkhrV-pB5FoZ-dtEzoE-T43V4w-dsY-2dA-dWMUzd-m6SK7M Utolsó megtekintés: 2017. augusztus 19.
20. *Kunt Ernő:* Fotóantropológia, ARC Árkádiusz Kiadó, 1995. 36. http://www.kvat.uni-miskolc.hu/doc/pub/konyvek/kunt_erno_fotoantropologia.pdf Utolsó megtekintés: 2017. február 10.
21. Albertina, FotoGLV2000/9697.
http://www.daguerreobase.org/en/collections/indeling/detail/start/90?q_searchfield=albertina&language=en-GB Utolsó megtekintés: 2017. augusztus 19.
22. *Kunt Ernő* i. m. 28.

ZSUZSANNA SZEGEDY-MASZÁK

BLURRING IDENTITIES IN DAGUERREOTYPE IMAGES OF SISTERS

ABSTRACT

The daguerreotype by an unknown artist depicting the two elder daughters of painter Miklós Barabás, Henriette and Ilona, was probably made in the first half of the 1850s. The two girls sit in half profile, holding each other's hands. They are wearing dresses made of similar materials and their hair is plaited in almost identical braids. Pale touch-ups have been made to the image using paint: the pink blush of their cheeks gives a sense of vivacity and health, and the pale blue tones of their dresses reinforces the similarity of their attire. The gesture of holding hands and the almost identical dresses and hairstyles (which gives one the impression that they are twins), suggests that they share a close relationship, but at the same time it also throws into question their separate personalities and, thus, their very identities as individuals. Looking at the European and American daguerreotype portraits of two or three siblings that were made in this period, one notices that these kinds of compositional features, which blur the differences between the individual subjects and create the impression that the siblings may even be twins, are far more common in portraits of sisters than in depictions of brothers. This tendency could well be interpreted as a symptom, as it were, of the substantial differences in the ways in which boys and girls were reared and educated and the different expectations which were placed on them and prospects which awaited them as adults. While in the case of boys, the cultivation of the mind was the primary goal, in the case of girls the priority was nurturing a sense of emotional attachment and devotion, which would be vital in the creation of a happy home and the proper rearing of children. One also notices that this tendency to depict sisters in similar or identical dress and pose was much more common in the daguerreotypes of the time than it was in the paintings, which presumably is due in part to the nature of the medium of the photograph itself. In my presentation, I examine how the assessment of the daguerreotype at the time, which was a sensation primarily as a medium that offered an "accurate" depiction of a sitting model, influenced this particular tendency in the daguerreotypes made in the middle of the century.

szegedyzs@budapestgaleria.hu

ŐRINÉ NAGY CECÍLIA

JUHÁSZ ÁRPÁD GÖDÖLLŐI MŰVÉSZ ÉS A GYERMEKMŰVÉSZET

Juhász Árpád (1863–1914) festőművész gyermekek számára készített alkotásai szorosan összefüggnek a gödöllői művésztelep életével. Amikor 1901-ben Körösfői-Kriesch Aladár (1863–1920) a művésztelep megalapítója Gödöllőre költözött, a település kedvelt nyaralóhely volt, a királyi kastély ittléte, és Budapest közelsége miatt.

Körösfői-Kriesch Aladár Gödöllőre hívta művészbarátait, Nagy Sándort (1869–1950), a Párizsban megismert svéd származású Leó Belmonte-t (1873–1956), és így került Gödöllőre a már Lotz Károly mesteriskolájában megismert barát, Juhász Árpád is. A művészeket több társuk követte: Zichy István (1879–1951), Undi Mariska (1877–1959) és Carla (1881–1956), Toroczkai Wigand Ede (1869–1945), Raáb Ervin (1874–1959), Sidló Ferenc (1882–1954), majd tanítványként ide került Remsey Jenő (1885–1980) és Mihály Rezső (1889–1972) is. A gödöllői művésztelep iparművészeti műhelyként szövőműhelyt is működtetett, a szövőiskola indulása fiatal, művészeti érdeklődésű lányokat vonzott Gödöllőre. Így kerültek ide a Frey lányok, Vilma és Rózsa Bácskából és a már korábban, Diódon megismert Boér Lenke is.

A gödöllői művésztelep alapító tagjai már házaspárokként költöztek Gödöllőre. Körösfői-Kriesch Aladárnak és Ujvárossy Ilkának két gyermeke volt. Egy-egy gyermeke volt Nagy Sándornak és Kriesch Laurának, Belmonte Leónak és feleségének, Marguerite Bloch-nak, illetve Juhász Árpádnak és feleségének Omelka Vilmának.

A művésztelep tagjainak házassága eltért a 19–20. század fordulójának társadalmi elvárásaitól.[1] Kriesch Laura szülei csak lányuk hosszú évekig tartó makacsságának eredményeként egyeztek bele Nagy Sándorral kötendő házasságába. Omelka Vilmát is hasonlóan féltették szülei a nála jóval idősebb, filozofikus alkatú, kispénzű művésztől, Juhász Árpádtól. A fiatalok azonban az anyagi érdekeket félretéve elsősorban a lelkek rokonszenvét és az azonos műveltségi fokot tartották szem előtt, amikor házastársukat kiválasztották.[2]

A családi visszaemlékezések tartós, jó házastársi kapcsolatokra utalnak. Az itt felnövekvő gyermekek szívesen gondolnak vissza a kellemes családi-rokoni együttlétekre. A gödöllői művészek életfelfogásához kötődik az a gondolatsor, amelyet Konopi Kálmán fiataloknak írt könyvében[3] fogalmazott meg az életre, a házasságra való felkészüléssel kapcsolatban. Tekinthetjük ezt a gödöllőiek családról alkotott filozófiájának is: „Legszentebb munkáitokra képezzétek magatokat a legnagyobb igyekezettel, fiatal nők, fiatal férfiak! Arra, hogy valaha segítőtársai lehessetek egymásnak az emelkedésben, fajotok nemesítésében. Ne a vagyongyűjtés, az élvezni tudás, a hatalom bírása legyen a főczél, melyre minden tanulástok, olvasmánytok irányul. Egymásban s gyermekeitekben fogjátok legnagyobb boldogságtokat megtalálni, ha nem sajnáltok ezért a boldogságért

dolgozni kora fiatalságotokban."[4] Konopi könyvében a családon belül a férfiak és nők egyenjogúságát hirdeti.

A művésztelepen élő fiatalasszonyok iskolázottak voltak: vagy tanítóképzőt végeztek, vagy a Mintarajziskolában szereztek diplomát, vagy a gödöllői szövőiskola tanfolyamát végezték el. Nem voltak a hagyományos női szerep rabjai, ugyanakkor a férfiaktól sem volt idegen, hogy a ház vagy a gyerekek körül segédkezzenek.[5]

A 19. és 20. század fordulóján megerősödő új gyermekszemléletnek megfelelően a művésztelep egyenlőséget hirdető eszméi nemcsak a férfiak és nők, de szülők és gyermekek viszonyát is jellemezték. A Magyarországon elterjedt hagyományos magázás helyett a gyermekek tegezték szüleiket és a kolónia tagjait. A művészek családjában a szülő-gyermek viszony hangsúlyos elemei a bensőséges szeretet és a játékosság voltak. Gyermekeiket különálló személyiségnek tekintették, akikben a szülőktől öröklött tulajdonságokon túl sokféle tehetség rejtőzik, ezek kibontakozásának utat nyitni véleményük szerint a szülők legfontosabb feladata.[6]

A gödöllői művésztelepen felnövekvő gyermekek 12–14 évesen kerültek iskolába. A Kriesch-gyerekeket édesanyjuk tanította, majd a felső osztályokban házitanítót alkalmaztak. Nagy Laurát is édesanyja, Kriesch Laura tanította. A nehezebb tantárgyaknál, mint a matematika, nagynénje segítségét kérték. A Belmonte-gyerekeket szintén édesanyjuk tanította, nekik a Franciaországban kötelező tananyagból kellett levizsgázniuk franciául.[7]

A Juhász gyerekekkel is tanítónő végzettségű édesanyjuk foglalkozott. Juhász Árpád leánya Juhász Vilma Gyöngyvér így fogalmaz: „Könnyű volt nekünk. Gödöllőn mi, gyerekek becsületes, művelt, értékes emberek példáján nevelkedtünk."[8]

Juhász Árpád[9] Zomborban (Sombor, SR) született, és a gödöllői művésztelep egyik alapító tagja, Körösfői-Kriesch Aladár és Nagy Sándor mellett. A gödöllői művésztelep ideológiájával foglalkozó művészettörténeti szakirodalom elsőként említi meg a Juhász Árpád ismeretségi köréből érkező Schmitt Jenő Henrik filozófus alakját, akinek teozófiai beállítottsága és gnoszticizmusa hatott a művésztelep gondolkozására.

Juhász Árpád műveit Magyarországon a Magyar Nemzeti Galéria, a Budapesti Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeuma Fővárosi Képtára, legnagyobb számban a budapesti Néprajzi Múzeum, és a Gödöllői Városi Múzeum, külföldön a Szabadkai Városi Múzeum és a Zombori Városi Múzeum őrzi. A korabeli kiállítási katalógusok anyagát vizsgálva feltételezhetjük, hogy munkáinak igen nagy része van eddig még fel nem tárt magántulajdonban.

Juhász Árpád munkásságában nagy jelentősége volt a néprajzi gyűjtőutaknak. Kedvelte a szabadságot, létfontosságúnak tartotta a művészethez a függetlenséget, ezért az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Tanoda által felajánlott tanári állást sem fogadta el.[10]

Juhász Árpád 1904-ben vette feleségül egyik barátjának leányát, a nála jóval fiatalabb Omelka Vilmát. Szerelmi házasságban éltek, a gödöllői művésztelep családjaira jellemzően, a családon belüli egyenlőség alapján. A feleség, Omelka Vilma művészi érzékkel és jó kézügyességgel megáldott asszony volt, aki az életben és a művészetben is társa volt férjének. Juhász Árpád leánya, Vilma Gyöngyvér idős korában Rio de Janeiróba költözött, ahová magával vitte édesapja még megmaradt hagyatékát, ennek egy része már korábban, 1986-ban, a másik része 2016 nyarán került a tulajdonos

kérésére a Gödöllői Városi Múzeumba. A gödöllői művésztelepen töltött gyermekévek szépségének megerősítése, hogy Juhász Árpád lánya megőrizte édesapja hagyatékát, elvitte magával, majd amikor 1986-ban látta, hogy újra érdekes lehet Magyarországon a gödöllői művésztelep története, magnóra mondta visszaemlékezéseit, és jó néhány művet eljuttatott a gödöllői múzeumba. Később a hagyatékot, az ottani magyar követségen dolgozó dr. Keresztesi Bélára bízta, aki annak jelentős részét 2016-ban a Gödöllői Városi Múzeumnak ajándékozta. A hagyaték anyagában található grafikák, a család által készített társasjáték, a Juhász Árpád által írt és illusztrált mesék híven tükrözik a gödöllői művésztelep alkotójának a családhoz, a gyermekekhez való pozitív szemléletű viszonyát.

Meghitt, szeretetteljes családi életük visszatükröződik az apa, Juhász Árpád családjáról készítette grafikáin, ahogy szemlélődve vázlatokat készít feleségéről és gyermekeiről. Ezeken a vázlatokon a családi körben rajzolgató grafikust a szerető férj és apa szerepében ismerhetjük meg.[11] *(1. kép)*

Juhász Árpád néprajzi érdeklődése a Malonyay Dezső által összefogott néprajzi gyűjtőmunkához köthető. Ennek hatására szentelte figyelmét egész életén át a falusi nép életének, mindennapjainak, ruházatának, munkájának, ünnepeinek és játékainak összegyűjtésére, meghatározására. Gyűjtötte a régi szokásokat, meséket, mondókákat, népi kézimunkákat, faragásokat, cserépedényeket, lerajzolt mindent és följegyzett mindent. A Malonyay Dezső által szerkesztett A magyar nép művészete című sorozatban a legtöbb rajz Juhász Árpád nevéhez köthető.

A 20. század elején, a kisdednevelés országos felkarolásával egyidejűleg keletkezett iparművészeti játéktervek a művészi tervezésre felhívó pályázatoknak köszönhetőek. Ezekhez kapcsolódott, elsősorban a fában gazdag vidékeken, a játékkészítő műhelyek alapítása is.[12] A Magyar Kereskedelmi Múzeum Háziipari Bazára 1896-ban kiadott képes katalógusában[13] találkozhatunk fából készült játékokkal, amelyek megnevezésük alapján – „Népies alakok többféle méretben", „Lovas alakok", „Szamárkordély és ökrösfogat" „Játékbútorok: kredenc, pad, székek, tulipános ládácskák" – rendkívül sokfélék voltak. A híres Hegybánya-Szélaknai Állami Játékkészítő Iskola leltáríveiben olvasható, hogy az isko-la tanoncai a művészi tervezés után többnyire házi- és vadállatokat formáltak meg fából.[14]



1. Omelka Vilma gyermekeivel. Meseolvasás

Az 1900-as években egyre gyakrabban merült fel a gyermeki környezet művészi kialakításának igénye. 1904-ben a Magyar Iparművészeti Társulat pályázatot hirdetett az iskolai tantermek berendezésének tervezésére és „magyaros jellegű, ízléses és



2. Matyó játékfigurák

ötletes gyermekjátékok" tervezésére.[15] A temesvári Iparrajziskola vezetőjével, Inotay Lászlóval jó kapcsolatban levő Juhász Árpád az iskola növendékeivel készítette el saját tervezésű, 4–11 cm magasságú matyó játékfiguráit.[16] A falemezből kivágott, kézi zománcfestéssel díszített játékfigurák szerepeltek 1912-ben a Nemzeti Szalonban Juhász Árpád önálló kiállításán, majd 1913-ban a Művészházban is bemutatták őket. A népművészeti bábuk játéknak készültek, a művész felesége, Omelka Vilma festette ki őket.[17]

A Juhász Árpád tervezte fajátékok bemutatásra kerültek 1913-ban az Iparművészeti Társulat karácsonyi vásárán is, ahol elnyerték a közönség tetszését, de magas eladási áruk miatt nem voltak kelendőek.[18] *(2. kép)* Jelenleg a budapesti Néprajzi Múzeum őriz belőlük legnagyobb számban.[19]

A Gödöllői Városi Múzeumba került hagyatékban több vázlatot találhatunk, amelyek a falemezből kivágott, illetve esztergált népművészeti játékokhoz készültek. A vázlatokat vizsgálva bepillantást nyerünk a fantáziadús, több alakos elrendezések sokaságába, az ábrázolt alakok sokféleségébe: idős és fiatal, nő és férfi, valamint gyermekábrázolások. A stilizált, gondos odafigyeléssel megrajzolt, értelmezhető népi ruházat, a népi élet mindennapi kellékei, a kis kocsi, a gyermekkocsi, a korsó, a kosár, a székek, az esernyő mind-mind fellelhető és felismerhető ezeken az apró játékterveken,[20] játékokon. Különös érzékenységet mutat a népviseletbe öltözött férfi gyermekkel való megörökítése, ami ritka ábrázolás.[21] *(3., 4. kép.)*

Juhász Árpád fa-gyermekjáték terveivel a magyar népművészet és a vidék megismertetését szolgálta. Lánya visszaemlékezése szerint közel 100 féle babát tervezett édesapja a gyermekek részére. Szerette volna elkészíteni az ország minden tájának falusi viseletét és életét bemutató játékegyüttest.[22]

Pontos néprajzi felmérő munkájának köszönhetően, festményeihez és grafikáihoz hasonlóan, fajátékain is megelevenedik a matyó nők jellegzetes, harang alakú szoknyája a höndörgő, a sátoros és csavarintós kendő, a gazdagon hímzett kötény a surc, és a férfiak horgolt csipkével ellátott, szertelenül hosszú, bő ujjú inge. Juhász művészi, kutatói alázattal dolgozott, nála a művészi alkotómunka néprajzi hitelességgel párosult, művein a viseletdarabok és motívumok valósághű ábrázolása látható. Gyűjtőmunkája

ma is használható, annak ellenére, hogy rendkívül értékes jegyzetelése, amelyet gyorsírással végzett, ma már, a gyorsírás egyéni formára alakítása következtében, sajnos nem oldható fel.

A budapesti Fehérvári úti iskola – ma már nem látható – falfestményei is az ő nevéhez kötődnek. A *Beiskolázás* című vázlatrajzon[23] láthatjuk a néprajzi szempontból pontos ábrázolásra való törekvést. Oktatási szándékkal festette a freskót, a budapesti gyermekeknek, hogy tudják, Magyarország más területein is élnek ugyanolyan gyerekek, mint ők, akik ugyanúgy éneklik a szép magyar népdalokat.[24] A Fehérvári úti iskola falképein gyermekjátékokat is bemutat, amelyeknek egy színvázlatát őrzi a Gödöllői Városi Múzeum.[25] *(5. kép)*

Juhász Árpád néprajzi gyűjtőútjain szívesen rajzolta le a népviseltbe öltözött



3. Esztergált babák. Természetes nagyság



4. Mezőkövesdi fa játékfigura tervek



5. Turódi játék

gyermekeket, és a parasztgyerekek egyéni és csoportos játékait. Gyűjteményünk őriz egy grafikasorozatot, amelyen a művész a megfigyelt népi játékokat rajzolta le. Különféle karikákkal, botokkal, labdákkal, papírsárkánnyal, kiskocsival, szánkóval, csónakkal játszott játékokat gyűjtött egybe. A rajzokon megfigyelhetjük elsősorban a fiúgyerekek ruházatát, az egyéni és a csoportos játékokat, a játszó gyerekek elhelyezkedését az egyes játékoknál, a játékszerek kialakítását, sokféleségét, a játékokban rejlő végtelen fantáziát. A nagyon finom, aprólékos grafikák készítésére a papír mindkét oldalát használta a művész, ami sajnos nehezíti a részletek megfigyelését.[26] *(6. kép)*

Különösen szép ünnep volt a karácsony a Juhász családban. Juhász Vilma Gyöngyvér visszaemlékezésében utal arra, hogy Nagy Sándor és Kriesch Laura családjában nem volt meglepetés a karácsony, míg náluk igen. Ezért kicsit Nagy Laura, Pintyőke irigyelte is őket.[27] Juhász Vilma Gyöngyvér így emlékszik vissza a karácsonyokra és a szülei által készített ajándékokra: „Mindenki megcsodálta művészien díszített karácsonyfánkat, melyen minden évben más újdonság volt. … A fa alatt édesapám rajzai szerint édesanyám öltöztette művészi babák, korhű jelmezekben, vagy lepkeszárnyú tündérek, mögöttük festett tündérpalota. Máskor a Noé bárkájából kisereglő festett állatok hosszú sora, melyeket végül az asztalon valódi állatok folytattak. Házi készítésű fák és virágok között. A kisöcsém összerakható játékokat kapott, melyekből hároméves korában már az első este házakat, bútorokat, kocsikat készített. Hát még az emeletes meseház mézeskalácsból, mákos patkóból, édességekből készítve! A lépcső mellett csokoládé söprű és lapát, a házban cukorbabák, kekszből készült székeken és asztalokon ültek. A kertben cukor kavicsok és virágok között birsalma kutyák ugattak. Ezer ötlet ezer szépség.”[28] A Noé bárkája rajzsorozat[29] került 2016-ban a művész lányának hagyatékaként a Gödöllői Városi Múzeumba, ahol egy rajzlapon több állat alakja jelenik

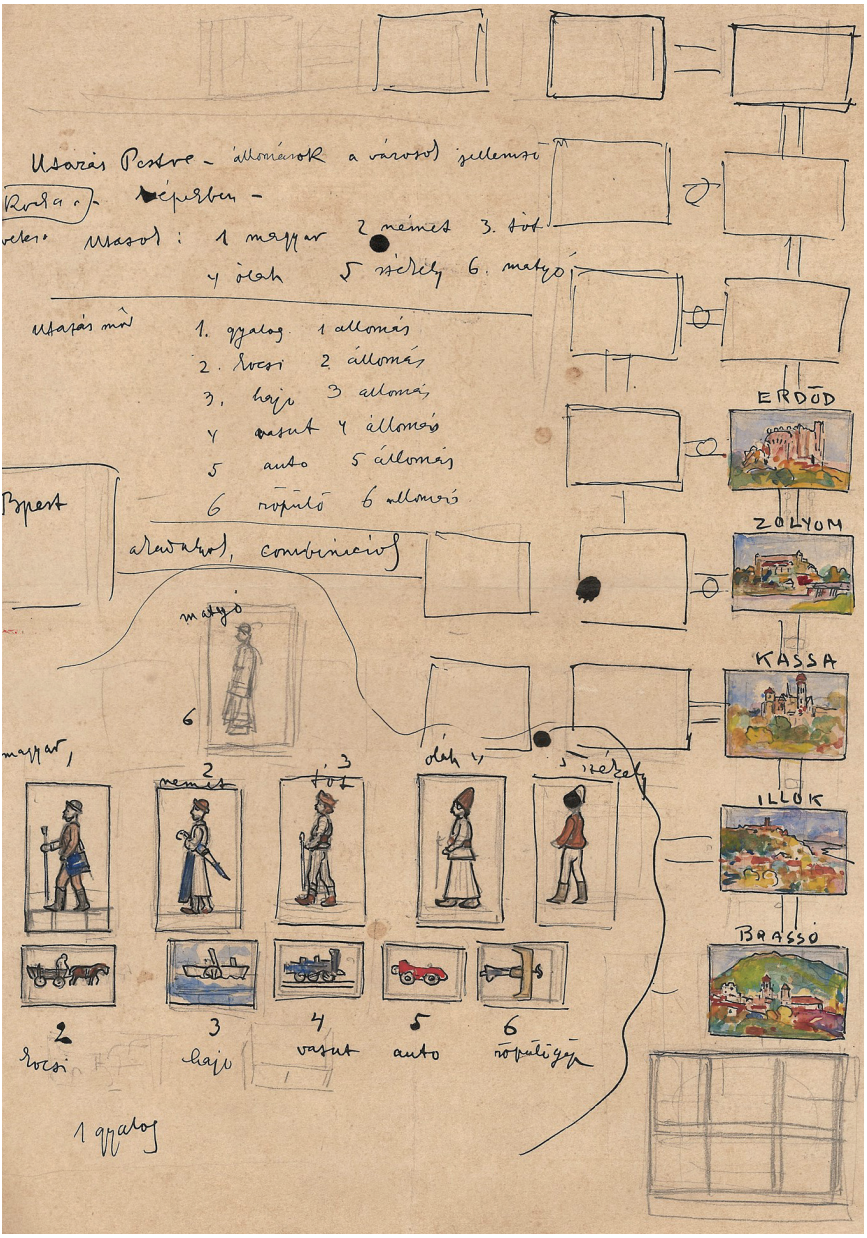
6. Gyermekjátékok. Részlet



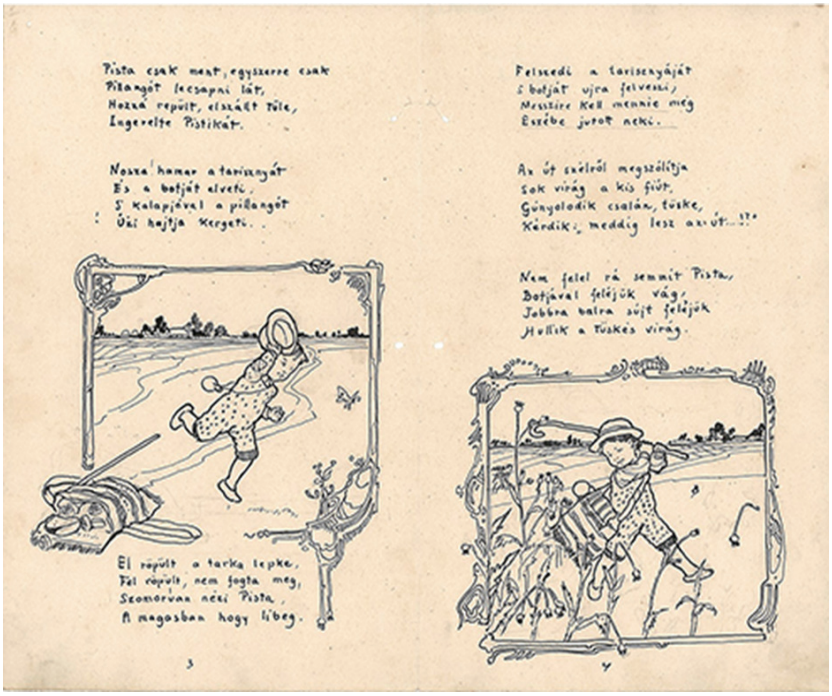
7. Noé bárkája. Részlet

meg egymás mögött felsorakozva. A háttérben néhány fa jelzi a környezetet. Az állatok békésen sétálnak Noé bárkája felé, ahol a békés tigris és sakál is szerepelhet madarakkal egy lapon. Az állatok monoton sorát a majmok játékos, mozgalmas csoportja szakítja csak meg. Színes, nagyobb foltokban megjelenő, jól értelmezhető ábrázolás. *(7. kép)*

Egy-egy lapon látható, hogy a művész gondolt ezeknek az állatoknak a játékká alakítására, hasonlóan a matyó népviseletet és népi életképeket megjelenítő fajátékokhoz, ezért talpakat rajzolt az állatok lába alá.



8. Társasjáték-terv



9. Mikép terem a kenyér. Részlet

A 2016-ban érkezett hagyaték anyagában található egy saját tervezésű és készítésű papír-társasjáték táblatervének, szakadás miatt csak az egyik oldala.[30] A játék címe: *Utazás Pestre – állomások, a városok jellemzői képekben.* A táblán az egyes állomáspontokként: Erdőd, Zólyom, Kassa, Illok és Brassó jelenik meg, akvarell vázlatban, és több, még meg nem nevezett városnak van hely kihagyva. A játékosok, az utasok: magyar, német, szlovák (tót), román (oláh), székely és matyó. A leírásból kitűnik, hogy gyalog, kocsival, hajóval, vasúttal, autóval és repülővel is el lehet jutni a célba, a dobókockával dobott számtól függően, és természetesen ettől függ, hogy melyik játékos ér először a célba. Itt is a játékos tanulás módszerével találkozhatunk, egyrészt a nemzetiségek neve, népviselete, a városok neve és földrajzi elhelyezkedése, jellemző épületeinek bemutatása révén, illetve a járművek sokféleségét, különböző gyorsaságát is megtanulják a gyermekek a közös családi játék alkalmával. *(8. kép)*

Külön fejezetet szentelek azoknak a verses meséknek, amelyeket Juhász Árpád a gyermekei számára írt és illusztrált. Nem tudunk arról, hogy a mesék valamelyike kiadásra került volna. Juhász Árpádot rendkívüli szerénysége távol tartotta attól, hogy kiadót keressen, vagy akár saját kiadásban megjelentesse műveit.

A mese új értelmezése, az új nevelési elvekhez igazodó mesék írása a 20. század elején fontos törekvésként jelenik meg az irodalomban és a képzőművészetben.[31] Balázs Andrea műfordító, gyermekirodalommal foglalkozó szakember szerint Juhász Árpád verses meséi a gödöllői művésztelep családcentrikus, kreatív életmódjának szellemiségében íródtak, középszerűen megformált, amatőr versek, a kor gyermekirodalmi átlagának megfelelnek. Nem irodalmi szempontból, hanem a korszak dokumentálása szempontjából érdemesek említésre. A versek didaktikus céllal íródtak, újszerű bennük a szociális

érzékenység és az, hogy kortárs gyerekekről szólnak, akiknek egyenjogúsága, nevelésük fontossága haladó szemléletről tanúskodik.[32]

Juhász Vilma Gyöngyvér külön kiemeli visszaemlékezésében édesapja számukra írt meséit, amiket illusztrált is, ezen belül a *Mikép terem a kenyér* című verses meséjét[33]. A hagyatékban található egy illusztrált, befejezetlen mese a fenti címmel, amelyben végigkísérhetjük Pista gyerek útját, aki elindul, hogy megkeresse hol terem a kenyér. Az illusztrált mese bemutatja a búzatermesztés különböző fázisait, a munkát angyalok végzik, feltehetőleg jelezve a kenyér Istentől eredeztethető fontosságát.

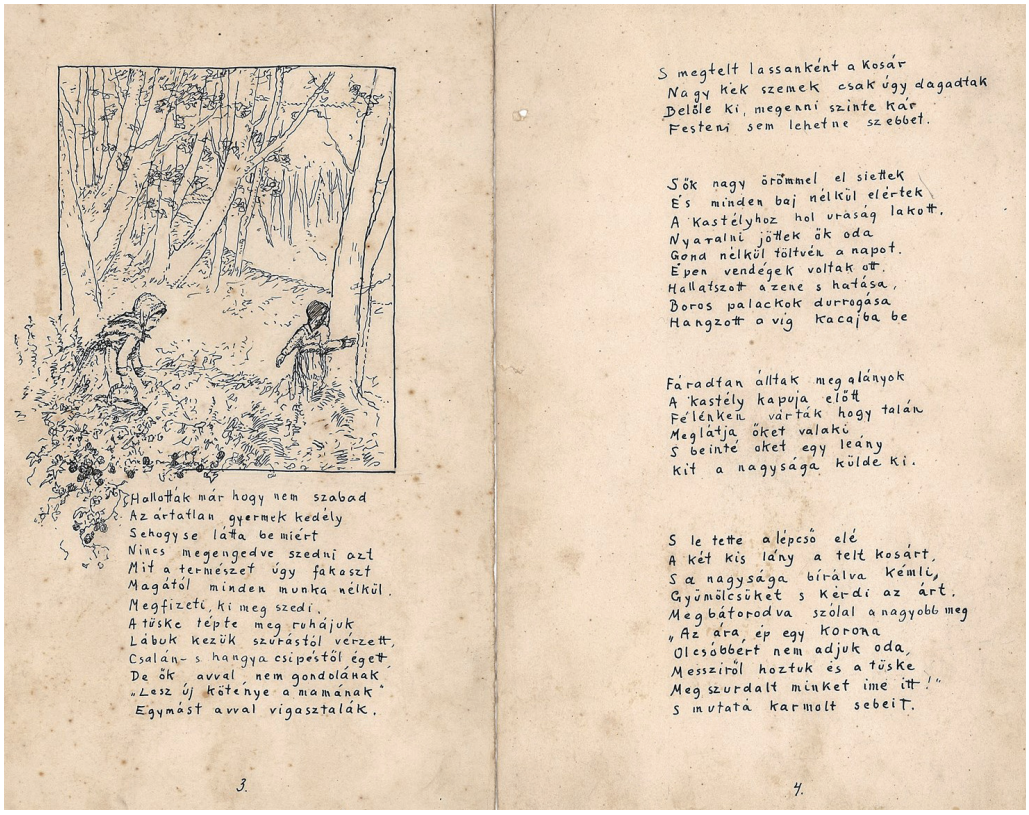
A mese illusztrációja elbeszélő jellegű, ahol a középképet lendületes rajzú vonalkeret veszi körül, néhol azonban a jelenet egy-egy eleme kinyúlik a szöveg közé. Juhász Árpád a felfedezésre induló kisfiút bájos gyermeki alakkal ruházta fel. A történetet végigkísérő, az értelmezést segítő tusrajzok a gyermekek léptékéhez igazodnak, jelenetei, ember-angyal, táj és növény ábrázolásánál a gyermeki lélekkel való azonosulást láthatjuk.[34] *(9. kép)*

A Gödöllői Városi Múzeum gyűjteményében van egy tusrajz, amelynek a címe, *Hogyan készül a kenyér?*[35]. Ez a rajz tekinthető a mese elejének is: egy családi együttlét alkalmával, amikor az édesanya kenyeret dagaszt, felmerül a kisfiúban a kérdés, hogy hogyan jut el a kenyerük az asztalra. A mese ismeretközlés, tanítás, hiszen a gyermek szemében, egy természetesnek megélt állapotot, a kenyér jelenlétét megkérdőjelezi, majd megmagyarázza.

Juhász Árpád következő illusztrált meséje a *Betegesdi*[36] címet viseli. Maga a vers



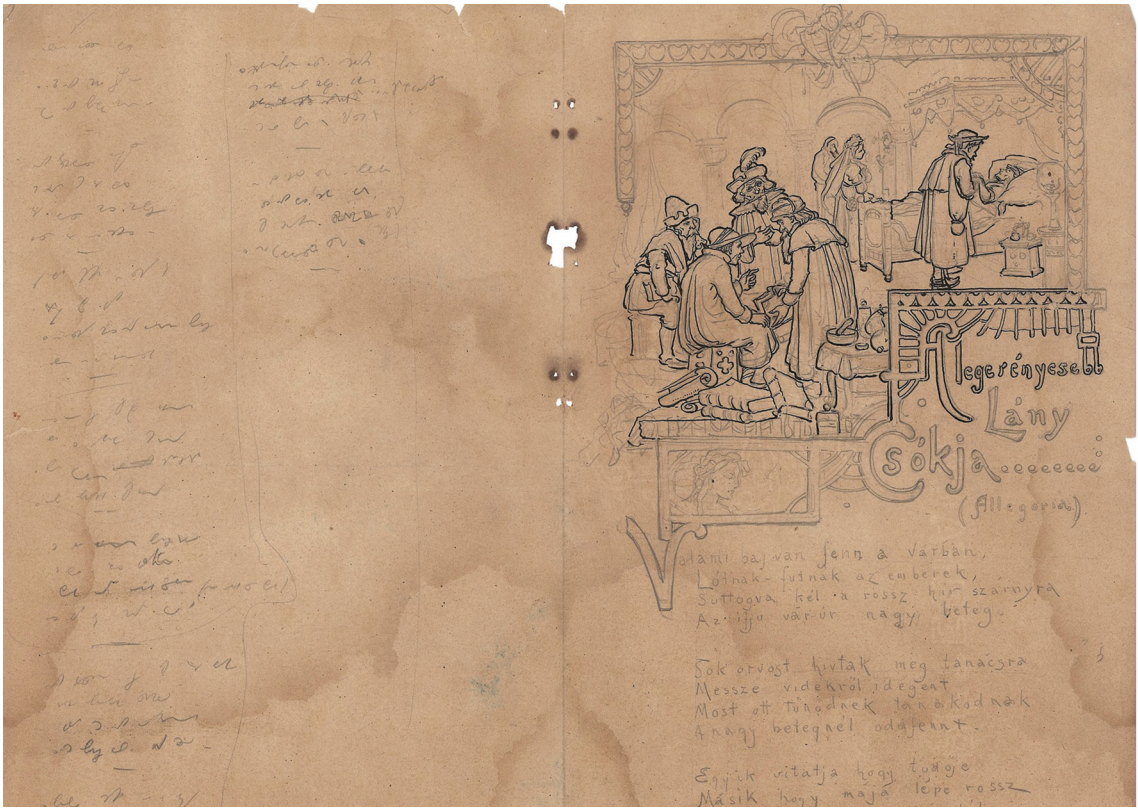
10. Betegesdi. Részlet



11. A kosár szeder. Részlet

poétikailag kezdetlegesnek mondható. Talán egy valóban megtörtént eseményt írt le és mesélt el a gyermekeknek kicsit kiszínezve. A szobába kényszerült gyerekek egyik közös játékát mutatja be, a gyermeki szemlélet kedves naivitásával, miszerint fogfájásra a finom édesség-borogatás javallható, a kis doktor szerint. Kevéssé ismertek Juhász Árpád karikatúrái, az itt látható rajzok megfogalmazása azokra emlékeztet. Felfogható a történet egy szellemesen tanító mesének is. *(10. kép)* Juhász Árpád fontosnak tartotta mint édesapa a gyerekekkel való közvetlen foglalkozást, nem véletlenül olvashatjuk a visszaemlékezésekben a kedves, közvetlen Juhibá megnevezést, a Körösfői-Kriesch Aladárral egyidős művész említésekor.

A kosár szeder című mesében[37] Juhász Árpád egy szegény, az erdő szélén élő özvegyasszony és két kislánya helyzetét írja le egy történet elbeszélésén keresztül: a két kislány szeretné meglepni édesanyát egy új köténnyel. A mese több társadalmi kérdést is megfogalmaz. A szegény asszony helyzetét ismerteti, aki egy viskóban lakik két kislányával, nagyon kevés bérért, amit azonban nehezen tud kifizetni, és kénytelen kislányait is dolgoztatni megélhetésük érdekében. Így a gyermekek tudják, hogy ha szedret szednek és eladják, abból tudnak új kötényt venni édesanyjuknak. Azt is tudják, hogy tiltott helyről, valakinek a tulajdonában lévő területről szedik a szedret, éppen ezért kerülik el az erdőőr házát. Juhász Árpád az ártatlan gyermekek szájába adja azt a társadalmi különbségek megmagyarázhatatlanságára vonatkozó kérdést, miszerint:



12. A legerényesebb lány csókja. Részlet

„Nincs megengedve szedni azt
Mit a természet úgy fakaszt
Magától minden munka nélkül.”

A vers szövegéből kiolvasható, hogy ugyanúgy a társadalmi igazságtalanságok miatt tehetik meg a kis gyerekekkel, hogy nem kapják meg munkájukért a megérdemelt bért, amennyiben eltekintünk attól, hogy tiltott helyen szüreteltek. Juhász Árpádot érzékenyen érintették a társadalmi különbségek, különösen az ártatlan gyermekek életét tekintve. Mindezt megerősíti a vers befejezése is, amikor a kislányok földre hulló könnyéből sár lesz, ami „Egy más világban kincset érne!”. *(11. kép.)* Az illusztrációknál keretbe foglalt, elbeszélő jelleggel találkozunk, aprólékos finom ábrázolásmóddal, ahol a jelenet a kereten kívül, a verssorok között is folytatódik. Juhász Árpád szép természetábrázolással idézi meg a faluszéli kis ház, az erdő és a szederszedés hangulatát. Több meseillusztrációjában találkozunk a gazdag és a szegény gyerekek közötti különbséget feldolgozó ábrázolással.[38]

Juhász Árpád töredékben ránk maradt illusztrált meséje – *A legerényesebb lány csókja*[39] – több szempontból is újszerű, beleillik az emancipált mesék sorába. Az ifjú várúr halálos betegen fekszik, senki sem tudja meggyógyítani. Apja kétségbeesésben a gyógyulásért jutalomként nagy kincset ígér. Sajnos itt a szöveg véget ér, de a címből

következtethetünk arra, hogy a legerényesebb lány csókjával menti meg a beteg ifjút, és övé lesz az ifjú várúr keze és legalább a fele királysága. Tehát egy leány átveheti a főhősök, a megmentő királyfiak szerepét, Juhász Árpád mesevilágában. *(12. kép)* Az illusztráció iniciáléból bomlik ki és vonalornamentikája különleges keretekkel elkülönített elbeszélő, a versben leírt történéssel egyszerre megjelenő, értelmezhető jeleneteket ábrázol.

Szintén az emancipált mesék csoportjába tartozik, *A tengerlépő cipők* című mese, amelynek címlaptervével találkoztunk Juhász Árpád hagyatékában. Nem saját meséje, hanem egy tiszaháti népmese, amelyben egy kislány kér édesapjától a vásárból egy tengerlépő cipőt, amivel kiszabadítja az elvarázsolt királyfit és hat leánytestvérét. Mindezek után a királyfi felesége lesz és továbbra is ő rendelkezik a cipővel, amelynek segítségével további csodás dolgokat visz végbe. Juhász



13. A tengerlépő cipők

14. Játszó gyermek



Árpád címlaptervén a címben a *cipők* szót találjuk, és a rajz is inkább kisfiút, mint kislányt ábrázol, aki a felhők hátán lépeget, subát, kalapot és óriási cipőt visel. A felhők alatt egy városka tornyait látjuk, előre tekintve pedig a végtelen tengert, partján sziklákkal. Az erős kontúrral kiemelt egyszerű formák, a gyermekrajzokra emlékeztető előadásmód, az élénk színvilág különös figyelmet érdemel Juhász Árpád meseillusztrációi között.[40] *(13. kép)*

Juhász Árpád gyermekábrázolásai, gyermekeknek, elsősorban saját kislányának és kisfiának írt és illusztrált meséi, feleségével közösen készített játékaik egy szép, harmonikus családi életre engednek következtetni, amelyet leányuk visszaemlékezése is megerősít. Ez a harmonikus családi élet a gyermeket tiszteli, egyenlőnek tekinti, törekszik a szabadságra, önállóságra nevelésre, az élet, a természet megismertetésére, a játékkal való tanulás élményére. Az apai szeretet, az óvó megfigyelés tükröződik gyermekéről készült vázlatában, ahol a gyermekkor attribútumaként megjelenő építőjátékban elmerülve, a családi biztonság teljes tudatában, maga a gyermekkor, mint játék jelenik meg.[41] *(14. kép)* Juhász Árpád rendkívül mélylelkű és művelt férfi volt. Életrajzi adataiból kitűnik, hogy jó kapcsolatban állt a kor művészeivel. Malonyay Dezső társaságába járt, baráti kapcsolatban állt Rózsa Miklóssal, ismeretségben volt Gárdonyi Gézával, Móricz Zsigmonddal. Juhász Árpád halála után Székely Aladár fotóművész egy fotót küldött a művész feleségének, mert Budapesten összefutott vele, és megörökítette „remek táltos fejét".[42] A Magyar Iparművészet szakfolyóiratban halála után így búcsúztak tőle: „Melegszívű, finomérzésű művész volt, aki minden apró alkotásában kifejezésre tudta juttatni a szeretetet, amellyel a művészet és a magyarság iránt viseltetett. Ez a szeretet a legdrágább érték, amelyet a magyar kultúra művészfiaitól kaphat s bizonyára igen fájdalmas, hogy ezt az értéket oly hirtelen és korán örökre el kellett vesztenie."[43]

1. *Szabó 1997.*
2. *Szabó 1999:* 114–117.
3. *Konopi 1907.* Konopi Kálmán, jogász, gazdálkodó, növénynemesítő. Boér Lenke lánytestvérének Boér Vilmának volt a férje. Erdélyben, Odvoson (Odvoş, R) éltek, ahol szövőműhelyt is működtettek.
4. *Konopi 1907:* 78–79.
5. *Nagy 2005:* 78.
6. *Szabó 1999:* 124.
7. *Szabó 1999:* 132.
8. *Juhász 1986:* 14.
9. *Ninkov–Őriné 2015.*
10. *Juhász 1986:* 4.
11. *Omelka Vilma gyermekeivel. Meseolvasás. C*eruza, papír, 300×195 mm. Gödöllői Városi Múzeum ltsz: 89.3; *Vázlatlap. Omelka Vilma gyermekeivel.* Ceruza, papír, 205×292 mm. Gödöllői Városi Múzeum ltsz. 2017. 27; *A mese. 1914.* Ceruza, papír, 205×209 mm, j. a. k. „A mese", j. j. l. „Gödöllő 1914. február" Gödöllői Városi Múzeum ltsz. 2017.2. Képek: http://godolloimuzeum.hu/muzeum/gyujtemenyek/ Letöltve: 2018. jún. 6.
12. *Kalmár 2006:* 98.
13. Magyar Kereskedelmi Múzeum Háziipari Bazára, Budapest, 1896. 27. Idézi *Kalmár 2006:* 98.
14. *Kalmár 2006:* 99.
15. Uo: 101.
16. Uo: 108.
17. Vázlatlap. *Omelka Vilma a fa játékfigurákat festi.* Tus, papír, 450×316 mm. Gödöllői Városi Múzeum ltsz. 2017. 26. Képe: http://godolloimuzeum.hu/muzeum/gyujtemenyek/ Letöltve: 2018. jún. 6.
18. *Kalmár 2006:* 108.
19. Juhász Árpád–Inotay László: *Matyó játékfigurák*, 1913. Olaj, fa, különböző méretek. Gödöllői Városi Múzeum ltsz: 86.124./1–4; Néprajzi Múzeum, ltsz. 101805-101909.; http://gimhaz.hu/wp-content/uploads/2016/06/juhasz04.jpg (Letöltve: 2017. aug. 28.); Tészabó Júlia játéktörténész–művészettörténész hívta fel a figyelmemet az alábbi linken található magyar népművészeti játékfigurákra: (http://www.ville-ge.ch/meg/musinfo00.php?debut= 30&what= Hongrie&bool=AND&dpt=ETHEU Letöltve: 2017. aug. 28.), amelyek az ismert játéktervek alapján szintén Juhász Árpád nevéhez köthetőek. (ETHEU 016921–016945). Levélben megkerestük a genfi múzeumot (Musée d'ethnographie de Genève), a meghatározás kérdésében, de egyelőre még nem kaptuk választ.
20. *Mezőkövesdi fa játékfigurák* tus tervei. *9 terv.* Ceruza, tus, színes ceruza, papír, 216×297 mm. Gödöllői Városi Múzeum ltsz. 2017.12; *Esztergált babák. Természetes nagyság. Jobb oldalon sátoros kendő szerkesztési rajza.* Ceruza, akvarell, papír, 296×418 mm. Gödöllői Városi Múzeum ltsz: 2017.14.
21. *Mezőkövesdi fa játékfigurák tervei, jobb oldalon: apa gyerekkel.* Ceruza, papír, 125×93 mm. Gödöllői Városi Múzeum ltsz. 2017.12. További játéktervek: http://godolloimuzeum.hu/muzeum/gyujtemenyek/ Letöltve: 2017. aug. 28.
22. *Juhász 1986:*. 23.
23. *Matyó népviseltbe öltözött fiúk és lányok. Beiskolázás.* Vázlat a Fehérvári úti iskola falfestéséhez. 1901 körül. Ceruza, papír, 202×310 mm. Gödöllői Városi Múzeum ltsz. 88.34. Képe: http://godolloimuzeum.hu/muzeum/gyujtemenyek/ Letöltve: 2018. jún. 6.
24. Erről olvashatunk egyetlen ismert nyilatkozatában: „Csak arra gondoltam, amikor a képeket festettem az iskolában és hallottam, amikor a kislányok régi zamatos magyar népdalokat tanultak énekelni, hogy ily módon ébredjenek annak a tudatára, hogy valahol messze, a szélrózsa különböző irányában vannak még magyarok, akik eképp énekelnek, de ez az énekszó nem hallatszik Pestig, nem engedi be a piaci lárma. Épp ilyen szerepe van (e) képnek is! Messze esik a vidék magyarsága Pesttől, a gyárak füstjétől és egyébtől piszkos levegőn át nem látni azt, hogy messze valahol élnek igazi magyarok; e képek folyton emlékeztessék őket arra…" *Lyka 1914:* 262.
25. *Turódi játék. Vázlat a Fehérvári úti iskola falképéhez,* 1910. Olaj, vászon, 41×64 cm. J.j.l. Juhász Á. (Hátul ceruzával: „Turódi játék"). Gödöllői Városi Múzeum ltsz. 99.61.

26. *Gyermekjátékok* / *Játszó gyermekek* III–VI. Ceruza, tus, toll, papír, egyenként: 222×370 mm. Gödöllői Városi Múzeum ltsz. 86.159, 160, 161, 162.
Teljes anyag: http://godolloimuzeum.hu/muzeum/gyujtemenyek/ Letöltve: 2018. jún. 6.
27. *Juhász 1986:* 16.
28. *Juhász 1986:* 18.
29. *Noé bárkája. Különféle állatok hosszú sora.* Ceruza, tus, toll, akvarell, egyenként: 186×310 mm. Gödöllői Városi Múzeum ltsz. 2017.10.1–20.
Teljes anyag: http://godolloimuzeum.hu/muzeum/gyujtemenyek/ Letöltve: 2018. jún. 6.
30. *Társasjátékterv.* Ceruza, tus, akvarell, 436×299 mm. Gödöllői Városi Múzeum ltsz. 2017.17.
31. *Gellér 1997:* 61.
32. Itt köszönöm meg Balázs Andreának, hogy Juhász Árpád verses meséit értő szemmel elolvasta és elhelyezte.
33. *Juhász 1986:* 26. *Hogyan készül a kenyér* címen, allegorikus meseként említi.
34. *Mese és meseillusztráció. Mikép terem a kenyér.* Tus, ceruza papír, egyenként: 240×300 mm. Gödöllői Városi Múzeum ltsz. 2017.1.1–4. Teljes anyag: http://godolloimuzeum.hu/muzeum/gyujtemenyek/ Letöltve: 2018. jún. 6.
35. *Hogyan készül a kenyér?* Tus, ceruza, papír, 185×248 mm, Gödöllői Városi Múzeum, ltsz. 88.26. Képe: http://godolloimuzeum.hu/muzeum/gyujtemenyek/ Letöltve: 2018. jún. 6.
36. *Betegesdi. Saját meseszöveggel és illusztrációval.* Ceruza, tus, papír, 170×416 mm. Gödöllői Városi Múzeum, ltsz. 2017.15. Teljes anyag: http://godolloimuzeum.hu/muzeum/gyujtemenyek/ Letöltve: 2018. jún. 6.
37. *A kosár szeder.* Saját mese szöveggel és illusztráció. Végén jelzés: „Juhász Á." Tus, karton, egyenként: 251×163 mm. Gödöllői Városi Múzeum ltsz. 2017.16. 1–5. Teljes anyag: http://godolloimuzeum.hu/muzeum/gyujtemenyek/ Letöltve: 2018. jún. 6.
38. *Meseillusztráció. Gazdag lány*, 1906 és 1909 között. Tus, papír, 265×326 mm. J.j.l. „JUHÁSZ Á." Gödöllői Városi Múzeum ltsz. 86.123.; *Meseillusztráció. Árva Juliska.* Ceruza, tus, akvarell, 300×210 mm. Gödöllői Városi Múzeum, ltsz: 2017. 33. Képek: http://godolloimuzeum.hu/muzeum/gyujtemenyek/ Letöltve: 2018. jún. 6.
39. *Meseillusztráció. A legerényesebb lány csókja*. (Allegória). Versben leírt mesetöredék. Ceruza, tus, papír, 340×418 mm. Gödöllői Városi Múzeum ltsz: 2017.4; *A legerényesebb lány csókja. Fejléc vázlat.* Ceruza, papír, 340×210 mm. Gödöllői Városi Múzeum ltsz. 2017.5; *Meseillusztráció. Vázlatok A legerényesebb lány csókja* című meséhez. Ceruza, tus, papír, 297×449 mm. Gödöllői Városi Múzeum ltsz. 2017.30; *Meseillusztráció. Vázlatok A legerényesebb lány csókja című meséhez.* Alatta gyorsírással a vers. Ceruza, tus, papír, 210×340 mm. Gödöllői Városi Múzeum ltsz. 2017.31. Képek: http://godolloimuzeum.hu/muzeum/gyujtemenyek/ Letöltve: 2018. jún. 6.
40. *A tengerlépő cipők.* Meseillusztráció. Tus, akvarell, papír, 440×355 mm. Gödöllői Városi Múzeum ltsz. 2017.9.
41. *Játszó gyermek.* Tus, papír, 119×170 mm, j.j.l. monogram. Gödöllői Városi Múzeum ltsz. 2017. 3.
42. *Juhász 1986.*
43. *Magyar Iparművészet* 1914. 274.

FELHASZNÁLT IRODALOM ÉS RÖVIDÍTÉSJEGYZÉK

Gellér 1997
Gellér Katalin: A szecessziós könyvillusztráció Magyarországon (1895–1925). Miskolc, 1997. Miskolci Galéria.

Juhász 1986
Juhász Vilma Gyöngyvér: Néhány adat Juhász Árpád életéből, 1986. Gödöllői Városi Múzeum Adattár ltsz. A. 92.15.1.

Kalmár 2006
Kalmár Ágnes: Játéktervezés és népművészet a 20. század első évtizedeiben. In: Őriné Nagy Cecília (szerk.): A népművészet a 19–20. század fordulójának művészetében és a gödöllői művésztelepen. Gödöllő, 2006. Gödöllői Városi Múzeum, 96–110.

Konopi 1907
Konopi Kálmán: Az ember és szerelme Budapest, 1907.

Lyka 1914
Lyka Károly: Juhász Árpád. *Művészet,* 1914.

Nagy 2005
Nagy Sándor: Életünk Körösfői-Kriesch Aladárral. Szerk.: *G. Merva Mária*. Gödöllő, 2005. Gödöllői Városi Múzeum.

Ninkov–Őriné 2015
Juhász Árpád (1863–1914). A bevezető tanulmányt írta *Őriné Nagy Cecília,* a képeket válogatta, a tárlatok listáját összeállította *Ninkov K. Olga,* a katalógusjegyzéket összeállította *Ninkov K. Olga* és *Őriné Nagy Cecília*. Újvidék, Forum, 2015.

Magyar Iparművészet
N. N. In memoriam. Juhász Árpád. *Magyar Iparművészet,* 1914. 273–274.

Szabó 1997
Szabó Krisztina Anna: „Az Egészélet szigete" – életmód és mentalitás a gödöllői művésztelepen. Kandidátusi disszertáció. 1997. Gödöllői Városi Múzeum Adattár ltsz. A. 97. 431.

Szabó 1999
Szabó Krisztina Anna: „Az Egészélet szigete" – életmód és mentalitás a gödöllői művésztelepen (részletek). In: *Géczi János–Gopcsa Katalin* szerk.: Nagy Sándor (1869–1950) *Vár Ucca Tizenhét*. VII. évfolyam, 2., Veszprém, 1999. 88–151.

R=Románia
SR=Szerbia Köztársaság

CECÍLIA NAGY MRS ŐRI

ÁRPÁD JUHÁSZ, AN ARTIST OF THE GÖDÖLLŐ ARTISTS' COLONY AND CHILDREN'S ART

ABSTRACT

Painter Árpád Juhász was a decisive member of the Gödöllő artists' colony who truly lived according to their philosophy of life.

He attended the masters' course of Károly Lotz between 1894 and 1896 where he met Aladár Körösfői-Kriesch, founder of the Gödöllő artists' colony, whose friendship became decisive both in his life and art.

In this way Árpád Juhász moved to Gödöllő with his wife and two children in 1905. The artists living there spent their spare time together, their children played with one another enjoying an excellent childhood: beautiful Christmas seasons, wonderful meetings, common readings and musical afternoons.

The home of the Juhász family in Gödöllő was installed with furniture designed by Ede Toroczkai Wigand and manufactured in the technical institute led by László Inotay. The flat was decorated with folk art textiles as we know from the memoirs of Vilma Gyöngyvér Juhász, the painter's daughter. The Juhász

parents lived in a love marriage – in accordance with the idea of gender equality and like most of the families at the Gödöllő artists' colony. The mother, Vilma Omelka had a school-teacher's diploma and a very good artistry as well as manual skills. She was a partner of her husband both in his life and art. There are sketches of their intimate and reclusive family life in the collection of the Gödöllő Municipal Museum.

In his drawings Árpád Juhász gladly captured children in folk costumes or peasant children playing on their own or in groups. A beautiful example of this is the mural in the school at Fehérvári út, Budapest. His designs for wooden children's toys also served his idea to make Hungarian folk culture and countryside better known. As far as his daughter's memoirs go, he planned about a hundred dolls for kids. He intended to create a collection of toys presenting the special costumes and lives of all the regions in Hungary.

Vilma Gyöngyvér Juhász moved to Rio de Janeiro in her later years taking the remnants of her father's legacy with her. Upon the owner's request, most of those objects were donated to the Gödöllő Municipal Museum in 2016. Among them there are art works, a board game made by the family, some tales written and illustrated by Árpád Juhász, many images about the animals on Noah's ark prepared either for the decoration of the children's room or for illustrating fables, all faithfully reflecting the positive approach of this group of artists towards family and children.

oncili@freemail.hu

GELLÉR KATALIN

A „GYERMEK ÉVSZÁZADA" GÖDÖLLŐN[1]

A Gödöllői Művésztelep mestereinek anya-gyermekkel és gyermek-ábrázolásai híven tükrözik a városi létből, sőt némiképp a kortárs életből is kimenekülő művészek életfelfogását. A telep vendégszerető légköre, családiassága közismert volt. A kis művész-közösség etikai-esztétika hitvallása, mindenek előtt szeretet-vallása a mindennapi életben, a gyerekek nevelésében is érvényesült. Egyenlőkként kezelték őket, semmilyen eseményről, legyen az miniszteri vendégnek adott vacsora, irodalmi est vagy komolyzenei hangverseny nem maradhattak ki. Teljes szabadságot élveztek, Körösfői-Kriesch Aladár sohasem fenyítette meg őket, pedig csínyeikkel gyakran nagy felfordulást okoztak, például rendszeresen elásták a „városi urak" előszobában felakasztott cilindereit. „Az apa, mint az istenek, elvesztette talaját, a tekintélyét. Mi már nem viselünk koronát, pajtása, játszótársa lettünk a gyermekünknek. Mindnyájan, Aladár is, Belmonte is, én is. Így jött el a Kinderrecht kora" – írta Nagy Sándor.[2]

Rajzok, fotók őrzik a kis gyermek-közösség mindennapjait. Így Nagy Sándor és Kriesch Laura leányának, Eszternek az egyik rajzán a gödöllői ház előtti kertben Nagy Sándor és felesége épp gesso alapot készítenek. Mellettük három gyermek (Belmonte Yvette és Dániel, valamint Nagy Laura) játszik. A rajzolás, olvasás, zenélés a mindennapok része volt. Nagy Sándor egyik írásában a gyermekrajzokban rejlő ősiséget hangsúlyozta: „...a népművészet és a gyermekrajzok lényegükben ugyanazok, s különbség csak az, hogy az előbbi nem nyúl olyan messze le."[3] A gyermekrajzot „...évezredes kultúrák mélységéből feltörő szellemforrásának" tartotta.

A bábszínház a különösen kedvelt szórakozások közé tartozott, amelyet Körösfői-Kriesch egy gobelinen is megörökített. Szinte nem volt átmenet a játék és a művészi tevékenységek között, például az egész Remsey-család részt vett a bábtervezésben. Természetes volt, hogy a gyerekek követték a szülők tevékenységét. Körösfői-Kriesch többször is megörökítette elmélyülten rajzoló kisfiát (*Dudu rajzol*, 1909 és 1913).

Nagy Sándornak a művészember otthonát ábrázoló milánói tervén nem választotta el saját és felesége művészi munkálkodására szolgáló teret a gyermekétől. Undi Mariska gyermekszoba-berendezése a korban a legkorszerűbbek közé tartozott. Harsányi gödöllőiekről írt kulcsregényének egyik passzusában olvasható, hogy Sidló Ferenc villa-tervében kiemelt szerepet kapott a gyermekszoba, amelyet várandós felesége, Undi Carla nagy örömmel mutatott meg a barátoknak. A gyermekeknek szánt tárgyak tervezésében is nagy gonddal jártak el. A gyermekkönyvek illusztrációinak magas művészi színvonala az angol és az osztrák illusztrátorokéval vetekedett. Tervezésükben nemcsak Körösfői-Kriesch valamint Nagy Sándor és felesége, hanem Undi Mariska és Mihály Rezső is kitűnt. Külön „alműfaja" is született, a gyermekeknek rajzolt színes



Körösfői-Kriesch Aladár: A három Kriesch gyermek (Fano 1905), magántulajdon

levelező- és üdvözlőlapokban. Undi Mariska gyermekjátékokat is tervezett, s gyűjtötte is őket.

A gyermekruhák alakítása is árulkodó. A reformélet elveit követve nagy hangsúlyt fektettek arra, hogy egészségesen éljenek, az egyszerű öltözet általános volt, gyakran népművészeti inget is adtak rájuk. (Öcsi, 1905; *A három Kriesch gyermek* /*Fano*/ 1905) A festményeken és fotókon többnyire a természetben játszanak nemcsak Gödöllőn, hanem más művésztelepeken is. Georg Tappertnek a worpswedei művésztelepen készített felvételei akár Gödöllőn is készülhettek volna.

A gödöllőiek a gyermekek szépre való neveléstől a társadalom megjavítását várták.[4] Az iskolareformmal kapcsolatos írásaik, a modern pedagógia elveinek megfogalmazásával már jelentős szakirodalom foglalkozik.[5] A szépre nevelés szabad belső fejlődést, a gyermeki naivitás, a belső látás megőrzését jelentette, amelynek alapja a szabadságra nevelés, az uniformizálás elkerülése volt. Az „...öntudatos ember gyerekét nem nevelni kell többé, hanem engedni élni, mint gyermeket."[6]

A sziget-életmódot folytatóknak rangos elődei is voltak. Friedrich Schlegel 1799-ben írt, *Lucinda* című botrányregényének a szerelem szabadságát hirdető, szeretet-vallásban élő művészpárja Nagy Sándorék elődjének tekinthető.[7] A *Lucinda* írója a szabadszerelmet hirdette, de a művészpár lelki összetartozása vallásos színezetű, a gödöllői szerelem-vallással rokon. A regény férfihőse, Juliusz egyik festményének leírása Nagy Sándor *Meseillusztráció* vagy *Szent fürdőzés* című grafikájának témakörét idézi emlékezetbe. A regényben a gyermeknevelés fő szempontja is emlékeztet a gödöllői

telep fent említett elveire: „...hogyan őrizzük meg a gyermekünket mindenféle neveléstől ...”[8]

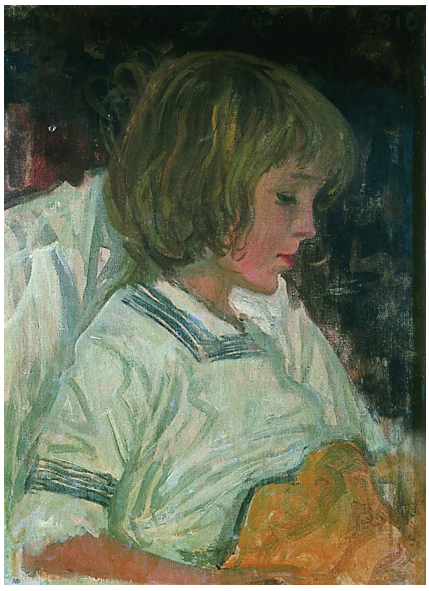
A vezető mesterek gyermekábrázolásában számos különbség figyelhető meg. Körösfői-Kriesch hagyományosnak tekinthető családi életével szemben Nagy Sándorék, ahogy Juliusz és párja, az élet műalkotássá formálását tűzték ki célul. Közös vonásuk a vallásos hasonlatok alkalmazása, amely az akadémikus tanultságú Körösfői-Kriesch munkáiban más formában jelent meg, mint Nagy Sándor kísérletező, a mindennapi életet, így a fürdőzést is vallásos rítussá alakító munkáiban.

KÖRÖSFŐI-KRIESCH ALADÁR

A gödöllőiek számára a nő madonna volt, az anya-gyermekkel kompozíciók szentképek hatását keltik. Ez az eszmény elsősorban Körösfői-Kriesch munkáiban öltött testet, akinél a korai, Mária gyermekével kompozíciók (*Madonna*,1892) a feleségéről és gyermekeiről festett későbbi munkák emelkedett, pietás hangvételének előképei.[9] A számos Mária-ábrázolás közül megemlítem a *Madonna* című (1892) ceruzarajzát, amely a nazarénus ábrázolások tisztaságát, asszociációs gazdagságát mutatja. Korai leonardesque portréjának (*Kriesch Laura arcképe*, 1894) meghittségét, érzelemgazdagságát később sem múlta felül.

Boldogság című (1898), feleségét karjában tartott gyermekükkel szobabelsőben ábrázoló festményén az ablakon beözönlő fény a korábbi madonna-ábrázolások aureolájának, fénykörének szentségre utaló hangulatát sugallja. 1903-as *Madonna* című temperája szintén hagyományos előképekre utal, különösen a gyermek táncos mozdulata. Az anya korabeli viselet hord és mindennapi környezetben látható, csupán a háttérben lévő ablak kereszt formája utal vallásos tartalomra.

Kriesch Aladárnét Lajos fiával ábrázoló kis ceruzarajzán a szeretet áradásának intenzitása Eugène Carrière anya-gyermek kompozícióira emlékeztet. Viszont 1908-ben készült faragott keretbe helyezett Madonnája újra a tradíció szabad feldolgozására épül, s Raffaello *Madonna della Seggiola* című (1513–14 k.) kör formájú festményének ihletését mutatja. Ellapított formák, dekoratív síkszerűség jellemzi, és naiv elrajzolások, szándékolt ügyetlenség, amely szokatlan egy akadémikus tanultságú mesternél. Talán a korban „primitív”-nek nevezett középkori kompozíciók tisztaságát szerette volna festményébe csempészni. A háttérben székely kapu felé sétáló anya és apró gyermekalak látható.



Körösfői-Kriesch Aladár: A beteg gyermek, (Tamás betegen) 1885–86, Gödöllői Városi Múzeum

A családábrázolás is kiemelt témája volt. Egyik legkiemelkedőbb munkája a *Család* (*Ilka*



Fejléc özv. Báthory Nándorné: Tündérvilág a Városligetben. (ifjúsági regény) című kötetéhez , 1914

és gyermekei) című (1906) gobelin, amelyen a természetben ábrázolja feleségét és két gyermekét, s a figurákat finom, érzelmeket sugalló vonalhálóba, a felszínt hangsúlyozó dekoratív kompozícióba fogja.[10] Az absztrahálás magas foka, a vonaljáték dekoratív gazdagsága Maurice Denis család-ábrázolásaihoz mérhető.

Körösfői-Kriesch női portréinak jellemzésében a többnyire használt jelzők önálló gyerekportréival kapcsolatban is érvényesek, ha lehet még erősebb a „lélek-festés" (Dénes Jenő) jellege. Gyöngéd líraiság, finomság, kecses törékenység jellemzi gyermekekről készült képeit (*Bébi, /Kriesch Margit/ arcképe*; *Dudu*, 1906; *Tamás betegen*, 1916). A biedermeier tradícióból ismert „gyermek játékával" helyett az ábrázoltak gyakran állatokat tartanak a kezükben, amelyek akár a természettel való kapcsolatukra utalnak, akár karakterük kiemelésére szolgálnak, szoros összhangról tanúskodnak (*Dudu* őzzel, 1904 k.; *Tamás úrfi tyúkkal*, 1916).

A mester gyermekeit gyakran játékokba feledkezve ábrázolja. Az 1905-ben festett *Három gyermek* álmodozó, kicsit suta és bizonytalan figurái a gyermeki lélek sebezhetőségét érzékeltetik, s azt az óvó szeretetet, amellyel Gödöllőn a gyermeket körülvették, átérezve a nevelés felelősségét. Monumentális, dekoratív műveiről is ritkán hiányoznak a gyermekalakok.

A gyermekhalál témája, gyakorisága folytán, számos századfordulós alkotó művében megjelent, nem ritkán általános pusztulás-képet vizionálva. Edvard Munch beteg gyermeke körül a világ tárgyai elhomályosulnak, minden eltompul az anya aggódásának nagyságával szemben (*A beteg gyermek*, 1885–86). Körösfői-Kriesch Aladárra oly jellemző módon az első gyermeke halálán érzett fájdalmat mitológiai és vallásos utalásokkal terhes kompozícióban jelenítette meg. *Ego sum via veritas et vita* című festményén. Görög sorstragédiákat idéző párka figura tartja kezében a gyermeket, a szülőket angyal vigasztalja. Az oromkép teozófus kompozíció, a lélek univerzummal való egyesülését jeleníti meg. Mindehhez a gödöllői telep közösségének segítő erejét kifejező csoportkép is társul.

„A gyermeknevelés már ott kezdődik, amikor a két nembeli ifjúság szívében megdobban a kölcsönös, kettős szerelem, az égi és a földi" – írta Nagy Sándor. „Mennél tisztultabb és főként harmonikusabb a viszonyuk, annál inkább érzik … a Szerelemben a Végtelennel való közösséget, s ez együttrezgésből alakult gyermekük annál inkább kapcsolódik a Haladás láncszeméhez.."[11] A korai kettősarcképek összeforrottságát, éteri szerelem képét folytatják a hármas portrék, a gyermekkel kiegészült művek. Az „élő vallás" híveiként, a nagy szimbólumok újraélését hirdették. Ebben az értelemben írt Nagy Sándor az apa, anya és a gyermek „szentháromságáról". Egyházi megrendelésre készített munkáin is előszeretettel ábrázolta a gyermek Jézust (a *Regnum Marianum* elpusztult falképén).

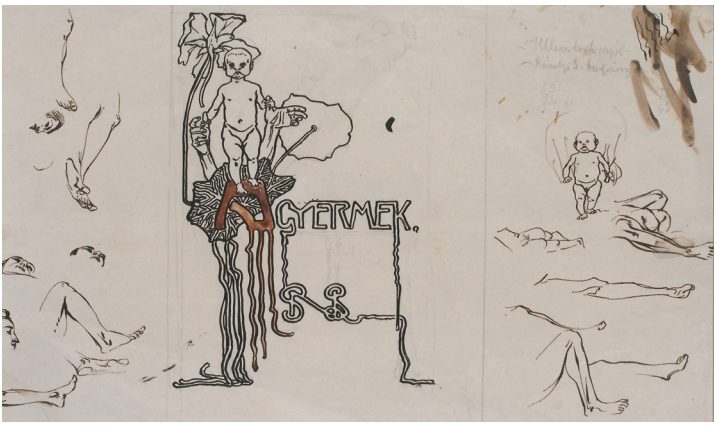
Gondolatai számos ponton megegyeznek a gödöllőiek egyik szellemi forrásának tekinthető Boér Jenő könyvében leírtakkal. Boér szerint a „tiszta szerelem" nem bűn: „...a fejlődés az élet legnagyobb törvénye s legszentebb eszköze: a tiszta szerelem." *Az ember* című könyvében „új Symbolumként" írta le a családot.[12] A kortárs írók közül Konopi Kálmán tantörténetéből, amelyhez Nagy Sándor előlapot, fejléceket rajzolt, az élet a gödöllőiekéhez hasonló felfogása bontakozik ki.[13] Az Életünk, szerelmünk című fejezete élére Nagy Sándor madonnaként bemutatott anya-gyermek ábrázolást és meztelen apa alakot helyezett, hangsúlyos dekoratív keretbe fogva. Ady Endre *A mi gyermekünk* című vershez készített érzékeny körvonalú rajza is ebben a szellemben készült.[14]

Korai művein a gyermek szellemi világokból érkezik, tündér jelzi a jöttét, ahogy az angyal Máriának Jézus születését. A *Szent várakozás* című (1904) festményén a festő állapotos feleségével a festmény előtérében áll, s a hátteret szinte teljesen betöltő ablakra tekint fel.[15] A német romantikusok ablak-metafórájára emlékeztetően, a belső térből nyíló ablak egy másik, spirituális világra nyílik.

A gyermek továbbá a mesevilág és a természet része is. Egyik vázlatán fűben fekvő, alvó kisgyermeket látunk, párnáját apró viráglányok veszik körül.[16] A gyermek elhelyezése Philipp Otto Runge (1777–1810) *A reggel* című (1808) festményének részletét



Nagy Sándorék Szentkirályszabadján kislányukkal 1906 előtt



Nagy Sándor: „A gyermek" felirattal, vázlatlap, 1904

idézi, míg a természet perszonifikált, mesei megjelenítése 19. századi angol művészekre jellemző, szecessziós dekorativitással megfogalmazott motívum. A magányos gyermek Runge sorozatától kezdve a napfelkelte, az új, a szebb, a tisztább élet reményének jelképe. Ez a gondolat élteti Hodler játszó, kis kert előtt ülő, fácskát ültető gyermekét, amelyet gótikusan megnyúlt angyali kórust idéző figurák ritmikus rendbe fogott figurái vesznek körül. A gyermek Krisztusra, minden új élet reményteli voltára utalnak.

Kriesch Laura *Gyermekmosoly* című, szívből kinövő, s szív-formába fogott, rózsákkal körülvett anya gyermekkel ábrázolása a *Madonna rózsalugasban* vagy *Rózsás Madonna* típusra utal vissza, melyet a preraffaeliták is újraélesztettek melankolikus nőábrázolásaikon (D. G. Rossetti: *Venus Verticordia*, 1866).[17] Laura tollrajzán a szív körül geometrikusan osztott felületet virágokkal, madarakkal, stilizált csillagokkal borította be. A szív motívum kiemelése Adolfo de Carolis (1874–1928) egyik illusztrációjának nőalakját idézi emlékezetbe.[18]

Nagy Sándor munkáit sorozatba rendezte: a *Mester (Rabbi), hol lakol*? – az „...öntudatra ébredés első jele", *A mi kertünk* – „...az élet elképzelése a liliomkerttel", az *Ave Myriam* – a „...liliom helyébe rózsa jő", a *Szent várakozás* – a „...rózsa új bimbaja", a „*Pintyő világa – az újra inkarnálódunk*" jelentést hordozza.[19] A festménysorozatban a gyermek születésével csúcspontjára ér az élet. Lányuk, Eszter, akit Pintyőnek becéztek, a ciklus ötödik, jelenleg ismeretlen helyen levő darabjának a főszereplője.[20] Eredetileg tizenöt darabból állt, ma csak néhány lap (így *A rémület, A fészek, Az élet mágyáján*) létezéséről tudni.[21] A nyitó lapon Isten tenyerén áll a nő és a férfialak, szembe velük a felkelő nap. Majd következnek az élet nehézségei, harcai, végül az utolsó, *Beteljesülés* című grafikán a gyermek születése látható.

KRIESCH LAURA

Friedrich Schlegel regényében is megjelenik, az a századfordulón hol pozitívan, hol negatívan értékelt vélekedés, hogy a nők közelebb állnak a természethez, s a gyermeki lelkületet is jobban őrzik. Nagy Sándorné még ha reformruháival, művészeti tevékenységével ki is tűnt az átlagból, ennek a nőtípusnak volt a megtestesítője, rajzai ezt a lelkületet jelenítik meg. 1904-től mindig közösen szignált munkáikon többnyire a virágos,

leveles keretmotívumot készítette. A későbbiekben már jobban elvált az útjuk, önálló, mese-témájú és a gyermek világát ábrázoló műveinek tematikája, naiv előadásmódja az évek során alig változott.[22] Egész életében készítette virágokkal, indás ágakon ülő madárkákkal díszített grafikáit, amelyeken a népművészeti ihletés is áttetszik. Sorozatokat készített (*Pintyőke-ciklus*) és önálló grafikákat (*Gulliver kisasszony, Zöld tündér*), amelyek a gyermeki világ mély beleérzésről tanúsodó, közelnézetű ábrázolásai.[23] Kiemelkedik közülük az *Új virágok új világban* című rajz, amelyen a törékeny, légies gyereklányt körülvevő, maszkokra, különös állatokra is emlékeztető virágok megegyeznek a Nagy Sándor faliszőnyegein, üvegfestményein látható bizarr, morális és esztétikai elveket rejtő díszítményekkel.

Összefoglalóan elmondható, hogy a gödöllői művésztelep vezető mestereinek spiritualizált szerelem képét leginkább Körösfői-Kriesch szárnyas gyermek alakjában ábrázolt *Eros című* (1906) temperája valamint Nagy Sándor Ady-illusztrációként ismert család-képe reprezentálja, amelyeken a gyermek figura egy új világ előhírnöke.



Kriesch Laura: Gyermekmosoly, Reprodukálva: Művészet, 1914: 156

1. A címet Ellen Key nagy hatást gyakoroló, 1902-ben németül is megjelent, a reformpedagógia alapjait lerakó könyvéből kölcsönöztem, amely feltételezhetően hatott a gödöllői telep vezető mestereinek nevelési elveire, pedagógiai írásaira is. (*Key 1976*)
2. *Nagy 1920 után,* 63.; *Gellér 2003:* 78.
3. *Nagy Sándor 1930*: 96.
4. A gödöllőiekkel, különösen Nagy Sándorral ekkor szoros barátságban lévő Szabó Ervin írta: „A szép szeretetében neveljük gyermekeinket, és azért művészileg illusztrált könyvet készít számunkra; szép képet fest, szép házat tervez, szép bútort rajzol, szép szőnyeget hímez, hogy mindenünk szép legyen, hogy aztán mi is, minden ember, ne tudjon másképp, mint szépen cselekedni…" *Szabó 1900*, okt. 20: 3.
5. *Révész – Gellér, 2003:* 161–171.
6. *Nagy 1906*, I. évf. 3–4: 194.
7. *Schlegel 1980:* 383–490.
8. Uo. 462.
9. A következőkben említett anya-gyermek ábrázolások elemzésében nagy segítséget nyújtott Őriné Nagy Cecília oeuvre-katalógusa. *Őriné 2016.*
10. A gobelin a gödöllőiek által készített enteriőrben függött, Milánóban, 1906-ban nagydíjat nyert. Mivel az eredeti elégett, később újraszőtték.
11. *Nagy 1906.* I. évf. 1–2. sz: 45.
12. „Bársonyos üdezöld fűszőnyegen virágzó gyümölcsfa – az örökélet fája – melynek aljában, hulló virágszirommal takart pázsiton, szerelmes Emberpár tartja átölelve egymást, karjukon, vonzalmuk gyönyörű gyümölcsével: – pirospozsgás, egészséges gyerekkel. Íme az új Symbolum." *Boér 1906.* 13.; *Konopi 1907.*
14. *Ady 1906.* Belső címlap.
15. *Szent várakozás*, 1904, gesso alapon, tempera, 29,5×42,5 cm, j. j. l. monogram. „SNL", 1904, Gödöllő, Nagy Sándor-ház.
16. *A gyermek*, 1904, papír, tus, toll, 89×124 mm, j. b. l. monogram, aláírás b. l. Veszprém 1904. Gödöllői Városi Múzeum, ltsz. 202.6.; Ady-illusztráció (helyesebben életreform-kép), papír, tus, toll, cer. 190×168 mm, MNG ltsz. F.84.68
17. A tollrajzot Nagy Sándorné a Magyar Képzőművésznők Egyesülete 6. Kiállításán a Nemzeti Szalonban mutatta be. Reprodukálva: *Művészet*, 1914, 156.
18. *Gabriele D'Annunzio:* Francesca de Rimini. Ed. Jos. Treves, Milano, 1902.
19. Nagy Sándor levele ismeretlennek. Gödöllő, 1910, január, 6. MNG, Adattár, ltsz. MMA 1707/1923.
20. *Pintyő világa (Pintyőke világa),* 1909 előtt, gesso, tempera, 23×41 cm, korábbi lelőhelye: Gödöllő, Nagy Sándor-ház.
21. *Beteljesülés*, papír, akv. 320×230 mm, j. j. l. monogram, 1925; *Rémület,* papír, akv. 320×230 mm; *Fészek*, papír, akv. 310×230 mm, j. j. l. monogram, 1926, Gödöllő, Nagy Sándor-ház; *Az élet máglyáján*, papír, akv. 320×230 mm, j. n. Budapest, magántulajdon.
22. Mivel a hátramaradt munkák többségéről nem tudni mikor készült, a fentiek illusztrálására a legjobb összehasonlítani a *Magyar Iparművészet* 1909-es számában megjelent, már idézett munkáit és a *Művészet* 1911-es számában közölteket: 281, 319, 343, 347, 351.; 1914-ben a Magyar Képzőművésznők egyesületi ezüstérmével tüntették ki.
23. *Új virágok, új világban*, 1908, papír, tus, toll, akv. 285×398 mm, MNG, ltsz. 1909–2913, K: Nemzeti Szalon grafikai kiállítás, 1908 május, kat. sz. 181.; *Arabella királyné*, 1911, papír, tus, toll, akv. 400×280 mm, j. kp. monogram, Gödöllő, Nagy Sándor-ház; *Gulliver kisasszony,* 1911, papír, tus, toll, akv. 235×298 mm, Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 1913-1521, K: Nemzeti Szalon, 1913, MGE és MAPE, IV. kiállítása, kat. sz.: 176.

Ady 1906
Ady Endre: Új versek, Budapest, Pallas, 1906.

Boér 1906
Az ember. Ébredő korszellemünk megnyilatkozása Boér Jenő útján. Kolozsvárott, 1906: 106.

Gellér 2003
Gellér Katalin: Mester, hol lakol? Nagy Sándor művészete. Balassi Kiadó, Budapest, 2003.

Key 1976
Ellen Key: A gyermek évszázada. Ford.: Szilágyi Pál. Budapest, Tankönyvkiadó, 1976.

Konopi 1907
Konopi Kálmán: Az ember és szerelme. Athenaeum, Budapest, 1907.

Nagy 1906
Nagy Sándor: Hol kezdődik a nevelés? *Népmívelés,* 1906. I. évf. 1–2. sz.: 45.

Nagy 1906a
Nagy Sándor: Új nevelés, új élet. *Népmívelés*, 1906. I. évf. 3–4, 194.

Nagy 1920 után
Nagy Sándor: Életrajzunk. Kézirat. Magántulajdon: 63.

Nagy 1930
Nagy Sándor: Emlékbeszéd Györgyi Kálmánról. *Magyar Iparművészet*, 1930, XXXIII. évf. 5–6. sz: 96.

Schlegel 1980
Friedrich Schlegel: Lucinda. In: *August Wilhelm Schlegel* és *Friedrich Schlegel:* Válogatott esztétikai írások. Ford.: Tandori Dezső. Budapest, Gondolat, 1980, 383-490, 462.

Révész 2003
Révész Emese: Művészeti nevelés a gödöllői művésztelep mestereinek elméletében és gyakorlatában. In: A gödöllői művésztelep 1901–1920. Katalógus. Koncepció: *Gellér Katalin*. Szerk.: *Gellér Katalin, G. Merva Mária, Őriné Nagy Cecília*. Gödöllő, 2003, 161–171.

Szabó 1900
Szabó Ervin: Walter Crane: Egy szocialista művész. *Népszava,* 1900, október 20: 3.

Őriné 2016
Őriné Nagy Cecília: Körösfői-Kriesch Aladár (1863–1920) festő- és iparművész monográfiája és oeuvre katalógusa. Gödöllői Városi Múzeum, 2016.

KATALIN GELLÉR

„THE CENTURY OF THE CHILD" IN GÖDÖLLŐ

ABSTRACT

My lecture aims to outline how the individualist, self-realizing goals and religion-tinted moral ideals of the artists at the Gödöllő colony were reflected in their mother and child representations. I would like to present the double nature of the Gödöllő family model, its traditional features and reformist ideals, through analysing their works on the theme of mother with child, as well as the floral symbolism (and romantic sources) of their graphics representing children or intended for them. Their written works testify for their perception of women and children as natural beings; education was meant to preserve and freely deploy through a reformed lifestyle the connection with nature and the childlike spirit of humans. The drawings intended for children and the fable illustrations evidence the animation of everyday life as well as bringing childlike phantasy to the forefront. At the Gödöllő colony artists worked to transform life into artwork, and many of their art objects testify of an experiment to implement the idea of education through creating an aesthetic environment.

katalin.csilla@gmail.com

RÉVÉSZ EMESE

A KÖNYÖRÜLETESSÉG ÉS A SZÁNALOM ÁRNYALATAI

GYERMEKSZEGÉNYSÉG A SZÁZADFORDULÓ MAGYAR FESTÉSZETÉBEN

A gyermekszegénység képzőművészeti ábrázolása a 19–20. század fordulóján egyaránt szociális és művészeti kérdés. Formálódását éppúgy befolyásolta a korszak átalakuló szegénységpolitikája, mint az uralkodó művészeti irányzatok újszerű érzékenysége a társadalmi valóság iránt. A századforduló alapvető változásokat hozott a közösségi gondoskodásra szoruló (elhagyott, árva, nélkülöző, beteg) gyermekek segélyezését illetően, amennyiben a hagyományos társadalmi, önkéntes caritast fokozatosan felváltotta a szociálisan gondoskodó állam intézményes ellátása.[1] A gyermekvédelmi reform korszerű jogi és intézményi kereteinek kialakulását Európa-szerte széleskörű társadalmi vita kísérte, a szociális gondoskodásra szoruló gyermekek ügye ennél fogva az 1870-es évektől kezdve Magyarországon is a nyilvános közbeszéd tárgya lett. Egyike volt ez azoknak az aktuális társadalmi ügyeknek, amelyekre a 19. század második felétől megerősödő realizmus és naturalizmus művészeti mozgalma élénken reflektált. A szociálisan érzékeny képalkotás az európai művészeti központokban különféle alakváltozatokban nyert formát a század utolsó harmadában: az angol viktoriánus festészetben, mint „social realisme", a francia naturalizmusban mint „misérabilisme", a német festészetben mint „Armeleutemalerei".[2] A francia és német központokkal szoros kapcsolatban álló hazai alkotók körében az 1880-as évektől vált meghatározóvá a naturalizmus, mint a jelenkor társadalmi valóságát ábrázoló modern művészeti mozgalom.[3] A jelen kutatás az Országos Képzőművészeti Társulat 1877 és 1910 közötti kiállítási katalógusaiban, a tárlatokat ismertető sajtóban és kapcsolódó művészeti albumokban reprodukált művek gyermekszegénységéről alkotott képét vizsgálja. Szándékosan nem tér ki tehát az illusztrált sajtóban megjelenő dokumentatív célú képekre, mert célja annak bemutatása, hogy a gyermekszegénység témája miként kapott helyet az akadémikus művészet reprezentatív nyilvánosságának tereiben.

A 19. században a szegénység ábrázolásának ikonográfiája jól körülhatárolható néhány jellemző témában. Philippa Howden-Chapman és Johan Mackenbach kategorizációja szerint ide tartozik a bűnözés, rossz lakhatási körülmények (hajléktalanság, kilakoltatás), munka, éhínség, betegség és halál, valamint a szociális gondozás szintereinek és az érdekvédelem momentumainak ábrázolása.[4] A korszak szociálpolitikai megítélése szerint a rászoruló gyermek az, akinek a szülők csekély jövedelme, munkanélkülisége vagy bizonytalan élethelyzete (alkoholizmusa, rokkantsága, betegsége) miatt van szüksége segítségre; akikről a szülei munkájuk miatt nem tudnak gondoskodni, vagy akiket a szüleik elhagytak (lelencek, árvák), így az utcán dolgoznak, kéregetnek, nevelésüket időlegesen nagyszülők, rokonok vagy idegenek látják el.[5] A század végén a hatóság ellátási körébe azok tartoztak, akiknek szülei önmaguk ellátására is képtelenek voltak,

valamint az árvák és talált gyermekek. A szociális segélyezés mint a prevenció eszköze nálunk sokáig nem kapott létjogosultságot.[6] Mindazonáltal a veszélyeztetett, szegény gyermekek ellátásának ügye az 1890-as évektől Magyarországon is a társadalmi viták középpontjába került. Azon belül mind határozottabban körvonalazódott a gyermek szociális (családi, társadalmi) veszélyeztetettségének fogalma, a gyermekmunka, a dajkaság gyakorlatának bírálata. Mindez párhuzamos volt azzal az új érdeklődéssel, amellyel a tudomány a gyermek sajátos testi-lelki igényei és működése felé fordult.[7] E diskurzusok mentén a képzőművészet is mind tudatosabban ábrázolta a szegény, elhagyott és veszélyeztetett gyermek alakját.[8]

A szociális és stiláris megközelítés mellett további adódó szempont a gyermekkor mint ikonográfiai téma képi hagyományában való elhelyezés. Ikonográfiai szempontból a zsánerkép műfajának megfelelően e műveken a gyermek nem individuumként, hanem egy szociális csoport, társadalmi jelenség képviselőjeként van jelen. Minthogy a létrejövő ábrázolásoknak csupán modellje, sem a végső mű megformálására, sem annak értelmezésére nincs semmilyen befolyása. Jó esetben ihletője, jellemzően azonban inkább eszköze az ő apropóján folyó, felnőtt világban zajló társadalmi diskurzusnak. Így válhat akaratán és/vagy tudtán kívül a moralizálás eszközévé, a tényközlés és leírás modelljévé, avagy a politikai célú agitáció kellékévé. A 19. század változó gyermekképében a szegény gyermek ábrázolása jellemzően mint az ipari civilizáció és az álszent, elnyomó felnőtt társadalom kritikájaként kapott formát.[9]

A szociális realizmus leginkább az iparilag gyorsan fejlődő francia és angol festészetben hódított, de a legradikálisabb hangnemet a belga naturalizmus ütötte meg.[10] A „Le misérabilisme" néven is ismert irányzat Joseph Stevens (1816–1892) és Charles Degroux (1825–1870) révén már az 1840-es évektől megjelent a belga festészetben. Jellemző témái közé tartozott a nélkülözés, testi fogyatékosság, munkanélküliség, alkoholizmus, elhagyott nők és árvák ábrázolása. A témát felvállaló századvégi német alkotók („Armelautemalerei", „Pauperismusmalerei") a néző direkt provokálása nélkül, az alázat és együttérzés hangnemével közelítettek a témához.[11] Az orosz „Peredvizsnyik" mozgalom és belga naturalizmus hangadói viszont a közvetlen társadalomkritika, és politikai véleményformálás elől sem tértek ki.[12] Noha a naturalizmus távolról sem azonosítható politikai ideológiákkal (sem alkotóik, sem vásárlóik részéről). Alkotói sokkal inkább olyan festői kifejezési formának tekintették, amelyet az autenticitás, őszinteség és jelenkoriság hármas fogalomrendszere határozott meg.[13] A francia festészetben már az 1850-es évektől megjelent az aktuális társadalmi kérdések mellett kiálló „le réalisme sociale" törekvése, ezt gazdagította az 1880-as évektől felerősödő naturalizmus iránya, amely a látvány objektív vizsgálatát és leírását tűzte ki célul. A témakört jellemző terminológiai bizonytalanság ellenére abban konszenzus látszik kirajzolódni, hogy a naturalizmus inkább stiláris jellemző, míg a „szociális realizmus" tematikus érzékenységet jelent.[14] Linda Nochlin megfogalmazása szerint a realizmus stilárisan „transzparens" kategória, ennél fogva a szociális realizmus körébe eső téma egyaránt formát nyerhet az akadémikus, romantikus, biedermeier vagy naturalista eszköztárral.[15]

A szegénység kritériumai történetileg változóak, ahogy a jobb életfeltételek között élő társadalmi csoportok hozzá való viszonya is. Eric Hobsbawm a szegénység három alaptípusát különböztette meg: 1. a társadalmi szegénységet, amely a társadalmi egyenlőtlenségből eredő alávetettség állapota; 2. a pauperizmust, amely az önfenntartásra képtelen anyagi nélkülözést jelenti; 3. valamint a morális szegénységet.[16] A 19. században általános vélekedés volt, miszerint a társadalmi egyenlőtlenség természetszerűleg adott, egyedül az anyagi nélkülözésen lehet időlegesen enyhíteni. Mindazonáltal a szegénység nem rendkívüli, hanem a társadalom jelentős részét sújtó állapot volt. „Ezért a XX. század első évtizedéig még a relatíve fejlett ipari társadalmakra is igaz, hogy a szociális szegénység a lakosság többségének sorsa volt. Ez a szegénység többnyire a fizikai túlélést épp hogy biztosító létfenntartási szintet jelentett, mély társadalmi egyenlőtlenségekkel és sokféle – bár eltérő mértékű – jogfosztottsággal párosítva.” – állapította meg Ferge Zsuzsa.[17]

A szegénység történetileg változó fogalma ellenére vizuális jellemzői viszonylag állandónak mondhatóak. Adriaen van der Venne (1589–1662) németalföldi festő 1630-as években készült allegóriáján a szegény ember rongyos ruhája a nélkülözés elsődleges jegye, ehhez társul a nyakára nehezedő családja, a fokozódás képletes formá-



1. Böhm Pál: Nagyapó szórakozása. Rep. Szana 1889

jában.[18] A családi piramis tetején egyensúlyozó gyermek a családon belül csak az egyike a nélkülözés elszenvedőinek. A zsánerfestészet németalföldi hagyományai szerint azonban a rongyos ruházat önmagában még nem feltétlenül társul a szegénység, mint nem kívánatos állapot tematizálásával, a 19. századi népéletkép a paraszti élet hétköznapjait előszeretettel ábrázolta archaikus és idilli életformaként. Barabás Miklós (1810–1898) 1843-ban festett Utazó cigánycsaládján a szereplők (köztük a gyerekek) hiányos öltözete pittoreszk elem, amely természeti, romlatlan, szabad életmódjukat, egzotikus voltukat, fejezi ki, semmint nyomorukat.[19] A magyar irodalomban sokáig tartotta magát „az egyszerű nép csekély igényű jólétének", idillikus szépségének, patriarchálisan naiv erkölcsisége. Mindezt részint magyarázta a nemzeti és népi tartalmainak egymásra hatása, ami együttjárt a paraszti életmód és értékrend felértékelésével. Margócsy István megállapítása szerint a magyar irodalomban: „A tényleges szűkösség vagy esetleges nyomor ábrázolása nem fért össze a nép idealizált elképzelésével – sőt, épp a népi, falusi élet még túlzóbb idealizálása végett, a városba szorult. […] Az uralkodó tendencia mindvégig a nyílt és jó szívű, igénytelen szegénység és megelégedett nép egyszerűség problémátlan idealizálása maradt."[20] Bár ennél a hazai festészeti ábrázolások szegénységképe némiképp differenciáltabb volt, a századfordulón mindvégig tovább életek a paraszti élet romantizált ábrázolásának hagyományai. Böhm Pál (1839–1905) mestere volt az ilyes fajta könnyed paraszti zsánereknek, „...melyek meghamisítatlan valóságában és egyúttal költőiségében mutatják be a magyar parasztot."[21] *A Nagyapó szórakozásá*n a felnőttet körbe ülő gyereksereg paradicsomi boldogságban szórakozik egyik társuk táncán.[22] *(1. kép)* Valentiny János (1842–1902) kifejezetten cigányok ábrázolásá-



2. Valentiny János: Ebéd előtt – Ebéd után. Rep. Szana 1889



3. Peske Géza: Félbeszakított munka. Rep. Szana 1887

ra specializálódva jelenítette meg a „szabad életet". *Ebéd előtt – Ebéd után* képpárja jellemző példája a nyomor idealizálására, ahol az éhség anekdotikus elem, a szakadt ruha festői jelmez a gyermekszereplőkön, sőt a fiatal lány esetében a nyílt erotikum hordozója is, azt sugallva, hogy a cigányok „természeti léte" azonos (a polgári értékrend szerint) a feslett erkölcsökkel.[23] *(2. kép)* Ahogy Szana Tamás 1889-ben megfogalmazta, festői szempontból nem egyebek ők, mint „érdekes minták a sötét arczbőrű, hollóhajú, tüzes szemű czigányleányok és a félmeztelen, kóczos purdék a genrefestészet művelőinek."[24] A gyermeki parasztidill specialistája a századfordulón Peske Géza (1859–1934) volt. „A gatyás, mezítlábas paraszt gyerekeknek művészetünkben ő szerzett polgárjogot. Újabban jóformán csakis velök foglalkozik." – írta Szana Tamás 1887-ben.[25] Peske zsánerképei többnyire egy olyan jól eltalált, egyszerű anekdotikus szituációra épülnek (forró az étel, kemény a dió), amely a gyermekélet apró érdekességei, csínytevései közé tartoznak. Szakadt gúnyás, mezítlábas szereplői gondtalan lakói a paraszti idill időtlen Árkádiájának. Kincstári optizmusának jellemző példája a *Félbeszakított munka*, ahol Peske a kukoricatörésben elálmosodott fiúkkal a megerőltető gyermekmunka helyett a gyermeklét henyélő lazaságát domborítja ki.[26] *(3. kép)*

A századvég realista népéletkép-festészetében szilárdan jelen volt a gyermekszegénységet idealizáló hangnem. Az előbb említettek mellett Deák-Ébner Gyula (1871–1931), Aggházy Gyula (1850–1919), Bruck Lajos (1846–1910), Vastagh György (1834–1922) paraszti zsánerein is idilli kontextusban jelentek meg a gyerekek. Bihari Sándor (1855–1906) *Kis hegedűs*e már annyiban különbözik a bevett mintáktól, hogy

a cigányfiú hegedülését hallgató parasztgyerekek között vizuálisan is nyilvánvaló a távolság: bár mindannyian mezítláb vannak, a kis pírmás öltözete feltűnően rongyosabb a falusi gyerekek egyszerű, de rendezettebb viseletéénél.[27] *(4. kép)* A kis hegedűs kirekesztés és befogadás határán állva muzsikál, ahogy a hozzá való viszony is távolságtartás és csodálat ellentmondásos ötvözete. Márpedig a különbözőség és hierarchia a szegénység, mint relatív állapot vizuális megragadásának egyik legjellemzőbb formája.

KONTAKTZÓNA: ALAMIZSNA

A szegénységhez való viszonyt a 19. században jellemzően a kereszténységi könyörületesség hagyománya határozta meg, amely társadalmilag törvényszerű, ám egyéni jótékonykodással enyhíthető létállapotnak tekintette az anyagi nélkülözést. E filantrópia gyakorlása jórészt egyéni vagy egyesületi szinten zajlott, szabályozásában vagy támogatásában a század végéig az állam nem vállalt szerepet. A szegénység morális értelmezése érvényesült a biedermeier realizmus képi hagyományában is, amely az irgalmasság keresztény erkölcsét, filantróp ideált demonstrálta jelenetein.[28] A szegényeknek nyújtott alamizsna, mint morális erény a keresztény ikonográfiában jellemzően Alamizsnás Szent János és Árpádházi Szent Erzsébet ikonográfiájában öltött képi formát. Utóbbi ábrázolásain különösen gyakran fordult elő szegény vagy kolduló, családja körében megjelenő kisgyermek. Carl von Blaas (1815–1894) 1849-ben még a nazarénusok idealizált neoreneszánsz formanyelvén festette meg a témát, Paczka Ferenc (1856–1925) 1878-ban *A gyermek Szent Erzsébet alamizsnáskodásá*n már reálisabb és konkrétabb formát adott a szüleik kíséretében megjelenő beteg és rászoruló kisgyermekeknek.[29] A téma legnépszerűbb ábrázolása Liezen-Mayer Sándor (1839–1898) 1882-ben a Képzőművészeti Társulat megrendelésére festett, több változatban és számos reprodukcióban elterjedt *Árpádházi Erzsébet és a koldusasszony* kompozíciója, ahol a királyné hermelinpalástját az ölében kisgyermekét tartó anyára teríti.[30] *(5. kép)* Míg a megelőző ábrázolásokon a keresztényi karitászt megtestesítő szent királylány kenyeret osztott, itt a könyörület kifejezése a fagyhaláltól védő palást. Liezen-Mayer művének köz-



4. Bihari Sándor: Kis hegedűs, 1891. Magántulajdon



5. Liezen-Mayer Sándor: Árpádházi Szent Erzsébet és a koldusasszony, 1882. Az OMKT műlapja

vetlen előzménye a keresztényi filantrópia gyakorlásának másik emblematikus műve, a *Mária Terézia megszoptatja a koldusasszony gyermekét* című kompozíciója, amelyet 1871-ben az Országos Képzőművészeti Társulat albumlapként is sokszorosított.[31] Mária Terézia és Szent Erzsébet ikonográfiája között volt kapcsolat, a 18. század végén a szentnek előszeretettel kölcsönözték a Habsburg királynő vonásait.[32] Mindkét mű alaphelyzete a jelentős társadalmi különbség nagyvonalú áthidalása, az áldozatos empátia, amely saját táplálékét, ruháját, sőt testét is megosztja a rászoruló gyermekkel. Mivel ez esetben az adományozó nő, az elesett kisgyermekkel való anyai azonosulása kerül előtérbe. A jeleneteken megidézett szituáció tehát az empátián és szolidaritáson keresztül elsősorban a női könyörületességre kíván hatni. A caritas megszemélyesítői hagyományosan női alakok, a fogalom reneszánsz allegóriáin a könyörületességet rendszerint számos gyermekét tápláló és gondozó asszony formálta meg. Ezt a képi hagyományt követte Friedrich von Amerling (1803–1887) műve vagy William-Adolphe Bouguereau (1825–1805) 1878-ban festett *Caritas-allegória*ja.[33] A caritas kép-típus ikonográfiai tradícióját aktualizálta és konkretizálta Liezen-Mayer Sándor szoptató Mária-Terézia-képe.[34]

Az alamizsna adománya a konkrét hagiográfiáktól eloldva élt tovább a zsánerfestészetben, a donáció erkölcsös gesztusát immár a mindennapok társadalmi típusaira terjesztve ki. Borsos József 1847-ben készült festményén az ételadományt nyújtó nő figurája homályban marad, hogy helyette a rászoruló anya két kisgyermekével kerüljön középpontba.[35] *(6. kép)* A gyermekek nélkülözése nem külsődleges jegyek, hanem a drámai szituáció révén válik egyértelművé. E képtípus legfőbb sajátossága, hogy fő tengelyében az adományozás gesztusa áll, mint a karitász erényének mintaképe, ezért a rászorulók mellett az alamizsnát nyújtó alak is nélkülözhetetlen szereplője. Az adományozás gesztusát demonstráló művekre annál is inkább nagy szükség volt, mivel a szociális gondoskodás, s azon belül a gyermekvédelem Magyarországon jószerivel a társadalmi öntevékenység és egyesületi karitász körében működött.[36] Josef Danhauser



6. Borsos József: Alamizsna, 1847
MNG ltsz. FK 813



7. Skuteczky Döme: Alamizsna.
Rep. OMKT 1885

(1805–1845) kép párja, a koldust elutasító gazdagemberről (*A kéregető,* 1836), aki később maga is koldusbotra jut (*Kolostori szegénykonyha,* 1838), mint a keresztény karitász anekdotikus példázata a hazai alkotók számára is jól ismert volt.[37]

Az alamizsnaosztás ábrázolásain az adományozás színtere gyakorta a templom, a keresztény erkölcs körébe vonva a szegényeknek juttatott adományt. Borsos figuráinak környezete csak sejteti, hogy egy templom (vagy plébánia) küszöbén jutottak élelemhez a rászorulók. Molnár József (1821–1899) Nemzeti Albumának egyik kőrajzán viszont egyértelmű, hogy templomi térben ad pénzadományt egy fiatal lány az idős koldus mellett kéregető kisgyermeknek.[38] Hasonló szituációban ábrázolta Léon Bonnat (1833–1922) a templomból kilépő, koldusokkal körülvett elegáns hölgyet.[39] A könyörületesség erény gyakorlásának színtere gyakorta a templom környéke, ezt tudván ott rendszerint nagyobb eséllyel vertek tanyát a koldusok. A szegények ápolását, élelemmel és ruházattal való ellátásukat a kolostori közösségek némelyike programszerűen vállalta fel. Francois Bonvin (1827–1887) festményén apácák osztanak élelmet a rászoruló családoknak.[40] Kovács Mihály (1818–1892) 1848-ban festett képe látszólag ezt a mintát követi, ám a készülés dátuma és a gyermekét ölében tartó, ferences barát alamizsnájáért nyúló asszony hangsúlyozottan trikolór színeiben pompázó ruhája a jelenet aktuálpolitikai értelmezését sugallja.[41] Eszerint az ételadományra szoruló anya Magyarország (vagy a magyar forradalom) perszonifikációja. Mindazonáltal a téma Európa-szerte jól értelmezhető és kelendő volt. Skuteczky Döme (1849–1921) Velencében festett vásznán egy elegáns úrinő juttat egy garast a gyermekét karjában tartó koldusasszonynak *(7. kép)*.[42]



8. Benczúr Gyula: Alamizsna. Rep. Szana 1887

Benczúr Gyula (1844–1920) művén a jómódú polgárasszony a templomból kilépve, lánya kíséretében ad adományt a nyomorék koldusnak.[43] *(8. kép)* Gesztusa a gyermek morális nevelésének eszköze. Direktebb módon ugyanezt látjuk Herman Kern (1836–1912) képét, ahol az anya egy hasonló korú kisfiúnak adott garassal demonstrálja fia előtt a könyörületesség erényének gyakorlását.[44] *(9. kép)* E képtípus egyik közismert előzménye William Beechey (1753–1839) 1793-ban készült kompozíciója, ahol a megrendelő Sir Francis Ford gyermekeinek portréja úgy jelenik meg, amint éppen egy érmét adnak egy koldus gyermeknek.[45] A karitász ilyen típusú ábrázolásai az adományozó és rászoruló találkozásának feszültségéből nyerik értelmüket.



9. Kern Ármin: Filantrópia, 1878. Magántulajdon



10. Bruck Lajos: Kéregetők. Rep. Szana 1887



11. Révész Imre: A cigány modell, 1890 körül
Magántulajdon

Magas és alacsony társadalmi csoportok kontaktzónája a polgári szalon Munkácsy Mihály (1868–1900) *A várúrnő születésnapja* című képén, amely a gyerekek viselkedésének és megjelenésének kontrasztjában ragadja meg a két társadalmi csoport közti távolságot.[46] A szegények és gazdagok találkozása kedvelt zsánertémája volt a kor életképfestészetének. Bruck Lajos (1846–1910) *Kéregetők* (1887) című képén mezítlábas koldus család kér adományt a jómódú paraszt családtól.[47] *(10. kép)* A nagyobbik gyermek sóvárogva nézi a tűzhelyen készülő ételt, míg szerencsésebb kortársa az iskolai feladatán dolgozik éppen. Gyerekeket helyezve középpontba a társadalmi kontrasztot emeli ki Révész Imre (1859–1945) festménye, ahol a festőnek modellt álló cigányfiút szemlélik érdeklődve a rózsaszín ruhás, játékokkal felszerelt jómódú kislányok.[48] *(11. kép)* Az üldö-

zöttek és elesettek befogadásának keresztényi erényét demonstrálja Vágó Pál (1853–1928) *Menekültek* (1882) című festménye, ahol egy parasztcsalád fogadja asztala mellé a menekülő polgár családot.[49] *(12. kép)* A társadalmi különbség feszültsége az előtérben álló két kisgyermekben összegződik: egyikük a befogadók rongyos ruhás, mezítlábas kisfia, akit anyjához simulva néz a babáját magához szorító, szépen öltözött menekült kislány. Jókai Mór Gazdag szegények regényének mintájára hasonlóképp fordítja meg a drámai szituációt Thorma János (1870–1937), amikor a *Szenvedők* (1892) című festményén a saját gyermekét gyászoló polgárasszony megcsókolja a temető kapujában álló szegény anya csecsemőjét.[5]

A SZÁNALOM KONKRÉT TÁRGYA: KOLDUSGYERMEK

Míg a fenti típusba tartozó jeleneteken az adományozás gesztusa feloldja a rászorulók keltette erkölcsi feszültséget, mindez direktebb és provokatívabb módon ölt formát azokon a műveken, amelyeknek témája az utcán kolduló kisgyermek. Az alamizsnaosztás képei azt a szolidáris közösségi hálót testesítik meg, amely évszázadokon keresztül magára vállalta a szegények ellátását. A 19. század elejétől azonban minőségileg és mennyiségileg is új típusa jött létre a szegénységnek: a városi szegénység. A gyors ütemű iparosodással és urbanizációval tömegesen kerültek olyan gyerekek az utcára, akiket a szüleik nem voltak képesek eltartani. Szemben a kis faluközösségek



12. Vágó Pál: Menekültek, 1882. Rep. Szana 1887



13. Paczka Ferenc: Koldusok, 1876. Rep. Művészet 1908

személyesen ismert és eltartott szegényeivel, a koldusok arctalan tömegével egyre kevésbé tudott megküzdeni az öntevékeny egyesületi karitász intézményrendszere. A szegénység a nyilvánosság számára leginkább látható és megragadható formája az utcai koldulás és hajléktalanság volt. A néző szembesítése e társadalmi jelenséggel képzőművészetileg igen széles spektrumon mozgott. William-Adolphe Bouguereau az akadémikus szépségeszmény jegyében megformált hajléktalan családja (1865) nem lépett túl a keresztény karitász felébresztésének igényén.[51] Míg Fernand Pelez (1843–1913) sok gyermekes hajléktalan családot ábrázoló képe (1888) már felér egy politikai vádirattal. Paczka Ferenc (1856–1925) 1876-ban a párizsi Szalonban is bemutatott, reprezentatív kompozíciója a hajléktalanság realista felfogású látlelete.[52] *(13. kép)* Festményén a nincstelenek három nemzedéke jelenik meg. Megélhetésüket az idősek által árult limlomok és a közvetlen utcai koldulás együttesen biztosítja. A négy kisgyermek közül az egyik, nyilván lázas betegsége miatt, tehetetlenül fekszik anyja ölében, míg a kompozíció közepén a csukott szemű (talán vak) férfi fohászkodik imára emelt kezekkel. Bár meglehet, hogy a rászorulókat csak rossz sorsuk sodorta egymás mellé, a kompozíció azt sugallja, hogy családtagok. Szociális lecsúszásuk több együttes okát reprezentálja a festmény: a mások ápolására szoruló öregség és gyermekség eleve veszélyeztető tényező, a magas gyermekszám, testi fogyatékosság és betegség pedig csak nehezíti a helyzetet. Paczka a romantikus hagyományokhoz kötődően templomi környezetbe helyezi szereplőit, a főtengelybe egy imádkozó alakot helyezve, azt sugallva, hogy a nyomorra egyedül a hit és a keresztényi jótékonyság jelenthez gyógyírt. A lecsúszásnak és elhagyásnak e különösen kitett két csoport, az öregek és gyerekek kép-

viselői jelennek meg Nagy Zsigmond (1872–1932) 1900-ban bemutatott festményén is.[53] *(14. kép)* Adományozók nélkül, csak a kolduló szegények csoportja, köztük gyerekek jelennek meg Pataky László (1857–1912) *Templom előtt* című képén.[54] Kommentárjában a szerző a realizmus újszerű nézőpontját érzékeli a látvány távolságtartó, szembesítő erejű megjelenítésében: „Pataky Lászlónak 'Templom előtt' nagy képe ambiczióval készült s a komoly genreből átmenet az életkép közé. A fiatal festő az élet nyomorúságait, fájdalmait szívesen festi. (A hazai népéletből is fest elég jellemzetest.) Realisztikus irányban halad, vagyis az igazi életet veszi ecsetje alá, mint a hollandi mesterek, a kik nem szerettek idealizálni, hanem szépítgetések nélkül festették meg a fölvett themához alkalmas alakokat, úgy a mint előttük éltek, vagy a mint előttük álltak a vászon előtt. Nagy kitérés volna a fölött elmélkedni, hogy a költő vagy ábrázoló művész menynyire kövesse az élethűséget, mennyit leplezzen el belőle vájjon hogy minden, a mint van, lehet-e tárgya a költészetnek és festészetnek, vagy pedig csiszolni, finomítani kell azon a művészeti hatás magasb czélja és ideálja érdekében. Pataky híven festett az élet után. A templom előtti koldusokat sokan festették már, mint – úgynevezett – pittoreszk alakokat. Pataky figyelmét is megragadták. E szegény, nyomorult, rongyos alakok, kiket a nyomor még az arcz rendes színétől is megfoszt, kiket az ínség vonásaikban eltorzít, kiknek rongyos és szurtos ruhája tartózkodóvá teszi még azokat is, a kik alamizsnával könyörülnek meg rajtok – ezek foglalják el Pataky képén is a templom ajtaját. Ott guggolnak a lépcsőn, összekulcsolt kezekkel, oda támaszkodnak a falhoz asszonyok,



14. Nagy Zsigmond: Kéregetők. Rep. OMKT 1900

15. Barabás Miklós: Utcaseprő fiú. Rep. Iris, 1844



16. Barabás Miklós: Koldusgyerekek. Rep.: Családi Kör, 1855



vén emberek, gyermekek, várva a könyörület filléreit. Elnyűtt alakok, fakók, szerderjes arczuak. toprongyosak. A hűség, melylyel festvék, a ridegségig őszinte. Elhagyatottságuk, nyomoruk, így megfestve azt érezteti, hogy visszataszítók is. E szomorú csoport oly megvedlett, oly kopott, hogy se az arczon, se a ruhán még enyhítő színeket sem tudtak nyújtani egy képhez. Szürke minden egy kietlenség kopársága."[55]

A század festészetében igazán nagy népszerűségnek azonban a magányos koldusgyermek ábrázolása örvendett. A francia festészeti hagyományban ez a Watteau által meghonosított „Petit Savoyard" típusában öltött testet.[56] A kiszolgáltatottság olyan végletes állapota volt ez, amely különösen alkalmasnak bizonyult a keresztényi irgalom és könyörületesség felkeltésére. Barabás Miklós az 1840-es években az elsők között foglalkozott itthon a témával. 1844-ben az *Iris* zsebkönyben jelent meg kéregető utcaseprő fiút ábrázoló rézmetszete.[57] *(15. kép)* A rongyos ruhájú, lábán egy fél felnőtt papucsot viselő kisgyermek könyörgő tekintettel nyújtja sapkáját a néző felé, akinek hozzá való viszonya az adakozás és a sajnálat lehet.[58] Ennek jegyében fogalmazta meg kísérő szövegét az *Ajándok* című magyar almanach szerzője, ahol két évvel később Heckenast Gusztáv újra közölte a metszetet: „Szegény gyermek, szívemből sajnállak. Sajnállak pedig, mivel hiszek búsan epedő szemednek; hiszem, hogy nem csalárd tettetés lappang annak üregében."[59] Magát a könyörületet gyakorló felnőtt szerepébe helyező néző viszonya az elesett gyermekhez tehát a gyanakvással vegyes szánalom.

Barabás a részletek reális megfigyelésével rajzolta meg alakjait, anélkül azonban, hogy átlépte volna a biedermeier szentimentális ábrázolási sémáit és a keresztény ka-

ritász morális konvencióit, amely az utcán csavargó koldusgyerekeket szomorú, ám a modern nagyvárosi léttel szükségszerűen együtt járó jelenségnek tekintette. Mindez persze nem zárja ki tárgya elmélyült és empatikus megfigyelését. 1855-ben a *Család Könyvé*ben megjelent rézmetszete egy rongyokba bugyolált kislányt és kisfiút ábrázol.[60] *(16. kép)* Utóbbihoz készült akvarellvázlata is fennmaradt, ami – ismerve Barabás festői gyakorlatát – a téma közvetlen, modell utáni tanulmányozását bizonyítja.[61] A képi tradíciók elvárásának megfelelően kéregetőit egy templom tövében helyezte el. Jakobey Károlynak (1826–1891) a rézmetszet nyomán készült olajfestményén ez a szintér még nagyobb hangsúllyal jelenik meg.[62] Jelenetének közeli rokona Johann Matthias Ranftl (1804–1854) 1850-ben festett, koldus gyerekeket ábrázoló képpárja, amelynek hátterében a téli tájban csak halványan sejlik fel a nagyvárosi templom sziluettje.[63] Barabás olyan képi hagyományba helyezkedett el, amelyhez a bécsi biedermeier köréből Ferdinand Georg Waldmüller (1793–1865), Johann Georg Meyer von Bremen (1813–1886) vagy Johann Matthias Ranftl a francia realizmus köréből pedig Alexandre Antigna (1817–1878) koldusgyermekeket ábrázoló festményei tartoztak.[64] A századvég európai festészetében a téma szentimentális és társadalomkritikus ábrázolásmódja párhuzamosan élt egymás mellett, egyik oldalon William-Adoplh Bouguereau vagy Guilaume Chark Brun (1825–1908) éteri szépségű koldusgyermekeivel, a másikon pedig Adolf



17. Gárdos Aladár: Hajléktalanok, 1905. Rep. OMKT 1905/6

Pelez felkavaró erejű műveivel. A téma népszerűségéről (és kiárusításáról) tanúskodik, hogy Auguste Edwin Mulready (1844–1904) személyében a koldusgyermekek ábrázolásának specialistája is akadt a századvég viktoriánus angol festészetében. A magyar festészetre fokozottan igaz, hogy a koldusgyermek ábrázolása nélkülözte a társadalomkritikai élt, inkább szelíd felhívás volt a keresztényi erények gyakorlására.

Európai népszerűsége ellenére, a koldusgyermek témája a magyar századvég naturalizmusában nemigen talált monumentális megformálóra.[65] A kivételek közé tartozik Gárdos Aladár (1878–1944) szoborcsoportja, amelyen a megtört anya két gyermekével felkavaró realizmussal megformált alakjait a kompozíció szabályos háromszög elrendezése telíti pátosszal.[66] *(17. kép)*

HIÁNYZÓ KÉPEK: GYERMEKMUNKA

A nagyvárosi forgatagban a gyermekszegénység a kolduló gyerekek mellett az utcán dolgozó gyerekek alakjában volt érzékelhető. A gyermekmunka gyakorlata elsősorban a városi utcákon áruló, dolgozó gyerekek alakjában vált láthatóvá. 1851-ben *Henry Mayhew:* London labour and the London poor című nagyhatású kötetét Richard Beard (1801–1885) dagerrotípiái nyomán készült fametszetek illusztrálták, köztük több olyan, ahol az utcán dolgozó gyerekek jelentek meg.[67] Nálunk a téma képi megformálásának romantikus-biedermeier hagyományai érvényesültek. Barabás Miklós kolduló kisfiúja



18. Újváry Ignác: Őszi est, 1891. Rep. OMKT 1891/92



19. Pataky László: Krumpliszüret, 1894. Rep. OMKT 1894

utcasepréssel keres pár garast. Típusa jól ismert volt a nagyvárosi közönség előtt: „A magányosan járó gyermek koldusok között az utcaseprő fiú volt a legkülönösebb. Az utcai átjáróknál sáros időben ott állott kis seprűjével, s a járó-kelő közönségnek megkönnyíté az átjárást az által, hogy a sarat félreseperve, megtisztította az utcát, amiért a közönség részéről egy-egy váltókrajcár jutalom járt részére."[68] Az utcai árusoknak gyakorta segédkeztek az utcán élő, csavargó gyerekek. Ilyen, pipázó (!), kenyeret majszoló rongyos fiúk csoportja tűnik fel Jankó János (1833–1896) *Pesti piaci típusok* című lapján.[69] Barabás Miklós 1840-es években készült sorozatában is külön helyet kapott a hagymaárus és virágárus kislány.[70] Bár a városi típusok dokumentálásában a sajtógrafika járt elől, a téma a festészetbe is létjogot nyert: Barabás az ibolyaárus kislányt, Jancsó Pál egy drótos tót kisfiút, Balkay Pál (1875–1846) fenyvesmadaras- és gyümölcsárus gyerekeket festett meg.[71] A nagyvárosi gyerekmunka ábrázolása a magyar festészetben nemigen lépett túl a romantikus toposzokon. Mindeközben a gyermekmunka képei a századvégi naturalista festészetben mindinkább a tudatos szembesítés szándékával jelentek meg.[72] Bár tudjuk, hogy gyerekeket gyári munkára is alkalmaztak, ezt majd csak a századelő fotósai dokumentálták.[73] A téma kevés hazai ábrázolásainak egyike Tahi Antalnak az 1885-ös Országos Kiállításon is szerepelt vasgyári képe, amelynek vasöntő munkásai között segédkező gyerekek is feltűnnek.[74]

A gyermekmunka törvényi korlátozására hatással volt a képi szembesítés is, bár igazán demonstratív ereje a szociófotónak volt. Az 1900-as évek elejétől Lewis Wickes Hine (1874–1940) gyárakban dolgozó gyerekekről készült fotói nagy szerepet játszottak az Egyesült Államokban a gyakorlatot övező társadalmi felháborodásban és törvényi reformokban.[75] Magyarországon az 1884-es törvényi szabályozás a gyermekmunkát erősen korlátozta: 10 év alatti gyermeket nem lehetett alkalmazni, 10–12 évest csak iparhatósági engedéllyel, 12–14 éves gyári munkások naponta legfeljebb 8, 14–16

év között 10 órát dolgozhattak. Ennek ellenére a gyermekunka a századfordulón is általános volt: „A törvényi tiltások ellenére a gyermekmunka elterjedt volt. Az 1900. évi népszámlálás adatai szerint 493 898 7–14 év közötti gyermek dolgozott; 70%-uk az őstermelésben, 12,7%-uk az iparban, 12%-uk házicselédként, a többi a bányászatban, kereskedelemben, közlekedésben talált munkát."[76] Ezeknek az arányoknak megfelel, hogy gyermekmunka ábrázolásának a magyar festészetben leginkább bevett formája a népéletkép, ahol a mezőgazdasági munkában segédkező gyerekek tűnnek fel. Túl a romantikus népi zsánereken Millet és Jules Breton realizmusának hatása érzékelhető Újváry Ignác (1860–1927) vagy Réti István (1872–1945) melankólikus pásztorlánykáin.[77] *(18. kép)* A felnőttek mezőgazdasági munkájában segédkező, vízhordó gyerekek gyakran tűnnek fel a századvégi naturalizmus képein: ilyen László Fülöp (1869–1937) vízhordó *Kis Lidi*je (1891), Bihari Sándor vagy Fényes Adolf (1867–1845) nehéz vödröket cipelő gyerekei.[78] Mivel a vidéki családközösségben nélkülözhetetlen és természetes volt a gyermekek részvétele a család háztáji és mezei munkájában, képeiken a közvetlen kritikai élt nélkülözve, a gyermeklét természetes mozzanataként jelenik meg a gyermekmunka. Új hangnemet talán csak Pataky László naturalizmusa ütött meg, akinek *Krupmliszüret*e (1894) már idealizálás nélkül, komorabb színekkel festi meg a mezei munka fáradtságát.[79] *(19. kép)* Hasonlóan drámai hangnem jellemzi Hazafelé című képét, amelyen téli tájban a vándormuzsikust kísérik fáradtságtól elcsigázott gyerekei.[80] Határozottabb kritikai hangnemben fogantak Glatz Oszkár (1872–1958) fahordói, a két terhet cipelő gyermek sziluettje kihangsúlyozza a fizikai munka megterhelését.[81]

ANGYALCSINÁLÓK: A GYERMEKSZEGÉNYSÉG KONKRÉT SZITUÁCIÓI

Az 1880-as évektől felerősödő hazai naturalizmus képviselői már mind tudatosabban vállalták fel társadalmi válságjelenségek ábrázolását, a szemtanú közelségével és a természettudós pontos megfigyelésével rögzítve a látványt. Közös jellemzőjük volt a közvetlen érzelmi hatásvadászat helyett egyfajta leíró jellegű, szenvedélymentes távolságtartás („impassibilité"). Jellemző példája ennek Pataky László Nyomorgó családja (1886), amely messzemenőkig lemond a paraszti nélkülözés anekdotisztikus ábrázolásáról, szereplői rezignáltan maguk elé bámulva, passzívan, egymással sem kommunikálva jelennek meg.[82] Az apa munkaképtelensége miatt koldusbotra jutott családban a gyerekek elszenvedői és a néző felé felerősítői a kilátástalan nyomornak.

Az akadémikus pátosz és romantizálás minden eszközétől mentes Fényes Adolf 1901–ben festett *Anya* című kompozíciója.[83] A festő szegényember-ciklusának részeként készült művön a gyermekét szorosan magához ölelő hajléktalan anya felülnézetből látható. Zárt csoportjuk sem könyörgő gesztussal, sem szánalomkeltő arckifejezéssel nem fordul a néző felé, akadályozva a könyörület szokásos viszonyát, ám a felülnézet révén kiélezve a megfigyelő hierarchikus pozícióját. A néző ebből adódóan nem nyer(het) erkölcsi feloldozást, sem lelki megkönnyebbülést. Fényes festménye eltávolodva a népéletkép konvencióitól, a szentimentális zsáner helyett a tényközlő és szembesítő társadalmi látlelet szerepét vállalja fel. Művének újszerű nézőpontja, a látványhoz való viszonya már a századelőn kibontakozó szociófotósok képi látásmódját előlegzi.

Zemplényi Tivadar (1864–1917) *Alamizsna* (1902) című képén az ételadományt fo-

20. Zemplényi Tivadar: Szűkölködők. Rep. OMKT 1903



gyasztó anya jelenik meg gyermekével.[84] A mű a *Vasárnapi Ujság*ban közölt kommentárja szentimentálisabb és konvencionálisabb, mint maga a festmény: „Zemplényi Tivadartól az 'Alamizsna' a kiállítás jobb műveit szaporítja. Egy szegény asszony ennivalót kapott s a kék mázas vasedényt először is kis gyermekének adja oda, ki mohó étvágygyal kanalazza, s egy pillanatra megnyugtatni látszik az anyát, hogy mára a betevő falat ime megkerült. A városi szegénység s az anyai bánat és szeretet érzéssel festett képe."[85] Hasonló szűkszavú távolságtartás jellemzi Zemplényi *Szűkölködők* című művét (1903).[86] *(20. kép)* E művek közös jellemzője, hogy szereplői balsorsát önmagukba zárt, fásult alakjuk hordozza, kerülve a néző szánalmat sugárzó pillantását. Zemplényi mellett ez jellemzi Poll Hugó (1867–1931) villamoson utazó szegény családját vagy Komáromi Kacz Endre (1880–1969) várótermi szegényeit.[87] *(21, 22. kép)* E képek készülésének idején a szociálpolitika már jórészt az állam felügyelete alatt volt, s amint arra Gyáni Gábor rámutatott, ebben az összefüggésben a szegénységgel való szembesítés már nyílt társadalomkritikai élt kapott.[88] Abban a közbeszédben, ahol a kormányzati propaganda a szegénységet kriminalizálta, a szegényekkel való bármiféle együttérzés a másként gondol-



21. Poll Hugó: Újpest felé. Rep. OMKT 1906



22. Komáromi Katz Endre: Váróteremben. Rep. OMKT 1908

kodás alternatíváját hordozta, mutatott rá Gyáni.

A századforduló magyar festői mind érzékenyebben fordultak a gyermekszegénységet okozó társadalmi válságjelenségek felé. Nagy Zsigmond *Elhagyott család* (1904) címen kiállított művén a fő keresőt nélkülöző, apa nélküli három gyerekes csonka család jelenik meg.[89] *(23. kép)* 1907-től vezette be a magyar jog az „erkölcsi elhagyatottság" fogalmát, amit a szülei életmódja által veszélyeztetett gyerekekre alkalmazott. E veszélyeztetettség egyik, képzőművészetben is többször megjelenő formája az alkoholizmus volt. Munkácsy Mihály *Részeges férj* (1872) című képén két kisgyermekét



23. Nagy Zsigmond: Elhagyott család. Rep. OMKT 1904



24. Benes Pál: Dobon. Részeges férj, 1872. Magántulajdon

gondozó feleséghez tér haza a tántorgó családfő.[90] Benes Pál (1867–1932) *Dobon* (1897) kompozícióján a család javainak elárverezését az anya gyermekével összeomolva, az apa részegségével enyhítve éli meg.[91] *(24. kép)* Deák Ébner Lajos (1850–1934) kocsmajelenetén a mulatozásban megfáradt apát gyermekével együtt kéri hazatérésre az anya.[92]

Szegényeket és hajléktalanokat befogadó menhelyeket különféle karitatív célú egyesületek működtetettek. 1886-ban Cserépy Árpádnak a *Vasárnapi Ujság*ban közölt rajzán a Rottenbiller utcában működő egyik ilyen intézmény jelenik meg, kapuja előtt karjában csecsemőt tartó anyával és kisebb gyermekekkel.[93] 1907-ben Egry József (1883–1951) *Éjjeli menhely* előtt című képén szintén gyerekek kíséretében várják a bebocsátást felnőtt férfiak és nők.[94]

Az egyesületi és állami gondoskodás a századfordulón a családon belül nélkülöző gyermekekre még nem terjedt ki. Azt az állam a helyi, községi ellátáshoz utalta, amelyek viszont kellő anyagi forrás hiányában nem enyhítették segélyekkel a családon belüli nélkülözést. Az állam csak attól kezdve gondoskodott a veszélyeztetett gyerekekről, hogy elhagyottá váltak, ha elvesztették szüleiket, s így árvaságra jutottak, vagy ha születésükkor anyjuk lemondott gondozásukról. Az elhagyott, a közbeszédben lelencnek nevezett gyermekek száma a századvégen radikálisan nőtt. Kezdetben ellátásuk mégis a filantróp egyesületekre hárult. 1870-ben főúri hölgyek kezdeményezésére alakult meg a Budapesti (később: Országos) Első Gyermekmenedékhely Egyesület, amely elhalt, beteg vagy szabadságvesztésre ítélt szülők gyermekeit gondozta 5–6 éves korukig. Ezt követően országszerte számos árvaház nyílt elhagyott gyermekek gondozására. Az egyik legjelentősebb szervezet az 1885-ben alakult Fehér-Kereszt Országos Lelencház Egyesület volt. Változást e téren 1898-ban a XXI. törvénycikk hozott, amely a talált és elhagyottnak nyilvánított gyermekek gondozását az állam oltalmába vonta. A rendelkezés megvalósítására 1901-től került sor, mikor Budapesten és vidéken több gyermekmenhely létesült, illetve a törvényt minden 15 éves kor alatti gyermek ellátására kiterjesztették. A törvény elhagyottnak tekintette azokat a 15 éven aluli, vagyontalan gyermekeket, akiknek eltartására képes hozzátartozói nincsenek, s akiknek eltartásá-



25. Pataky László: Az utolsó kenet. Rep. OMKT 1885

ról a rokonok, jótevők sem gondoskodnak. Az immár törvényileg is megalapozott állami gyermekvédelem égisze alatt 1904 és 1907 között 17 állami gyermekmenhely épült.

A századforduló festészetét nem a gyermekvédelem új intézményrendszere (menhelyek, árvaházak) érdekelték, sokkal inkább azok a körülmények, amelyek az elhagyott gyermekeket oda jutatták. Pataky László *Utolsó kenet* (1885) című festményén az anya halála jelenik meg, ágyánál rémült kisgyermekével.[95] *(25. kép)* Pataky ugyanezt a témát dolgozta fel *Virrasztás* (1886) című képén, ám itt a gyermekek nem maradnak gondozó nélkül, hiszen az anya ravatalánál virrasztó apa őrködik felettük.[96] A szülők betegsége fenyegető súlyként nehezedett a nagyobb gyermekek vállára. Jendrassik Jenő (1860–1919) *Misére* (1896) című művén a patikában gyógyszerre váró kislány ezt a szituációt vázolja fel, a naturalizmus elegánsan távolságtartó festői eszközeivel.[97] Az árva, elhagyott gyermek romantikus toposza jelenik meg Székely Bertalan (1835–1910) Eötvös József azonos című versétől ihletett, *Megfagyott gyermek* kompozícióján.[98] Az árvaság körülményeit valamivel később hasonló szentimentális eszközökkel vázolta fel Jókai Mór *A koldusgyermek* című karácsonyi történetében 1854-ben, ahol a korán meghalt szülőktől elhagyott kisgyermek karácsony napján fagy halálra.

Az árvaság másik típusa, a kitett gyermek, mikor az anya szándékosan válik meg újszülött gyermekétől, ritkán vált témájává a festészetnek. E tekintetben kivételesen érzékeny és aktuális témát választott Giehsz Adolf (Alfonz, 1816 u.–1916) 1885-ben az Országos Kiállításon bemutatott műve. A *Kitett gyermek* rongyos, űzött fiatal anyát ábrázol, amint egy díszes rácsos kapu (talán kórház vagy lelencház bejárata) előtt hagyja gondosan bepólyált csecsemőjét.[99] *(26. kép)* A növekvő számú kitett és elhagyott csecsemő megmentése végett 1883-ban Vécsey János és felesége alapítványt is tett, aminek köszönhetően az Országos Első Gyermekmenhely a főváros IX. kerületében külön helységet, abban egy kis kosarat biztosított az elhagyott csecsemőket biztonságban tudni akaró anyák részére.[100]

A gyermekek elhelyezésének egyik legtöbbet vitatott formája a korban a dajkaság

26. Giehsz Adolf: Kitett gyermek. Rep. OMKT 1885



intézménye volt. A csecsemők egy részét alsó középosztálybeli, zsúfolt lakásban élő, dolgozó kisiparos, kiskereskedő anyák helyezték el ily módon, más részüket hajadon anyák (munkásnők, cselédek) bízták dajkák gondozására. A századfordulón már minden negyedik újszülött származott házasságon kívüli kapcsolatból, ami évente 5–6 ezer gyermek sorsát pecsételte meg.[101] Gróf Károlyi Sándorné, a Budapesti Első Gyermekmenhely elnöke így jellemezte a helyzetet egy, a fővárosi tanácshoz írt beadványában: „Köztudomású, hogy nagy azon csecsemők száma, kik a fővárosban szolgálatban álló cselédektől törvénytelen ágyból származnak, s kiket anyáik maguk – mivel velük szolgálatba nem fogadtatnak – nem gondoztatván, dajkaságba adni kénytelenek. Az ilyen megesett cseléd legtöbbje 6–10 forint havi bérnél többet alig kap, gyermekét tehát oly helyre – leginkább a közeli falvakba – törekszik dajkaságba adni, hol tartását csekélyebb havidíj mellett elvállalják, de hol aztán a gyermeket a csekély fizetésnek megfelelően nem emlőn, hanem csak kivétel nélkül vizes marhatejen üvegből, vagy tejbe

áztatott kenyérbélből álló ún. czuczlin szoptatják, mely tápláléktól a gyermekek nem csak nem gyarapszanak, hanem rövid időn belül teljesen elpusztulnak."[102] De emellett az egyesületi gyermekmenhelyek egy része is pusztán közvetítő szerv volt, amely vidéki dajkákhoz irányította az árva, elhagyott, törvénytelenül született gyerekeket.[103] A dajkaság vidéken (főleg a főváros agglomerációs körzetében) megélhetést nyújtó iparággá vált. Az idegenek gondozására bízott gyermekek, az elégtelen táplálás és az orvosi ellátás híján, mintegy harmada még egy éves kora előtt, fele pedig öt éves kora előtt meghalt.[104] Weisz Bernát, 1876-ban az illetékes fővárosi bizottsághoz írott beadványában már a „törvényes ölések rendszereként" aposztrofálta a dajkaság iparágát.[105] A magyarországi gyermekhalandóság európai összehasonlításban egyébként is magas számarányaihoz képest a századvégen drámai méreteket öltött a törvénytelen gyermekek halálozási aránya.[106]

Erre a széles körben ismert társadalmi válságjelenségre reflektált Baditz Ottó (1949–1936) *Angyalcsináló* című festménye 1885-ben.[107] *(28. kép)* A kompozíció első változata 1882-ben jelent meg a *Vasárnapi Ujság*ban.[108] *(27. kép)* Ezen lepusztult, szegényes környezetben városi ruhás fiatal nő látogatja meg csecsemő gyermekét, aki tőle elfordulva dajkájánál keres menedéket. Rajta kívül még három, gondozására bízott kisgyermek tűnik fel a háttérben. Az újság kommentárja drámai szavakkal vázolja fel e gyermekek sorsát: „A művész e képével ama helyek egyikét állítja a néző elé, melyek fajunk



27. Baditz Ottó: Angyalcsináló. Rep. Vasárnapi Ujság, 1882



28. Baditz Ottó: Angyalcsináló, 1885. Rep. Szana 1889

kétségbeejtőleg lassú szaporodásának forrásai. Egy félig föld alá temetett ronda szoba, melybe apró csecsemőket, ártatlan kisdedeket szállít a bűn, a szégyen vagy a nyomor, rábízva gyenge életüket idegen emberek ápolására, kik ezt a foglalkozást üzletszerűen teljesítik. A magyar főváros környékén egész községek vannak, melyekben a legfőbb keresetforrások egyike: idegen gyermekek gondviselés alá vétele. Oda küldik ki a hívatlanul jött kisdedeket a lelketlen szülők, rábízzák egy-egy szegény asszony ápolására, fizetnek neki érte valamit, a míg meg nem feledkeznek róla, vagy a míg föl nem menti őket e kötelezettségük alól a – lelkiismeretes földi gondviselés."[109] Az „angyalcsináló" elnevezés egyébként nem minden, hanem csak a gondatlan dajkákat illette. „Angyalcsinálóknak szokták nevezni azon nőket, kik a házasságon kívül született gyermekeket névleg felnevelés céljából, tényleg azonban azon célból fogadják magukhoz, hogy azokat (részben az anyák kívánságára, részben azok hallgatag beleegyezésével) lassan és észrevétlenül elpusztítsák. Angyalcsinálásról tehát szorosan véve csak ott lehet szó, ahol bűnös szándék vagy könnyelmű nembánomság van jelen, eredjen az impulzus akár a gyermek anyjától, akár a táplálóanyától." – pontosította a kifejezést Thirring Gusztáv 1896-ban a főváros gyermek-egészségügyi viszonyairól írva.[110] A festményként kivitelezett változaton feszesebb kompozícióban ugyanez a szituáció jelenik meg, szegényes környezetben divatos városi nővel, aki reményvesztetten tekint bölcsőben fekvő kisfiára, akit (másik két kisded mellett) egy rongyos öregasszony gondoz.

A korai halál azonban nemcsak az idegen dajkák gondozására bízott csecsemőket érhette el. Az elégtelen egészségügyi ellátás, különösen vidéken az orvosi gondozás



29. Révész Imre:
A hit
Rep. OMKT 1892/93

hiánya, a rossz higiéniai viszonyok és a kötelező oltások bevezetése előtt pusztító gyermekbetegségek együttesen tizedelték a magyarországi gyermekeket. 1880 körül 100 élve született csecsemőből csak a fele érte meg 5. életévét.[111] Ehhez kapcsolódón a gyermek elvesztése visszatérő témája a századforduló magyar festészetének. Pap Henrik (1864–1910) *Üres a bölcső* (1892) című kompozíciója paraszti környezetben ábrázolja a gyermekét sirató házaspárt.[112] És ezt a típust követi Endre Béla (1870–1928) *Bölcső mellett* (1905) című képe is.[113] Az üres bölcső mellett gyászoló anya sziluettjét ragadja meg Barta Ernő (1878–1956) krétarajza (*Gyász*, 1900).[114] Témáját tekintve ide kapcsolódik Thorma János korábban említette *Szenvedők* című műve is. Más megközelítésben a keresztény hit nyújt vigasztalást a veszteségben. Révész Imre gyermeke koporsója mellett a hitben vigaszt kereső anyát mutatja (*A hit,* 1893, 29. kép).[115] Margó Ede (1871–1944) a szobrászat monumentális formáival, domborműben formálta meg a nagybeteg lány haldoklását, az ágy lábánál a kisdedeket magához fogadó Krisztus alakjával (*A beteg lány agóniája*, 1900).[116] Hozzá hasonlóan Körösfői Kriesch Aladár (1863–1920) is a krisztusi hitben keres vigasztalást diftériában meghalt kisfiúk elvesztésére (*Ego sum via, veritas*

et vita, 1904).[117] Kunffy Lajos (1838–1962) somogytúri életképe etnográfiailag pontos leírását adja a paraszthház udvarán felravatalozott gyermektől vett búcsúnak (*Gyermektemetés,* 1907), míg Czigány Dezső (1883–1938) az előbbinél jóval szerényebb körülmények között, csupán szülei által utolsó útjára kísért kisgyermek halálát már a modernizmus szuggesztív stiláris eszközeivel formálta meg.[118]

A szociofotó előretörésével a képzőművészet mind kevésbé érezhette feladatának a társadalmi válságjelenségekkel való nyílt szembesítést. A 20. század elején ezt a szerepet már mindinkább a fénykép vette át: Balogh Rudolf, Erdélyi Mór vagy Szőnyi Lajos felvételei a sajtó nyilvánossága előtt jelenítették meg a nélkülözés különféle regisztereit.[119] Tábori Kornél szövegével kísérve Szőnyi Lajos szegény gyerekek időtöltéséről szóló képsorozata a *Vasárnapi Ujság*ban jelent meg.[120] A hazai festészet képviselői általában óvatosan, mondhatni tiszteletteljes távolságtartással közeledett a témával. Még Fényes Adolf nevezetessé vált szegényember-ciklusát sem jellemezte direkt provokatív szándék vagy közvetlen politikai elkötelezettség. E művek inkább a csendes együttérzés hangját képviselték a témáról folyó társadalmi diskurzusban. Jelentőségüket puszta létük, nagy méreteikben is kifejeződő reprezentatív megjelenésük demonstrálta. Míg a 19. század első felében a képzőművészet szegénységről alkotott képe megegyezett a társadalmi közvélekedés keresztény morálból táplálkozó megítélésével, a századfordulón a szegény, elhagyott gyermek állami, törvényi kezelése és művészeti reprezentációja mindjobban elágazott egymástól. 1859-ben Vajda János Barabás utcaseprő fiújának a *Magyar képek albumá*ban újra közölt képe kapcsán már az utcai lét kriminalizáló hatását emelte ki, megjegyezve, hogy az utcán tengődő gyerekekből előbb-utóbb bűnöző, zsebtolvaj, „vagy még rosszabb" válik.[121] A szegénység kriminalizálása a századforduló joggyakorlatát és közmegítélését már erősen meghatározta. A szegénység morális jelentést kapott, mindinkább úgy tekintettek rá, mint amely potenciálisan veszélyezteti a fennálló társadalmi rendet, lévén belőle szükségszerűen következik deviáns viselkedés.[122] A szegényügy kérdése a 20. század elején szociálpolitikai probléma helyett inkább rendészeti kérdésként merült fel: a hatóságok figyelme nem a nélkülöző, hanem az elzülléstől fenyegetett, s ily módon a társadalomra veszélyt jelentő gyermekre irányult.[123] Ezzel szemben az európai realizmus és naturalizmus művészet nézőpontját empátia jellemezte. Igaz ez a hazai alkotók megközelítésére is, amely ha nélkülözte is a direkt társadalomkritikai élt, a hivatalos közbeszéd kriminalizáló előítéletétől is mentes volt, s az elesettek felé együttérzéssel közelített.

JEGYZETEK

1. Összefoglalóan a témáról: *Platt 2005*: 9–30; *Gyáni 1994*; *Gergely 1997; Gyáni 2001.*
2. A párhuzamos törekvésekről lásd: *Todts 1996.*
3. *Sármány 2000; Sármány 2009.*
4. *Howden-Chapman – Mackenbach* 2002.
5. *Melinz – Zimmermann, 1996:* 9–28.
6. Bécsben már a századfordulón működik a rászoruló családok szociális támogatásának rendszere, nálunk csak akkor lép közbe a hatóság, ha a gyermek már elszakad szüleitől. – Uo.
7. *Pukánszky 2001:* 141–169.
8. *Jacques Gélis:* Les siécle sombre de l'enfance. The Dark Centuries of Childhood. In: l'Art et l'Enfant. 2016, 73–74. (59–95.)

9. *Szabolcs 1995:* 23–24.
10. *Todts 1996*; Art et Société en Belgique 1848–1914. Palais des Beaux-Arts de Charleroi, 1980.
11. *Flum 2013.*
12. *Bown 1998:* 19–29.
13. *Todts 1996;* Lásd még: *Weisberg 2010.*
14. *Weisberg 1980.*
15. *Nochlin 1971:* 13–56.
16. *Hobsbawm 1968*, 12. kötet: 266–268. Idézi: *Ferge 1991;* Lásd még: *Ferge Zsuzsa:* A szegénység társadalmi megítélése Magyarországon, történelmi nézőpontból. *Valóság*, 1985/1, 30–42.
17. *Ferge 1991:* i. m. 115.
18. Adriaen van de Venne: *A szegénység allegóriája,* 1630 körül. Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Oberlin, ltsz: 1960.94.
19. *Veszprémi 2002.*
20. *Margócsy 2015:* 51–59.
21. *Szana 1901:* 152.
22. Reprodukálva: *Szana 1889*: 13.
23. Reprodukálva: uo. 232–233.
24. Uo. 225.
25. *Szana 1887:* 206.
26. Reprodukálva uo. 207.
27. Bihari Sándor: *Kis hegedűs*, 1891. Vászon, olaj, 92×72 cm. Magántulajdon.
28. *Schröder 1992.*
29. Carl von Blaas: *Magyarországi Szent Erzsébet alamizsnáskodása*, 1849. Akvarell, papír, fára kasírozva, 79×52 cm. Magántulajdon; Paczka Ferenc: *A gyermek magyarországi Szent Erzsébet alamizsnáskodása*, 1878. Vászon, olaj, 200×303 cm. Esztergom, Keresztény Múzeum, ltsz. 56.642.
30. Liezen-Mayer Sándor: *Magyarországi Szent Erzsébet,* 1882. Vászon, olaj, 165,3×123 cm, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 2760. Változata téli tájban: Uő: *Árpádházi Szent Erzsébet,* 1885, Vászon, olaj, 152×91 cm, Esztergom, Keresztény Múzeum; *Benkó 1932:* 26–27; Változatai: uo. 51–52.
31. Liezen-Mayer Sándor – Albrecht Fürchtegott Schultheiss: *Mária Terézia megszoptatja egy szegény asszony gyermekét,* 1871. Papír, rézmetszet, 44×31 cm. Az elveszett festményváltozat 1867-ban szerepelt a párizsi Szalonon is. In: Aranyérmek 1995: 270–271.
32. *Szilárdfy 2009.*
33. William-Adolphe Bouguereau: *Caritas,* 1878. Vászon, olaj, 196×117 cm. Northampton, Massachusetts, USA, Smith College Museum of Art.
34. A jeleneten hangsúlyozottan szereplő szoptatás az anyatejes táplálást is népszerűsítette.
35. Borsos József: *Alamizsna,* 1847 körül. Vászon, olaj, 61×48 cm. MNG – Elemezése: *Aczél Eszter Krisztina. Borsos 2009:* 136.
36. *Kaszás 1994.*
37. Josef Danhauser: *Der reiche Prasser,* 1856. Vászon, olaj, 84×131. Bécs, Österreichische Galerie; Uő: *Die Klostersuppe,* 1858. Vászon, olaj, 85×130 cm. U. o.
38. Molnár József: *Jótékonyság,* 1858. Papír, kőrajz, 55,7×44,8 cm
39. Leon Bonnat: *Fiatal nő alamizsnát oszt a cordobai Szent Sebestyén kápolna előtt,* 1863. Vászon, olaj, 110×134 cm, Castres, FR, Museum of Fine Arts
40. 1851, Niort Fr, Musée des beaux arts de Niort.
41. Kovács Mihály: *Alamizsna,* 1848. 47×36,5 cm, Vászon, olaj. Magántulajdon
42. Skuteczky Döme: *Alamizsna,* 1885 körül. Fatábla, olaj, 81×59.5 cm; Fatábla, olaj. Magántulajdon. Kiállítva: 1885 Országos Kiállítás.
43. Benczúr Gyula: *Alamizsna*. Reprodukálva: *Szana 1887*, 46.
44. Hermann Kern: *Filantrópia,* 1878. Vászon, olaj, 72×58 cm.
45. Sir William Beechey: *Francis Ford gyermekei egy garast adnak a koldus fiúnak*, 1793. Vászon, olaj, 180×150 cm. London, GB, Tate Gallery
46. Munkácsy Mihály: *A várúrnő születésnapja,* 1887. Olaj, 93×142 cm. Magángyűjtemény. Reprodukálva: *Végvári Lajos:* Munkácsy Mihály élete és művei. Akadémiai, Budapest, 1958, 334., kat. 444, CLX. tábla.

47. Bruck Lajos: *Kéregetők.* Reprodukálva: Szana 1887: 109; Előzménye Georg Ferdinand Waldmüller festménye, amin egy utazó kolduscsaládot fogad be egy paraszt család.
48. Révész Imre: *A cigány modell.* Magántulajdon
49. Vágó Pál: *Menekültek,* 1882. Vászon, olaj, 96×131 cm. Budapest, MNG.
50. Thorma János: *Szenvedők,* 1893. Vászon, olaj, 250×300 cm. Budapest, MNG
51. William-Adolphe Bouguereau: *Charitas,* 1865. Vászon, olaj, 121×152 cm. GB, Birmingham Museum and Art Gallery; Fernand Pelez: *Hajléktalanok,* 1883. Vászon, olaj, 87×100 cm. Párizs, FR, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris
52. Reprodukálva: *Művészet,* 1908, 1.: 4.
53. Reprodukálva: Tárgymutató az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat 1900. évi tavaszi kiállítására. Budapest, Singer és Wolfner, 1900.
54. Reprodukálva: *Vasárnapi Ujság*, 1889, 47, november 24: 766. (A Képzőművészeti Társulat Téli kiállításából)
55. N. n.: A Műcsarnokból. Uo. 768.
56. Weisberg 1980. – Az elnevezés magyarázata, hogy nagy tömegben érkeztek Savoy megyéből kolduló gyerekek Párizsba.
57. Barabás Miklós rajza után metsz: Carl Mahlknecht és Josef Axmann: *Der Gassenkehrerjunge.* Rézmetszet. *Iris*. Taschenbuch für das Jahr 1844. Hsg: Johann Graf Mailath, E. Saphir. Pest, 1840–1848; Barabás almanach-illusztrációiról: *Vayerné 1978*.
58. Hasonlóan direkt és közvetlen gesztussal fordul a néző felé Waldmüller kéregető kisfiúja: *Koldusfiú a Hohen Brückén,* 1830. Szentpétervár, RU, Ermitázs; Változata: 1863, Budapest, Szépművészeti Múzeum ltsz: 378.
59. V.: A szegény gyermek. *Ajándok*. Magyar almanach. Heckenast, Pest, 1846, VII–VIII.
60. A koldusgyermekek. Felirata: „Nyomatott Kargl Ferencnél Bécsben" [Fest. Barabás Miklós.] *Család Könyve*, I, 1855, 10. füzet melléklete. Szövege: A koldus gyermekek… u. o. 334.
61. Papír, akvarell, 20×15 cm. Magántulajdon
62. Vászon, olaj, 54×42 cm. Magántulajdon
63. Johann Mathias Ranftl: *Kolduló gyermekek,* 1855. Fatábla, olaj, 50×39 cm. Bécs, Historisches Museum der Stadt Wien; Uő: *Két koldus gyermek,* 1852. Vászon, olaj, 48×38 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum; Uő: *Koldusfiú kutyával,* 1850. Budapest, Szépművészeti Múzeum, ltsz. 157B
64. *Schröder 1992*, 25–31.
65. Munkácsy Mihály 1872-ben festett *Kisdobos* című képe (73,2×59,5 cm, magántulajdon) korábban *Koldusfiú* címen jelent meg: ld.: *Szana 1887:* 17.
66. Gárdos Aladár: *Hajléktalanok*. Bronz, 60×56 cm. Budapest, MNG ltsz. 167.773/929
67. A kötet online formában elérhető: https://archive.org/details/londonlabourand01mayhgoog Letöltés: 2017. szeptember 12.
68. *N. n.:* Barabás rajzaihoz. *Vasárnapi Ujság*, 1887. február 27., 9. szám: 149–150. *Létay Miklós:* Az utca népe Pest-Budán (1848–1914). Budapest, 1993: 59–61.
69. Jankó János: *Piaci típusok*. Papír, fametszet, 8×10 cm. MNM TKCs, ltsz. 59.908
70. Barabás Miklós rajza után Preisel acélmetszete: *Hagymaárus kislány.* Reprodukálva: *Iris.* Taschenbuch für das jahr 1844; Barabás Miklós rajza után Preisel és Geysel acélmetszete: *Virágárus kislány.* Reprodukálva: *Iris.* Taschenbuch für das jahr 1845.; Utóbbi reprodukálva újra: Vajda János: Magyar képek albuma, Heckenast, Pest, 1859.
71. Barabás Miklós: *Ibolyát áruló kislány.* Vászon, olaj, 70×56 cm. Baja, Türr István Múzeum; Jancsó Pál: *Drótostót*, 1844. Vászon, olaj, 53×42 cm. Budapest, MNG ltsz: FK 6359; Balkay Pál: *Utcán áruló gyerekek*. Vászon, olaj, 143×120 cm. Magántulajdon
72. *Rollet 2016:* 142: 143.
73. *Deáky Zita:* Gyermekmunka fényképeken a 20. század elején Magyarországon. Lásd jelen kötet, 177–197.
74. Reprodukálva: Az Országos Általános Kiállítás katalógusa. Budapest, 1885, oldalszám nélkül; kat. sz.: 120.
75. Lewis Hine fotóinak gyűjteménye: http://www.lewishinephotographs.com/ Letöltés: 2017. szeptember 12.

76. *Burucs 1997.*
77. Réti István: *Pásztorlányka,* 1892. Vászon, olaj, 56×56 cm. Miskolc, Hermann Ottó Múzeum; Újváry Ignác: *Őszi este.* Reprodukálva: Tárgymutató az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat 1891/1892 téli kiállítására. Budapest, Singer és Wolfner, 1891: 36.
78. László Fülöp: *A kis Lidi.* Vászon, olaj, 41×27 cm; Bihari Sándor: *Vízért menő leány.* Reprodukálva: A Budapesti Újságírók Egyesülete Almanachja. Budapest, 1905.; Fényes Adolf: *Vízhordó gyerekek*, 1903. Vászon, olaj, 101×76 cm. magántulajdon
79. Pataky László: *Krumpliszüret,* 1894. Vászon, olaj, 170×264 cm. Marosvásárhely, (Târgu Mureş RO), Maros Megyei Múzeum, 80. Vászon, olaj, 130×100 cm. Magántulajdon
81. Glatz Oszkár: *Fahordók,* 1898. Vászon, olaj, 197×144 cm. Budapest, MNG ltsz: 1648.
82. Pataky László: *Nyomorgó család,* 1886. Vászon, olaj, 131×170 cm. Budapest, MNG ltsz. 68.154 T
83. Vászon, olaj, 130,5×133 cm. Budapest, MNG ltsz. FK. 10.142.
84. Reprodukálva: Tavaszi Nemzetközi Kiállítás katalógusa. Budapest, Műcsarnok, 1902. oldalszám nélkül, kat. 253.
85. *N. n.:* A Műcsarnok nemzetközi kiállítása. *Vasárnapi Ujság*, 1902, 15, április 13: 242. – Reprodukálva: uo. 236.
86. Reprodukálva: Tavaszi Nemzetközi Kiállítás katalógusa, Budapest, Műcsarnok, 1903: oldalszám nélkül, kat. sz.
86; „Zemplényi Tivadar, ki újabbi időkben szeretettel keresi föl a szegény munkásnépet. ‚Szűkölködők' czímet adott három tagból álló parasztcsaládot ábrázoló festményének. Az anya épen emlőjét nyújtja csecsemőjének, míg mellette nagyobb gyermeke: az értelmes arczú fiúcska készül elfogyasztani a kezében fölemelve tartott kenyeret, meglehet, valamely könyörületes lélek adományát. Az asszony arczárói szeretetteljes aggódás tükröződik s a kép igénytelen tárgya daczára is megkapja érdeklődésünket. Az ábrázolás igazsága és közvetlensége szüli a hatást." – n.: A Tavaszi Nemzetközi Kiállítás. *Vasárnapi Ujság,* 1903, 14, április 5: 219.
87. Poll Hugó: *Újpest felé (Villamoson).* Reprodukálva: Tavaszi Kiállítás katalógusa, Budapest, Műcsarnok, 1906: oldalszám nélkül, kat. sz.: 333; Komáromi Kacz Endre: *Váróteremben.* Reprodukálva: Tavaszi Kiállítás katalógusa, Budapest, Műcsarnok, 1908.
88. *Gyáni 1999.*
89. Tavaszi Kiállítás katalógusa, Budapest, Műcsarnok, 1904: oldalszám nélkül, kat. sz.: 97.
90. Munkácsy Mihály: *Korhely férj II.*, 1872. Vászon, olaj, 64×82 cm. Budapest, MNG ltsz. 7072.
91. Benes Pál: *Dobon*, 1897. Vászon, olaj, 112×151 cm. Magántulajdon
92. Deák-Ébner Lajos: *Ivóban.* Vászon, olaj, 26×41 cm. Magántulajdon
93. Cserépy Árpád rajza: *Hajléktalanok menhelye Budapesten a Rottenbiller utcában. Fölvételre várók az épület előtt. Vasárnapi Ujság,* 1886. 5, január 31: 68.; „Már a kora esti órákban csoportosulnak a szerencsétlen földönfutók itt, hogy fölvétessék magokat az emberszerető hajlék födele alá, honnan újult erővel mehetnek tovább folytatni a harczot az élet ellen. Vánszorgó, rongyos alakok, siralmas kinézéssél, kuszált hajjal és szakállal, fázó koldusgyerekek és sápadt arczú nők tipegnek-topognak a járdán, vagy foglalnak helyet a sarokköveken. Kivált télen át nagy a menhely látogatottsága, mert ha a fű kizöldül, bizony a kundschaftok nagyobb része bír annyi költői hajlammal, hogy a liget sűrűségeit előbbre helyezze a négy szürke falnak, csillagos éggel takarózzék s madárszóra ébredjen. Ilyenkor elszállingóznak tehát, de a tél újra összeveri őket, s ilyenkor vannak napok, mint az idén is volt, mikor valóságos ostromot kell kiállnia a kapunak." – *N. n.:* Hajléktalanok menhelye a fővárosban. Uo: 70.
94. Egry József: *Éjjeli menedékhely,* 1907. Vászon, olaj, 111×120,5 cm. Budapest, MNG ltsz. FK 10.320
95. Pataky László: *Utolsó kenet.* Reprodukálva: Az Országos Általános Kiállítás katalógusa. Budapest, 1885: 141.; kat. sz.: 124.
96. Pataky László: *Virrasztás,* 1886. Vászon, olaj, 123,5×165 cm. Budapest, MNG ltsz. FK 4275
97. Jendrassik Jenő: *Misére,* 1896. Vászon, olaj, 100×142 cm. Budapest, MNG ltsz. 1527.
98. Székely Bertalan: *Megfagyott gyermek,* 1865. Kőrajz. 475×510 mm. Budapest, MNG ltsz. 1905-2279.
99. Giehsz Adolf: *A kitett gyermek.* Reprodukálva: Az Országos Általános Kiállítás katalógusa. Budapest, 1885: 142., kat. sz.: 326.
100. Az ablak fölötti táblán a következő állt: „A Vécsey János és Borbála nevű lelencalapítvány terhére törvénytelen ágyból született csecsemő-gyermekek, akik még nincsenek az anyakönyvbe bevezetve és megkeresztelve vagy körülmetélve, jól bepólyázva és megszoptatva, a táblával megjelölt utcai ablak betolása folytán keletkező nyíláson éjjeli 12 és 3 óra között csengetés után, megnevezés nélkül lelencek

gyanánt átvétetnek." – Idézi: *Burucs 1997:* 101. *Gyáni 1980:* 447. Számuk 1870 és 1900 között megduplázódott: *Kaszás 1994*.
102. Id. *Gyáni 1980:* 446–447.
103. 1903-ban a menhelyekre felvett gyermekek 88%-át helyezték külső dajkaságba. *Gyáni 1980:* 447.
104. *Gyáni 1980:* 448.
105. *Weisz* 1998: 223.
106. *Thirring 1896:* In: uo. 213. (231–236.)
107. Baditz Ottó: *Angyalcsinálók*, 1885. Vászon, olaj, 128×176 cm. Budapest, MNG ltsz. FK 805.
108. *Vasárnapi Ujság*, 1882, 1, január 1: 4–5. Morelli Gusztáv fametszete.
109. *N. n.:* Az angyalcsináló. Baditz Ottó rajza. *Vasárnapi Ujság,* 1882, 1, január 1: 6–7.
110. *Thirring Gusztáv*: Budapest gyermekegészségügyi viszonyai. 1896. In: „Kelet Párizsától" a „bűnös városig". Szöveggyűjtemény Budapest történetének tanulmányozásához 1. 1870–1930 . Budapest, 1999: 158.
111. Az 1870–80-as években 1000 újszülött közül 250 egy éves kora előtt, további 200 öt éves koráig meghalt – *Kaszás 1994:* 132.
112. Pap Henrik: *Üres a bölcső,* 1892. Vászon, olaj, 120×147 cm. Budapest, MNG ltsz. 2862.
113. Endre Béla: *Bölcső mellett,* 1905. Vászon, olaj, 125×170 cm. Budapest, MNG ltsz. 60.77 T.
114. Barta Ernő: *Gyász.* Papír, kréta, 60×40 cm. Budapest, MNG ltsz. F 8749.
115. Révész Imre: *A hit.* Reprodukálva: Képes tárgymutató az O. M. Képzőművészeti Társulat 1892/1893 téli kiállításához. Budapest, Műcsarnok, 1893: oldalszám nélkül, kat. sz.: 235.
116. Margó Ede: *A beteg lány agóniája.* Reprodukálva: Tárgymutató az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat 1900. évi tavaszi kiállítására. Budapest, Singer és Wolfner, 1900: oldalszám nélkül, kat. sz.: 128.
117. Köröfői-Kriesch Aladár: *Ego sum via, veritas et vita,* 1903. Vászon, tempera, 158×286 cm. Gödöllő, Gödöllői Városi Múzeum
118. Kunffy Lajos: *Somogytúri gyerektemetés,* 1907. Vászon, olaj, 205×328 cm. Somogytúr, Somogy Megyei Múzeum; Czigány Dezső: *Gyermektemetés,* 1910. Olaj, karton, 60,5×77 cm. Budapest, MNG ltsz. 89.52T
119. A hazai szociofotó kibontakozásáról lásd: *Albertini Béla:* A magyar szociofotó története a kezdetektől a második világháború végéig, Budapest, Magyar Fotográfiai Múzeum, 1997: 15–27; Tomsics Emőke: Tábori Kornél és a szociofotó. *Fotóművészet,* 2006, 4: 92–103.
120. *Szegény gyermekek.* Képek a külvárosból. *Vasárnapi Ujság,* 1913, 18: 357.
121. *Vajda János:* Magyar képek albuma. Heckenast, Pest, 1859: 23–36.
122. *Gyáni 2002*. 186–188.
123. *Melinz – Zimmermann 1996:* 20.

FELHASZNÁLT IRODALOM ÉS RÖVIDÍTÉSJEGYZÉK

Aranyérmek 1995: Aranyérmek, ezüstkoszorúk. Művészkultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században. Szerk. *Nagy Ildikó,* koncepció: *Sinkó Katalin*. Kiállítási katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1995.

Benkó 1932
Benkó Gizella: Liezen-Mayer Sándor. Budapest, 1932.

Borsos 2009:
Borsos József, festő és fotográfus (1821–1883). Szerk. *Veszprémi Nóra*. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2009,

Burucs 1997:
Burucs Kornélia: Gyermek, gyermekmunka és nevelés az ipari forradalom korában. Adattár 1815–1889. *História*, 1997, 5–6: 28–31.

Bown 1998
Matthew Cullern Bown: Social Realist Painting. Yale University, London, 1998, 19–29.

Ferge 1991:
Szociálpolitika és társadalom. Válogatás Ferge Zsuzsa tanulmányaiból. Szerk. *Várnai György*, ELTE Szociológiai Intézet, Budapest, 1991.

Flum 2013.
Carmen Flum: Armeleutemalerei. Darstellungen der Armut im deutschsprachigen Raum 1830–1914, Merzhausen, 2013.

Gyáni 1980: Gyáni Gábor: Gyermeksors a történelemben. Szoptatós dajkák a polgári átalakulás korában. *Világosság*, 1980: 443–448.

Gergely Ferenc: A magyar gyermekvédelem története (1867–1991). Püski, Budapest, 1997.

Gyáni 1994:
Gyáni, Gábor: A szociálpolitika múltja Magyarországon. MTA Történettudományi Intézet, Budapest, 1994.

Gyáni 1999:
Gyáni Gábor: Könyörületesség, fegyelmezés, avagy a szociális gondoskodás genealógiája. *Történelmi Szemle,* 1999/1–2, 57–84; Újra közölve: *Gy. G.*: Történészdiskurzusok. L'Harmattan, Budapest, 2002.

Gyáni 2001: Gyáni Gábor: Jótékonyság és szociálpolitika. In: *Gyáni Gábor – Kövér György:* Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig. Osiris, Budapest, 2001.

Hobsbawm 1968
Hobsbawm, E. J.: Poverty. In: International Encyclopaedia of the Social Sciences. MacMillan and Free Press, 1968.

Howden-Chapman, Johan Mackenbach 2017
Philippa Howden-Chapman, Johan Mackenbach: Poverty and painting: Representaion in 19th century Europe. *British Medival Journal,* 2002. http://www.bmj.com/content/325/7378/1502; Letöltés: 2017. okt. 2.

Kaszás 1994
Kaszás Marianne: Az egyesületi karitásztól az állami gondoskodásig: szociális gyermekvédelem a századfordulós Budapesten. *Szociológiai Szemle*, 1994, 1: 127–145.

l'Art et l'Enfant 2016: l'Art et l'Enfant. Chefs-d'Oeuvre de la Peinture Francaise. The Child in Art: Masterpieces of French Painting. Musés Marmottan Monet – Academie des Beaux-Arts, Institut de France. Paris, 2016.

Margócsy 2015
Margócsy István: A szegénység a magyar irodalomban. *2000,* 2015. http://ketezer.hu/2016/09/margocsy-istvan-a-szegenyseg-a-magyar-irodalomban/. 2005/3, 51–59. Letöltés ideje: 2016. dec. 10.

Melinz – Zimmermann, 1996
Gerhard Melinz – Susan Zimmermann: Gyermek- és ifjúságvédelem Budapesten és Bécsben, a dualizmus korában. In: Gyermeksorsok és gyermekvédelem Budapesten, a Monarchia idején. A Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjteményének kiállítása. Szerk: *Sándor Tibor,* Budapest, 1996.

Nochlin 1971
Linda Nochlin: Realisme. London, 1971.

Pukánszky 2001
Pukánszky Béla: A gyermekkor története. Műszaki Kiadó, Budapest, 2001.

Rollet 2016
Catherine Rollet: Vers les droit de l'enfant. Toward Children's Rights. In: l'Art et l'Enfant, 2016, 99–152.

Sármány 2000
Sármány-Parsons Ilona: Nagybánya festészete a Monarchia művészeti kontextusában. *Ars Hungarica,* 2000. 2: 321–356.

Sármány 2009
Sármány-Parsons Ilona: München modernsége. Az 1880-as évek második fele és a Secession megszületése. In: München magyarul. Magyar művészek Münchenben 1850–1914. Szerk: *Kárai Petra, Veszprémi Nóra.* Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2009. 123–146.

Schröder 1992
Klaus Albrecht Schröder: Kunst als Erzählung. Theorie und Asthetik der Genremalerei. In: Wiener Biedermeier. Malerei zwischen Wiener Kongress und Revolution. Hrsg.: *Gerbert Frodl, Klaus Albrecht Schröder.* Prestel, München, 1992. 9–34.

Szabolcs 1995
Szabolcs Éva: Fejezetek a gyermekkép történeti alakulásáról. ELTE BTK, Budapest, 1995.

Szana 1887
Szana Tamás: Magyar művészek. Műtörténelmi vázlatok képekkel. Révai Testvérek, Budapest, 1887.

Szana 1889
Szana Tamás: Magyar művészek. Műtörténelmi vázlatok képekkel. Hornyánszky, Budapest, 1889.

Szana 1901
Szana Tamás: Száz év a magyar művészet történetéből 1800–1900. Festészet, szobrászat. Athenaeum, Budapest, 1901.

Szilárdfy 2009
Szilárdfy Zoltán: Sajátos típusok Árpádházi Szent Erzsébet barokk ikonográfiájában. In: Omnis creatura significans. Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára. Szerk. *Kerny Terézia, Tüskés Anna*. Budapest, 2009. 193–198.

Thirring 1896
Thirring Gusztáv: Budapest gyermekegészségügyi viszonyai, Budapest, 1896.

Todts 1996
Herwing Todts: Le naturalisme: introdution á l'historiographie et á l'interpretation d'une mode. In: Tranches de vie. Le naturalism en Europe 1875–1915. Musée Royal, Antwerpen, 1996. 9–31.

Vayerné 1978
Vayerné Zibolen Ágnes: Barabás Miklós az illusztrátor. *Művészettörténeti Értesítő,* 1978. 2–3: 117–156.

Veszprémi 2002
Veszprémi Nóra: Barabás Miklós, Petőfi Sándor és az Utazó cigánycsalád. Egy közös motívum a 19. századi magyar képzőművészetben és irodalomban. *Művészettörténeti Értesítő,* 2002. 3–4: 265–286.

Weisz 1998
Weisz Bernát: Indítvány egy lelencház felállítása tárgyában, 1876. In: *Léderer Pál – Tenczer Tamás –*

Ulicska László: A tettetésnek minden mesterségeiben jártasok... koldusok, csavargók, veszélyeztetett gyerekek a modernkori Magyarországon. Új Mandátum Lap- és Könyvkiadó, Budapest, 1998: 222–224.

Weisberg 1980
Gabriel Weisberg: The Realist Tradition: Critical Theory the Evolution of Social Themes. In: The Realist Tradition. French Painting and Drawing 1830–1900. The Cleveland Museum of Art, New York, 1980. 1–19.

Weisberg 2010:
Gabriel Weisberg: Naturalist Themes in changing Times. In: Illusion of Reality. Naturalist Painting, Photography, Theatre and Cinema, 1875–1918. Koncepció: *Gabriel P. Weisberg.* Van Gogh Museum, Amsterdam, 2010: 54–56.

EMESE RÉVÉSZ

SHADES OF MERCY AND COMPASSION

DEPICTIONS OF CHILD POVERTY IN TURN-OF-THE-CENTURY HUNGARIAN PAINTING

ABSTRACT

By the turn of the 19th-20th centuries taking care of the poor was transferred from the realm of Christian pietas to the state as a philanthropic task. In line with that the phenomenon of poverty, begging and vagrancy was criminalised while the poor, begging and vagrant children became provided for by the state instead of their immediate community. This period saw the institutionalization of child protection in Hungary. As a consequence of industrialization and urbanization at the end of the 19th century the mass of poor, neglected and vagrant children grew and became much more visible than before. However, this visibility was represented in the fine arts in a quite uneven manner. Although naturalist painters reflected the problems of the end of the 19th century with social sensibility, Hungarian artists used a much less problem sensitive tone than French or Belgian naturalists. Most of the Hungarian paintings presented at the Kunsthalle exhibitions still represented a vision that idealised country life and romanticised poverty. Only a few masters, such as Ottó Baditz, László Pataky, Henrik Pap, Pál Vágó, and later Adolf Fényes created works from a new viewpoint of social criticism.

emeseart@gmail.com

B. NAGY ANIKÓ

A JÓ SZÜLŐ KEZÉBEN NEM PIHEN A PÁLCA!

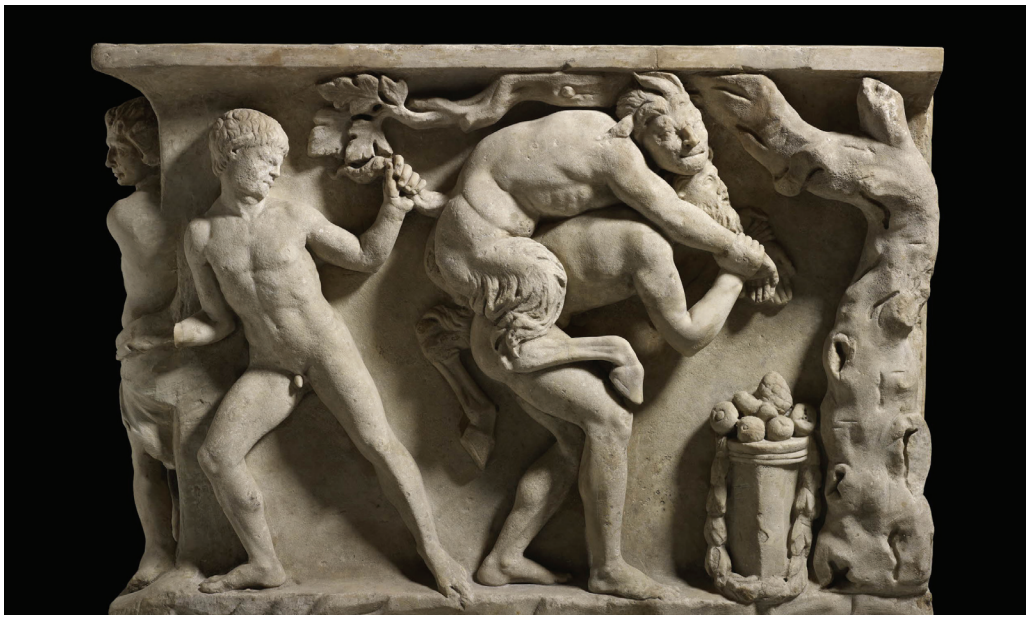
A GYERMEKFENYÍTÉS KÉPEI

A gyermekek testi fenyítésének szokásrendjei nem csak a történelmi Izraelt, a görög-római kultúrát, a zsidó-hellenisztikus világot, hanem az egész nyugati életformát átjárták. Bár a verés metódusait és jótékony hatásait tárgyaló szöveges források bőségesek, s az alapmintázatok a kezdetektől fogva jól dokumentáltak, a képi ábrázolások a 17. század előtti időkből szórványosak.

Az árnyaltabb koncepciók koraújkori megjelenésével, amelyek a gyermekeknek a felnőttektől lényegileg különböző sajátosságaira mutattak rá, a nevelő hatású verés kér-



Lluís Borrassà: Krisztus megkorbácsolása, 15. század első évei, fatábla, olaj, 8×61 cm ©Goya Museum, Castres, Franciaország



Két szatír megfenyíti a részeg Pánt
Római szarkofág részlet, 2. század, fehér márvány, 48.7×62.5 cm
©British Museum, 1805,0703.125

dése a modern diskurzus egyik sarkalatos pontja lett. Noha a brutalitás és a szenvedés mélyen átélt bemutatása mindmáig a nyugati művészet egyik meghatározó vonása, a gyermekverést a 20. század végéig jobbára erotikus tartalmakkal átitatva, vagy könnyed zsánerként láttatták. Ezt a képcsoportot a lélektani realizmus növekvő igénye jóformán érintetlenül hagyta, az empatikus ábrázolások kirívóan hiányoznak.

A verés megannyi lehetséges módozata közül a nyugati kulturális környezetben az alsó és a hátsó testtájak ütlegelését részesítették előnyben. A társas brutalitás-koreográfiák közül ez az írás a duettekre fókuszál, szorosabban pedig a felnőtt – gyermek relációk képi nyomaira. A gyermekbántalmazás képzőművészeti reprezentációjának kontúrjait keresve, a műveket a verésnek kitett testtájak és a büntető eszköztár alapján tárgyaljuk. A korbácsolást és a puszta kézzel végzett fenekelést, mint lényegileg és történetileg is más szálon kibontakozó bántalmazási módokat vizsgáljuk. Az osztályozás szempontjai, meglehet, önkényesek, ám a képanyag sokaságából ezek a taxonok kínálkoztak.

Az ember ember elleni erőszak megnyilvánulásai pre-historikus eredetűek, s az ókortól számtalan művészeti nyomuk maradt: így a rabszolgaverések az egyiptomi falfestéseken, a spártai beavató fesztiválok rituális fiúkorbácsolásai az Artemisz-Orthüa szentélyben, a római Lupecalia ünnepeken utcákon meztelenül nyargaló, nőket ostorozó férfiak Ovidius írásaiban, vagy a Dionüszosz-kultusz körébe tartozó vesszőzés-jelenetek a pompeii Misztériumok Villájában.

Mindazonáltal, az utóbbi években körvonalazódó kutatások[1] tanúsága szerint a rómaiak családi eszményeiben és gyakorlatában a testi fenyítés nem volt kiemelkedő jelentőségű. Noha mind Cicero, mind Seneca helyeselte a gyermekek ütlegelését, s a

törvény korlátozás nélkül felhatalmazta a római családfőt a verés jogával, a jó szülővel kapcsolatos társadalmi elvárások ezt a bánásmódot nem bátorították. A szolgaság és alávetettség jelképének számító korbács elsősorban a rabszolgáknak járt.[2]

A gyermek és a rabszolga fenyíthetőségi státuszának klasszikus kori megkülönböztetése a kora-keresztény időszakban egy ideig még tovább élt, annak ellenére, hogy a Mindenható szemében a hívők – szabadok vagy szolgák – elvileg egyenrangúak voltak.[3] A Szentírás csorbítatlan autoritással felruházott büntető Atya-képe azonban a gyermek helyzetét is átformálta. A nevelési eszközök széles tárházának egyik válfajaként kezelt ütlegelésről a kétely nélkül üdvözítőnek vélt botozás, korbácsolás és vesszőzés módozatainak árnyalására helyeződött a hangsúly. A Pszeudo-Plutarkhoszként ismert szerző *A nevelésről* című értekezésében a 3. században még határozottan óva intette a szülőket gyermekeik megcsapatásától, azzal érvelve, hogy ez csak a rabszolgákat illeti. Ám Hippói Szent Ágoston a század végén már leszögezte, hogy a fiakat és a rabszolgákat egyaránt verni kell – előbbieket szeretetből, utóbbiakat szánalomból –, mivel mindnyájan emberek, s így bűnösök. A testi fenyítés általi üdvözülés ágostoni gondolata hosszú századokra meghatározta mind a családi, mind az intézményes gyermeknevelés eszköztárát, noha ő nem feltétlenül nevelési útmutatót írt, hanem az emberi szenvedés metaforikus jelentéseit fogalmazta meg.[4] Ebben a megközelítésben a szerető, ám lesújtó Atya elsősorban az embereket ért balszerencse magyarázatául, továbbá a hatalommal felruházottak – apák, püspökök, uralkodók – rendteremtő szigorának igazolására szolgált.[5]

Az ótestamentumi textus, a zsidók Kánaánba való belépése előtti legfontosabb törvényeket összegző Mózes ötödik könyve igen világosan tanítja a testi fenyítés szükségességét, s halálra kövezést javasol az engedetlen fiú megbüntetésére. Hasonló rendelkezéseket találunk a zsidók Kánaánba való belépése előtti Leviták könyvében, az Exodusban és a Példabeszédek könyvében is. A Szentírásban a fenyítés a megváltáshoz vezető helyes út a fenyítő és a fenyített számára is: egyikük visszatérít egy eltévelyedett lelket, míg a másik engedelmességet tanul. Az erő felmutatása e tekintetben a gondoskodó szeretet megnyilatkozása. Az Újtestamentumban ezek a koncepciók a görög-római családeszmények nyomaival ötvöződtek. Szent Pál úgy fogalmazott, hogy a szülő jámborságra kell szorítsa a gyermeket, de ha ezt túlságosan kíméletlenül teszi, ellenkező hatást ér el. A cél nem a harag, hanem az isteni bölcsességben való újjászületés esélye a keresztény erények – az engedelmesség és a szerénység – által.

A későbbiekben nem a szentpáli, hanem az ágostoni tanok adták meg a testi fenyítés egyetemleges alkalmazásának morális kereteit. A bűnös lélek megtisztulásának fizikai fájdalommal való egybefűzése tovább élt a kereszténységben, a ballépések és a gondviselés által kimért túlvilági kínok ok-okozati összekapcsolása pedig Dante *Isteni színjáték*ának nyomán a 14. század közepére a populáris kultúrában is mélyen rögződött.[6]

Az engedetlen papokra rótt korbácsolás vagy önkorbácsolás kora középkori hagyományából a válságos időkben társas rítusok születtek, s a pestisjárványok idején a flagelláns mozgalom és a magukat fehér csuklyában korbácsoló *bianchi* egész Itáliát behálózó menetei révén Európa-szerte elterjedtek. A középkorban az ostor legalább annyira volt spirituális, mint fizikai eszköz.

A korbácsolás textusa bibliai eredetű, Krisztus megkorbácsolásához vezethető vissza. A legszűkebben vett ikonográfiai sémában is szerepelnie kell a két római katonának és a kínzatás tárgyi eszközeinek, az oszlopnak, kötélnek és a korbácsoknak. A Megváltó szenvedésének bemutatása néhány 15. századi észak-európai realista megfogalmazású művet leszámítva egészen a kora barokk időkig nagyrészt indulatmentes volt, a testi gyötrelem az égre emelt vagy földre sütött rezignált tekintetben fejeződött ki.[7] Az esemény brutalitását a korbácsolást végrehajtó római katonák marcona ábrázata közvetítette. A kevés drámai megfogalmazású alkotás közé tartozik Lluis Borrassa katalán festő képe az 1400 körüli évekből, amelyen a kicsavarodott pózba rendezett katonák a falloszukhoz feszített korbáccsal, a mélyből lendítve suhintják Jézust. Borassa festményének másik lényeges mozzanata az ütlegelők tétova, a vigyor és a fásultság keveredésében megragadható furcsa arcjátéka. A bántalmazók és a tanúk zavarodott arckifejezése a verést ábrázoló képek egyik visszatérő jellegzetessége lesz a későbbiekben is.

A klasszikus görög, a római és a hellenisztikus korszakban a vesszőzést és korbácsolást ábrázoló alkotások a Dionüsszosz-kultusz rituáléit örökítették meg. A már említett pompeii festményeken kívül ez a témája a Bacchus és Ariadné diadalmenetét ábrázoló 2. századbeli márvány szarkofág egyik kisebb reliefjének is, amelyen a részeg Pánt két szatír püföli – egyikük a hátára veszi, míg a másikuk a farkával korbácsolja.[8] A szarkofág az 1420-as évektől az 1580-as évekig a római Santa Maria Maggiore bazilikában állott, így az epizód néhány kisebb itáliai reneszánsz mester másolata révén tovább terjedt. A verésre kiszemelt ember háton lovagoltatása karakteres póz lesz a következő századok iskolamesteri praxisában is. A diáktárs cinkosságba vonása által a teátrálisan komponált mozdulatsor az ütlegelő autoritását és a megvert tanuló magányát jeleníti meg.

Fordított világot jelenített meg Arisztotelész és Phyllis fabulája, amely egy szultán, a felesége és egy csúffá tett nagyvezír közel-keleti történetének adaptációjaként a 13. század első felében bukkant fel az európai kultúrában, éppen abban az időben, amikor az addig is nagy tisztelettel övezett ókori filozófus kultusza minden más ókori gondolkodót túlszárnyalt.[9] A rövid idő alatt népszerűvé vált, számtalan változatban megörökített jelenetben Nagy Sándor felesége, Phyllis meglovagolja és megkorbácsolja az érte epedő, négykézlábra ereszkedett agg Arisztotelészt. A fabula – néhány, női kezekben ugyancsak pórul járt nagy tekintélyű férfi története mellett – a „női hatalom" toposz-körbe tartozik.[10] A példázat célzatos keresztény konstrukció, amelyben Natalie Zemon Davis[11] szerint az időlegesen feje tetejére álló rend, míg az Élet és az Ösztön győzelmét mutatja a Szellem felett, eljátszik a hatalom és az esendőség kérdésével. A női uralmat sorscsapásként láttató inverz rítusok a követendő patriarchális rend szertartásos megerősítését szolgálták. A fordított rangsorban nem csak a társadalmi státusz, hanem a házastársi érintkezés egyház által jóváhagyott pozitúrája is felcserélődött.[12] A középkorban az erényes életre szólító didaktikus példákat kétféleképp sugalmazták a híveknek. Elsősorban a kívánt viselkedési normák közvetlen szemléltetésével, másodsorban a helytelenített cselekedetek kockázatainak felmutatásával. René Pigeaud tanulmányából[13] tudjuk, hogy a prédikációkban és a vizuális ábrázolásokban az erkölcsi tanítást gyakran a kárhoztatott magaviselet dramatizációja közvetítette, mert a pikáns mozzanatokkal kombinált intel-

mek – mindenekelőtt a nőkben rejlő pusztító veszedelem rémképei – hathatósabbnak bizonyultak. Az idők során azonban ezek a formák világi környezetben is meghonosodtak, s a bennük lakozó didaxis elhalványult. Arisztotelész és Phyllis esetében viszont tovább élt az animális pozitúrában megtestesült alávetettség és a korai jeleneteken még mellékszálnak tűnő ostormotívum. A némely barokk kori metszeten már a ruháitól is megfosztott tudós alfelének középre komponálása az efféle rituálékat ábrázoló képek elrendezésében később is irányadó maradt.



Udvari románcok jeleneteivel díszített ládikó, előlapján elefántcsont faragvány, 210×130×80 mm.
©British Museum, 1856,0623.166 um of Art



Arisztotelész és Phyllis, aquamanile, 1400 körül
Maasland, Dél Németalföld, bronz, 325×179×393 mm.
Robert Lehman Collection, 1975, ©The Metropolitan Museum of Art



M.Z. német mester, műk.: 1500–1550
Arisztotelész és Phyllis, cca. 1500
merített papír, rézmetszet, 182×131 mm.
Clarence Buckingham Collection, 1935.10
Chicago, ©Art Institute



BR monogrammista nyomán Wenzel von Olmütz,
működött 1481–1497 között
Arisztotelész és Phyllis, 1585–1500
papír, rézmetszet, 115×83 mm.
©British Museum, 1917,0714.4



A San Giminanoban, Benozzo Gozzoli által festett Szent Ágoston ciklus egyik falképe azt a mozzanatot ábrázolja, amikor a 11 éves Ágostont édesanyja, Szent Mónika elviszi a madauruszi iskolába. Az iskolamester korbáccsal kezében lép a képtérbe, s egy vállon vitt csöppség csupasz hátsója felé suhint. Az 1467-ben elkészült freskó Ágoston saját Vallomásain alapult, amelyben a bűnben fogantatás dogmáján nyugvó, a középkor gyermekképét döntően meghatározó ágostoni antropológia megalkotója maga is keserűen emlékezett meg az iskolai verésekről és általában a gyermekkor nyomorúságairól.

Hans Baldung Grien (1484 – 1545 körül)
Arisztotelész és Phyllis, 1515
papír, fametszet, 327×235 mm.
©British Museum, 1872,1012.903

Bartholomeus Spranger (1546 – 1611) nyomán Johann Sadeler I. (1550 – 1600/1601) Arisztotelész és Phyllis 16. század, papír, rézmetszet, 272×216 mm. Harris Brisbane Dick Fund, 1953



A képbe rejtett korbácsos magiszter gyöngéd célzás lehetett Ágoston élményeinek és munkásságának ellentmondásaira.

A gyermek-tángálás szekuláris motívumként építészeti környezetben is előbukkant. Alárendelt tektonikai helyzetben, talapzatokon, konzolokon gyakori ábrázolás a gyermeket vesszőző anya támasztó funkcióban jól alkalmazható, kompakt plasztikai tömbje.[14] A hórás könyvekben a 15. századtól második felétől szerepeltek ütlegelést ábrázoló iskolai jelenetek. A képtípuson az iskolai náspángolás teátrális formát öltött: az áldozat fölé magasodó iskolamester mellett a tantársak mint cinkosságba vont segéderők s mint közönség szerepeltek. Az intelmek olykor feliratokon is megjelentek.

Humanista és protestáns környezetben markánsan több volt a gyermek megleckéztetését tematizáló kép, de mert a verés hagyományosan, s továbbra is a nevelés egyik fundamentuma volt, a kompozíciók a korábbi, már ismert tipológiákat követték. A



Henri Gascar (1635–1701) nyomán John Smith (1652–1743) Arisztotelész és Phyllis, 1681–1688 papír, mezzotinto, 241×190 mm. ©British Museum, 1866,1114.543



Benozzo Gozzoli (1421–1497 körül)
Szent Ágostont édesanyja, Szent Mónika elviszi a madauruszi iskolába, 1460
Részlet a Szent Ágoston életét ábrázoló freskó ciklusból
Sant'Agostino templom, San Gimignano

szembe szökően bővebb – elsősorban német – emlékanyag a sokszorosított grafika protestánsok körében elterjedt használatával magyarázható, ugyanakkor nem független attól, hogy míg a katolikusoknál a szentek közbenjárhatnak Istennél az emberekért, addig a protestáns koncepció szerint a bűnbocsánathoz egyedül Jézus vezet el, így, mediátorok hiányában baljósabb az evilági elszámoltatás dogmatikai nyomatéka. A protestáns teológiában a legfőbb instancia a megtisztító ütlegelés sarkalatos hivatkozási alapjait is tartalmazó Szentírás.

A 17. századi németalföldi művészetben kedvelt festészeti téma volt a gyermek anyai megfegyelmezése, de az aktust magát ritkán ábrázolták. A képeken többnyire a fenekelésen már túlesett, meghunyászkodott kisfiúkat látunk, a büntetési nemre a felmutatott fenyítő eszköz és a delikvens könnyes tekintete utal. A festmények az első látásra leolvasható történeten túl sok esetben további szövevényes jelentéseket hordoztak.

Nicolaes Maes 1650 körüli képe, *A rakoncátlan dobos* a bölcsőben nyugvó húgát dobpergéssel felzavaró kisfiú megfeddése utáni pillanatokat örökítette meg. A festő saját maga is szerepel a vásznon mint egy festőállvány előtt álló, felénk tekintő tükörkép a falon. Ez azt sejteti, hogy a modellek a festő családjának a tagjai: felesége, a veszszőnyalábot tartó Adrianna Brower, a bölcsőben fekvő kislányuk, Johanna, valamint az asszony első házasságából született, csintalanságon kapott kisfiú. Az önarckép beillesz-

tése a korszak egyik népszerű allegóriájára utal, amelyben a festészet a gyermeknevelés analógiájaként jelent meg. Ahogyan a festő nyomot hagy a vásznon, úgy hagy nyomot a szülő is a nevelés által. A németalföldi képeken a falon lógó térképek az előtte álló szereplő világi vágyainak és szenvedélyeinek tükrei. Ebben a vonatkozásban a térkép előtt hüppögő kisfiú a helytelen késztetéseit nem uraló, míg a tükörben megjelenő apai kép az önfegyelemmel élő magatartást mutatja fel. A festmény így a vágyott és a helyes viselkedés közti konfliktust fejezi ki.[15]

A Végítéletkor a bűnösökre váró kínok közül a házasságtörőkre és kéjelgőkre mért veszszőzés a bűnhődés és a libidó rejtett összefonódásainak a koramodern időszakig megfigyelhető egyensúlyát sugallta. Az interpretációs fordulat az 1700 körül következett be, amikor egyházi körökben megjelentek az első olyan értekezések, amelyek a kegyesség rovására inkább az erotikus praxisokhoz közelítették, s ezért elmarasztalták a korbácsolási rituálékat. Shakespeare már 1606-ban, az Antonius és Kleopátra című darabjában finoman sejtette, hogy az egyiptomi királynő érzéki repertoárjának egyik titka a korbács. Ezt nyilván abban a meggyőződésben tette, hogy közönsége nagyon is érti, mifélék ezek a titkok.[16]

A 18. és 19. században a korbács kultusza mégis megmaradt ebben a homályos tartományban, egyfelől mint a szabályozás, másfelől mint a felajzás egyik fontos, széles körben pallérozott kelléke, többek között azért, mert a büntetés-végrehajtásban, a gyar-



Id. Pieter Bruegel (1525–1569 körül) nyomán Pieter van der Heyden (1525–1569 körül)
Szamár az iskolában, 1557
papír, rézmetszet, 237×303 mm.
©The Metropolitan Museum of Art



Nicolas Maes (1634–1693
A rakoncátlan dobos, 1655 körül
vászon, olaj, 620×664 mm.
Madrid, ©Museo Nacional
Thyssen-Bornemisza,
241 (1930.56)

matokon és az iskolákban is intézményesen jól bevezetett, pótolhatatlan fegyelmező eszköznek tartották.[17]

Noha a neveléselméletekben – jelesül Rotterdami Erasmus 16. századi munkássága nyomán – a 17. század végétől újabb tónusokkal finomodtak a testi fenyítés céljait és módszereit boncolgató érvelések, a verés haszna sem katolikus sem protestáns szellemi környezetben nem kérdőjeleződött meg. Ezen a ponton kell megemlítenünk, hogy e tárgyban John Locke, a felvilágosodott nevelési eszmények rendszerbe foglalója, a liberális eszmék egyik első alakja is fölöttébb ellentmondásos nézeteket fogalmazott meg. Az eredendő bűn súlyától teoretikusan megszabadított, a „tiszta lap” metaforával leírt, szép szóval formálható gyermek képzetei és a testi fenyítés műveiben paradox módon egybekapcsolódott. Egyik ajánlásában



William Fisher
Doktor Busby trónja,
1830–1867 között.
A nyelvtan alapelemeiből alkotott trónszék. A magiszter címerében korbács, felirata: „E jelben győzni fogsz”, a háttámla alsó felén ütlegelést ábrázoló jelenet.
Papír, litográfia.
©British Museum, 1867,0309.486

A diák tréfás gondolata, avagy két fej többet ér, mint egy, 1774 körül
papír, mezzotinto 150×113 mm.
Kiadó: London, Bowles & Carver, műk..: 1793–1832
©British Museum, 2010,7081.1871



Philippe Mercier (1689 – 1760) nyomán ifjabb John Faber (1684 – 1756)
Iskolai jelenet, London, 1739
papír, mezzotinto, 278×327 mm
©British Museum, 2006,U.471



Philippe Mercier (1689 – 1760) nyomán ifjabb John Faber (1684 – 1756)
Leányiskolai jelenet, London, 1739
papír, mezzotinto, 278×327 mm.
A versben: Minő hévvel vigyorog a vén trotli … ám vannak intelmek, amelyek jobb, ha elvesznek, mint ha célba érnek
©British Museum, 2010,7081.3323



úgy fogalmazott, hogy a fizikai büntetés lealacsonyítja, megalázza a gyermeket, rabszolgákhoz méltó büntetés, amely rabszolgalelket hoz létre, elfojtja életkedvüket, meghunyászkodó, kishitű embereket formál belőlük. Írásaiban másutt mégis nyomatékosan szorgalmazta a testi fenyítéket.[18] A *Gondolatok a nevelésről* című művében (1693) külön kitért a korbácsra, amelyet végső esetekben jótékony hatásúnak tartott. Azt javasolta az apáknak, hogy ne hirtelen haragtól vezéreltetve, hanem késleltetve alkalmazzák, s akkor járnak el bölcsen, ha a végrehajtást egy szolgára vagy háziantóra bízzák.[19]

Következésképp, az eljövendő századokban az ütlegelés nem titkoltan az iskolai és otthoni nevelés egyik elméleti és gyakorlati pillére maradt. Az angol oktatási rendszer minden intézményes szintjét átható verési szertartásokról bőséges írott és képi forrás maradt fenn. A korbács egyik sokat emlegetett híve Richard Busby jeles filológus, elkötelezett royalista volt, aki a 17. században mintegy ötvenöt évig szolgált az apátság



Ismeretlen mester: Iskolai jelenet, 1770 körül
papír, rézkarc, 148×142 mm.
Nyírfavessző és Krisztustövis/
Ha megruháznak, / Köszönd magadnak.
©British Museum, J,11.151

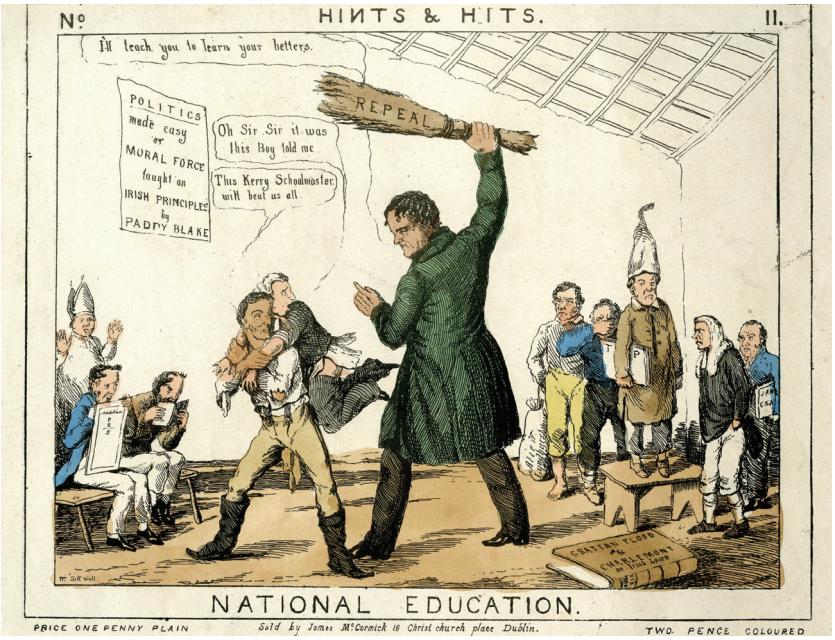


Ismeretlen mester
Botozás, 1839 körül
papír, kézzel színezett litográfia, 157×115 mm.
©British Museum, 1951,0411.4.55

kebelén belül működő Westminster School igazgatójaként. Diákjai közül számosan – többek között Sir Christopher Wren, az építész, John Dryden, a költő és maga John Locke is – bár rendszeresen és könyörtelenül döngette őket, melegen emlékeztek meg róla. A következő nemzedék már másként vélekedett módszereiről, s Alexander Pope 1743-ban kegyetlen szatírában figurázta ki őt a *Szamáriád* című művében. A latin filológia e komoly tudósának utóélete végül Pope-nak és a tömérdek, utánnyomásban terjesztett, a diákok agyabugyálását ábrázoló illusztrált lapnak köszönhetően örökre a korbácsos magiszter toposzában ragadt.[20]

A fenyíték nemzedékről nemzedékre örökített kollektív alapélmény volt, s a törvényes tiltás ellenére gyaníthatóan máig az maradt. A 18. és a 19. században a szatirikus lapokon és gúnyrajzokon az eltérő politikai vagy nemzeti közösséghez tartozókat, riválisokat rendre a megfenyített gyermek pózában ábrázoló, egyre nagyobb példányszámokban sokszorosított képek a helyben hagyott sértett sínylődésén élcelődtek. Ezek a rajzok vélhetőleg hozzájárultak ahhoz, hogy az érdek- és nézetbeli konfliktusok erőszakos kezelése a csoportidentitások része maradjon.

A lélektani hitelességgel megfogalmazott szenvedéstörténet elsősorban szakrális kontextusban jelentkezett, szekuláris környezetben módfelett ritka volt. Ide tartozik Francisco Goya *A vérvessző, avagy az is-*



Célzások és találatok, 1844.
Daniel O'Connell ír függetlenségi politikus megvesszőzi Wellington admirálist, 1844
Egy 12 lapos, az ír katolikusok képviseleti jogait illusztráló politikai karikatúra sorozat 11. lapja
Kiadó: James McCormick, Dublin
papír, kézzel színezett litográfia, 165×203 mm.
©British Museum, 1948,0214.959

kolai jelenet című 1785-ben készült festménye, amelyen minden diák – a tényeknek megfelelően – megvert gyerek vagy épp vár a sorára. Honoré Daumier *Az ütés* című 1839-es litográfiája is szánni való, anyja által elpáholt gyermeket ábrázolt. A rajzon a gyerek ülepe közvetlenül az Úrvacsora jelképei, a kenyér és a bor mellett látható, a falon Napóleon portréja függ. A maga



James Gillray (1756 – 1815)
Westminster Iskola, avagy Doctor Busby rendezi a számlát Billy mesterrel és játszótársaival, 1785.
Charles James Fox whig politikus mint Doktor Busby megkorbácsolja ifjabb William Pitt tory politikust és társait.
A falfülkében álló, ostort tartó Justicia szobor szeméről hiányzik a kötés.
Politikai karikatúra.
Kiadó: James Ridgeway, London
papír, rézmetszet, 360×260 mm.
©British Museum, 1851,0901.240



Egbert van Heemskerck I. (1610 – 1680)
nyomán John Smith (1652 – 1743)
Holland iskolai jelenet, 17. század vége
A tanár kezében a fenyítés eszköze,
a palmatoria.
Papír, mezzotinto, 178×150 mm
©British Museum 1876,1111.62

idejében radikálisan modernnek és progresszívnek számító napóleoni törvénykezés az atyai jogok tekintetében a legkevésbé sem volt az. A verés jogán túl családfők arra is felhatalmazást kaptak, hogy engedetlen 16 év alatti gyermekeiket akár egy hónapra is börtönbe küldhessék, az idősebbeket pedig félévre is bezárathatták.

A magyar festészetben a gyerekek pálcázása és egyéb fenyítése



William Henry Knight (1823–1863) nyomán: A falusi iskola, 1857
Újságillusztráció, Illustrated Times, 1857. június 13. Papír, fametszet, 229×302 mm.
©British Museum 1858,0417.52



Francisco José de Goya y Lucientes (1746 – 1828) A vérvessző, avagy iskolai jelenet, 1785. Vászon, olaj 197×387 mm © Museo de Zaragoza



Honoré Daumier (1808–1879) Az ütés, 1839 körül. Papír, litográfia, 251×356 mm. © Brooklyn Museum

nemigen kapott hangot. Orlay Petrics Soma, Jakobey Károly és mások képei idilli iskolákat ábrázoltak.

A gyermekek szenvedéseiről először a szépirodalom, például Charles Dickens szólt empatikus megközelítésben az 1830-as évek végétől. A képzőművészet még sokáig a gúnyrajzok, vagy a pikáns zsánerek körében prezentálta a testi fenyíték mindent átható gyakorlatát. A vizuális kultúrában Dickens és kortársai érzelmes tónusú, folytatásos regényeinek illusztrációi és a riportázs lapok jelentették tovább lépést.

A Grimm fivérek 1812 és 1857 között adták ki a német kulturális hagyomány szóbeli nyomain és az európai mese-irodalom vándormotívumain alapuló néprajzi gyűjteményüket. A tudományos igénnyel, felnőtteknek szerkesztett sorozat első kötete még illusztráci-



Jean Marc Nattier (1685–1766)
Vénusz megbünteti Cupidót,
1760-as évek.
Kiadó: Bowles & Carver, London.
papír, kézzel színezett mezzotinto,
327×223 mm.
©British Museum, 1935,0522.3.70

ók nélkül jelent meg, s tartalmazott jó néhány, gyermekbántalmazást feldolgozó mesét. Az erőszak és a szexuális mozzanatok ábrázolása már a lejegyzés során finomodott, az összeállítás korai formájából mégis kibontakoztak a gyermeksorsok körvonalai. Az első kiadásokban még szerepeltek gyermekek bestiális sanyargatását taglaló, a század végére elhagyott mesék, amelyekhez romantikus megfogalmazású illusztrációk is készültek.[21]

Amikor 1845 karácsonyán Heinrich Hoffmann, a frankfurti elmegyógyintézet főorvosa saját hároméves kisfiának megírta és megrajzolta a *Der Struwwelpeter* című mesekönyvét, ehhez a romantikus tradícióhoz kapcsolódott.[22] Ez volt az egyik első olyan gyerekeknek szóló könyv, amelyben a szövegek és a képek egyenrangú szerepkörben jelentek meg. A poroszos gyermeknevelés minden borzalmát felsorakoztató, vérengző fordulatokkal tagolt, „tréfás-rémes”[23] képekkel illusztrált, egyenesen csonkolási és kínhalál sorozatokat tálaló történeteket már 1848-ban lefordították angolra. A kultuszkönyvből a Tiger Lillies underground zenekar parodisztikus pop operát is komponált.



Bartolomeo Manfredi (1582– 1622)
Cupido megkorbácsolása, 1613
vászon, olaj, 1753×1306 mm.
©Art Institute, Chicago

A mitológiai gyermekkorbácsolást Cupido szenvedte el Marstól egy célt tévesztett nyíl miatt. A Caravaggio-tanítvány Bartolomeo Manfredi 1613-ban, talán mestere egy azóta elveszett képéről másolt[24] festményén Vénusz békíteni igyekszik a földön fekvő bekötött szemű, halovány kisfiút dühödten korbácsoló Marsot. A képzőművészeti megjelenítésekben mégis gyakrabban találkozunk azzal a változattal, amelyen Vénusz rakja meg a fiút, puszta kézzel, némelykor rózsacsokorral. A kézzel való érintés bensőségesebb, lágyabb testi kapcsolódásnak tetszhetett, mint a szerszámmal végrehajtott ütlegelés. A kompozíciós sémában, hasonlóan a vesszőzés jelenetekhez, a figyelem a csupasz hátsóra irányul. A *Vallomások* első kötetében az édesanyját korán elveszítő Rousseau gyengéden írt 30 éves nevelőnőjéről, Mademoiselle de Lambercier-ről, aki őt felejthetetlen fenekelésekben részesítette. A filozófus egész életében rabja maradt ennek az élménynek, s ő volt az első, aki saját nevében, irodalmi nyelven írt a lazsnakolás és az erotikus élmény bűvös egybefonódásáról. Kettejük koreográfiája a modern korszakban vulgarizált szerepjáték formájában terjedt tovább. Az elfenekelt Rousseau alakja összemosódott Cupidoval[25] és mint bipoláris intim ceremónia szereplője jelent meg a populáris kultúrában. A hasításban a „komisz kisfiú”



Agostino Carracci (1557–1602) nyomán Cornelis Galle I. (1576–1650)
Pallas Athéné a fához kötözött Vénusz szeme láttára megkorbácsolja Cupidot. 1. század első harmada
Kiadó: Raphael Sadeler I. (1560–1628?), papír, rézmetszet, 173×221 mm.
©British Museum, U,2.138

végletesen elszakítva a „jó kisfiúról”, büntetést érdemelt, amelyet felnőve továbbadott és nem szokványos szexuális gyakorlatok során élt újra.

A rettegett, bigott katolikus apa mellett felnőtt Max Ernst viszont nem őrzött érzelmes emlékeket a gyerekkorában elszenvedett püfölésekről. *A Szent Szűz elfenekeli a Kisjézust három tanú, André Breton, Paul Éluard és a művész jelenlétében* című hatalmas vászna[26] azon kevesek egyike, amelyen a gyermekverés a maga brutalitásában fogalmazódott meg. Jézus életéből csak egyetlen momentumot ismerünk, amelyben ő akaratos, szüleinek gondot okozó kisfiúnak tűnhet. Lukács említ futólag egy epizódot, amikor a tizenkét éves gyermek szülei tudta nélkül három napra hátra maradt templomban, hogy tudósokkal beszélgessen. A keresztény ikonográfiában Jézus döntése nem az engedetlenség, hanem az Istenatya iránti magasabb engedelem értelmében jelent meg, így nem illethette őt a megátalkodottság vádja. Max Ernst valószínűleg nem az evangéliumból, hanem apokrif himnuszokból merítette a témát.[27] Mikor a festményt 1926-ban kiállították a katedrálistól nem messze fekvő Kölni Művészeti Társulatban, a kölni püspök leakasztatta a képet a falról és a festőt apja jelenlétében nyilvánosan exkommunikálta. Leo Steinberg hívta fel a figyelmet arra, hogy a hátul álló három tanú közül a két költő,



Britannia Dover szikláinál korbáccsal fenyegeti a Calais partján álló komisz kisfiút, Napóleont, 1803.
Kiadó: William Holland (1757–1815).
Papír, kézzel színezett rézkarc, 348×247 mm
©British Museum, 1868,0808.7110



William Heath (1794–1840)
A komisz kisfiú elfenekelése, 1815
A waterlooi győzők, Wellington admirális és Generalfeldmarschall Gebhard Leberecht von Blücher megbüntetik Napóleont.
Kiadó: Thomas Tegg (1776–1845).
Papír, kézzel színezett rézkarc
©British Museum, 1872,1012.5077



Ismeretlen mester
Porosz katonák elfenekelik a trónjától megfosztott III. Napóleont, 1870–71.
Papír, litográfia, 235×321 mm
©British Museum, 1871,1209.4558

Breton és Éluard nem látnak rá a jelenetre, a festő Max Ernst pedig kifelé, a nézőre tekint a képből.[28] Ez lényegesen megváltoztatja a kép értelmezését, mivel a fókusz a fenekelésről a fenekelést szemlélő nézőre kerül, így magához az erőszakhoz való viszonyunk reflektálódik. A mű lerántja a hétköznapokba a Szűz és a Gyermek szakrális kapcsolatát, ennek egyik jeleként a pirosra fenekelt Jézuska fejéről a földre hullik a dicsfény.

A mezítelen altest feltárásának antropológiai és vizuális asszociációi a kezdetektől ellentmondásosak voltak. Desmond Morris etológus 1967-ben megjelent *A csupasz majom* című korszakos művében párhuzamot vont a majmok szubmisszív testtartása és az iskolai fenekelések között:

„Kétlem, hogy az iskolamesterek kitartanának ezen szokásaik mellett, ha tudnák, hogy valójában ősi, rituális egyesülést hajtanak végre tanítványaikkal. A fájdalomokozás, amennyiben pusztán ez volna a cél, az előrehajló, alárendelődő nőstény pozíciójába való kényszerítés nélkül is megoldható volna."[29]

A már többször említett erotikus modulációk leválaszthatatlanok voltak a testi fenyítés témaköréről. Már csak azért is, mert a szóban forgó testtájak közel esnek egymáshoz, s mert a verés okozta felajzottság és a szerelmi hév neurofiziológiai tekintetben előhívhatják egymást. Talán nem túlzás az állítás, hogy generációk nőttek fel úgy, hogy az első intenzív testi élmény, a verés és az azzal járó rendkívül felkavaró érzések határozták meg későbbi vonzalmaikat. Nemzedékek hosszú sora behatóan ismerte a környezetében élők alsó fertályának anatómiáját, mivel a verés rituáléjához hozzá tartozott egyfajta



Odoardo Fialetti (1573–1638?) nyomán
Vénusz elfenekeli Cupidót.
17. század első harmada
Papír, rézmetszet, 157×97 mm
©British Museum, U,5.32

nyilvánosság. A magyar nyelv a „nadrágol" kifejezéssel árnyalja a ruhán át vagy közvetlenül a bőrre mért ütések jellegét, ez a igénk ráadásul a nemi különbözésre is utal. A leánygyermekeket a 18. század végétől a szabályozásokból ítélhetően kevésbé verték, mint a fiúkat, bár Charlotte Brontë *Jane Eyre* című regényének egyik tragikus sorsú szereplője, Helen Burns az árvaházban kegyetlen veréseket élt át.[30] A lányokat minden bizonnyal főként a nemkívánt közeledések sújtották.

A verési ceremóniák itt számba vett képtípusait jellemző szatirikus színezet, a szinte mindvégig kitapintható bizarr hangulati elemek és a megregulázott gyermek fájdalmának konzekvens, korszakokon átívelő hárítása arra utalnak, hogy a látvány egymást kioltó jelentéseket hordozott, melyeket a művészek érzelmi áthangolások és transzponálások révén oldottak fel. Úgy tűnik, gyermekverést teoretikusan alátámasztó szöveges diskurzus figurális megjelenítése – a direktebb hatásmechanizmusok révén – túlfeszítették a kompozíciós sémákat. A tematikából a mártíromság és az áldozati narratíva mintázatai sejlettek elő, ám mivel majd mindenki egykor fenekelt



Charles Edmund Brock (1870–1938)
Bánatom enyhítésére.
Illusztráció Thomas Hood Tréfás versikék
című kötetéhez, 1893.
Papír, nyomat
© The British Library



Max Ernst (1891–1976): A Szent Szűz elfenekeli a Kisjézust három tanú, André Breton, Paul Éluard és a művész jelenlétében, 1926.
Vászon, olaj, 1960×1300 mm ©Ludwig Museum, Köln

majd felnőve fenekelő volt, e látszatra kézre álló fogalmazásmód a végtelenített szerepcserék szorításban a könnyedebb árnyalatok, a fesztelenebb hangolás felé terelődött. Az elpáholt, megvesszőzött, elfenekelt gyerek alakja olyan leküzdhetetlen asszociációkat hívott elő, amelyek kiforgatták az aktus ábrázolását a vétek és a jogosnak tetsző büntetés didaktikai kereteiből. A társadalmi körbe-körbe verési táncrendek képzőművészeti reprezentációja homályos mezőben maradt, mivel maga a verés társadalmi gyakorlata is az ambivalenciák tartózkodóan reflektált tartományában ragadt.

A gyermekverés képei ebben az értelemben a szenvedés jogának megtagadásáról vallanak. Másrészt azonban a megjelenítésekben tetten érhető elhárító mechanizmusok – tagadás, eltolódás, helyettesítés, áthangolás, átcsomagolás, s elsősorban a humor – révén az átélt gyötrelmek emléke is oldódott, s így e képek az évszázadok óta püfölt és püfölő közösségek kollektív tudattalatijának lassú gyógyulásához esetlegesen mégiscsak hozzájárultak.

JEGYZETEK

1. *De Bruyn 1999; Garnsey – Saller 2014; Hillner 2009; Saller 1994; Volunanto 2015*
2. *Hillner 2009:* 774–775
3. *Garnsey 1997:* 160
4. *De Bruyn 1999:* 271–2, 279.
5. *Hillner 2009:* 776.
6. *Geltner 2014:* 62.
7. *Ober 1987*: 4.
8. British Museum, No. 1805,0703.125.
9. *Sarton 1930:* 8–19.
10. *Kunzle 1994:* 39–94.
11. *Davis 2001: 126.*
12. *Desmond 2006: 22–26.*
13. *Pigeaud 1987: 39–58.*
14. *Ober 1987: 7.*
15. *Sorrel Dick 2009: 65–67*
16. *Greenblatt 2007.* The New York Review of Books online archívum. Letöltve: 2018. június 1.
17. *Largier 2007: 446;* Angliában 1948-ban tiltották be, de a börtönökben egészen 1967-ig alkalmazták a korbácsot.
18. Bővebben: *Pukánszky 2005:* 49–54.
19. *Locke 1914:* § 51–60, 83.
20. *Müller 2009:* 135–6.
21. *Der Machandelbaum,* Az gyalog fenyőrül, lásd: *Tatar 1987: 3–4.*
22. *Hoffmann 1845;* 23. *Molnár Gál 2009.*
24. *Moir 1976: 143*
25. Naughty Boy, Den uartige Dreng, *Hans Christian Andersen* meséje, 1835.
26. Vászon, olaj, 1926, 196×130 cm, Ludwig Museum, Köln; Steinberg 2005. *The New York Review of Books online archívum.* Letöltve: 2018. június 1.
27. *Dzon 2005:* 135–136
28. *Steinberg 1993.*
29. *Morris 1967:* 147.

IRODALOM ÉS RÖVDÍTÉSJEGYZÉK

De Bruyn 1999
Theodore De Bruyn: Flogging a Son: The Emergence of the Pater Flagellans in Latin Christian Discourse. *Journal of Early Christian Studies* 7, *John Hopkins* University Press, Baltimore, Maryland, 1999.

Davis 2001
Natalie Zemon Davis: Women on Top. In: Társadalom és kultúra a kora újkori Franciaországban. Balassi Kiadó, 2001.

Marilynn Desmond: Ovid's Art and the Wife of Bath: The Ethics of Erotic Violence. Cornell University Press, Ithaca, US, 2006.

Mary Dzon: Joseph and the Amazing Child-Christ of Late Medieval Legend. In: Childhood in the Middle Ages and the Renaissance The Results of a Paradigm Shift in the History of Mentality, ed.: Albrecht Classen. Berlin – New York, 2005: 135–136.

Garnsey 1997
Peter Garnsey: Sons, Slaves and Christians. In: The Roman Family in Italy: Status, Sentiment, Space, edited by Beryl Rawson and Paul Weaver. Canberra, Oxford, Oxford University Press, 1997.

Peter Garnsey, Richard Saller: The Roman Empire. Economy, Society and Culture, Bloomsbury, 2014

Guy Geltner: Flogging Others. Corporal Punishment and Cultural Identity from Antiquity to the Present. Amsterdam, University Press, 2014: 62.

Greenblatt 2007
Stephen Greenblatt: Stroking. In: *The New York Review of Books*, Nov. 8, 2007.
http://www.nybooks.com/articles/2007/11/08/stroking/ Letöltve: 2018. jún. 1.

Hillner 2009
Julia Hillner: Monks and children: corporal punishment in Late Antiquity. European Review of History: Revue européenne d'histoire, 2009, 16, 6: 773–791,
DOI: 10.1080/13507480903368046 Letöltve: 2018. jún. 1.

Hoffmann 1845
Heinrich Hoffmann: Der Struwwelpeter, oder Lustige Geschichten und drollige Bilder, 1845. Magyarul: Kócos Peti és más mesék – Dr. Heinrich Hoffmann meséi saját rajzaival, ford.: *Hodosi Mária*, Budapest, Argumentum, 2008.

Kunzle 1978
David Kunzle: "World Upside Down: The iconography of a European broadsheet type." In: The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society, ed. B. A. Babcock, Ithaca, 1978.

Largier 2007
Niklaus Largier: In praise of the whip: A cultural history of arousal. Translated by Graham Harman, New York, Zone Books, 2007.

Locke 1914
John Locke: Some Thoughts Concerning Education. The Harvard Classics, 1914. *Create Space Independent Publishing Platform. Letöltve: 2018. június 1.*

Moir 1976
Alfred Moir: Caravaggio and His Copysts, New York University Press, 1976.

Molnár Gál 2009
Molnár Gál Péter: A nap kritikája – Der Struwwelpeter, Népszabadság, 2009. február 15. http://nol.hu/kultura/a_nap_kritikaja_der_struwwelpeter_mgp-320653 Letöltve: 2018. június 1.

Desmond
Morris, Desmond: The Naked Ape: A Zoologist's Study of the Human Animal, 1967. A Bantam Book / published by arrangement with Jonathan Cape Ltd. Canada Toronto; A csupasz majom, ford.: *Hernádi Miklós*. Budapest, Gabo Kiadó, 2016.

Müller 2009
Anja Müller: Framing Childhood in Eighteenth-Century English Periodicals and Prints, 1689–1789. Surrey, Ashgate Publishing, 2009.

Ober 1987
William B. Ober: The „Fine Arts and" Flagellation. In: Bottoms Up!: A Pathologist's Essay on Medicine and the Humanities, Southern Illinois University, Carbondale, Illinois, 1987.

Pigeaud 1987
Renée Pigeaud: ''Woman as temptress: Urban morality in the fifteenth century," in Saints and She-Devils: Images of Women in the Fifteenth and Sixteenth Centuries. London, 1987.

Pukánszky 2005
Pukánszky Béla: A gyermek a 19. századi magyar neveléstani kézikönyvekben, *Iskolakultúra*, Pécs, 2005.

Richard P. Saller: Patriarchy, Property and Death in the Roman Family. *Cambridge University Press*, 1994.

Sarton 1930
George Sarton: Phyllis and Aristotle. *Isis* 14. 1930.

Sorrell Dick 2009
Christina Sorrell Dick: The Mother in Seventeenth-Century Dutch Art. A Thesis Submitted to the graduate faculty of The University of Alabama at Birmingham and The University of Alabama, in partial fulfillment of the requirements for the degree of Masters of Arts. Birmingham, Alabama, 2009.

Steinberg 1993
Leo Steinberg: This is a test. *The New York Review of Books*, 13. May, 1993. https://www.nybooks.com/articles/1993/05/13/this-is-a-test/ Letöltve: 2018. jún. 1.

Steinberg 2005
Leo Steinberg: Max Ernst's Blasphemy. *The New York Review of Books*, 22. September, 2005. https://www.nybooks.com/articles/2005/09/22/max-ernsts-blasphemy/ Letötve: 2018. jún. 1.

Maria Tatar: The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales. *Princeton University Press,* 1987: 3–4.

Ville Voulanto: Children and asceticism in late antiquity. Continuity, Family dynamics and the rise of Christianity. Ashgate, 2015.

ANIKÓ B. NAGY

A GOOD PARENT NEVER PUTS THE ROD TO REST IMAGES OF CHASTISING CHILDREN

ABSTRACT

Many admonitions in the Book of Proverbs deal with the modes and beneficial effects of chastising children, but visual representations of them were rare until the 18th century. With the emergence of more reflected concepts of the child the issue of beating has become a pivot in modern discourse. Although displaying brutality was not far from Western art, the visual representation of chastising children remained in the realm of eroticism or jovial genre painting. My paper focuses on this artistic theme which remained untouched by realism and consistently averted by diversionary mechanisms until the mid-20th century.

bnagya@gmail.com

KONDOR-SZILÁGYI MÁRIA

KÁRTYAVÁR

GYERMEKÁBRÁZOLÁS ZINAIDA SZEREBRJAKOVA MŰVÉSZETÉBEN

Ebben a tanulmányban egy emblematikus gyermekábrázoló festményre, Zinaida Szerebrjakova 1919-ben készült *Kártyavár* című festményére szeretném felhívni a figyelmet. Az orosz festőművésznő munkásságáról korábban magyar nyelven nem jelent meg publikáció, így az alkotó neve a hazai művészettörténész szakmában kevéssé ismert. Ezért a későbbiekben életpályájának ismertetésére is ki kell majd térni, amihez kiváló alapot adhat a tanulmány központi témájául szolgáló festmény, a festőnő egyik főműve. Bevezető lépésként azt javaslom, hogy a festmény látványában szemlélődve engedjük, hogy a mű „...maga tárja fel lehetséges jelentéseit".

Az erőteljes fény-árnyék és hideg-meleg színkontrasztok és a vonalvezetés *zaklatott* ritmusa a várakozás nyugtalan atmoszféráját teremti meg. Ezt az arcokon megfigyelhető, csendes és szomorú összpontosító figyelem látszólagos nyugalma ellenpontozza, amellyel a törékeny, bármelyik pillanatban összedőlő kártyavárra néznek. A három idősebbnek tűnő gyermek tevőlegesen résztvevője a kártyavár építésének, míg a legkisebb, szomorúan a távolba néz el. Vegyük sorra a képen szereplő sokatmondó szimbólumokat! Az első maga a *gyermek*, amelynek jelentése konvencionálisan mindig valami pozitívum szokott lenni: „az új lehetőség", „a jövő", vagy éppen „az életerő" megtestesítője. Mindebben jelen van a keresztény gyermek, a Jézus-ábrázolások ikonográfiájának öröksége: a gyerek – áldás, Isten ajándéka. Mindezekhez még hozzávehetjük a Rousseau által megfogalmazott, azóta közkeletűvé vált vélelmet, hogy a gyermekben az ember „eredendő jósága" testesül meg.

A kép lélektani hatásának lényeges eleme, hogy négy gyermeket látunk: a négyes szám a szilárd alap, vagyis a négyzet száma, ami a stabilitás szimbóluma. Ez az asszociáció különös ellentétben áll a képet átható feszült, kiélezett nyugtalansággal.

A nyugtalanságra erősítenek rá a vanitas-szimbólumok a képen, mint például a könyv, vagy a bábu (játék), amelyek általában a csendéletek gyakori elmúlás-szimbólumai. A bábu egyrészt gyermeki játékra utal, másrészt a báb a játékos nélkül tehetetlen holt tárgy. Eszünkbe juthatnak még a bábukról az archaikus sírmellékletekben talált játékbáb méretű szobrocskák: istenek, szellemek, ősök, illetve emberek kicsinyített másai – lényegében helyettesítői. És főként ott van maga a kártya, mint a kép címében szereplő tárgy. Sokféle jelentést társíthat a néző e kis lapokhoz: egyrészt a természeti körforgás jelképeit (52 lap – 52 hét, 4 évszak – 4 sorozat, 12 figurális lap – 12 hónap, stb.), másrészt a hagyományos társadalmi hierarchia leképeződését (király, királynő stb.). Ám az európai művészetben a kártya negatív értelmezése a gyakoribb. (Például de la Tour Hamiskártyás című képe). Nagyon izgalmas, „asszociatív módon



Kártyavár, 1919, olaj, vászon, 65×75,5 cm. Szentpétervár, Állami Orosz Múzeum,

beugró", „hangulatfestő", jelentésrétegként még ott rejlik a kártyalapok használatában a kártyához közismerten kötődő jövendőmondás és jóslás. És eszünkbe juthatnak *Chardin* kártyavár-építő gyerekportréi. A vizsgált mű e figyelemre méltó előképein a francia mester a csendéletfestészete által implikált *mulandóság* motívumkörét az életképekre is kiterjesztette. De Chardinnél a kártyavárépítés magányos, szinte meditatív tevékenység, amiről szintén a sorsot fürkésző jóslás rítusára asszociálhatunk. Az orosz festőnőnél a kártyavár viszont közösségteremtő játék, ami persze a mulandóságot és illékonyságot is magába foglalja. Azt a pillanatot „állítja meg", amikor még áll az építmény, még akár lehetne rá rakni, de bármelyik következő pillanatban összeomolhat az egész, hasonlóan az emberi élet megszokott helyzeteinek törékenységéhez. *Felmerülhet a kérdés, hogy a képet átható tragédiát sejtető hangulat vajon előérzet, vagy beteljesedett végzet?* A választ itt már az életrajzból kapjuk meg: a képen a festőnő négy gyermekét láthatjuk: Jevgenyij, Alekszandr, Tatjána és Jekatyerina; a mű pedig azután készült, hogy az édesapjuk, Borisz Anatoljevics Szerebrjakov 1919. április 17-én otthon, családja körében meghalt tífuszban.

A játék belső feszültsége a gyerekeket életük tragikus körülményeire, és a könnyen elveszthető boldogságra, emlékezteti, de ezeken túl erős pozitív üzenetet is hordoz a festmény. A kép kompozíciója, – ahogy a gyermekek fejei egy vonalban vannak – felerősíti annak érzetét, hogy a közös tevékenység összehozza őket, mintha Tatjána jósolna a kártyákból, hogy megláthassák mi vár a családra. Fontos még észrevennünk, hogy az anya külső megfigyelő pozíciója is jelentést hordoz: a kép alkotója azt figyeli, hogyan élik meg a helyzetüket a gyerekek magukban, vagy akár még azt is, hogy milyen lenne az életük nélküle. Ez az „űr", eszünkbe juttatja azt is, hogy a kívülálló, megfigyelői pozícióban vajon nem láthatjuk-e meg a nőnek született képzőművészek korabeli helyzetének önkéntelen leképeződését?

Mielőtt a nőnek a századforduló évtizedeiben az orosz és nemzetközi művészet világában elfoglalt helyét tárgyalnánk, röviden arról szólnék, hogy *ki is volt Zinaida Szerebrjakova?*[1]

1884. december 10-én született a szülei tulajdonában lévő, Harkovhoz közeli, poétikusan csengő „Nyeszkucsnoje" (magyarul: „Nem unalmas") nevű birtokon. Apja ismert szobrász volt, édesanyja a híres Benois-család tagja. Nagyapja: Nyikolaj Benois építész volt. Nagybátyja, Alekszandr Benois grafikus és művészettörténész volt, egyik alapító tagja a *Mir Isszkusztva* (magyarul: *Művészet világa*) csoportnak.

Zinaida két éves volt, amikor meghalt az apja, ezért anyja az atyai házba vitte Szentpétervárra, a nyarakat pedig Carszkoje Szelóban töltötték. Ez a környezet, Pétervár szigorú építészete és múzeumai különösen nagy hatással voltak a művészi hajlamokkal megáldott kislányra. A Benois-házban a magas művészet és az intellektualizmus uralkodott: régi bútorok díszítették a szobákat, a falakon régi művészek képeiről készült metszetek sorakoztak. A könyvtárban régi és ritka könyvek voltak. Az ebédlőben pedig édesanyja fiatalkorában festett portréi díszítették a falakat.[2] Első óráit édesanyjától és idősebb testvéreitől kapta (hatan voltak testvérek, ebből hárman a művészi pályát választották, l. Jevgenyij Lanceray).[3] A Benois-ház állandó vendégei voltak a későbbi *Mir Iszkussztva* kör tagjai.[4] Zinaida Szerebrjakova 1911-ben lett e kör tagja.

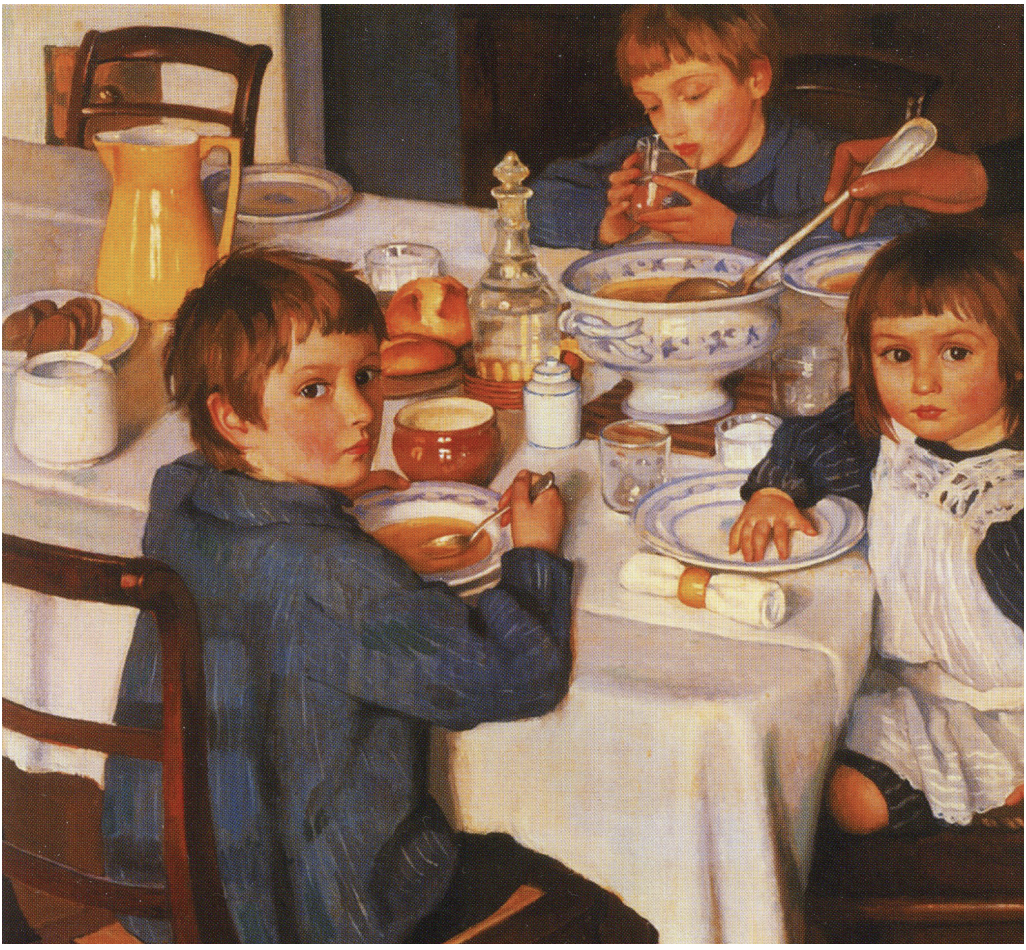
Akkoriban Oroszországban nagyon nehéz volt egy nőnek hivatásos festővé válni, de úgy is fogalmazhatunk, hogy különös bátorság kellett hozzá. Ha a 19. század utolsó évtizedeinek fontos társadalmi változásait nézzük, akkor arra juthatunk, hogy nem kevés nőben lehetett jelen ez a fajta elszántság, hiszen az orosz művészeti élet marginális figuráiból, a nőnek született művészek egyre nagyobb ismertségre tettek szert, majd a 20. század legelején az avantgarde mozgalmaiban központi szerepet játszottak. E változás egyik okát, magyarázatát a nők az alkalmazott művészetek terén megnövekedett aktivitása adja, nem elhanyagolható szempont az sem, hogy ezzel bevitték a művészetet a mindennapi életbe.[5] Itt most csak jelezni tudom, hogy a túlnyomórészt a nemesi középosztályból származó művész és értelmiségi nők jelentős hangsúlyt fektettek a szegény társadalmi rétegek művészet által való szellemi felemelésére. Például Jelizaveta Mamontova és Jelena Polenova, festő és grafikusművész, akik különféle iparművészeti mesterségeket tanítottak a falusi iskolákban a lányoknak.

Szeretnék néhány szót szólni a korabeli női oktatásról és az orosz nő kultúrában betöltött szerepéről. Jurij Lotman a 19. század első felének kultúrájával foglalkozó munkájában külön fejezetet szentel a nők világának, illetve a korszak női oktatásának. A 18. század végétől Oroszországban egyre jobban erősödik a nők szerepe a közéletben,

aminek legfontosabb oka olvasottságuk. Ugyanakkor Lotman kiemeli, hogy annak arányában, ahogy közéleti szerepet vállalnak, nagyobb erőfeszítést kellett tenniük nőlétük megőrzésére, ami alatt azokat az örök emberi értékeket érti, amelyeknek hordozói a nők voltak.[6] A korszak gondolkodói (Szumarokov, Novikov, Karamzin) azt várták a művelt nőtől, hogy anyaként továbbadja műveltségét a következő nemzedéknek, hiszen az asszony könyvtára, a gyermeke könyvtára is volt.[7] Lotman megállapításához hozzátehetjük Dušan Tellinger véleményét, aki hangsúlyozza, hogy a 19. században már „...a női emancipáció jegyében változott a társadalom viszonya a női olvasmányokhoz is – az olvasás szerves részévé vált az intézményi nevelésnek".[8] A nőknek nagyon fontos kultúraformáló szerepet tulajdonítottak.[9] Ebben a korszakban a női lelket az irodalom alakította, és ekkor jött létre az a felfogás, hogy a nő a korszak legérzékenyebb kifejezője, amely a 19. századi irodalom jellemzője lett.[10]

1842-től a szentpétervári Rajziskolában nőket is engedtek rajzolni, az iskola elkülönített, nőknek fenntartott szekciója látható Jekatyerina Khilkova 1855-ös festményén. A Rajziskolában végzett hölgyek közül sokan vagy tehetős családok gyermekeit tanították rajzolni és festeni, vagy az alkalmazott művészetekben kezdtek dolgozni: porcelánokhoz, ötvöstárgyakhoz készítettek terveket.[11] Az alkalmazott művészetek két legnagyobb iskolája Oroszországban: a Sztroganov Iskola Moszkvában és a Stieglitz Iskola Szentpéterváron. A 40-es évektől mind a két intézményt megnyitották nők számára is, és az alkalmazott művészeti szakok mellett tanítói képzést is tartottak. A korábban említett Khilkova Szentpéterváron tanult, és rajzot tanított, majd az akadémián is részt vett az órákon és mindössze 4 év alatt végezte el a képzést. Ennek eredményeképpen a ma kissé furcsán hangzó *„Harmadik Rangú Művész"* címet kapta, amely az egyedüli elérhető rang vagy beosztás volt ekkor, a huszadik század elejéig, a nők számára.[12] Tehát ameddig jó pár nő sikeres karriert futott be a „kis művészetek" terén, sokkal nehezebb volt a „magas művészet" területére betörni: megfelelő szakmai gyakorlatot szerezni, lehetőséget kapni kiállítani, vagy megkapni a hivatalos elismerést. Azokat a nagyon motivált és nehézségeket leküzdeni igyekvő agresszív és radikális női diákokat, akik ekkoriban jelentek meg, különböző, mind pozitív, mind negatív értelmű kifejezésekkel illették az irodalomban és a művészetben is: nigilisztki, kurszisztki (nigilisztka = nihilista lány, kurszisztka = diáklány.) (pl. Nyikolaj Jarosenko: Kurszisztka, 1883). Jarosenkónak ez a képe számtalan támadást provokált a sajtóban azok ellen a fiatal lányok ellen, akik a „szüleik akarata ellen mentek".[13] Ugyanakkor a negatív véleményekkel szemben ez a típus a megtestesülése és új ideálja lett egy önálló, intellektuális és spirituális szépségnek, az új generáció és az új nő prototípusának, aki majd eléri a várva várt társadalmi változásokat. Ennek a női képnek a kialakulásához a művészeti élet prominensei is hozzájárultak pl. a zeneszerző Valentina Szerova, aki a 70-es, 80-as évek népi mozgalmaihoz szerzett ideológiai operákat.[14]

Igen jellemző a korabeli helyzetre, hogy a képzőművészetek területén a nők sokkal inkább megfigyelőkként, mint teljes jogú beiratkozott hallgatókként vettek részt a képzésben. Ez azt jelentette, hogy nem vizsgázhattak, és a hivatalos akadémiai rang megszerzésének és a professzionális karrier elérésének más lépéseiből is ki voltak zárva. A helyzet nagyjából hasonló volt a korabeli Angliában és Franciaországban is. Közvetlenül meztelen modellt nem rajzolhattak, és koedukált műteremben sem dolgoztak. Franciaországban a 30-as évektől néhány műterem már megnyitotta kapuit



Ebéd közben, 1914, olaj, vászon, 88,5×107 cm. Moszkva , Tretyakov Képtár

nők előtt, mégis a Julien Akadémia volt az egyetlen, ahol meztelen modellt festhettek a 70-es évek végén. Ahogy az orosz származású, de szinte egész rövid életét Párizsban leélő Marie Bashkirtseff[15] írja naplójában, a női osztályokban lévő képzés szintje alacsonyabb volt, mint a férfiaknál.[16]

Ilja Repin volt az az idősebb peredvizsnyik mester, aki támogatta a női művészeket. Amikor 1894-ben elkezdett tanítani az Akadémián, az ő osztályaiban nagyobb számban voltak női művészek, mint férfiak. Amikor 1907-ben visszavonult, búcsúbeszédét azzal kezdte: „Mostanra a női művészek bebizonyították, hogy van helyük a professzionális művészetben".[17] Egyik tanítványa Jelizaveta Zvantseva fontos szerepet játszott a női művészeti oktatásban, amikor 1895-ben elhagyta Repin párizsi műtermét és visszatért Moszkvába, és megalapította az első olyan független festészeti iskolát, ahol nők is festhettek és rajzolhattak meztelen modell után. Iskolájába a korszak híres művészeit hívta meg tanárnak, mint Valentin Szerov, Konstantin Szomov, Konstantin Korovin, Lev Bakszt, stb.[18] Repin két legismertebb női tanítványa: Anna Osztroumova-Lebegyeva és Zinaida Szerebrjakova nem követték mesterük stilisztikai és tematikus érdeklődését, de

elfogadták a segítségét abban, hogy független törekvéseiket elérjék és saját művészeti útjukat megtalálják. Ez a két művésznő volt az első, akiket akadémikusi rangra jelöltek.[19]

1902-ben Szerebrjakova édesanyjával és nővéreivel elutazott Olaszországba, először Rómába, majd Caprira. Rómában megismerkedett Anna Petrovna Osztroumova-Lebegyeva grafikusművésszel. Ez az ismeretség végképp megerősítette választását, hogy festőművész legyen.

1903 májusában visszatért Oroszországba, és a Repin-tanítvány Oszip Braz műtermében kezdett tanulni. 1905[20] és 1906 között az Academie de la Grande Chaumiére-n tanul Párizsban.

1905. szeptember 9-én feleségül ment a később vasúti mérnök, Borisz Anatoljevics Szerebrjakovhoz (1880–1919). Ezután Párizsba utazott, hogy befejezze képzését.

Több vázlatot és olajképet is készített a földeken dolgozó parasztasszonyokról, akik hosszú időre múzsái lettek, ekkor festhette az alvó kislányt is (pl. *Alvó Galja*, 1908). Leginkább az emberi szépség vonzotta, amelynek kifejeződése számára az orosz parasztlány/asszony lett. Ekkor kezd önarcképeket is festeni, például 1909-ben festi a híres *Önarckép tükör előtt* című képét.

Az Első Világháború alatt Nyeszkucsnojében[21] tartózkodik szerettei és ekkor már négy gyermeke körében (Jevgenyij – 1906, Alekszandr – 1907, Tatjana – 1912, Katyerina – 1913).

Ekkor 1914-ben festi az *Ebéd közben* című képét, amelyen Jevgenyij, Alekszandr és Tatjána szerepelnek. Ismerve a világban kezdődő eseményeket, amelyek a nagy háborúk velejárói, különös hangsúlyt kap ennek a képnek az otthonos hangulata és harmóniája. A képen a melegségnek és a könnyedségnek különös atmoszférája uralkodik, a nyugodt színkezelés és a kompozíció egy egységbe rendezi a gyerekeket. A gyermeki lélek ismerőjeként a festő megmutatja mindegyik gyermek jellegzetes vonását: Sura közvetlenségét, Zsenya álmodozásra való hajlamát és a kis Tatjána nyugtalanságát, ahogy várja az ebédet. Szerebrjakova nem festett programszerűen csendéleteket, mégis ezen a képen is figyelemre méltó, hogy örömét leli a tárgyak az anyagok megfestésében. Születésüktől kezdve festette gyermekeit, újra és újra visszatért ehhez a témához, és gyermekei állandó modelljeivé váltak. Ahogy egyik monográfusa, E. V. Jefremova[22] felhívja rá a figyelmet, azokat az első osztályú képeket, amelyeket ennek a témának szentelt talán csak a Mir Iszkussztva körhöz tartozó Szerov[23] képeivel lehet összevetni minőségükben.

Zinaida Szerebrjakovára alapvetően nem jellemző a csendéletfestés, a következő három képben viszont megtalálta azt a formát, ahogy a szeretett gyermekportrékat keverni tudta a csendéletek elemeivel (l. *A konyhában* – 1923, *Kátya csendélettel* – 1923, *Táta zöldségekkel* – 1923).

Egy hatalmas dekoratív pannó megfestésére kapott megrendelést, ezért 1924. augusztus 28-án Párizsba költözött, de még nem tudta, hogy örökre elhagyta Oroszországot[24]. Gyermekeit és beteg édesanyját Oroszországban hagyta, akikkel ezután sokáig nem találkozhatott, hiszen nem engedték utána őket. Minden, amit Párizsban keresett, hazaküldte a családjának, ezért sokat nélkülözött, és a nyarat is kénytelen volt a nagyvárosban tölteni. 1926-ban Alekszandr Párizsba érkezik, majd 1928-ban Kátya is. Jevgenyij és Tatyjána a nagymamával maradtak Leningrádban. Tatyjánával csak 1960-ban találkoztak, aki ekkor látogatja meg Szerebrjakovát Párizsban.[25]

1967. szeptember 19-én Párizsban halt meg.



Önarckép a tükör előtt, 1909, olaj, vászon kartonon, 75×65 cm. Moszkva, Tretyakov Képtár

Jelen írás egy nagyobb kutatási téma első felütése, amelyben csak irányelveket tudtam kijelölni. Előzetesen arra vállalkoztam, hogy megkísérlem feltárni a női és a férfi alkotói módszer közötti különbséget, ezért a Zinaida Szerebrjakova által festett gyermekportrék mellé olyan párhuzamokat kerestem, amelyek több összehasonlítási szempont lehetőségét kínálják. Nem vállalkozhattam itt az orosz művészet egészének története alatt született gyermekportrék bemutatására, ezért szűkítetem a korszakot is – 19. század vége 20 század eleje –, és a párhuzamos példákat is. Az összehasonlítás legfontosabb alapja a gyermekábrázolás volt. Szerebrjakova esetében nagyon érdekes mozzanat, hogy a festőnő művészként kétségtelenül merített anyai szerepéből és érzéseiből, de sokkal nehezebb kimutatni, hogy anyaként miként tudta hasznosítani a művészeti tevékenységéből származó energiákat. Mindenesetre azt gondolom, vitatkozhatunk *Elisabeth Badinter* A szerető anya című könyvében tett azon megállapításával, miszerint: „Az ember nem lehet egyszerre anya és valami más is. Az anyai mesterség egyetlen szabad percet sem hagy az asszonynak”.[26] Jegyezzük itt meg, hogy az „apai mesterséggel” kapcsolatban nem szoktunk hallani hasonló kijelentéseket. A Zinaida Szerebrjakovával párhuzamba állított másik női művész Marie Bashkirtseff fiatalon meghalt és nem lett anya, ugyanakkor fiatal lányként számos női és gyermekportrét készített. Az ő képeiből hiányzik az a fajta közvetlenség, amelyet Szerebrjakovánál érzünk, amikor gyerekportrét készít. Valószínűleg Bashkirtseff fiatal kora és az anyai tapasztalatok hiánya is lehet az oka, hogy még nem sikerült igazán a modellek „bőre alá hatolnia”. Érdekes módon még az *Önarckép*e is egyfajta távolságot és merevséget mutat, ott sem érezzük a Szerebrjakovánál tapasztalt játékos kíváncsiságot, hogy *„...önmagam titkait megfejtsem”*. Ebből a szempontból is lényeges itt Valentin Szerov személye, hiszen ő igaz virtuóza volt a portréfestészetnek, – a kortársai szerint szinte *„...belelátott portréalanyai szívébe”,* így személyiségük legjellegzetesebb vonásait ragadta meg. Ennek ellenére mégis alapvető különbséget érzünk az ő fiairól festett portréja és a Szerebrjakova által festett saját fiainak szomorú portréja között. Szerov megfigyeli gyermekeit, megragadja a jellegzetes vonásaikat, ahogy állnak a tengerparton és nézelődnek, de ő nem vonódik be, csak megfigyel. Ezzel szemben, ahogy Szerebrjakova figyeli fiait, érezzük a rendkívüli emocionális töltetet: *„...megszakad a szíve szomorúságuk láttán”*. Együtt rezdül gyermekeivel: ha vidámak velük örül (még a színek is örülnek), ha szomorúak, együtt szomorkodik velük, és ez a modellekkel való „együtt-lét” számomra minden esetben átjön a képein. Akár gyermeket (és nemcsak a sajátjait), akár női aktot, akár a földeken dolgozó parasztlányokat fest, mindig ott van, részese a képnek.

Hogy ez más hasonló körülményekkel és tehetséggel rendelkező női művésznél is így van-e, egy következő lépése a kutatásnak, az már egy másik vizsgálat!

1. Az életrajzi adatok összeállításában *Jefremova* (2006) Szerebrjakova-monográfiáját követtem. Ehhez további hasznos adalékul szolgálhat az 1979-es *Zinaida Knyjázeva* Szerebrjákováról írt monográfiája és Szerebrjakova kortársaival folytatott levelezése. *Knyjázeva 1987.*
2. *Jefremova 2006:* 8.
3. U.o.: 9.
4. Szergej Gyagilev (1872–1929) 1897 májusában fogalmazza meg egy új kreatív csoport megalapításának gondolatát. 1898. január 15-én a szentpétervári Stieglitz Múzeumban közös orosz-finn kiállítás nyílik, ahol az orosz művészek már egységes csoportként, de még mindig nem ezalatt a név alatt állítanak ki. 1898. március 18-án írják alá az új, havonta megjelenő művészeti folyóiratra, a Mir Iszkussztvára a szerződést. Az anyagiakat Szavva Mamontov és Maria Tenisheva biztosították. (Október–novemberre elkészül az első dupla szám, Konstantin Korovin művének felhasználásával a borítón.) A kör klasszikus időszaka 1898 és 1904 között volt, 1904-től mondhatni felhígult, és elvesztette a közös ideák egységét. A forradalom után az alkotók nagy része emigrálni kényszerült, ezért gyakorlatilag 1924-ben megszűnt. Az utolsó „Mir iszkussztva" kiállítás 1927-ben Párizsban volt. A Mir iszkussztva kör tagjai számára a legfontosabb a művészetben az esztétikum volt, a modern irányzatok és a szimbolizmus felé törekedtek, szemben a realizmust képviselő Peredvizsnyik kör tagjaival. A művészetnek szerintük az a feladata, hogy kifejezze a művész személyiségét.
5. *Hilton 1996:* 347.
6. *Lotman 1994:* 59.
7. U.o.: 62.
8. *Tellinger 2008:* 251.
9. *Lotman 1994:* 59.
10. U.o.: 64.
11. *Hilton 1996:* 349.
12. U.o.
13. U.o.: 350. A téma bővebb kifejtését adja Barbara Alpern Engel a Mothers and Daughters című könyvében, ahol ennek az új női prototípusnak a kultúrtörténeti és irodalmi előzményeit is részletesen feltárja. 62–85., 86–102.
14. U.o.
15. Marie Bashkirtseff 1858-ban született a mai Ukrajna területén és 1884-ben halt meg Párizsban tuberkulózisban. Egészen fiatalon 16 évesen diagnosztizálták nála a betegséget, és nagyjából ettől az időszaktól kezdve írta naplóját, amelyet egészen haláláig folytatott. A napló életvidám hangulatát folyamatosan beárnyékolja a haláltól való félelem, illetve a betegség elhatalmasodásával járó tünetek ismertetése. A közvetlen és bizalmas hangulatú naplóban, a személyes benyomások, a hétköznapi események véleményezésén túl nagyon sok a festészeti, esztétikai megjegyzés, és rendkívül szép számban tartalmaz műleírásokat, amelyekből következtethetünk festői aktivitására, hiszen képeinek nagy része sajnálatos módon elveszett vagy megsemmisült. Számos portré és gyermekábrázolás tartozik életművébe, amely azért is érdekes, mert soha nem élte át azokat az anyai örömöket, amelyeket Szerebrjakova igen. *Jean és Jacques* (1883), *Az esernyő* (1883), *Mosolygó gyerek* (1883), *A találkozó* (1884).
16. *Hilton 1996:* 351.
17. U.o.: 353.
18. U.o.
19. *Hilton 1996:* 353.
20. Az orosz művészet és kultúra szempontjából különösen fontos volt a 1905. március 6-án a szentpétervári Tavricseszkij Dvorets-ben megnyílt a Történeti Orosz Portrék kiállítása, amelyet Szergej Gyagilev rendezett II. Miklós cár patronálásával. Ez a kiállítás komoly művészeti és társadalmi eseménynek számított Oroszországban. A kiállításon régi és új mesterek festményei és szobrai voltak láthatók, több mint 2000 darab. A kiállítás plakátját Jevgenyij Lanceray tervezte. Anna Osztroumova-Lebegyeva a következőt írja a kiállításról: „Mindenkinek, aki szereti a művészetet, igaz ünnep volt. A portréművészetnek micsoda fantasztikus mesterművei voltak a kiállításon! Egész napokra eltűntem ott, és a munkatársaim is!"
21. Nyeszkucsnoje egyfajta művészi laboratóriummá vált számára, egy olyan hellyé, ahol megvalósíthatta

azokat a témákat, amelyek régóta foglalkoztatták. Férje halála után, el kellett hagyniuk a birtokot, amit ezután nem sokkal kiraboltak és felgyújtottak.
22. *Jefremova 2006:* 44.
23. Valentin Szerov (1865–1911) elsősorban portréfestő volt. 1874-ben ismerkedett meg Repinnel, aki tanítómestere lett. 1878-tól Abramcevóba költöznek, a mecénás Mamontov birtokára, és Repin itt foglalkozik vele tovább. 1880–1884-ig a Művészeti Akadémián tanult.
Kislány őszibarackokkal (1887), *Vera Mamontova arcképe.* Ezért a képéért megkapta a Moszkvai Műpártolók díját. A festészet új technikáit keresi, ahogy a fény-árnyék játékot adja vissza képein.
Két fiú portréja (1899): Szása és Júra Szerov (felesége: Olga Fjodorovna Trubnyikova)
Mika Morozov (1901) Kitűnően érezte és mély átéléssel ábrázolta modelljeinek személyiségét.
24. *Önarckép ecsettel* (1924) ebben az utolsó, orosz földön készített önarcképében mintha összegezné az eddigi tapasztalatait. A formák kifejezésében a finom vonalakra és harmonikus színekre törekszik, ezzel együtt egy mély, feszülten önértékelő képmást hoz létre.
25. Gyermekei mindannyian különösen tehetségesnek bizonyultak a művészetek terén, egészen kis koruktól kezdve nem váltak meg a ceruzától és a festékektől. Felnőttként is követték a családi „hagyományt". A legfiatalabb gyermek, Jekatyerina Boriszovna akvarellel dolgozott, tájképeket és csendéleteket festett. Alekszandr Boriszovics tehetséges akvarellfestő, illusztrátor és épületbelsők festője lett, jól ismerte az építészeti stílusokat. Részt vett a II. világháború után a romokban heverő épületek újjáépítésében. A Leningrádban maradó Jevgenyij Boriszovics építész lett, Tatyjána Boriszovna pedig a moszkvai Művészeti Akadémiai Színház (MHAT) díszlettervezője lett.
26. *Badinter 1999:* 210.

FELHASZNÁLT IRODALOM ÉS RÖVIDÍTÉSJEGYZÉK

Alpern Engel 1983
Barbara Alpern Engel: Daughters against Parents. In: Mothers & Daughters. Women of the Intelligentsia in Nineteenth-Century Russia. Cambridge University Press. Cambridge, 1983.

Badinter 1999
E. Badinter: A szerető anya: az anyai érzés története a 17–20. században. Fordította: *Szekeres András*. Debrecen, Csokonai Kiadó.

Hilton 1996
A. Hilton: Domestic crafts and creative freedom: Russian Women's Art. In: Goscilo, H. – Holmgren, B. (szerk.): Russia, Women, Culture. Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis.

Jefremova
E. V. Jefremova, Е. В. Ефремова: Зинаида Серебрякова 1884–1967. Москва, Арт-Родник, 2006.

Knyjázeva 1979
V. P. Knyjázeva, В. П. Князева: Зинаида Евгеньевна Серебрякова. Москва, 1979.

Knyjázeva 1987
V. P. Knyjázeva – Князева, В. П.: Зинаида Серебрякова. Письма. Современники о художнице. Москва, 1987.

J. Lotman1994
J. Lotman, Ю. Лотман: Женский мир. In: Беседы о русской культуре. Санктпетербург, Искусство, 1994.

D. Tellinger: A nők helyzete a 19. századi Oroszországban, az orosz irodalom klasszikusainak tükrében. In: *Bodnár, I. – Kegyesné Szekeres, E. – Simigné Fenyő, S.* (szerk.): Sokszínű nyelvészet. „Női szóval – női szemmel". Gender-kutatás a nyelvészetben és az irodalomban. Miskolc, 2008. 247–252.

MÁRIA KONDOR-SZILÁGYI

A HOUSE OF CARDS

CHILD REPRESENTATION IN THE ART OF ZINAIDA SEREBRIAKOVA

ABSTRACT

The conference accompanying the … exhibition gives us an excellent opportunity to present the art of Zinaida Serebriakova (1884–1967), a Russian female painter little known in Hungary whose portraits and group paintings about children and young girls suit the program of the exhibition. The preliminary research for this paper gave me an opportunity to examine the differences between the modes of representation by male and female artists and the considerations of differentiating between male and female methods of creation. My lecture focuses on the art of Zinaida Serebriakova, but the works of some other artists, e.g. a lesser-known Russian female painter, Marie Bashkirtseff who died young, are also mentioned. In order to compare the two modes of representation we introduce paintings on children by some male artists: e.g. a selection from the works of the Russian Valentin Serov, the portraits of his own children by Károly Ferenczy, a few of the Züzü-paintings by István Csók and the paintings by Aurél Bernáth about his daughter, Marili. We preferred their paintings presented at the exhibition but we cannot ignore the works created by the Mir isskustva (The World of Art) movement of artists active in Russia around the turn of the 19th-20th centuries.

My lecture presents the paintings of Zinaida Serebriakova about her own children who were her models from their births. The painter, coming from a family of artists, bore four children to her husband, Boris Anatolievits Serebriakov who died of typhus in 1919. These portraits were done in a quick, fresh and sketchy manner with oil on canvas (except for a few tempera sketches). She often included a self-portrait in these paintings. Her portraits maintain a life-like and ad hoc artlessness but also contain some moral content such as the imminence of World War I opposed to the idyll of a family dinner, or the children building a house of cards referring to the transience of life. The following paintings by Serebriakova will be analysed: At Breakfast (1914), House of Cards (1919), Boys in Sailor's Striped Vests (1919), Self-Portrait with Daughters (1921), Katya in Blue, by the Christmas Tree (1922), Girls at the Piano (1922), Katya Still Life (1923), In the Kitchen (1923), Katya on the Terrace (1930).

kszmaria@gmail.com

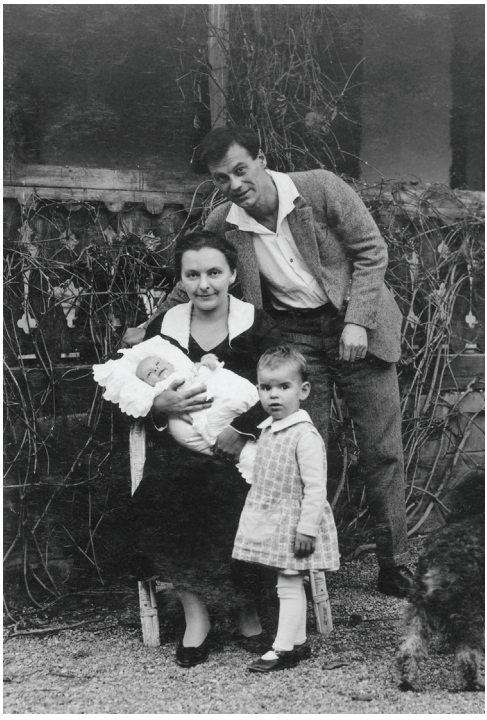
KÖPÖCZI RÓZSA

„A VISSZAVONULTSÁG VILÁGAI”

– CSALÁD ÉS GYERMEK SZŐNYI ISTVÁN MŰVÉSZETÉBEN –

A születés, az anyaság misztériumát a keresztény vallás Jézus születésének ünnepével és a Mária kultusszal tette az európai művészet leggyakoribb és talán legmagasztosabb témájává. A számos középkori, reneszánsz előkép újra és újra visszaköszön a 20. századi festészetben, így Szőnyi István vásznain is.

Szőnyi életének talán legfontosabb fordulata volt, amikor 1924-ben megnősült. Bartóky József földművelésügyi államtitkár és író kisebbik lányát, Bartóky Melindát vette feleségül. A fiatal pár Zebegényben, a Bartóky család nyaralójában kezdhette meg közös életét „paradicsomi” körülmények között. A kis házban a kiköltözéskor még nem volt villany- és vízvezeték, de a festő itt egyszerre találta meg az új otthont és a rövid nagybányai tartózkodás alatt megismert, de nagyon hamar elveszített, hőn keresett Árkádiát. A frissen szerzett tapasztalatok elementáris változásokat hoztak festészetében. Elsősorban témáinak köre alakult át. „Ama másik árkádiai életet itt a való élet váltja fel.” – írta Lyka Károly egy kritikájában az 1924-es Ernst Múzeumbeli kiállítása kapcsán.[1] Az új motívumok között a dunakanyari táj kimeríthetetlen látványosságai mellett kiemelt szerepet kaptak családtagjai, hozzátartozói. „Életem alakulására és munkásságom kifejlődésére elhatározó és döntő jelentőségű esemény volt, hogy 1924-ben megnősülve kikerültem Zebegénybe, ahol azután megtaláltam a művészetem kibontakozásához szükséges minden élményt. A táj és az emberek összefüggő, elválaszthatatlan egységét láttam itt meg, olyan miliőben, mely nagyon megfelelt elgondolásaimnak.”[2]



Szőnyi István, felesége, Bartóky Melinda, Zsuzsa lánya, és az újszülött Péter. 1926, Zebegényben, a Bartóky nyaraló verandája előtt Archív fotó, SZIE

Szőnyi művészetében a házassága előtti időkből is felfedezhetünk gyermek motívumokat. Legidősebb gyermeke, Jolán az első világháború alatt, 1916-ban született, még Bartóky Melindával kötött

házassága előtt, talán ennek az élménynek a hatására jelenik meg először a gyermek figurája néhány rajzán, festményén. Egy 1918-as különös táblaképét, *Mitológiai jelenet* címmel, és a hozzá készült vázlatot említhetjük, ahol a három figura, a térdeplő női akt, az anya térdéhez támaszkodó ruhátlan gyermek, és az őket óvó mozdulattal ölelő szakállas férfi egységes, zárt tömböt alkotnak. A rajzon olvasható szöveg: *„Mária előérzete...”*, nehezen megfejthető jelentésre utal, de a festőt láthatóan a reneszánsz, barokk előképeken megfigyelt kompozíciós rend, a figurák egymáshoz kapcsolása, a ruhás és ruhátlan alakok feszültségének megteremtése érdekelte. A női figura bal kezét feje fölé hajlító mozdulata visszaköszön egy valamivel későbbi finom ceruzarajzon is, az *Anya gyermekével* c. lapon, ahol az álló gyermek már szorosan átöleli anyja lábát, a nő másik kezét óvóan a kicsi fején nyugtatja. A kompozíció itt is ugyanolyan tömbszerű, mint az előbb említett festményen, de a figurák még mindig önmagukba zártak, egymástól elkülönülten léteznek.

Zebegénybe költözésük évében, 1924 őszén megszületett Zsuzsa lánya, két évvel később Péter fia. Kezdetben portrészerűek, beazonosíthatók voltak a képeken megjelenő gyermek- és asszonyfigurák. A Szőnyi múzeum állandó kiállításán látható *Család* című kompozíción tájba helyezi a három, számára kedves alakot. Az előtérben ülő anya ölében tartja kisebbik gyermekét, a kislány kissé távolabb, édesanyja és testvére csoportjától elkülönülve ül. A szereplők megfogalmazása, a táj nagyvonalú formái Gauguin Tahitin készült képeire emlékeztetnek. Az anya és a gyermekek mozdulatai nyugalmat sugároznak, mintegy az időből kiemelve, magukba mélyedve ülnek a színpadszerű előtérben. A mögöttük húzódó dombok formái elnagyoltak, jelzésszerűek, a nagybányai tájképek motívumaira ismerhetünk a fák, a bokrok megfogalmazásánál. Feltűnik egy jellegzetes tárgy, a vizes korsó, mely ebben az időszakban Szőnyi különböző témájú vásznainak elmaradhatatlan kelléke volt.



Mitológiai jelenet, 1918
karton, olaj, 38×22,5 cm, j.l.j.: „Sz.I. 918”
SZIE, ltsz. 81.784.1.

Átmeneti, „száraz” korszakának jellegzetes darabja a fent említett *Család,* amely valószínűleg egyidőben készülhetett azzal a táblaképpel, ahol csak az anya és kislánya van

Család, 1930 k.
fa, olaj, 54×68,5 cm, j.j.l.: „Szőnyi I.”
SZIE, ltsz. 73.17.1.





Vázlat a Feleségem és Zsuzsa
című festményhez
papír, szén, 598×398 mm,
j.j.l.: „Szőnyi”
SZIE ltsz. 73.119.1.



Verandán, 1930, fa, olaj, 125×101 cm, j.j.l.: „Szőnyi I.
1930” MNG, ltsz. 67.66 T.

jelen. A magángyűjteményben talál-ható képhez több vázlat, és egy monumentális széntanulmány készült, amelyet a Szőnyi múzeum őriz. Itt nagyon jól megfigyelhető az a sommázó előadásmód, ahol nem a részletek finomsága, hanem a lendületes vonalvezetés, a formák összefogott, erőteljes megfogalmazása dominál, a két szereplő szorosan zárt tömbjét a kezek, lábak dinamikus ritmusa oldja föl. Az előbb elemzett művek 1929–30 körül születtek, ennek a korszaknak jelentős darabja még a *Verandán* (1930) című



Zsuzsa falovával, 1927
vászon, olaj, 92×65,5 cm, j.b.l.: „Szőnyi 1927”
MNG, ltsz. 57.88 T

nagyméretű, fatáblára festett kompozíció, amelyet a Magyar Nemzeti Galéria őriz. A téma, a gyermekét ölében tartó anya megfogalmazása, a kép színvilága új hangot üt meg, bár még olajjal készült, de a későbbi temperaképek derűsebb harmóniáit vetíti előre az anya élénksárga ruhája, a vele kontrasztban álló háttér türkiz zöldje. A kép fő értéke a zárt kompozíció, a diagonális szerkesztés, ahol a kutya figurája éppolyan fontos eleme az egymást kiegyensúlyozó erők játékának, mint a kisfiú fehér ruhás alakja, vagy a karosszék íve.

1924-től, Zsuzsa születésétől kezdve gyermekei egyre gyakoribb szereplők a rajzain, rézkarcain, táblaképein. Fejlődésük nemcsak a róluk készült sok fényképen, hanem apjuk művein is nyomon követhető. Kis figuráik éppúgy beletartoztak a zebegényi élet látványvilágába, mint a Duna víztükre, a hegyek, vagy a kert panorámája. Zsuzsa visszaemlékezése szerint, amikor apja szigorúan összehunyorított szemének látókörébe került, könyörtelenül modellt kellett állnia, bármennyire nem volt ínyére a hosszú mozdulatlanság. Így születhetett meg 1927-ben a *Zsuzsa falovával*, majd egy évvel később a *Zsuzsa korsóval*. Az előbbi az a sugárzó üde vászon, amely olyan nagy sikert aratott 1929-ben, az Ernst Múzeumban rendezett harmadik gyűjteményes kiállításán. Ennek a képnek az elemzésével indította Rabinovszky Máriusz a *Nyugat*ban megjelent kritikáját a tárlatról.[3] *„Van egy gyermekképe: Zsuzsa a falovával, színes kis kép, viruló, harmatos, édes-fanyar, minden ecsetvonásában tűz és méz. Velasquez-íze van…”*. S valóban valami emlékeztet a színpadiasan beállított, komolyan szembenéző kis figurán a nagy spanyol festő infánsnőire és Szőnyi korábbi, jelmezszerűen beöltöztetett portréira. Az igazi újdonságot üde színvilága jelentette. A húszas évek végétől lassan világosodott palettája, amit majd a római ösztöndíj idején felfedezett temperatechnika segítségével teljesített ki. *„Oly szabadon, finoman, üdén bontakozik szín-szín mellé, mint ahogy csak boldog, harmonikus, szerető szemek láthatják a világ meg nem fogható szépségét.”*[4] – írta a képről Rabinovszky Máriusz.

Számos rajzon, rézkarcon, vásznon ismerhető fel Zsuzsa és Péter alakja. Gyakran ábrázolja őket a korábban annyira kedvelt kettős portrék mintájára. Szívesen hangsúlyozza a fiú-lány, kicsi-nagy, ruhás-ruhátlan figurák ellentétét. A rézkarcokon a személyestől, a portrészerűtől eljut a távolságtartó, általánosító megfogalmazásig.

A családalapítás élménye, a személyesen megélt apaság óhatatlanul felidézte a festőben a művészettörténetből ismert bibliai kompozíciók szinte toposszá vált



Este Zebegényben, 1928, vászon, olaj, 120×150 cm, j.j.l.: ,,Szőnyi I.", MNG, ltsz. 6316



A Kisded imádása, 1925, papír, rézkarc, 207×287 mm, j.n., SZIE, ltsz. 76.1.72.



Este, 1934.
Vászon, tempera, 130×90 cm, j.b.l.: „Szőnyi I. 1934”
MNG, ltsz. 66.96

madonna figuráit. Ő is megalkotta a maga képtípusát. Az *Este Zebegényben* (1928), című nagyméretű vásznán a gyermekét ölében tartó anya köré gyűlő, a kisdedet csodáló falusiak és állataik természetesen a zebegényi utcán jelennek meg. Az első látásra zsánerszerűnek tűnő jelenetet az alkonyat mindent egybefogó varázslatos, zöldes fénye költői magasságokba emeli. Az 1928-as vászon előképének tekinthetjük a szinte látomásszerűen megfogalmazott *Kisded imádása* (1925) című rézkarcot. A falu melletti domboldalon összegyűlő sokaságot különös vonalháló fogja egységbe, a rézkarctechnika adta lehetőségeket bravúrosan kihasználó művész igazi rembrandti világot

Gyerekek, 1930 k.
Fa, tempera, 59,8×49,3 cm,
j.j.l.: ,,Szőnyi”
SZIE, ltsz. 73.24.1





Zsuzsa és Péter.
Papír, ceruza, 340×210 mm, j.j.l.: ,,Szőnyi I.”
SZIE, ltsz. 92.2.1



Zsuzsa és Péter.
Papír, rézkarc, 178×151 mm, j.j.l.: ,,Szőnyi”
SZIE, ltsz. 74.101.85



Anyaság, 1935.
Vászon, tempera, 100×70 cm,
j.j.l.: „Szőnyi I. 1935”, BTM, ltsz. KM.65.212

teremtett a fénybe vont és árnyékban tartott figurák kontrasztjával. Természetesen itt is a gyermekét tartó anya a főszereplő, megjelennek körülötte a többi rajzról, rézkarcról olyan ismerős, jellegzetesen álldogáló falusiak, akiket Szőnyi alaposan megfigyelt a falu utcáit járva vagy ablakából kitekintve. A mozdulatok, a testtartás árulja el az érzelmeket, fejezi ki a csodálkozást, a hitetlenkedést, az áhítatot, a tiszteletet. A kép méltó utóda a korábbi századokban született adoráció-ábrázolásoknak. A gyermekét tartó anya figuráját még az ötvenes években megrendelésre festett programképeken is megtalálhatjuk, mint Szőnyi világának egyik állandó szereplőjét. A dunakanyari táj, a falu lett Szőnyi univerzuma.

Képeinek világa befelé építkezik, egyre közelebbről mutatja a felfedezett jelenségeket. A Duna-partról, a hegyoldalról, az utcáról eljuthatunk az egészen bensőséges szféráig, az udvarra, az istállóba, a ház belsejébe. A pajta, az udvar csendes tevékenységek színterei, az itatás, fejés, nagymosás mind méltónak találtattak a festő figyelmére. Egynémelyik bibliai jelenetté lényegült át. Néha szerepel rajtuk a szemlélődő festő maga is, így válhatott az időtlen pillanatok részesévé, hiszen a bibliai szent család akár saját családja is lehetne.

Időközben változott stílusa, eszköztára. Átmeneti korszakának kettős tájékozódása, a kemény, száraz festésmód és az egyre világosodó, oldottabb színvilág egyesítése az *Eladó a borjú* (1933) című nagyméretű kompozícióján valósult meg. A következő évben született *Este* (1934), új korszakának nyitó képe, mindjárt teljes szépségében mutatta meg Szőnyi művészetének lassan kiteljesedő igazi hangját. *„E mű, a kora este megvilágításában, az udvaron a kút mellett lepihent családdal, a szoptató anyával és a fáradtan a fához támaszkodó férfival, Szőnyi s egyben az új magyar festészet egyik legtisztább, legszebb alkotása."* – írta Pataky Dénes Szőnyi monográfiájában.[5] Itt a szereplők megfogalmazása már nem portrészerű, az emberi alakok, a pihenő tehén, a ház, a kút, a sötétedő ég, a világító hold mind az okkerekből, lilákból, finom szürkékből, barnákból szőtt tiszta harmónia egyenrangú elemei. Sikerült egy pillanatra felmutatnia a teljességet, a Szent Család egy zebegényi udvaron pihent meg.

A következő évben megfestett *Anyaság* (1935) Dürer, Bellini függönyös Madonnáit idézi. Az anya alakját félig eltakarja a kép alsó síkjával párhuzamos asztal, ezen áll a



Uzsonna (Reggeli) 1937, vászon, tempera, 70×100 cm, j.j.l.: „Szőnyi I. 1937"
MNG, ltsz. 94.14. T.



Anya kislányával. Papír, szén, 609×425 mm, j.b.l.: „Sz.I.”, SZIE, ltsz. 81.815.1.

ruhátlan gyermek, aki mindkét kezével átöleli édesanyját. Mozdulatuk szeretetteljes, alakjuk szorosan összefonódik. A háttér dekoratív, vörös drapériája kiemeli őket a hétköznapi térből, felmagasztalja, ünnepélyessé teszi a jelenetet. A bensőséges kompozíciótól távol áll minden zsánerszerűség. Ezen a képen jutott el Szőnyi, konkrét élményeitől, az anya-gyermek kapcsolat legegyetemesebb megfogalmazásáig.

A néhány évvel későbbi *Uzsonna* (1937), már igazán a „visszavonultság világait” idézi. A vadszőlő-lugas levelei között átszűrődő fényben színfoltokká olvadtak a formák körvonalai. A filmszerű képkivágás, a szereplők fesztelen mozdulatai, a vibráló felületek Monet, Bonnard vásznait juttatják eszünkbe, amelyek a magánélet bensőséges tereibe, a hétköznapok egyszerű történéseibe engedik bepillantani a nézőt. Ez az újfajta festőiség új technikát kívánt. Az ecset mellett a festőkés is jelentős szerephez jutott. A több rétegben felrakott temperát, ha már megszikkadt, vízzel felpuhította és spaklival

visszakaparta, így jöttek létre az összeolvadó tónusok, a finom átmenetek, a színekben tobzódó felületek, az a faktúra, ami csak Szőnyire jellemző és utánozhatatlan.

A két világháború közötti nyarakon valóságos festőkolónia alakult ki Zebegényben, a festőtársak, barátok éveken át hosszabb-rövidebb időt töltöttek el a faluban, és a legtöbben családjukkal érkeztek. Közülük az egyik leghűségesebb barát Elekfy Jenő, az akvarell nagymestere volt. Talán az ő biztatására fedezte fel Szőnyi a gouache technikát, mely hatásában közel áll a temperához, így kitűnően megfelelt vázlatok, gyors kompozíciók készítéséhez. A több száz ilyen kis színes lap született a következő évtizedekben. A technika alkalmas volt a bensőséges, fesztelen, könnyed megfogalmazásra, sok lapon megjelenik a gyermekét etető anya figurája, az asztal körül ülő társaság, a családtagokkal. Legtöbbször intim megvilágítású belső térben láthatjuk a szereplőket, a meleg, barátságos színharmóniák adják meg a képek alaphangulatát.

Az évek múlásával felnőttek Szőnyi István gyermekei, új témák kerültek előtérbe, de az első jelentős murális megbízása 1941-ben, a győri Szent Imre templom freskóinak elkészítése lehetőséget adott rá, hogy már távol a személyes élményektől, általánossá emelve a témát, a nagy képciklusba belekomponálja az anya és gyermek figuráját. Több vázlat, és egy táblakép is kísérte a falra kerülést. A magántulajdonban levő, *Anya kislányával* (1944) című vászon felcsillantja a freskó monumentalitását, a kompozíción új megfogalmazást nyer az anya-gyermek kapcsolat. A háttérben térdeplő asszony maga elé helyezi nagyobbacska lányát, a mozdulatban benne van az elbocsátás gesztusa is.

Szőnyi számára az apaság élménye éppolyan fontos volt, mint a zebegényi táj felfedezése. Gyermekeinek ábrázolásában a személyes élmények megfogalmazásától a humánus világszemlélet általánosabb kifejezéséig jutott el, ennek emblematikus példája az Anyaság (1935) című vászna, melyet Révész Emese a Gyerek/kor/kép – Gyermek a magyar képzőművészetben című kiállítás katalógusában az „anyaság profán ikonjának" nevez.

A család és gyermek témájának jelenlétét művészetében eredendően humanista lénye, egész élete teszi hitelessé.

JEGYZETEK

1. *Lyka 1924:* 10.
2. *Tóbiás 1961:* 279.
3. *Rabinovszky 1929:* 214.
4. U.o.
5. *Pataky 1971:* 13.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Lyka Károly: Szőnyi István kiállítása. *Esti Kurír,* 1924, január 13.
Tóbiás Áron: Szőnyi István önvallomása, *Kortárs*, 1961, augusztus.
Rabinovszky Máriusz: Szőnyi, *Nyugat,* Képzőművészeti figyelő, 1929, II. 1.
Pataky Dénes: Szőnyi, Budapest, Corvina, 1971.

RÓZSA KÖPÖCZI

THE WORLDS OF RECLUSE

THE FAMILY AND THE CHILD IN THE ART OF ISTVÁN SZŐNYI

ABSTRACT

Getting married and moving to Zebegény in 1924 was probably the most important event in István Szőnyi's life. There he found his new home as well as Arcadia which he came to know during his short stay in Nagybánya but lost very soon.

The birth of his children, Zsuzsa and Péter led to an alteration of his artistic themes: "that Arcadian life here is replaced by real life," wrote Károly Lyka about Szőnyi who rendered the events of their family life in many different versions and forms. His child representations belong among his most important pieces in his oeuvre.

kopoczir@gmail.com

TÉSZABÓ JÚLIA

A JÁTÉKSZER MINT ATTRIBÚTUM ÉS MINT SZIMBÓLUM GYERMEKPORTRÉKON

KONTULY BÉLA KÉT KÉPE KAPCSÁN

A játékszerek emberemlékezet óta a gyermekek anyagi kultúrájának fontos részét alkotják. Játékszerei visszautalnak a gyermekre, csak vele összefüggésben van jelentésük. Ha bármilyen ábrázoláson megjelennek, mindig tartalmaznak utalást a gyermekre, és szélesebb értelemben a gyermekkorra is.

A játszó gyermek ábrázolása gyakran túlmutat a mindenki által megtapasztalt jelenség bemutatásán, átvitt értelmet, szimbolikus jelentést kap. E kapcsolatrendszer kutatásába több területet: a játékszertörténetet, a gyermekkortörténetet, a művészettörténetet és ikonográfiát bevonva igyekszünk feltárni, hogyan értelmezi e szimbólumokat a művészet, történetének különböző korszakaiban, egészen napjainkig.

Egy 15. századi illuminált kézirat szegélydíszén[1] megjelenő, Szent Márton és a koldus jelenetét kísérő gyermekalakok a középkori gyermek számára megszokott, játékszerrel láthatók: mondhatjuk, katonásdit játszanak, vesszőparipán lovagolva. A játszó gyerekeket leggyakrabban kezükben lándzsával, malmocskával ábrázolták, ahogy egy 16. századi alkímiai a kézirat egyik oldalán látható képen, amely, bár életkép-szerű, de talán itt nem az.[2]

A 15–16. századra kialakul egy sajátos ikonográfiai típus, egy vizuális séma a gyermek és a gyermekkor ábrázolására, amely a játékszereket, mint attribútumokat használva egészében véve szimbolikus módon jelzi ezt az életszakaszt. Az ábrázolásokon a kis, a csecsemőkorból éppen kilépett gyermek látható, meztelenül, vagy egyszerű ingecskében és vesszőparipán lovagol, esetenként kezében szélforgót, (franciául: moulinet, angolul: whirligig) tartva. A játékszer hosszú, lándzsa szerű nyélre szerelt forgó, a mindennapokban mozgásos játékszer volt, de lovagi torna szerű játékos viadalokhoz is használták, ahogy látható id. Pieter



Hieronymus Bosch (1450–1516):
A gyermek Jézus malmocskával
és tolókával, 1480-as évek.
Bécs, Kunsthistorisches Museum, ltsz. 6429.
https://www.wikidata.org/wiki/Q5108662
Letöltés 2018. jan. 6



Ismeretlen mester: Játszó gyermekek, allegórikus ábrázolás illuminált kéziratból.
Samuel (Solomon) Trismosin: Splendor Solis, London, 1582. London, British Library, Harley Collection, 3469. f.31v Gothic.
https://www.europeana.eu/portal/hu/record/9200397/BibliographicResource_3000126260127.html
Letöltés: 2018. jan. 10.

Brueghel 1560-ban festett *Gyermekjátékok* című képének bal oldalán vívó fiúk kezében. A lándzsával játszó gyermek mindig fiú. Ez a képi megjelenítés jól követhető a 17. század elejéig, mint a gyermek és a gyermekkor szimbóluma. A vesszőparipán lovagló gyermek hasonló tartalmakat hordozott, s minden bizonnyal a gyermekkor szimbólumaként került Bruegel *Gyermekjátékok* című képének előterébe (s adta meg a kép elemzői számára annak egyik értelmezését. (Mivel a művész nem adott a képnek címet, kettős értelmezése van, vagy a gyermekkor, mint az emberi élet egy szakasza, vagy az évszakok közül a tavasz ábrázolása lenne, mindkét esetben egy ciklushoz kellett volna tartoznia, aminek többi darabja nem készült el.) Gyermekkor jelentésben szerepelnek a játékszerek a gyermek Jézus ábrázolásokon is. A Jézust kisgyermekként megjelenítő ábrázolások célja, hogy Jézus gyermekségében is emberi mivoltát, emelje ki.[3] Gyermekjátékokkal, játék közben való megjelenítése is ezt a célt szolgálta.[4]

Jézus gyermekségének ismert és sokat elemzett ábrázolása Hieronymus Bosch kis méretű gyermek Jézus képe[5], amely egy keresztvitel-kép hátoldalán szerepel. Itt a gyermekség szimbólumtára egy újabb eszközzel, a magyar népi kultúrában is ismert,[6] és sokáig fennmaradt ún. tolókával egészül ki, ami a járni tanuló kisgyermek eszköze-játéka volt, s a vesszőparipához és a malmocskához hasonlóan a „gyermekkor" szimbolikus ábrázolásain gyakran előfordul. Jézus malmocskája ezen a képen egyes értelmezések szerint az emberi lét törékenységére utalhat, aminek Jézus kitette magát, de mivel a keresztvitelre utaló mozdulattal tartja, talán nem véletlenül festette a művész egy keresztvitel kép hátoldalára – állítja *Gibson*,[7] és hivatkozik erre *Falk*.[8]

A gyermekkor-ábrázolásokon, úgy tűnik, a malmocska esetében az előbbi jelentés dominál. Így szerepelhet az un. haláltánc ábrázolásokon felfedezhető gyermekek kezében is. A halál hívására táncra kelők sorában, amelyet a főpap és a király vezet, a társadalom minden rétegének képviselői megjelennek a halált jelképező csontvázak kíséretében, és a sor végén mindig ott látjuk a gyermeket, gyakran a szimbolikus játékszerekkel, jelezve, hogy a gyermeki életkor mennyire ki van téve a halál hívásának.



Ismeretlen mester: Játszó gyermekek. Részlet: Barthélemy L'Anglais (Bartholomeus Anglicus) De proprietatibus rerum 1486. Library of Congress's Prints and Photographs division under the digital ID cph.3c10314, London



Jakob von Wyl (1586-1619):
Der Totentanz. 1610/15.
Luzern, Ritter'scher Palast
https://www.swissinfo.ch/eng/ende-des-lebens-wegs--nike--original-/28278238
Letöltés: 2018. jan. 10

A haláltánc-ábrázolások egyik típusában nem a bölcsőből ragadja el a halál a gyermeket, hanem játék közben. Ekkor tipikus játékszerei a vesszőparipa és a kis malom, amiket eldob, elveszít, vagy a halált megjelenítő csontváz ragadja ki a kezéből, mint a Heidelbergben található, Heinrich Knoblochtzer nyomdája által kiadott 1488-as ábrázoláson, vagy az idősebb Mathäus Merian a *Halál diadalmenete* című sorozatának gyermeket ábrázoló fametszetén[9]. Így mutatja be a haláltánc ‚résztvevőjeként a gyermeket még a 17. században is a svájci festő Jakob von Wyl.[10] Egy kevésbé általános, de éppígy egy játék-

Id. Mathäus Merian (1593–1650): A gyermek. „Trionfo e Danza della Morte" Bázel, 1644 körül, részlet

szerrel jelzett gyermekkor ábrázolás-típuson a dob szerepel a gyermekkor egyik szimbólumaként. Talán Bruegel bécsi művén is ezért kerül a kép előterébe, a vesszőparipa mellé, a doboló gyermek, és szerepel a 17. században Jean-Siméon Chardin: *Az ifjú katona* című, csak egy Nicholas Cochin által készített metszet másolatban fennmaradt képén, amelynek másik címe, jellemző módon: *Kisgyermek a gyermekkor attribútumaival*.[11] Itt egy nyakában dobot, kezében, a malmocska-lándzsa mellett, dobverőket tartó gyermeket láthatunk. Továbbélése ennek a szimbolikus tartalomnak felfedezhető a 20. században is: *Günter Grass:* A bádogdob című regényében (1959) Oskar Matzerath e játékszerrel jelzi gyermekkorban maradását, a felnőttek kegyetlen világa elleni tiltakozását.

A vesszőparipán lovagló gyermek, a malmocska, a tolóka a középkor egy másik ábrázolási típusán, az életkorok ábrázolásain is megjelenik, itt már a gyermek korának jelzőjeként. Ezt a kép típust már Philippe Ariès is elemezte gyermekkor-történetében.[12] Az előbb három, majd négy-hat életszakasz képi megfogalmazása a 15. századra hétre nő, ahogy az idők során egyre árnyaltabban ismerték a gyermekkor szakaszait, és



Jean-Siméon Chardin (1699–1779): Gyermek pörgettyűvel, 1741.
Vászon, olaj, 67x73 cm. Museu de Arte de São Paulo, MASP.00053
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Sim%C3%A9on_Chardin_-_Retrato_de_Auguste_Gabriel_Godefroy.jpg Letöltés: 2018. jan. 10

ezeket különböző eszközökkel, játékszerekkel jelezték. E mögött az a felismerés rejlik, hogy bizonyos játékszerek bizonyos életkorra jellemzőek lehetnek. A csecsemőkort bölcsőben fekvő, csörgőt tartó gyermekként, a még járni nem tudó kisgyermek korát tolókával vagy kerekes állókával (angolul walker), és a már járni tudóét vesszőparipával és malmocskával jelenítették meg[13] A kerekes állóka a Jézus gyermekségére utaló ábrázolásokon is fellelhető[14] A negyedik, a felnőtt korba átvezető életszakasz esetében nem használtak játékszert attribútumként, ezt egy diákruhába öltözött, esetenként kezében könyvet tartó fiúval mutatták be.

A 18. század képzőművészetében a játékszerek szimbolikus tartalmai kerülnek előtérbe.[15] Jean-Siméon Chardin portréinak gyermekmodelljei elmélyült munkálkodásban jelennek meg. Életképszerűnek tűnnek ezek az ábrázolások, de a gyerekek – a hiábavalóság játékaival: pörgettyűvel és kártyavárral játszanak. A két témát ábrázoló festmények[16] tekinthetők gyermekportrénak, de arra, hogy a kortársak ezeket a játékszereket vanitas-szimbólumokként, a képeket pedig az élet múlandóságának ábrázolásaként értelmezték, utalnak a metszet-másolatokon olvasható, a metszők által hozzájuk fűzött moralizáló versek. A toton (pörgettyű), a sors változékonyságának szimbolikus tartalmait hordozta,[17] ami nekilendül, de elveszti lendületét, míg a kártyavár építése nem hiábavalóbb, mint a felnőtt munkálkodása, hiszen egyik sem tartós, könnyen elvész.[18]

A játékszerek nemi szerepre szocializáló szerepe mindig is ismert volt, így a gyermekábrázolásokon megjelenő játékok ebben a funkcióban is szerepelhetnek. A baba a



Isaac Claesz van Swanenburg (1537–1614): Catharina van Warmondt, 1596. Vászon, olaj, 81x62 cm, Hága, Museum Meermanno, ltsz. 16/31 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Isaac_Claesz._van_Swanenburg_-_Portrait_of_Catharina_van_Warmondt_-_1596.jpg Letöltés: 2010. jan. 12



id. Lucas Cranach: Caritas 1537–1750. Falemez, olaj, 56.4 x 35.9 cm.
London, National Gallery, ltsz. NG 2925.
https://www.nationalgallery.org.uk/research/lucas-cranach-the-elder-charity?viewPage=2
Letöltés: 2018. jan. 10



Albrecht Dürer (1471–1528): A gyermek Jézus mint Megváltó, (Der Jesusknabe als Erlöser) 1493. Bécs, Albertina, Grafikai Gyűjtemény, ltsz. 3059 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_D%C3%BCrer_045.jpg Letöltés: 2018. jan. 12

kislányok kezében a női szerepre való felkészülésre, a fiúk vesszőparipája, játékfegyverei a harc és a mobilitás férfias feladataira utalnak. Példa erre August Erich: *Moritz hesseni őrgróf*ot családjával, 1630. körül, 14 gyermekével, ábrázoló festménye, amelyen, a kisgyermekek egyforma ruháját viselő hat év alatti gyerekeket kezükben nemüknek megfelelő játékszerrel, babával, játékfegyverrel, ábrázolta.[19]

E játékszerek szimbolikus tartalmakat is hordozhatnak. A gyermekét tápláló anya mellett a babájával ábrázolt kislány a gondoskodás, a könyörületesség szimbóluma Id. Lucas Cranach Caritas képein. A festő a témát többször is megfestette. Az 1530–40 közé datált londoni változaton, a kisebb gyermekét szoptató anya bal oldalán álló kislány ugyanúgy tartja babáját, mint az anya csecsemőjét[20] A baba a későbbiekben is a női szerep szimbóluma, nem egyszerűen játékszer. A 17. századtól számtalan kislány-portrén szerepel, a kislányok tipikus játékszereként, de előre vetítve jövendő szerepüket, az anyaságot, az anyai gondoskodást. Ezt fogalmazta meg *Victor Hugo* A nyomorultakban (1862) a kis Cosette babája kapcsán, s a 19. század végén, és a 20. század elején kiadott pedagógiai munkák is a babának ezt a funkcióját emelik ki („a baba a gyermek gyermeke").[21]

A szimbolikus játéktárgyak sorában kiemelt helyen szerepel a labda, ez a gömb

formájú játékszer. A gömb minden kultúrában nap-szimbólum, s már a középkortól kezdve világszimbólum is. A kezében a világot, a földet, gyakran valóban glóbuszként ábrázoló *globus krucigert*, tartó gyermek Jézus esetében ez a világ feletti uralmának jelképe.[22] Gyakran csak egy gömb, gyümölcs formáját öltheti fel Jézus kezében ez a szimbólum[23] s ebben a formájában is egyszerre utal teremtő, egyszersmind világmegváltó mivoltára.[24] Az egységes nagy világmindenséget tartja a kezében, annak ura és uralja azt. A tökéletes gömb a gyermek kezében a későbbi gyermekportrékon is hasonló szerepet tölthet be: a gyermek világ feletti uralmának jelképe, akkor is, ha egy alma, vagy egy egyszerű gyermekjáték, a labda, alakját ölti.[25] Bár természetesen a játékszer elterjedtsége is indokolja gyakori szerepeltetését a gyermekportrékon, valamint a gömb forma, mint képi alkotó elem is jelentőséggel bírhat, ez a jelentése, úgy tűnik, a 19–20. századi művészetben is jelen van.[26] Konkrét megfogalmazása e gondolatnak az angol festő, Thomas Martine Ford 1915-ös gyermekportréja, amelyen a gyermek zsúfolt játékpolca előtt áll, s lábánál egy hatalmas földgömb jelzi, mire hivatott.[27]

A játékszereket a 20. században a figurális festészeti témák közt attribútumként vagy csak dekoratív céllal sok festő alkalmazza. Pablo Picasso, aki a 20. századi festők közül talán a legtöbb gyermekportrét készítette saját gyermekeiről, úgy tűnik nem él a játék, a játékszer, mint szimbólum eszközeivel. Gyermekeit különböző életkorokban örökítette meg, s rendkívül gyakran játékszerekkel[28] azonban képein a játékszerek a képi kompozíció vizuális-formai elemeként jelennek csak meg. Példa erre a vitorlás hajó, amely nem is kisfiú- portréinak, hanem kislányát, Mayát ábrázoló képeinek gyakori szereplője,[29] bár babával is megfesti őt[30]

Felmerül azonban a kérdés, hogyan használja egy 20. századi művész a játékszerek hordozta szimbolikus tartalmakat, hogyan építi be műveibe?

Ennek bemutatására Kontuly Béla két, magántulajdonban levő, de a Budapesti Történeti Múzeum Vármúzeumában a 2016–17 fordulóján megendezett Gyermek kor/kép kiállításon látható gyermekportréját választottam.[31]

Kontuly Bélát (1904–1983) a római iskola művészei között tartja nyilván a művészettörténet, leginkább monumentális munkái ismertek. A hazai műkereskedelem megindulásának köszönhetően, az 1990-es évek elejétől kerültek elő e gyermekportréi.

Az itáliai és németalföldi reneszánsz kompozíciós előzmények, és a korszakban felerősödő realista tendenciák, új realista irányzatok, a Neue Sachlichkeit és a novecento, hatásáról egyaránt tanúskodnak ezek a képek. Az új tárgyiasság verista ágának jellemzői között több olyan elemet találunk, amelyek Kontuly 1930-as évekbeli gyermekportréira illenek. Szigorú, érzelemmentes vizuális ábrázolás, a mindennapi, banális, gyakran jelentéktelen dolgokra való összpontosítás. A kép sokféle, heterogén részletből épül fel, kollázs jellegű, ezért nem kelti a valóság megtapasztalásának élményét, benyomását. A perspektíva meghatározatlan, ahogy a fény iránya sem.

G. F. Hartlaub, a Neue Sachlichkeit terminus megfogalmazója kiemeli az irányzathoz tartozó festők törekvését arra, hogy a tárgyak körvonalát pontosan, élesen visszaadják (reakcióként az expresszionizmus ábrázolásmódjára), és az éles, józan, érzelemmentes látásmódot. A képek szerkezete statikus, atmoszférája áttetsző. A képek megfestése során minden gesztus-elemet, ami a festő személyére engedne következtetni, mellőznek. Az irányzat jellemzője a tárgyak világával kialakított új szellemi kapcsolat. Kontuly e portréi leginkább Christian Schad munkáival rokoníthatók. Mivel az

irányzat jellemzői között szerepel, hogy a képtérbe kerülő tárgyak mindig hordoznak valamilyen szimbolikus jelentést, indokolja, hogy gyermekportréit illetve az azokon szereplő játékszereket, a fentiekben felvázolt sorba illesszük.

Életművéből jelenleg öt, különböző korú, gyermeket ábrázoló festményt ismerünk, ebből három az 1930-as évek elejére datálható, kettő az évtized végéről származik. Mindegyik a 2000-es évek elején, árveréseken jelent meg először.

Kontuly portréfestészetében a gyermekportrék jelentős helyet foglalnak el. Az általunk tárgyalt képeket két időszakban, az 1930-as évek közepén, illetve végén festette, s ezek minden valószínűség szerint megrendelésre, készültek.

Pacher Péczely Béla városi tisztviselő, a főváros közművelődési ügyosztályán a művészeti ügyek előadója volt, de személyes kapcsolatot alakított ki Kontulyval, támogatta a festő munkáját és ő mindkét gyermekéről készített reprezentatív portrét. Később, a Pacher nevet Párkaiként használó unokatestvéreikről is. E gyermekportrék modelljei tehát a felsőbb középosztályból kerültek ki. Erre utalnak az öltözetek és a gyermekjátékok is.

Mind festészeti, mint tartalmi szempontból a két időszak (és a két család) gyermekportréi sokban eltérnek egymástól, bár festői megfogalmazásuk a 30-as évek újrealizmusaihoz kapcsolódik. Közülük négyet mutat be Bizzer István Kontuly-monográfiája,[32] az ötödik, a kiállításon is szereplő, és általunk elemzett kislányportré valószínűleg a könyv megjelenésekor még nem volt ismert. Ahogy a többi kép, ez is a műkereskedelemben tűnt fel, de csak 2007-ben.[33]

A portrék tanúskodnak a festő reneszánsz művészet iránti vonzódásáról, amennyiben a reneszánsz portrékra jellemző módon a képteret hátrafelé megnyitja, tájképet téve láthatóvá, valamint a kép születésének évét és a modell életkorát is feltünteti, ráadásul az előképekre jellemző, ekkor már archaizáló betűtípussal.[34]

Míg a Kontuly képek kompozíciója, az archaikus datálás, a tér megnyitása, a drapériák reneszánsz előképekre utalnak, az új realizmus látásmódjával és kompozíciós megoldásaival, elsősorban Christian Schad és Antonio Donghi gyermekportréival is szoros kapcsolatban állnak ezek a művei.[35]

Azt, hogy Kontuly Béla gyermekportréit ezekhez a művészeti törekvésekhez kapcsoljuk, indokolja a játékszerek szerepeltetésének módja is. Kontuly képein tudjuk, hogy ezek játékszerek, felismerjük ezt a jellemzőjüket, annak ellenére, hogy a gyerekek semmiféle kapcsolatba nem lépnek velük, egyáltalán nem játszanak, de rájuk sem tekintenek. A játékok itt attribútum-szerűek, gyakran szimbólumok.

A kiállításon szereplő két Kontuly gyermekportré az 1930-as évek első feléből származik. A kisfiúról készült festmény[36] a gyermeket három éves korában ábrázolja. Erre utalnak a németalföldi portréfestés hagyományaira utaló pontos életkor- és dátum-meghatározások a kép felső pereme alatt. Az ünneplő ruhába, kis bársony, csipkedíszes öltönybe öltöztetett gyermek frontális ábrázolása, merev, ikonikus beállítása, a szembenéző arc, nemcsak a reneszánsz festészetből, de az új tárgyiasság képalkotásából is ismerős.

A hátteret egy erőteljes vonallal parapet osztja ketté. Felül, a reneszánszra utaló, és a gyermek mögött nyíló, fallal kettéosztott, s így hátteret képező ablak, amely tágas szabad térre nyílik, s nem csak a kép terét tágítja ki, hanem a kifelé nyitás jelentését is hordozza. A parapeten illetve alatta játékok láthatóak, s a gyermekkorral való kapcsolatokra utaló tudatos és szimbolikus jelentéseket hordoznak.

A 20. század elején születő játékreform az új pedagógiák szemléletét tükrözi,



Otto Dix (1891–1969): Nelly játékokkal, 1925. Stuttgart, Vaduz/Stuttgart Kunstmuseum, Otto Dix Alapítvány http://pictify.saatchigallery.com/574368/otto-dix-german-artist-1891-1969-artists-daughter-nelly-1925 Letöltés: 2018. jan. 10

játékszerei a gyermeki természetet, a fantáziát, a játéknak a gyermek társául rendelését tartották szem előtt, s hangsúlyozták, hogy a játékszernek művészinek kell lennie. Mind a korabeli reformjátékok szellemében, a gyermekről, annak szükségleteiről alkotott új felfogás nyomán gyakran művészi igénnyel megalkotott játéktárgyak.

A 20-as évek avantgárd művészete, ahogy a mindennapi tárgyak megformálásában, a játékszerekében is megjelent. Az *ifj. Pacher Péczely Béla* arcképén látható játékok a 20-as, 30-as évek ikonikus játékszerei, nem föltétlenül a gyermek saját játékkészletéből kell származniuk. Ezt támaszthatja alá Kontuly alkotói módszere, amire monográfusa is utal,[37] és egy, a családtól kapott fénykép is bizonyít: a *Pacher Péczely Mária* 1939-ben készült, szintén aukcióról magántulajdonba került hasonló felfogású és elrendezésű arcképéhez előtanulmányként készült fotón az attribútumok, a virágok és a játékok még nem szerepelnek. A Neue Sachlichkeit alkotói, az elemzők szerint soha nem véletlenszerűen jelenítettek meg tárgyakat képeiken, így itt is ezzel állhatunk szemben. A művész által válogatott, újszerű, avantgárd szellemű játékok, a művész ekkori látásmódjának tükrözői.

A játékok elrendezése nyilván maga is tudatos koncepcióra épül. A kisfiú lábánál



Kontuly Béla: Ifj. Pacher (Péczely) Béla arcképe, (Kisfiú vitorlással), 1934. Magántulajdon



Kontuly Béla: Pacher (Péczely) Mária arcképe 1939. Magántulajdon

a kisgyermekkor játékai sorakoznak: egyik oldalon puha textiljátékok: a 20-as évek jellegzetes hosszú lábú állatfigurái közül egy nyúl, egy, ekkoriban már szinte a kisgyermekkor szimbólumává érett, holott csak a 20. század elején született teddy mackó, valamint egy mesefigura, egy textilből készült csizmás kandúr, modern megfogalmazásban. A másik oldalon kerekeken guruló, húzható elefánt áll a padlón. A húzós játékok századok óta hagyományos kisgyermekkori játékok, ez a változat a rendkívül népszerű játékállat, az elefánt modern, designer változata.[38] Fából, esetleg az ebben az időben újdonságnak számító műanyagból, bakelitből készült. Hasonló, ám kerekek nélküli elefánt látható egy 1930-as fotón, a francia art deco enteriőr-tervező, Henri Rapin által tervezett gyermekszobában, a Larousse enciklopédia 1930-as kiadásában. Az elefánt mögött megbújó képeskönyv a magyar művészi képeskönyvek korai, kiemelkedő darabja. A Bortnyik Sándor illusztrációival, Harangi László szövegével, két változatban, leporello és lapozó formátumban kiadott 1928-as művészi gyermekkönyv a *Potty és Pötty Meseországban*, éppen ennek a kisgyermek korosztálynak készült, a modern művészet és pedagógia szellemében.[39] A könyv jelenléte fontos elemként támasztja alá elgondolásunkat a Kontuly által megjelenített játéktárgyak tudatos, a modern szemléletmód és a magas művészi színvonal alapján történő kiválasztásáról. PA könyv pedagógiai értékei és művészi megfogalmazása miatt a kortárs reformpedagógia bázisaként szolgáló Új Iskola számára is fontos, elképzeléseikhez illő mű volt, ez derül ki rövid életű folyóiratukban megjelent, az *Új nevelés Ligájá*nak magyarországi bírálóbizottsága által „megvizsgált és jóváhagyott" könyvek kínálata között olvasható beharangozójából: „Két gyönyörű képeskönyv, tele friss, mulatságos ötlettel, diadala a magyar rajzolóművészetnek."[40]

A kép előterében pedig ott a szimbolikusnak is tekinthető labda, annak minden jelképes tartalmával, a gyermek világ feletti uralmának lehetőségét jelenítve meg, ahogy ezt a képi hagyomány bemutatása során elemzésünkben kiemeltük.

A párkány nemcsak vizuális választóvonal, hanem a festő gyermeki életkorokról alkotott képének is jelzője, hiszen élesen elválasztja a kisgyermekkort a növekvő gyermekben bekövetkező változásoktól. Erre utalnak a játékok itt is, amelyek a hagyományosan a felnőtt életben betöltendő férfi szerepekre és képességekre utalnak. A fiú jobb oldalán levő mozdony és autó már a mobilitás játékai, s az építőjáték, a városépítés is a hagyományos férfiszerepekben oly kiemelten kezelt konstruktivitásra, a technikában való jártasságra emlékeztetnek.

E játékok is a 20-as 30-as évek új formavilágát tükrözik, kubisztikus formáik az avantgárd játéktervezés elemeiből építkeznek. Határozottan modernek, a 20. század művészi látásmódot s az új gyermekképet tükröző tárgyai, semmiféle múltba tekintő, romantikus nosztalgia nem kapcsolódik hozzájuk.

A kiemelkedő tervezők, például Ladislav Sutnar 30-as években készült munkái, e játékvilág ikonikus tárgyai, s az itt megjelenített mozdony-változat erős utalást tartalmaz ezekre, ha nem is tudjuk pontosan eredetét meghatározni. Az autó a korszak sebesség iránti lelkesedését vitte a gyermekszobába áramvonalas formáival, a játékreform egyszerűsítő, a gyermek absztraháló képességére számító letisztultságával, a rajta megjelenített kevés részlettel.[41]

A gyermek bal kezével egy egyszerű vitorlás hajót fog. Ez a játék is az előbbi koncepcióba illik, de látványos volta, a szabadságra utaló mozgása miatt kedvelt attribú-



Kontuly Béla: Pacher (Párkai) Magduska arcképe 1937. Magántulajdon. Bizzer 2003: 57. kép



Kontuly Béla: Kislány háttérben görög vázával, 1935. Magántulajdon.

tum fiúk portréján a 19. század óta.[42] Bár leginkább ez is a fiúk játéka, Picasso, mint említettük, többször megfestette kislányát ezzel a játékszerrel valószínűleg a vitorla látványos téralakító szerepe is vonzhatta s itt, Kontuly képén is erős vizuális hatást vált ki. A vitorlás mögül kikandikáló kicsi textil játéknyúl sokkal inkább a kisgyermekkor játékkészletének részét kellene, hogy képezze, de jelzi a gyermekkoron át megőrzött kisgyermekkori emlékek és játékok fontos szerepét. Ez az egyetlen játék, amely bizonyíthatóan a gyermek saját játékkészletéből származik, hiszen a család mind a mai napig meg is őrizte.

Bár a Gyerek/kor/kép kiállításon nem szerepelt, de Kontuly e képe párdarabjának tűnik a később készült kislányportré,[43] Az előző képpel nyilvánvalóan rokon elgondolás és megfogalmazás, a gyermek frontalitása, szembenéző tekintete, a felirat elhelyezése, a két gyermek-portré esetében talán a két kép együttes otthoni szerepeltetését is szol-

gálta, mivel ekkoriban a festőt már más képi megoldások foglalkoztatták. Mária arcképén a drapéria-kezelés már el is tér a kisfiú képmásán alkalmazottól: laza, gazdagon redőzött takaró öleli körül az ülő gyereket, kontrasztot alkotva a háttér simaságával, az oldalt megnyíló térrel, amelyben nem láthatunk táji elemeket. Ez a drapéria-kezelés, amely az éles vonalak, itt a fotel merev formáinak oldására szolgál, Kontuly egy másik, ebben az időszakban, 1940-ben festett gyermekképén is megjelenik.[44]

Egy cserépbe ültetett hatalmas virágzó növény képviseli a természeti elemeket, s talán utal a felnövekvő gyermek jövőjére. A gyermek lábánál, mintegy játék után odavetve két puha textiljáték hever. A család tulajdonában fennmaradt, előtanulmányként szolgáló fotón, – ahogy a megfestett képen is – dominál a drapériával borított fotel, a fények iránya sokkal határozottabb, s a háttérben nem ablak, hanem ajtó nyílik. Ami a mi szempontunkból fontos, nincsenek rajta a játékok és a virág. Ezek kiválasztása és elhelyezése azonban sokkal kisebb tudatosságot mutat, mint az előző kép esetében, ezért – bár a kép hatása erős, kevesebb hozzáfűződő jelentést tudunk felfedezni.

Kontulynak a Gyerek/kor/kép kiállításon bemutatott másik festménye, a *Kislány, háttérben görög vázával*[45] illeszkedik a kisgyermek portréi sorába, bár modellje egyelőre nem azonosítható.

A gyermek ábrázolása, az előtér és a háttér kezelése rokon vonásokat mutat Béluska képével, a háttér nyitottsága, a képteret szinte teljes magasságában elfoglaló tájkép, a magas égbolttal, a reneszánsz példákhoz kapcsolódik.

A kislány álló figurája, arcának komolysága, a fiú-portréhoz hasonlóan nem az édeskés, gügyögő, hanem a gyermekkor lényegére rámutató tartalmakat sejteti. A festőre más portréin oly jellemző drapéria-kezelés itt is fontos háttér-elem, ám itt, a merev drapériával letakart bútor kissé megbontja a kép szimmetriáját. A függöny és az ablakkeret zárja a képet, erősítve a barnás-zöldes tónusokat, amelyek a gyermek ruháján is megjelennek.

Az ünneplő, de semmiféle romantikus elemet nem tartalmazó öltözet, a jellegzetes kétszínű magasszárú cipővel, a kibontott szőke, göndör haj szalaggal lefogott szigorúsága, a visszafogott színek kiemelik a komoly gyermekarc és test világos színeit.

Bár erről a képről hiányoznak a gyermek életkorára és a kép elkészültére utaló, reneszánsz előképekre visszavezethető feliratok, a 16. század végének, 17. század elejének németalföldi gyermekportréival való rokonsága szembetűnő.[46]

Mint említettük, a kislányok kezében látható baba hagyományosan a gyermekség, de emellett a jövendő női szerepek szimbóluma is, a gondoskodás, az anyaság előrevetítése. Kontuly képén a gyermek kezében azonban nem emberformájú gyermekjáték, hanem egy játékmackó látható. Ez a játékszer a 20. század elején született, alapvetően a baba funkcióival felruházva, de a reformgondolatok szellemében nem tartalmaz utalást az anyaszerepre, így a fiúk játékává is válhatott. Ám a játékszert tartó kéz mozdulata határozottan utal a babázó gyermekek gesztusaira, az baba szerepben jelenik meg. A festő egy ritkának számító, fekete mackót ábrázol, valószínűleg a gyakoribb, világos teddy megbontaná a gyermeki test által dominált világos színek spektrumát.

A másik játékszer, a labda, hangsúlyos, a kép előterében való szerepeltetése a gömb-glóbusz szimbolikus tartalmait idézi meg, a gyermek lehetőségeire, az általa uralt világ teljességére utal. Azonban a kép (utólagos) címében is kiemelt görög váza

közelebb visz bennünket a festő szándékaihoz. A kétfülű görög (vagy formájából ítélve inkább etruszk) fekete alakos váza, kiöblösödő formája, a rajta szereplő, táncoló alakok a gyermek jövője, a nőiség megjelenítői.

A nagyobb gyerekek portréi az 1930-as évek végén készültek.[47] Ekkorra Kontuly már eltávolodott attól a szemléletmódtól, amely a korábbi képeit jellemezte. Ekkori munkái a monumentalitás irányában alakultak.

A korábbi stiláris megoldásokhoz való visszatérés valószínűleg a megrendelők kívánsága volt. A stílus e képeken formálissá, tisztán dekoratívvá válik, e gyermekportréi némileg kiüresednek. Talán éppen ezért a két utóbbi portré kevéssé megragadó, a gyerekek statikus megjelenése mögött nem sejtünk mélyebb tartalmakat. A képekről nem hiányoznak a reneszánsz jellegű évszámok és életkor jelölések sem, ez utóbbiak azonban nagyon meglepőek. Pacher Magduska a festményen, bár még csak 6 éves, jóval idősebbnek tűnik, s ennek egyik fő oka a beállítás, a póz gyermektől idegen jellege, valamint az öltözet és a nyaklánc. Nem oldja ezt az idegenséget a karosszékbe mellé állított sok játék sem. A divatos berendezési tárgyak és a divatos játékszerek kiegészülnek a gyermek divatos öltözetével, s ennek nyomán a játékok szimbolikus tartalmai is átalakulnak. E képen inkább attribútumok, divattárgyak, társadalmi üzenetük a korszak ideológiai elemeit ragadja meg. Erre utal a reformbabák csoportjába tartozó drága olasz Lenci baba mellett a magyaros viseletű baba szerepeltetése. Hiányoznak azok az életkorra és életútra vonatkozó szimbolikus utalások, amelyek a két korábbi portré hatásosságában olyan nagy szerephez jutnak. Egyedül a vörös ruhás bohóc-figura kapcsolódik a gyermek életkorához.

A kép egy árverésen való megjelenése kapcsán a Biksady cég katalógus-szövegének szerzője[48] is felfigyel a gyermekből sugárzó nőies öntudatra, ugyanakkor a játékok ennek ellentmondani látszanak.

Ifjú Párkai István portréja[49] 1940-ben készült. A meglepően érettnek ábrázolt 12 éves fiú klasszikus portré pózban, kezeit összekapcsolva ül egy távoli tájra nyitott boltíves ablak és egy függöny-szerű drapéria övezte széken. Tekintete ránk szegeződik. Meglepő lehet számunkra az öltözete: a gyermekkorból kinőtt fiú öltöny-szerű, de még rövidnadrágos viselete a korban e korosztály számára elfogadott volt. Akárcsak az életkor-ábrázolások diákjai, ő is iskolai öltözetet visel, kezében tartott diáksapkáján az évfolyam-jelzések is jól láthatóak. Nincs játék vagy más attribútum a képen, hacsak nem tekintjük annak a kezében tartott, és a kép előterét meghatározó tollas sapkát. A sapkába tűzött toll ugyanakkor azt is felveti, nem a korszakban már gimnazisták számára is kötelezővé tett levente-öltözetben látjuk-e őt, bár a sapka inkább diáksapka-jellegű. Az egyenruha, amit visel nem egyértelműen azonosítható. Topor Tünde, a László Károly gyűjtemény veszprémi kiállítása kapcsán meg is jegyzi: „Kontuly Béla kamasz-portréja, amin rossz emlékezetű egyenruhában van az egyik Árkay-gyerek (sic)". Ő nyilvánvalóan levente-egyenruhaként azonosítja.[50] Ebben az esetben is arra kell gondolnunk, a festő itt nem egy a gyermek- vagy ifjúkorról alkotott szimbolikus portrét, hanem egy, a kor ideológiájához, talán a család elvárásaihoz igazodó reprezentatív arcképet készített.

Így, míg korábbi képek, a Pacher/Péczely gyerekek portréi, a gyermekkor, a gyermekkorból való kilépés témáját fogalmazzák meg megragadó módon, a későbbiek, a Pacher/Párkai gyerekekről készültek, különösen a kislányportré, ahol, bár szintén játé-

kok között jelenik meg a gyermek, a család státuszát és politikai ambícióit hivatottak jelezni. Míg a korábbiakon a modellek, minden statikusságuk ellenére megőrzik gyermeki kvalitásukat, ezek a gyermekek hieratikus pózukkal, dekorativitásukkal semmi gyermekit nem sugallnak már.

A fentiekben vázolt szimbólumok a 21. század művészei számára is ismertek, s ők napjaink világképébe illesztve, a posztmodern gyermekkor és a gyermek új státusza kapcsán építik be műveikbe. Ezt teszi Loretta Lux német művész, egyik, az új tárgyiasság látásmódját továbbéltető, szürrealisztikus, fotó-alapú munkáján, a gömb-szimbólum felhasználásával. Munkája azt sugallja, hogy a gyermek számára kínálkozó, korábban egységes, átfogható és uralható világ részeire tört, s megrendítő módon ábrázolja ennek rémületes voltát a világ apróra tört darabjaira utaló, szétgurult üveggolyók fölött döbbenten térdelő kislány alakjával.[51]

JEGYZETEK

1. *Fraser 1966:* 68. 77. kép.
2. *Splendor Solis 1582*. Harley Collection 3469. f.31v British Library. URL: https://hu.pinterest.com/pin/305541155950831430 Letöltés 2018. jan. 10.
3. Vö. *Eörsi 1997*
4. Pl. A gyermek Jézus vesszőparipán lovagol, miközben a 91. zsoltárnak megfelelően áspiskígyón tapos. Rajz kézirat margóján. 16. sz. első fele. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. theol. quart. 136.
5. Hieronymus Bosch: *A gyermek Jézus malmocskával és tolókával*, 1480-as évek, Bécs, Kunsthistorisches Museum, ltsz. 6429.
6. Vö. *Mándoki 1960:* 145–146
7. *Gibson 1975.*
8. *Falk 2008.*
9. *Merian 1600 k.*
10. Jakob von Wyl: *Der Totentanz*. 1610/15. Ritterscher Palast, Luzern.
11. *Wildenstein 1933:* 41. kép
12. *Ariès 1987: 9–35.*
13. Vö. *L'Anglais 1486*.
14. Pl. Katharina van Cleef hóráskönyvében, 1440, k. Morgan Library, New York kézirattár, M. 917 en M. 945.
15. *Manson 2005.*
16. Jean-Siméon Chardin: *Gyermek pörgettyűvel*, 1738, Louvre, Párizs.
17. *Wildenstein* 1933: 201.
18. Vö. *Rosenberg-Temperini 1999:* 107.
19. *Weber-Kellermann 1979:* 29., 26. kép.
20. Id. Lucas Cranach: *Caritas.* 1530–40. London, National Gallery, ltsz. NG2925.
21. Vö. pl. *Nógrády 1913*: 261
22. Vö. Benozzo Gozzoli: *Áldást osztó madonna a gyermekkel,* 1449. Róma, Santa Maria Sopra Minerva.
23. Vö. Albrecht Dürer: *A gyermek Jézus, mint Megváltó*, 1493. Bécs, Albertina, ltsz. 305.
24. Vö. *Eörsi 1997.*
25. Pl. Észak-németalföldi festő: *Meztelen gyermek mellképe.* 1580–1590. Yannick és Ben Jakober gyűjtemény, Mallorca, *Wipplinger 2011:* 40; Frank Duveneck: *F. B. Duveneck gyermekkori képe,* 1890. mgt.
26. Pl. Otto Dix: *Nelly játékokkal.* 1925. Otto Dix Alapítvány, Vaduz/Stuttgart, Stuttgart, Kunstmuseum.
27. Thomas Martine Ford: *John Ingram Ford portréja*. 1915. Russell-Cotes Art Gallery & Museum. Bournemouth, UK
28. *Spies 1994: 59, 80, 81, 93, 104*.

29. Pablo Picasso: *Maya hajóval*, 1938. A. R. gyűjteménye.
30. Pablo Picasso: *Maya babával,* 1938. Párizs, Musée Picasso, ltsz: 1978. MP170 31. Kontuly Béla: *Ifj. Pacher (Péczely) Béla arcképe, (Kisfiú vitorlással.),* 1934. mgt, (*Bizzer 2003, 40. kép)*; Kontuly Béla: *Kislány háttérben görög vázával.* 1935. mgt. (http://www.kieselbach.hu/alkotas/kislany_-hatterben-gorog-vazaval_19089 Letöltés 2018. jan. 5); In: Gyerek/kor/kép – Gyermek a magyar képzőművészetben. 2016. okt. 12.–2017. febr. 19. Budapesti Történeti Múzeum, kat: V. 12 és V. 14.)
32. *Bizzer 2003:* 71, 80, 81.
33. *Kieselbach 2007:* 129. tétel.
34. Vö. pl. Hans Memling *Fiatal férfi arcképe* 1472. k. New York, Metropolitan Museum of Art; Isaac Claesz van Swanenburg: *Catharina van Warmondt* 1596. Hága Museum Meermanno-Westreenianum; Jan Claesz: *Ötéves fiú portréja*, 1609 Collectie Portret van Enkhuizen, Stichting Verzameling Semelijns de Vries van Doesburgh.
35. Vö. Christian Schad: *Nikolaus. Nikolaus Schad gyermekkori portréja.* 1925. A kép 2009-ben szerepelt a Christies árverésén; Antonio Donghi: *Kis akrobaták*, 1938. Róma, Fondazione Claudio ed Elena Cerasi.
36. Kontuly Béla: *Pacher Péczely Béla arcképe*, 1934, mgt.; *Bizzer 2003:* 71. 46. kép
37. *Bizzer 2003:* 29–30.
38. Vö. *Stille 1989:* 77–79, kép, 137.
39. A Gyerek/kor/kép kiállításhoz kapcsolódó konferencián Bakos Katalin előadása részletesen foglalkozott vele.
40. *Játék és munka 1928*: 7.
41. Vö. *Knobloch 2010*: 223. és 229.
42. Vö. a kiállításon is szereplő Barabás Miklós: *Kisfiú ablakban dióhéj hajóval,* 1842. Gyerek/kor/kép kat. III. 7.
43. Pacher (Péczely) Mária arcképe, 1939, mgt. *Bizzer 2003*: 71. 47. kép.
44. Kontuly Béla: *Lányom arcképe*, 1940, mgt. *Bizzer 2003*: 31., 15. kép.
45. Kontuly Béla: *Kislány háttérben görög vázával,* 1935, mgt.
46. Vö. Cornelis De Vos: *Magdalena de Vos* 1623–24, Bakewell, Chatsworth House Trust, UK.
47. Kontuly Béla: *Pacher (Párkai) Magduska arcképe,* 1937, mgt. *Bizzer 2003*: 80. 48. kép; *Ifj. Pacher (Párkai) István arcképe,* 1940, mgt. *Bizzer 2003:* 81. 58. kép.
48. *Sipos 2015:* 71.
49. *Bizzer 2003:* 81. 58. kép.
50. *Topor 2006:* 29.
51. Loretta Lux: *Kislány üveggolyókkal,* 2005. Chicago, Museum of Contemporary Photography, Columbia College, USA.

FELHASZNÁLT IRODALOM ÉS RÖVIDÍTÉSEK

Ariès1987
Ariès, Philippe: A gyermek és a családi élet az ancien régime korában. In: Gyermek, család, halál. Gondolat, Budapest, 1987: 9–317.

L'Anglais 1486
L'Anglais, Barthélemy (Bartholomeus Anglicus) De proprietatibus rerum 1486. vagy Les âges de l'homme Barthélemy l'Anglais (12.–1272), Le Livre des propriétés des choses *Jean Corbichon* (13.–14.), traducteur France, Moyen Âge BNF, département des Manuscrits, Français 134, fol. 92v.
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9059286p Letöltés 2018. jan. 10.

Bizzer 2003
Bizzer István: Kontuly Béla. Mikes Kiadó, Budapest, 2003.

Eörsi 1997
Eörsi Anna: Deus in figura pueri. A gyermek Jézus a középkori és a reneszánsz művészetben. *Pannonhalmi Szemle,* 1997 V/4: 35–46 URL:

http://arthist.elte.hu/Tanarok/EorsiA/Fulltexts/Magyar/J%E9zusgyerek.htm Letöltés 2018. jan. 10.

Falk,2008
Falk, Kurt: The Unknown Hieronymus Bosch. North Atlantic Books, Berkeley, CA. 2008, URL: https://books.google.hu/books?id=2h1xyL1GvOYC&pg=PA14&lpg=PA14&dq=Bosch+infant+jesus+%22kunsthistorisches+%22&source=bl&ots=nFhyeveAqP&sig=TRQqD8L8IWS84pGF5dDrqcv6Jac&hl=hu&sa=X&ved=0ahUKEwikwrfvs43SAhWJoRQKHe61DL4Q6AEIJTAB#v=onepage&q=Bosch%20infant%20jesus%20%22kunsthistorisches%20%22&f=false Letöltés 2018. jan. 10.

Fraser 1966
Fraser, Antonia: A History of toys. Delacorte Press, New York, 1966.

Gibson 1975
Gibson, Walter. S. (1975): Bosch's Boy with a Whirligig: Some Iconographical Speculations. Simiolus: Netherlands Quarterly forthe History of Art Vol. 8, No. 1 (1975–1976), 9–15 URL: http://www.jstor.org/stable/3780347 Letöltés: 2017. febr. 15.

Gyerek/kor/kép 2016
Gyerek/kor/kép – Gyermek a magyar képzőművészetben. 2016. okt. 12.–2017. febr. 19. Kurátor: *M. Aczél Eszter*, *Révész Emese,* katalógus szerk.: *Révész Emese.* Budapesti Történeti Múzeum, 2016.

Játék és munka. *Új nevelési folyóirat* 1928. 1. 7. URL: http://antikjatek.blog.hu/2017/6 Letöltés: 2017. febr. 15.

Knobloch 2010
Knobloch, Iva: Mental Vitamins for the Future – Ladislav Sutnar's Toys. In: Toys of the Avant-Garde. Malaga, Museo Picasso, 2010: 218–246. Letöltés 2018. jan. 10.

Knoblochtzer 1488
Knoblochtzer, Heinrich: Der Doten dantz mit figuren. Clage und Antwort schon von allen staten der welt. Heidelberg, 1488. URL: https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=suche_sim&bandnummer=bsb00087168&pimage=00041&einzelsegment=0&l=de) Letöltés: 2018. jan. 10.

Manson 2005
Manson, Michel: L'enfant, ses jeux, ses jouets dans l'estampe et dans l'art au XVIIIe siècle *Péristyles*, n° 26, 2005, dec. L'Enfant dans la Ville et dans l'Art au XVIIIe siècle, 50–61 URL: https://www.academia.edu/29809580/_Lenfant_ses_jeux_ses_jouets_dans_lestampe_et_dans_lart_au_XVIIIe_si%C3%A8cle_dans_P%C3%A9ristyles_n_26_d%C3%A9cembre_2005_n_sur_LEnfant_dans_la_Ville_et_dans_lArt_au_XVIIIe_si%C3%A8cle_p._50-61. Letöltés: 2016. dec. 31.

Mándoki
Mándoki László: A kisgyermek állni és járni tanulását szolgáló eszközök a Néprajzi Múzeumban. *Néprajzi Értesítő*. Nemzeti Múzeum Néprajzi Múzeum Évkönyve, XLII. évf. 1960/61: 127–159.

Merian 1600k
Merian, *Mathaus* id.: A gyermek. In. „Trionfo e Danza della Morte".
Bázel, 1600k. http://www.dodedans.com/Ebasel-gouache.htm) Letöltés: 2018. jan. 10.

Nógrády 1913
Nógrády László: A gyermek és a játék. Magyar Gyermektanulmányi Társaság, Budapest, 1913.

Rosenberg 1999
Rosenberg, Pierre – Temperini, Renaud: Chardin. Párizs, Flammarion, 1999.

Sipos 2015
Sipos Tünde: A fehér ruhás kislány – Pacher (Párkai) Magduska arcképe. In. Biksady Galéria árverése, 2015. december 2. 70–71.
http://www.biksady.com/auctions/pdf/Biksady_pdf_32_02.pdf Letöltés: 2017. aug. 21.

Spies 1994
Spies, Werner: Picasso – Die Welt der Kinder. München, Prestel, 1994.

Stille
Eva Stille: Spielzeug-Tiere. Auch eines Kulturgeschichte. Hans Carl Verlag, Nürnberg, 1989.

Topor 2006
Topor Tünde: Irány Veszprém! Megnyílt a László Károly-gyűjtemény. *Artmagazin* 2006/4. 27–29.
URL: http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/irany_veszprem.108.html?pageid=119 Letöltés: 2018. jan. 10.

Weber-Kellermann 1979
Weber-Kellermann, Ingeborg: Die Kindheit, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1979.

Wildenstein 1933
Wildenstein, Georges: Chardin. Biographie et catalogue critiques. Les Beaux-Arts, Édition d'études et de documents, collection "Art français", Párizs, 1933.

Wipplinger 2011
Wipplinger, Hans-Peter (szerk.): Von Engeln und Bengeln. 400 Jahre Kinder im Porträt. Krems, Kunsthalle, 2011.

JÚLIA TÉSZABÓ

THE TOY AS AN ATTRIBUTE AND A SYMBOL IN KID'S PORTRAITS

CONSIDERING TWO PICTURES BY BÉLA KONTULY

ABSTRACT

Artistic representations of toys have had symbolic content from the middle ages but especially from the 17th century onwards. Their symbolism was related to being a child, to the fragility of human life, and later to the social meaning of gender roles.

My lecture cannot present the complete richness of this system of symbols, I only took two paintings by Béla Kontuly presented at the 2017 Picturing Childhood Exhibition in the Castle Museum Budapest – "Portrait of Béla Pacher Jr." (1934–39) and "Little Girl with a Greek Vase in the Background" (1934) – and through some parallels in art history I try to give a short overview of the underlying content of toys represented in those paintings. These were surely known to Kontuly who studied classical paintings, especially Italian and Dutch renaissance artworks. Probably his contemporaries also knew such references and exploring those might help us get acquainted with the perception of the child and toys in the first half of the 20th century.

teszabojulia@caesar.elte.hu

PUKÁNSZKY BÉLA

GYERMEKKÉP ÉS ROMANTIKA

1. GYERMEKKÉP-VÁLTOZATOK A TÖRTÉNELEMBEN

Közismert, hogy a kisgyermekről alkotott „képek" nem csupán szemet gyönyörködtető esztétikai objektumok, képzőművészeti alkotások lehetnek. A gyermekkor-történet kutatói szívesen és sok történeti tanulsággal foglalkoznak azoknak a mentális-társadalmi képeknek az elemzésével és összehasonlításával, amelyek a különböző történeti korok és kultúrák forrásanyaga alapján rekonstruálhatók. A gyermekkép értelmezésünk szerint egy, az adott korszak és kultúra közgondolkodásában, mentalitásában kikristályo-



A romantikus gyermek-eszmény archaizáló jellege jól érzékelhető Philipp Otto Runge: A Hülsenbeck-fiúk című festményén

sodó társadalmi-mentális konstrukció, amelyben a gyermekkel, a gyermekséggel kapcsolatos vélekedések, attitűdök elvont formában öltenek testet. Ez a kép megjelenhet idealizált, eszményített, olykor mitizált alakban a korszak irodalmában, művészetében, a nevelésről elmélkedő filozófusok, írók, pedagógusok műveiben. Kifejezheti, hogy milyennek szerették volna látni a felnőttek saját társadalmuk gyermekeit, s ezzel együtt azt is, hogy milyen tulajdonságokkal szerették volna felruházni őket.

Gyermekkép azonban nemcsak a pozitív tulajdonságokkal felruházott, eszményített gyermeket leíró narratívum lehet. A gyermekkor történetében gyakran találkozunk a negatívumokból egybeszőtt gyermekképpel, amely a „gyermekhibákra", a kigyomlálandó „bűnös hajlamokra" koncentrál vagy éppen azokat a „hiányosságokat" sorolja fel, amelyeket az oktatás és a nevelés során meg kell megszüntetni – így törekedve az adott korszak idealizált felnőtt-ember eszményének az elérésére.

A „bűnben fogant és bűnre hajlamos gyermek"-ről alkotott középkori gyökerekkel rendelkező gyermekkép például a gyermeket olyan teremtménynek látja, aki – még ha ártatlannak születik is – bűnre fogékony, esendő lelke és fejletlen akaratereje folytán élete minden pillanatában ki van szolgáltatva a bűn csábításának. Hippó püspöke, Ágoston[1] például úgy tekintett a kisdedre, mint aki Ádám bűnét egyfajta „kollektív emberi bűnként" örökli, és csak a keresztség felvételével nyerhet feloldozást ez alól. Esendő lelke azonban továbbra is terhes marad a „bűn robbanóanyagával" (fomes peccati), a rosszra való hajlammal. Ahhoz, hogy „naturális" emberből „spirituális" emberré váljék az szükséges, hogy a szülő a gyermek eredendően rosszra törekvő hajlamait kigyomlálja, és a jó példa felmutatásával következetesen nevelje. Folytonos küzdelmet kell vívni a „bűn karjaiba ájuló gyermek" természete ellen. A gyermek lelkében szunnyadó gonosz hajlamokkal szemben folytatott harcban pedig megengedhető a testi fenyíték, a verés gyakori alkalmazása is.

A felvilágosodás filozófiai-pedagógiai irodalmában a gyermek gyakran jelenik meg úgy, mint egy „még nem kész" felnőtt, egy nevelésre, fejlesztésre szoruló „hiánylény". Ez a gyermekkép bontakozik ki például Immanuel Kant pedagógiai előadásaiból is, amikor a nevelés múlhatatlan szükségességét és szinte korátlan lehetőségeit taglalja. „Az ember csakis a nevelés által válhat emberré. Semmi más, mint amivé a nevelés teszi" – olvashatjuk tanítványai által lejegyzett előadásainak egyikében.[2] Sőt, az emberi nem tökéletesítését is az edukációtól várja: „Talán remélhetjük, hogy a nevelés mindig jobb és jobb lesz, és hogy minden következő nemzedék egy lépéssel közelebb jut az emberiség tökéletesedéséhez, mert az educatio mögött rejlik az emberi tökéletesség nagy titka. [...] Nagyszerű dolog elképzelni, hogy az emberi természet folytonosan jobbítható a neveléssel. Ez egy jövendő, boldog emberi nem reménységét nyújtja nekünk."[3] A gyermek születésekor tehát még nem ember, csak nevelése útján válik azzá.

Érdemes felfigyelnünk arra, hogy a „bűnre hajlamos", a „hiányosságokkal küzdő", a „fejlesztésre szoruló" és a „minden áron nevelendő" gyermekről alkotott társadalmi-mentális kép milyen erőteljes hatást gyakorolhatott a nevelés történelmében a céltudatos pedagógiai gesztusok megerősödésére, a nevelés és az oktatás intézményes fejlődésére. A 17. századtól kezdve Európa-szerte megszaporodnak az alapfokú képzést nyújtó kisiskolák, ahol már nem csak vallási ismereteket, katekizmust tanulnak a gyerekek. Egyre több gyermek számára válik hozzáférhetővé az alapműveltség, mindenekelőtt az anyanyelvi olvasás, írás, számolás triásza. Az középfokú latin iskola

feladata is tovább bővül: a korábbi papképző-értelmiségképző „szakiskolából" egyre inkább olyan intézménnyé válik, ahol az egyes társadalmi osztályok számára szükségesnek vélt műveltség elsajátíttatása mellett a tudatosan szervezett nevelés, az erkölcsi karakterformálás is fontos szerephez jut A bentlakásos iskolák (kollégiumok) élettől elzárt világa kiváló lehetőséget teremtett a tanulók viselkedése felett gyakorolt ellenőrzés kiteljesítésére.

A gyerekeket fokozatosan kirekesztették a felnőttek világából. Az iskolás gyermekek életmódjára egyre inkább a tudatos pedagógiai kontroll, a szigorú fegyelem lett jellemző. A gyermekkorhoz való viszonyulást a felvilágosodás korában sajátos kettősség jellemzi. Egyfelől a szülők és pedagógusok meg akarják védeni a gyermeket az élet szennyes oldalától, az erkölcsileg káros hatásoktól, ezért a szigorú felügyeletet nyújtó iskolákba küldték őket. Ezzel mintegy meghosszabbították, „konzerválták" a gyermekkort. Másfelől viszont az erkölcsi karakter és az értelem tudatos és fokozott ütemű tudatos fejlesztésével mihamarább meg akarták szabadítani őket gyermekies vonásaiktól, koravén kis „felnőtté" akarták változtatni őket.

2. A ROMANTIKA GYERMEKKÉPE ÉS A ROMANTIKUS GYERMEKKÉP

Egyoldalú lenne a gyermekképek rekonstruálására irányuló törekvésünk, ha a felvilágosodás gyermekképe mellett nem beszélnénk a kisgyermekről, a kisgyermekkorról alkotott mentális kép másik jelentős archetípusáról, a romantikus gyermekképről. A népiskolák tanítói, majd később az óvodák pedagógusai számára írt kézikönyvekből rekonstruálható gyermekképben ez utóbbinak az elemei is felfedezhetők a 18–19. század fordulójától kezdve.[4]

Érdemes felfigyelnünk arra a különbségre, amely a romantika – mint stílustörténeti irányzat – gyermekképe és a romantikus gyermekkép – mint ettől a korszaktól elkülönítetten is értelmezhető gyermekeszmény – között kimutatható. A romantikus gyermekeszmény pedagógiai eszmetörténeti, gyermekkor-történeti, illetve történeti antropológiai jellegű vizsgálata – az 1990-es évektől kezdve lett az eszmetörténészek, pedagógiatörténészek kedvelt kutatási témája. Főleg német szerzők publikáltak alapműveket ebben a tárgykörben.

A 19. századi romantika gyermekképének sokoldalú és alapos pedagógiai eszmetörténeti, gyermekkor-történeti értelmezését nyújtja Sophia Meike Baader „A gyermek és a gyermekkor romantikus eszménye – Az elveszett ártatlanság keresése" című monográfiája.[5] A romantika korában fogant mitizált gyermekkép „irodalmi antropológiai" feltárását és elemzését Yvonne-Patricia Alefeld végezte el „Isteni gyermekek – A romantika korának gyermekség-ideológiája" című[6] könyvében. A 18–19. századi romantika korától elszakadó, a romantikus gyermekszemléletet egyetemes felfogásmóddá avató gyermekkép elemzés új paradigmáját nyújtja Heiner Ullrich „A gyermek mint teremtő eredet – Tanulmányok a romantikus gyermekkép teremtéséről és a pedagógiai gondolkodásra gyakorolt hatásáról".[7]

Heiner Ullrich azt az új eszmetörténeti paradigmát kifejező állítást bizonyítja be könyvében, hogy a jelenkori gyermekképnek vannak olyan – a legrégebbi történeti korszakokban is kimutatható, majd újra és újra felbukkanó – előképei, gyökerei, amelyek

a gyermekhez, a gyermekkorhoz való empatikus viszonyulásban manifesztálódnak.[8] Ennek a gyermekképnek központi motívuma a gyermek személyiségének autonóm és integráns egységként való elismerése. Azok, akik osztoznak ebben a gyermekről alkotott képben, elismerik belülről fakadó, spontán önkibontakozásra való képességét, tudásszomját, kreatív fantáziáját, játékos öntevékenységét; s mindezt egy őseredeti, háborítatlan „teljességgel" hozzák összefüggésbe, amely az újszülött gyermek sajátja. E gyermekkép és a reá épülő pedagógiai antropológia előzményei első megközelítésben a reformpedagógiáig vezethetők vissza, de az alaposabb vizsgálódás kimutatja jóval mélyebb gyökereit a gyermekről, gyermekségről való gondolkodás történetében.

Ullrich „romantikus gyermekkép"-nek (romantisches Kindbild) nevezi ezt az egyetemes, történeti korokon és kultúrákon „átívelő" ideológiai képződményt, amelyre már a mítoszteremtésbe is átcsapó gyermekeszményítés jellemző. Melyek ennek a kultúra-független romantikus gyermekmítosznak a jellemző vonásai? A következetes és „hideg" racionalizmussal szemben álló teremtő fantázia, a világ érzelmi alapokon álló befogadására és megismerésére való képesség, a gyermekvilág mitikus vonásokkal való felruházása, és megbonthatatlan egészleges egységként való felfogása. A gyermekekkel való megértő, empatikus foglalkozás még a gyermekvilágtól már eltávolodott, a felgyorsult élettempó sodrásában kiüresedett, „megkövült" lelkű felnőttet is hozzásegítheti a saját elveszett világának, annak teljességének újrafelfedezéséhez, a megfogyatkozott, megcsappant alkotóerő életre keltéséhez, és végső soron a lelki megifjodáshoz.

A romantikus gyermekkép tehát nemcsak a stílustörténeti korszakként felfogott 18–19. századi romantikához köthető, gyökerei messze nyúlnak a gyermekről, felnőttről való gondolkodás történetének ősi rétegeibe, és hatása ma is kimutatható a gyermekről alkotott társadalmi-mentális képekben. A romantikus gyermekkép tehát része jelenkori mentalitásunknak. A nyolcvanas évek végén például Dieter Lenzen már a gyermekség „posztmodern kultuszáról" ír: „A mindennapi kultúra a gyermeket isteni attribútumokkal felruházó szimbólumok soha nem látott sokaságával itatódott át. Számos hétköznapi jelenség utal a gyermekek isteni, szent és tiszta mivoltát megfogalmazó régi mítosz továbbélésére. Fontos, hogy a gyermeket nem az isteniség akármelyik attribútumával látják el, hanem kifejezetten olyanokkal, amelyek a mítosztörténetben a megváltó istenek sajátjai voltak."[9]

A „Gyermek Megváltóról" alkotott, ma is élő mitikus gyermekképnek a legfőbb eszmetörténeti előzményei közül itt most két eszmetörténeti előképét emeljük ki. A fentebb már idézett Heiner Ullrich hívja fel a figyelmet arra, hogy a romantika gyermekképének mentalitástörténeti előzményei között vannak azok az európai kultúra történetében búvópatakként elő-előbukkanó gyermekkultusz-attitűdök is, amelyek az újplatonikus-gnoszikus filozófia alapjain nyugszanak. Ezek egyik érdekes manifesztációját képezik a Kr. sz. 2–3. században Corpus Hermeticum címen felbukkanó filozófiai szövegek, melyeknek szerzője a hagyomány Hermész Triszmegisztosz volt: „Tekints fiam a gyermek lelkére, amely még nem tapasztalta meg a saját lényegétől való elszakadást. Nézd a gyermek kicsiny és tökéletes testét, amelyet még nem kerítettek hatalmukba a szenvedélyek, s amely még a világlélekhez kötődik. A gyermek lelki-testi fejlődésével ez az ősi szépséges harmónia elenyészik. Az ősi szép és jó felejtése a szenvedélyek bűnéhez vezet."[10] A materiális világ bűneivel még nem szennyezett gyermeki lélek már itt, ebben a korai filozófiai szövegben felmagasztosul és példaképpé válik

a felnőttek számára. A gyermek olyan kultikus személy lesz, akit követve a világi bűnöktől terhes felnőtt lelkek ismét eljuthatnak az ősi „kozmikus harmóniához".

A Corpus Hermeticum szövegének gyermekkortörténeti elemzése viszonylag új keletű fejlemény a pedagógiai eszmetörténet-írásban, amellyel kevés kutató foglalkozik. Nagyságrendekkel kiterjedtebb irodalma van Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) pedagógiájának, beleértve gyermekképét, illetve nevelői felfogásmódjának hatását is a rákövetkező évszázadok pedagógiájára.

Rousseau gyermekgondozással gyermekneveléssel kapcsolatos gondolatait a legközvetlenebb módon az „Emil avagy a nevelésről" című nevelési regényében fejti ki, ennek alapján rekonstruálható gyermekképe is. Közismert tény, hogy ez könyv lenyűgözően szuggesztív stílusa miatt hamarosan a követők széles táborát sorakoztatta fel a francia filozófus mögött. A fiktív gyermekszereplő, Emil nevelését bemutató kötet a nevelésről szóló filozófiai okfejtések és praktikus tanácsok színes kavalkádját találjuk, melyek távolról sem szerveződnek egységes rendszerbe, számos egymásnak ellentmondó gondolat fedezhető fel közöttük.

Rousseau nyíltan szembehelyezkedik a korszak mentalitásában még mindig mélyen gyökerező elutasító, távolságtartó gyermekfelfogással és rigorózus nevelési gyakorlattal. Gyökeresen szakít azzal a Szent Ágostonig visszavezethető keresztény dogmával, amely szerint az ember az eredendő bűnnel terhelten születik a világra, és csak Isten kegyelme révén válhat naturális emberből szellemi emberré (homo spiritualis). A francia filozófus szerint a gyermek születésekor jó, csak az emberi társadalom romlott viszonyai teszik rosszá: „Minden jó, amidőn kilép a dolgok alkotójának kezéből, de minden elfajul az ember kezei közt" – ezekkel a szavakkal kezdi regényét.[11]

Érdekes és tanulságos Rousseau antropológiai alapokra helyezett gyermekképe. Eszerint az embergyerek újszülött-kori természetes állapotában egyensúly van a szükségletek és az ezek kielégítésére hivatott képességek között: „Kezdetben így is rendezte be őt a természet, amely mindent a legjobban intéz. Nem ad mást a kezébe, mint a fennmaradásához szükséges vágyakat s a kielégítésükhöz elegendő képességeket. Minden egyéb képességet mindegy tartalékul helyezett el lelke legmélyén, hogy ha kell, kifejlődhessenek. Csak ebben az ősállapotban van a képesség és a vágy egyensúlyban, s csak itt van úgy, hogy az ember nem boldogtalan."[12] Az ember csak ebben az ideális, természetes állapotában tekinthető önálló, szabad lénynek. A létezésnek ezen a szintjén a gyermek csak azt kívánja, amit önmagától képes elérni. Még semmi sem zavarja lelkének belső harmóniáját. Ez az idilli állapot azonban nem tarthat soká. Noha Rousseau erről hallgat, mégis sejthető: egyfajta idealizált, tünékeny idillről lehet itt szó, amely voltaképpen csak a születés utáni első pillanat töredékére terjed ki. Hiszen az újszülött önmaga nem képes a legalapvetőbb létfenntartási szükségletei kielégítésére sem, ezért hamar megbomlik a harmónia.[13]

Közismert tény, hogy a francia filozófus pedagógiai gondolatai páratlanul erőteljes hatást gyakoroltak a gyermekről alkotott társadalmi-mentális képzet, a gyermekkép alakulására, és ezen keresztül a hétköznapok praktikus nevelési gyakorlatát is átütő erővel befolyásolták. A Rousseau-recepció a gyermekről való gondolkodás gyökeres átformálódását idézte elő a saját korában, és később. A Rousseau-recepció világszerte ösztönözte az új pedagógiai reformgondolatok, irányzatok és mozgalmak születését.

Ez a fentebb vázlatosan bemutatott két toposz – a rousseau-i hatás és az ősi, hermetikus szövegek (közvetlen vagy közvetett) recepciója – a német romantikus írók-költők és pedagógusok gyermekideáljára is rányomja a bélyegét. Műveikben gyakran érzékeltetik a gyermek természet-közeliségét és az ebből fakadó kimeríthetetlen energiákat úgy, hogy csírához vagy felfeslés előtti bimbóhoz hasonlítják őket. Johann Gottfried Herder (1744–1803) írásaiban gyakran a növényvilágban keres párhuzamot ahhoz, hogy az egyes emberi életkorok egymásutániságát érzékletessé tegye: „…íme a fa, amely végső formáját gyökere, törzse, ágai, gallyai és gallyacskái kifejlődésének folyamatában éri el, miközben minden egyes része csak a sajátos, rá jellemző formában ölthet testet."[14]

Ernst Moritz Anrdt (1769–1860) „Töredékei"-ben[15] pedig egyenesen „rügykorszaknak" (Knospenzeit) nevezi a kisgyermekkort, amelyben a gyermek lelke még mintegy „félhomályban szendereg". „Ezek az óvásra és védelemre szoruló ártatlanság évei, amelyeknek paradicsomába, virág- és madáréletébe nem szabad semmiféle külső veszedelemnek behatolnia."[16]

A német romantika másik ismert alakja, Jean Paul Richter (1763–1825) is szívesen alkalmazza a természet-metaforát a gyermeki fejlődés érzékeltetésére. „Levana avagy neveléstan" (1807) című könyvének bevezetőjében a kisgyermekkor („bimbókor") lelki érzékenységéről ír. A kisgyermek lelke olyan, mint a még fel nem feslő bimbó: ekkor van szüksége a legnagyobb figyelemre és érzelmi melegségre. Az az égbolt, ami alatt minden virágba borul nem más, mint a vidámság és a boldogság.[17] Jean-Paul Richter panteisztikus világképében a kisgyermek már szinte szakrális alakot ölt: „csodálatos, ismeretlen angyal" ő, aki elhozza a civilizáció elgépiesedett világában szenvedő ember számára a megváltást.

A gyermeki lélek tehát maga a megtestesült romlatlanság. A nevelésnek nincs fontosabb feladata, mint hogy ezt az eredendő ártatlanságot fenntartva segítse a zavartalan önkibontakozást. Követni kell a gyermek természetes ösztöneit, egyéniségének megnyilvánulásait. Minden ember énjében hordozza saját művelődésének, nevelődésének céljait, mindenkiben ott rejtőzik egy tökéletes emberideál, amelynek megvalósítására törekszik. Ennek az emberideálnak a csírái individuális lehetőségként élnek az emberben úgy, mint a márványtömbben a kész szobor: „Az ideális ember egy »antropolit« formájában születik e világra, akinek testrészeiről le kell törni az őket fogva tartó kőgyűrűket, azért, hogy azok maradékától magától is meg tudjon szabadulni." A nevelés tehát egyfelől az ideális ember megszabadítása az őt „antropolit" formájában fogva tartó gátjaitól; másfelől pedig azoknak a gyermekben szunnyadó erőknek a kibontakoztatása, amelyeknek maguk is kifejlődésre törnek.[18]

A romantika gyermekideológiáját továbbfejlesztő szerzők közül kiemelkedik Friedrich Fröbel (1782–1852), akinek gondolatvilágában Rousseau és Pestalozzi hatása tükröződik. A gyermek ártatlannak születik, és romlottá azáltal válik, hogy megbomlik az ember és természet közötti eredendően fennálló harmónia. A pedagógia ne legyen direkt, normatív módon előíró, hanem kövesse a gyermek önkibontakozását, és óvja meg a gyermeket a káros hatásoktól. A fejlődést támogató, „követő nevelés" így segíti a visszatérést az ősi egészlegességhez, az ember-természet-istenség harmóniájához.

Fröbel gyermekértelmező pedagógiai ideológiája szerint a gyermekkor értékekben

jóval gazdagabb periódusa az ember fejlődésének, mint a felnőttkor. A felnőtt lelke kiüresedik, karaktere elszürkül: „Halottak vagyunk, minden halott, ami körülvesz bennünket, üresen kong minden tudásunk, üresek vagyunk gyermekeink számára, majdnem minden, amit kimondunk, kong az ürességtől, tartalmatlan, élettelen…" Lelki megújulást, életet és energiát a felnőtt a gyermekekkel való foglalkozásból nyerhet: „Siessünk! Engedjük magunkat eljutni gyermekeinkhez! Engedjük, hogy megtöltsenek bennünket élettel! Éljünk velük, és engedjük, hogy velünk éljenek. … Tanuljunk gyermekeinktől… Éljünk a gyermekeinknek: így hoznak ők számunkra békét és boldogságot."[19]

A gyermeki lélek alkotóereje három tevékenységformában nyilvánul meg a legkifejezőbben: a beszédben, a játékban és a képzeletben. A játék Fröbel rendszerében kitüntetett szerepet kap: az „isteni egésszel" való egyesülés eszköze lesz. A gyermek játék közben éli át legintenzívebben saját létezésének totalitását: érző, gondolkodó és cselekvő lény lesz egyszerre. Az eredendő ártatlanságot a megromlott társadalmi viszonyok tönkretehetik, a gyermekben szunnyadó isteni kihasználatlanul maradhat, felnőttkorra teljesen elenyészhet. Ennek elkerülésére teremti meg Fröbel a „gyermekkert"-et (Kindergarten), amelyben a kettőtől hétéves korú gyermekek egy közösségben élnek, fejlesztő eszközökkel foglalkoznak és mozgásos, illetve szerepjátékokat játszanak. A német pedagógus fejlesztő eszközei (gömb, henger, kocka stb.), amelyeket „adományoknak" nevez, voltaképpen egy sajátos metafizikai rendszer szimbólumai, amelyek az ember, a természet és az istenség harmóniáját fejezik ki. Miközben a gyermek ezekkel önfeledten játszik, nemcsak belső spontán erői bontakoznak ki, hanem gondolkodása, felfogóképessége is fejlődik.

Fröbel társadalomreformeri elképzeléseket is dédelgetett a gyermekkert-mozgalom terjesztésével. Szándéka szerint az gyermekkert-óvoda lesz az újra megtalált „földi paradicsom" a gyermekek és szüleik számára egyaránt. A felnőttek lelki vezetőivé pedig saját gyermekei lesznek úgy, hogy a velük való együttes játék során hozzásegítik őket eltompult érzékeik, elfásult lelkük élettel való megtöltéséhez. A gyermekkert ezért nemcsak a nevelés eszköze lesz, hanem a családi élet megújítója, és – ezen keresztül – a társadalmi bajok orvossága is.[20]

A német romantikus pedagógia képviselőjének társadalomreformeri elképzelései ugyan nem váltak valóra, de hatása az óvodapedagógiára, illetve az azt megalapozó gyermekképre elementáris erejű volt és ma is az.

4. ROMANTIKUS GYERMEKKÉP A ROMANTIKA UTÁN

A 19–20. század fordulójának évtizedeiben a társadalmi közgondolkodásban is újjáéledt a rousseau-i értelemben vett „jónak született gyermek" mítosza, amelyet a romantika gyermekképe tovább színezett. Ennek hatására túlvédő, „széltől is oltalmazó" szülői nevelési praktikák honosodtak meg, amelyeknek köszönhetően az így nevelt gyerekek könnyen önállótlanná váltak. A szülőkbe kapaszkodó, a kortársak között nehezen boldoguló gyermekek jelenléte azután ismét táplálta a „gyermeki tisztaság" romantikus mítoszát. Mi lehetett ennek a változásnak az oka?

Egyes történészek a 19–20. század fordulóját megelőző évtizedekben megfigyelhető születésszám-csökkenés hatásaként értelmezik azt a jelenséget, amely szerint a

felső- és középosztálybeli családok a korábbinál nagyobb mérvű érzelmi és financiális „tőkét" fektetnek gyermekeikbe, akik így egyre fontosabb szerepet töltenek be a kis közösségek életében.[21] A fertilitás csökkenése minden bizonnyal hozzájárult a gyerekkor bizonyos körökben való felértékelődéséhez, ez azonban csak az érem egyik oldala. Valójában sokkal összetettebb folyamatról lehetett szó, amelyben a mentalitásbeli változások is fontos szerepet játszhattak.

A korszellem radikális változását tükrözte ugyanis többek között az is, hogy a 19. század második felének új jelszavai a „haladás", a „fejlődés", a „küzdelem" lettek. A hetvenes-nyolcvanas években ezzel párhuzamosan új életérzés, életstílus, új embertípus született. A „felhalmozó" ember mellett megjelent a fogyasztó, a „konzumáló" embertípus. E változás hátterében az ipari produktivitás növekedése állt, amely robbanásszerűen zajlott le az ipari fejlődés alacsonyabb fokán álló országokban éppúgy, mint az élen haladó országokban, mint például Németország.

Egyre inkább puszta retorikai fogássá vált a „fáradhatatlan hivatásvégzés" korábban még megrendíthetetlennek vélt etikai tartalma. Új értékek keletkeztek, új nevelés eszmények fogalmazódtak meg.

A Rousseau által képviselt, s az ő korában még talajtalannak bizonyuló romantikus „boldogságetika" és az arra épülő embereszmény ismét felbukkant, most már kézzelfogható közelségbe hozva az evilági boldogulás ígéretét, lehetőségét. Az ember rátalált saját belső világára, igényeire, szükségleteire, amelyeket most már bízvást kielégíthetett. Felfedezte a külső természetet is, amely már nem leigázandó, veszélyes ellenfélként, jelent meg előtte, hanem a világi örömök kiapadhatatlan forrásaként.

A csalhatatlannak hitt lelki „iránytűk" már nem működnek megbízhatóan, a korábbi értékekbe vetett hit megrendült, bizonytalanság lett úrrá az embereken. A szülők már nem voltak képesek gyerekeiknek olyan életvitelre vonatkozó tanácsokat adni, amelyek cselekedeteiket minden körülmények között megbízhatóan irányíthatták volna. Egyre nagyobb szerepet kapott a gyerekek életében az iskola, egyre fontosabbá vált számukra a kortárscsoport. A gyerekek társadalmi szerepe látványosan megnövekedett, a szülők egyre fontosabbnak tartották gyermekeik színvonalas nevelését-iskoláztatását.

Az emberek gondolkodásának, mentalitásának szerves részévé vált a világ iránti érzékenység, a szépség, az esztétikum iránti nyitottság. Az új ember egyre jobban érdeklődött a művészetek, ezen belül is a zene, az érzelmeket kifejező irodalmi alkotások, valamint a sport iránt. A századfordulón fogalmazódott meg a „gyermekben szunnyadó tehetség" mítosza is.

Könyvek egész sora jelenik meg, amelyek a gyermek művészi hajlamaira hívják fel a figyelmet.[22] Alfred Lichtwark, a hamburgi képcsarnok igazgatója a századfordulón új módszert honosít meg a művészeti nevelésben: sétákat szervez a kiállítótermekben és múzeumokban, amelyek során az esztétikai élmény jelenti a legfontosabb nevelő erőt. Célja, hogy a „fejletlen szépérzékkel rendelkező német ember" érzékenységét felébreszsze a színek, a festészet világa iránt.

A századforduló utáni évtizedekben születik a kifejező mozdulatművészetre épülő táncpedagógia (Isadora Duncan), az elvont, sokszor filozófiai szintű tartalmakat mozdulat-gesztusokkal kifejező euritmia (Rudolf Steiner) és orkesztika (Dienes Valéria). De ekkor indul hódító útjára a népzenén, a népdalkincs léleknevelő erején nyugvó zenepedagógia (Batók Béla, Kodály Zoltán).

A mélyre nyúló történeti gyökerekkel rendelkező romantikus gyermekkép jellemző vonásai a 19. században megszülető és századfordulón elterjedő reformpedagógiai irányzatokban is jól tetten érhetők. Közös jellemzőjük, hogy a gyermeki lélekben romlatlan őserőt, cselekvésre törekvő spontaneitást és teremtő fantáziát fedeznek fel.

A világszerte legelterjedtebb huszadik századi új nevelési reformirányzat a Montessori-pedagógia. Maria Montessori (1870–1952) igen összetett pedagógiai rendszerének alapozásában helyet kapnak a kifejezetten romantikus gyermekkép-motívumok is. A „dottoressa" a gyermeki lélektől vár segítséget a romlott társadalom teljes megújulásához, amelynek szerves része ősi természet kiapadhatatlan teremtő erejének újrafelfedezése. Gyermekek nélkül az ember kiüresedetté, elfajzottá, degenerálttá válna, az ő segítségükkel viszont képessé lesz a jövő gyökeresen új kultúrájának megteremtésére is. A felnőtt számára a gyermek az élő példa, aki születésekor még lelkében hordozza az isteni eredetű naturális teremtő erőt és alkotóképességet. A romlás felé sodródó emberiség számára gyógyírt jelenthet, ha saját lelkületének „normalizálásával" minden egyes ember újra felfedezi és kifejleszti a gyermekként egykor már birtokolt, majd elveszített őseredeti, természetes képességeit. A gyermek így egyenesen a misztikus megváltó szerepében tűnik fel Montessori világképében és pedagógiájában.

Az olasz doktornő pedagógiájának központi eleme a fejlesztő eszköztár, a gyerekek veleszületett kíváncsiságára és aktivitására éppannyira épít, mint kooperációra és a jól felfogott, mások érdekeit nem sértő gyermeki szabadságra. De ugyanígy romantikus gyermekkép elemeket hordoz a Rudolf Steiner (1861–1925) antropozófiájára épülő, a gyereket szellemi lényként tételező Waldorf-pedagógia, amely egyebek közt a művészetek nevelő hatását használja fel. Celestin Freinet (1896–1966) pedagógiája is ide sorolható, amely a 20. század húszas éveiben születik, és a cselekvés, az aktivitás köré szervezi az iskola falai közül is kilépő új pedagógia gyakorlatát. A romantikus gyermekkép hatása érződik az öntevékenységre épülő amerikai reformirányzatokban is, amelyek a gyereket önálló, problémamegoldó lényként kezelik. Ide sorolható egyebek között John Dewey, Helen Parkhurst, Carleton Washburne, William Heard Kilpatrick pedagógiája. Megszületik a projekt-módszer, amely a reformiskolák mellett nagy ívű karriert fut be a hagyományos iskolákban is azzal, hogy a tantárgyak szétaprózottságával szemben egészlegességre, átfogó ismeretszerzésre törekszik.

A 20. század első évtizedeitől kezdve egyre inkább láthatóvá vált az is, hogy a gyermeket „piedesztálra emelő" romantikus mítoszok gyakran szöges ellentétben álltak a hétköznapi élet valós történéseivel. Az idealizált romantikus gyermekkép világa egy képzeletbeli „hiperreális világ", amely a felnőttek számára is az elvágyódás, a kimenekülés lehetőségét kínálta a reális világ materiális kötelékei közül.

Sajátos kettősség figyelhető meg a századfordulón: szorosan egymás mellett, mintegy szimbiózisban él egyrészt a romantikából eredő, és a századvég művészeti és életreform-mozgalmaiban felerősödő „elvágyódás", a mítoszok világába menekülés; másrészt a racionalizmus, a pozitivizmus, a dolgok és jelenségek mérhető mivoltába vetett hit.

A huszadik század első évtizedeiben, a gyermek-mítoszok megszületésével párhuzamosan azonban elkezdődött e folyamat ellentettje is: a demitologizálás. E jelenség hátterében éppen a reformpedagógiai mozgalmak kibontakozásához is hátteret adó gyermektanulmányozó törekvések álltak. A gyermek pszichikuma az empirikus és kísérleti lélektani kutatások tárgyává lett, s ezzel a mítoszok egy része is köddé vált.

A természettudományos alapokon álló egzakt vizsgálódások rideg fényében ugyanis hamar szertefoszlottak a gyermeknek tulajdonított romantikusan „isteni" sajátosságok. Nem maradt más, mint a vizsgálatok kijózanító eredménye: a gyermek sajátosságai biológiai, fiziológiai és pszichológiai szempontok szerint kutathatók, osztályozhatók, mérhetők…

Ma már éppen ezeknek az empirikus méréseknek az érvényességi körét lenne érdemes újra gondolni. Mit és mennyit árulnak el a gyermek lényének igazán meghatározó és fontos tulajdonságairól? Vajon a személyiség egyes összetevőinek a vizsgálata révén az egészről is hiteles képet alkothatunk? A pedagógia eszmetörténetéből rekonstruálható és értelmezhető gyermekképek – így romantikus gyermek mítosza is – talán segíthetnének valamelyest a lényeg megragadásában, a gyermek lelkének egészlegességre törekvő értelmezésében.

JEGYZETEK

1. Aurelius Augustinus, 354–430.
2. *Kant 1901:* 71.
3. Uo. 72.
4. *Pukánszky, 2005a*: 227.
5. Die romantische Idee des Kindes. Auf der Suche nach der verlorenen Unschuld, 1996.
6. Göttliche Kinder. Die Kindheitsideologie in der Romantik, 1996.
7. Das Kind als schöpferischer Usprung. Studien zur Genese des romantischen Kindbildes und zu seiner Wirkung auf das pädagogischen Denken, 1999.
8. *Ullrich, 1999*, 21.
9. *Lenzen, 1985,* 357.
10. Közli: *Ullrich, 1999*, 60–61.
11. *Rousseau, 1978:* 11.
12. Uo. 52.
13. Érdemes felfigyelni arra a hatásra, amelyet Rousseau Johann Heinrich Pestalozzira gyakorolt e témában. Pestalozzi ugyanis szintén azt vallja, hogy az ember eredendően jó, romlatlan, amíg vágyai és képességei harmonizálnak egymással. *(Pestalozzi 1938. 12. kötet, 70.)* Ez a tünékeny idill már abban a pillanatban felbomlik, mihelyt a csecsemő felsír: nem képes önállóan szükségletei kielégítésére.
14. *Herder 1967*, 215, idézi: *Ullrich, 1999:* 118
15. Fragmente, 1805: 43.
16. *Arndt, 1904:* 42.
17. *Ullrich 1999:* 228.
18. Idézi: *Ullrich, 1999:* 228.
19. Idézi: uo., 251–252.
20. *Pukánszky, 2005b:* 707.
21. *Muller, 1973: 4; Ariès, 1980: 646.*
22. Például: *Hartlaub*: Das Kind als Künstler, 1898, és *Carl Götze:* Genius im Kinde, 1922.

Alefeld 1996
Yvonne-Patricia Alefeld: Göttliche Kinder. Die Kindheitsideologie in der Romantik. Ferdinand Schöning, Paderborn, München, Wien, Zürich, 1996.

1980 Ariès
Philippe Ariès: Two Successive Motivations for the Declining Birth Rate in the West.Population and Development Review, 1980, 6., 645–650.

Arndt, 1904
Ernst Moritz Arndt: Fragmente über Menschenbildung. Nach der Originalausgabe neu herausgegeben von Wilhelm Münch und Heinrich Miesner. Langensalza, [1805], (1904)

Baader, 1996
Sophia Meike Baader: Die romantische Idee des Kindes. Auf der Suche nach der verlorenen Unschuld. Luchterhand, Neuwied. 1996

Fröbel 1928
Fröbel Frigyes: Műveiből. Fordította: *Peterich Béla.* Dunántúl Egyetemi Nyomdája Pécsett, 1928.

Fröbel 1914
Friedrich Fröbel: Kleinere Schriften zur Pädagogik. Koehler Verlag, Leipzig, 1914.

Fröbel 1973
Friedrich Fröbel: Die Menschenerziehung. Die Erziehungs- Unterrichts- und Lehrkunst. Hrsg. von Hermann Holstein, Bochum. 1973.

Herder 1967
Johann Gottfried Herder, (1877–1913): Sämtliche Werke. Hrsg. von Bernhard Suphan. Hildesheim, 1967. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1877–1913.

Richter 1910
Jean Paul Richter [Johann Paul Friedrich Richter]: Levana, nebst pädagogischen Stücken aus seiner übrigen Werken und dem Leben des vergnügnen Schulmeisterleins Maria Wuz in Auental. Mit Richters Biographie hrsg. von Dr. Karl Lange. Dritte Ausgabe, Hermann Beyer & Söhne, Langensalza, [1807], (1910)

Kant (1901)
Immanuel Kant: Über Pädagogik. Mit Kant's Biographie herausgegeben von Prof. Dr. Theodor Vogt. Dritte Auflage, Verlag von Hermann Beyer & Söhne. Langensalza, [1803] (1901):

Lenzen 1985
Dieter Lenzen: Mythologie der Kindheit. Rowolts Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1985.

Montessori (1987)
Maria Montessori: Kinder sind anders. München, [1950], (1987).

Muller 1973
P. Muller: Childhood's changing status over the centuries. In: L. M. Brockman, – J. H. Whiteley – J. P. Zubak. (Eds.): Child development: Selected readings. McClelland and Stewart, Toronto, 1973, 2–10.

Pestalozzi 1938
Johann Heinrich Pestalozzi: Meine Nachforschungen über den Gang der Natur in der Entwicklung des Menschengeschlechtes. In: Pestalozzi's Sämtliche Werke. XII. Band. Berlin. [1797], (1938).

Pukánszky 2005a
Pukánszky Béla: A gyermek a 19. századi magyar neveléstani kézikönyvekben. Iskolakultúra-könyvek, Pécs, 2005a

Pukánszky 2005b
Pukánszky Béla: A gyermekről alkotott kép változásai az óvoda történetében. *Educatio,* 2005, 14., 4. szám, Tél. 703–715.

Rousseau 1978
Jean-Jacques Rousseau: Emil vagy a nevelésről. Ford.: *Győry János.* Tankönyvkiadó, Budapest, 3. kiadás. [1762], 1978

Ullrich 1999
Heiner Ullrich: Das Kind als schöpferischer Usprung. Studien zur Genese des romantischen Kindbildes und zu seiner Wirkung auf das pädagogischen Denken. Verlag Julius Klinkhardt, Bad Heilbrunn, 1999.

BÉLA PUKÁNSZKY

IMAGE OF THE CHILD AND ROMANTICISM

ABSTRACT

In her emblematic book published in 1900 Ellen Key Swedish society reformer and writer prognosticated that the 20th century would be the century of the child. This programmatic pamphlet written in the swim of life reform movement and reform pedagogy reflected suggestively how the mentality of that period constructed myths about the child, about childhood, and how did it see and put on a pedestal the "sacred child". However, Ellen Key's mythologic idea of the child is only one of many that appeared in the pedagogic discourses about child and childhood from the second half of the 19th century. Parallel to the birth of child-myths in the first decades of the 20th century another, an opposite progress emerged: "demythologization". Peculiarly, the driving force behind this phenomenon was the same effort to study children that lay behind the evolution of reform pedagogy movements. From the turn of the century an interesting duality emerged. There was the "longing" rooted in romanticism and amplified through the art and life reform movements of the fin de siècle, the tendency to escape into the world of myths embodied in the features of the vision of the child as well. At the same time rationalism, positivism, the faith in the measurable quality of things and phenomena became intensified too, which were coupled by the intention to capture the nature of the infant's psyche through "evidence"-like data. The psyche of the child became the subject of empirical and experimental psychological research which eliminated some of the myths as well. It was because in the brusque light of exact studying based on natural sciences romantically "divine" qualities assigned to the child soon dissipated. There was nothing else left but the sobering – or so felt – result of the empirical studies: the qualities of the child can be researched, classified and measured according to biological, physiological and psychological aspects. Our lecture presents manifestations and consequences of this duality through the variations of child images from the dawn of the twentieth century.

bela@pukanszky.hu

SZABOLCS ÉVA

FESTMÉNYEK MINT GYERMEKKOR-TÖRTÉNETI FORRÁSOK?

NÉHÁNY KUTATÁSI EREDMÉNY

A francia történész, *Philippe Aries* gyermekkor-történeti munkája nemcsak témaválasztásában volt úttörő 1961-ben, hanem felhasznált forrásait tekintve is. Az ancient regime korának gyermeki világát kutatva, korabeli festmények alapján is vont le következtetéseket, és ezek komoly vitát indítottak történészek, művészettörténészek között.

Az ikonográfiai források elemzését Aries a következő megállapítással kezdte: „A középkori művészet körülbelül a 12. századig nem ismerte a gyermekábrázolást, vagy legalábbis nem tett rá kísérletet; nehezen hihető, hogy ennek a művészek hiányos tudása vagy ügyetlensége volt az oka. Inkább arra kell gondolnunk, hogy világukban nem volt hely gyermekek számára."[1] Tanulmányában ezután következik e tétel bizonyítása. Szerinte a 11–12. századi festmények nem ismerték a valósághű gyermekábrázolást. A változás Aries elemzése alapján a 17. századra érett be: a különböző formákban és elrendezésekben megjelenő gyermek a festményeken kezdett közelíteni valóságos alakjához, mintegy jelezve, hogy lassan-lassan változik a gyermek megítélése a felnőttek gondolkodásmódjában.[2] Szerinte „...a 10–11 század embereit nemcsak hogy nem foglalkoztatta vagy érdekelte a gyermekkor ábrázolása, de a kérdés fel sem merült számukra. Ez arra is következtetni enged, hogy a való életben – és nemcsak esztétikai áttételében – a gyermekkor átmeneti, gyorsan elmúló időszak volt, amelynek még az emléke sem volt tartós."[3] Munkájának tematikájában és keletkezési idejében az *1. kép*en látható képekhez hasonló alkotásokat idézett álláspontja bizonyításául. Elemzésében helyet kapott a gyermek Jézus bemutatása, az ábrázolás fejlődéstörténetének nyomon követése, amelyben véleménye szerint láthatóvá válik, hogy a középkori gyermek Jézus a „kis papisten"[4] hogyan válik reálisabb gyermekábrázolás tárgyává.

Aries-nek a gyermekkor-történet mint kutatási terület elindítójának érdemeit nem vitatva sokan állították, hogy nem meggyőző, nem elég alapos, ahogyan a festményeket elemezte, felhasználta tételei bizonyítására vagy cáfolatára. Az utóbbi évtizedekben egyre terebélyesedő nemzetközi és hazai gyermekkor-történeti szakirodalomban számos ikonográfiai megközelítésű kutatás is található, amelyek mind arról győznek meg minket, hogy csak több tudományterület együttes bevonásával juthatunk érvényes, árnyaltabb történeti következtetésekre a festmények gyermekábrázolásaiból. Ezek közül háromra hívom fel a figyelmet ebben a tanulmányban.

Aries festmény-elemzéseit módszertanilag cáfoló kutatást tett közzé *B. Remmo Hamel* 1996-ban.[5] Korábbi kutatásait kiegészítve azzal érvelt, hogy Aries mindössze 61 festményt vizsgált, amely szám nem tekinthető elegendőnek általános következtetések levonásához, amikor csak a németalföldi festészet 1580–1780 között kb. 5–10 millió festményt produkált. Hamel és kutatócsoportja 800 németalföldi festmény közül



1. kép. Jean Bourdichon: Szent Miklós ábrázolása
Anne de Bretagne Hóráskönyvében, 16. század.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint_Nicolas_Heures_d%27Anne_de_Bretagne.jpg

a 15–19 században készült, évszázadonként 20–20, gyermeket ábrázoló képet (összesen 100-at) kiválasztva végeztek egy vizsgálatot. Összeállítottak egy több tételes listát a festményeken megjeleníthető gyermeki jellemzőkről (pl. fej-test aránya), és ezeket – megfelelő érvényességi és megbízhatósági mutatókkal – összevetették a 100 festménnyel. Azt találták, hogy az ábrázolásban megmutatkozó gyermeki jellemzők lineárisan növekednek az évszázadok során. Ez elvileg igazolhatta Aries megállapításait, de további statisztikai vizsgálatokat végezve árnyaltabb eredményekre jutottak. A gyermeki jellemzők nem bizonyultak általánosan használhatónak a vizsgált századokban keletkezett képeken, illetve ezek nem egyenletesen oszthatók el az időben, hiszen az egyes korszakok az ábrázolásban más-más jellemzőt tarthattak fontosnak. Kutatásmódszertanilag tehát finomítást igényelt Hamel vizsgálata. Felvetettek azonban egy érdekes problémát: azok, akik a vizsgálatban elbírálták a képeken található gyermeki jellemzőket, vajon minek alapján tették ezt? Milyen előismeretek birtokában sorolták be a képeken található jellemzőket? E megbízhatósági kérdés komoly, a gyermekkorral kapcsolatos pszichológiai, szociológiai, antropológiai kérdéseket is felvet, de Aries következtetéseit Hamel saját empirikus kutatása alapján nem tartja megalapozottnak.

Más szemszögből, művészettörténeti hangsúllyal mutatott rá Aries problematikus metodológiájára *Laurel Reed* egy tanulmánya.[6] A szerző arra akart példát adni, hogyan lehet képi forrásokat elemezni, és felhívta a figyelmet arra, hogy a művészettörténészek nem feltételeznek direkt kapcsolatot az élet valósága és a művészi alkotás között – ahogy azt Aries tette. A múlt értelmezése a képek, festmények segítségével ennél összetettebb. Reed szerint a művészi ízlésben és gyakorlatban bekövetkezett változást Aries megfeleltette a társadalmi változásokkal, a gyermekhez való viszony változásával. Tanulmányában Reed ezt cáfolni akarta, és azt kívánta bizonyítani, hogy a művészeti alkotások, festmények elemzésekor nem hagyhatók figyelmen kívül a korabeli stílusra, funkcióra vonatkozó elvárások, a művészi konvenciók, protokollok. A művészeteket irányító logika különbözik a társadalmi attitűdöktől, bár állandó dialógusban vannak, de nem felcserélhetők.[7] Ennek megmutatására Tiziano: *Clarissa Strozzi* portréja című festményét választotta, amely 1542-ben készült.[8] *(2. kép)* Ebben az időben nem volt megszokott a gyermeki élet különböző időszakait megörökítő festményt készíteni; enyniben is különlegesnek tekinthető ez a teljes alakos alkotás. A szerző szerint a portré nem tekinthető meggyőző bizonyítéknak arra, hogy a 16. században a gyermekkor mint társadalmi konstrukció létezett – abban a formában, ahogy arról a modern korban gondolkodunk. Aries elemzési logikáját követve gondolhatjuk, hogy ez a festmény a gyermekkor mint a felnőttek szemében létező jelenség megnyilvánulása. A tanulmány szerzője azonban ezt nem tartja elfogadhatónak, elegendő érvanyagnak. Bár nincs ismeretünk arról, miért készíttette a család a portrét a kétéves kislányról, a festmény művészettörténeti elemzése rávilágíthat a festő és a család szándékaira. A tanulmány szerzője szerint e szándék a gyermek későbbi társadalmi szerepének erősítése lehetett, a festmény a család kontinuitásának ünneplését jelenthette. További megfontolásra ajánlja a szerző azt a pózt, amelyben a kislányt Tiziano ábrázolta. Ez a figura serpentinata gyakori ábrázolási módnak számított abban a korban, és Reed szerint a festő azt a kecsességet (sprezzatura) kölcsönözte a kislánynak, amely majd felnőtt nő korában kell, hogy jellemezze. Már ebben a fiatal korban el kell kezdenie megtanulni, hogyan kell viselkednie felnőtt nőként. E tanulási folyamatra irányította a figyelmet Tiziano a



2. kép. Tiziano: Clarissa Strozzi
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Clarissa_Strozzi.jpg
Laurel Reed: Art, Life and Charm in Titian's Clarissa Strozzi.
Albrecht Classen ed.: Childhood in the Middle Ages and the Renaissance. Ed. Walter de Gruyter. Berlin, 2005: 361.

szerző szerint. Önmagában a festmény tehát nem bizonyíték Aries egysíkú érvelésére; művészettörténeti ismeretek is szükségesek az elemzéshez.

Az ikonográfiai elemzésnek egy teljes disszertációt szentelt *Endrődy-Nagy Orsolya*.[9] A reneszánsz gyermekképe – a gyermekkép reneszánsza 1455– 1517 című munkájában korabeli festmények, miniatúrák, illusztrációk felkutatása után neveléstörténeti szempontból igyekezett e képi forrásokat elemezni. Megvizsgált különböző képelemzési eljárásokat, és kidolgozott egy saját kutatási módszert,[10] amellyel – meglátása szerint – árnyaltan, több tudományág szempontjait figyelembe véve tudja értelmezni a képi forrásokat, és tud érvényeset mondani a gyermekkor múltjáról. Ez a módszer merített Panofsky jól ismert metódusából, és a francia Bouteaud képelemzésre kidolgozott kódrendszeréből. Maga az elemzés tematikus egységek mentén történt: születés – a csecsemők élete – betegség és halál – játék, és elsősorban leíró jellegűnek mondható. Az ún. ikonológia szintézis[11] ki kell, hogy térjen a korszak kulturális ismeretére, szö-

veges források használatára is. A festményeket, illusztrációkat leíró jelleggel bemutató elemzés így válhat tényleges neveléstörténeti értelmezéssé. Összegzésében módszerét, következtetéseit mértéktartó módon csak egy lehetséges tudományos megközelítésnek nevezte a szerző, további szakmai vita tárgyának felkínálva. Elemzései alapján megállapította: „A szülői hozzáállás a korábbi Aries-, DeMause-féle elvekkel ellentétben elsősorban az óvásra, a védelemre és a szeretetre épül. Bár a korszak embere számos, ma már evidenciának tűnő higiénés vagy fejlődésre pozitívan ható elvvel nincs tisztában, a gyermek üdvéért mindent megtesz."[12]

Philippe Aries úttörő munkája olyan tudományos diskurzust indított el a mentalitástörténet, a gyermekkor-történet, a képelemzés tárgykörében, amely évtizedek óta gazdagítja azt a történeti tudásunkat, amely a gyermek, a gyermek-felnőtt viszony múltjára vonatkozik. Érdeme a francia történésznek, hogy rávilágított egy korábban elhanyagolt témakörre, és a festmények elemzésével egy olyan forráscsoportra, amelynek kutatása azóta is foglalkoztatja számos tudományterület tudósait.

JEGYZETEK

1. *Aries 1987:* 35.
2. *Szabolcs 1999:* 17.
3. *Aries 1987:* 37.
4. Uo.: 38.
5. *Hamel 1986:* 71–89.
6. *Reed 2005.*
7. Uo.: 371.
8. Uo.: 361.
9. *Endrődy-Nagy 2015.*
10. Uo.: 89–94.
11. Uo.: 91.
12. Uo.: 194.

FELHASZNÁLT IRODALOM ÉS RÖVIDÍTÉSJEGYZÉK

Aries 1987
Philippe Aries: A gyermek és a család az ancien regime korában. In: uő: Gyermek, halál, család. Budapest, Gondolat, 1987: 9–317.

Endrődy-Nagy 2015
Endrődy-Nagy Orsolya: A reneszánsz gyermekképe. A gyermekkép reneszánsza 1455–1517 között Európában. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2015.

Hamel 1996
B. Remmo Hamel: The Image of the Child: Dutch and Flemish Paintings. *The Journal of Psychohistory,* 1996, 24/1, Summer: 71–89.

Laurel Reed 2005
Laurel Reed: Art, Life, Charm and Titian's Portrait of Clarissa Strozzi. In: Albrecht Classen, , Childhood in the Middle Ages and the Renaissance, ed.: Walter de Gruyter. Berlin, 2005: 356–371.

Szabolcs 1999
Szabolcs Éva: Tartalomelemzés a gyermekkor-történet kutatásában. Gyermekkép Magyarországon 1868–1890. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.

ÉVA SZABOLCS

CAN PAINTINGS SERVE AS HISTORIC SOURCES OF CHILDHOOD?

A FEW RESEARCH RESULTS

ABSTRACT

The book of French historian Philippe Aries on the history of childhood in 1961 was a pathfinder not only in its theme but in the sources he used. He examined the world of children during the ancient regime and he drew some inferences from paintings created in that period as well. This generated a heated debate among historians and art historians alike. Although Aries's merits were praised they said that his way of analysing those paintings and using them to demonstrate or contradict his own theses were unconvincing and lacked thoroughness. The literature specialized on the history of childhood was prolific both in Hungary and abroad in the past decades, and a great number of research taking iconography as its starting point convince us that only an interdisciplinary research may lead to valid historic inferences from child representations in paintings. My lecture tries to give the feel of some of these professional writings – Anne Higonnet: Pictures of Innocence. The History and Crisis of Ideal Childhood. Interplay, 1998; Anita Schorsch: Images of Childhood. An Illustrated Social History. Mayflower Books, 1979.

szabolcs.eva@ppk.elte.hu

KÉRI KATALIN

A GYERMEKKOR-TÖRTÉNET KÉPI FORRÁSAI

BEVEZETÉS

A társadalomtudományi-bölcsészeti kutatásokban az utóbbi időszakban több más fordulat mellett a képi fordulat *(Visual Turn)* is végbement. A különböző képi anyagok összegyűjtése és elemzése világszerte rohamléptekkel halad előre, mára már több olyan kiváló könyv és tanulmány is rendelkezésünkre áll, amelyek segítik az ikonografikus ábrázolások, álló és mozgóképek elemzését.[1] Magyarországon az elmúlt évtizedekben több neves kutató, mások mellett például *Horányi Özséb,*[2] *Szőnyi György Endre,*[3] *Nyíri Kristóf,*[4] *Szilágyi Gábor,*[5] *Thomka Beáta,*[6] *Kapitány Ágnes és Kapitány Gábor,*[7] *Horányi Attila*[8] sokat tettek az ikonográfia/ikonológia elméleti, módszertani bemutatásáért.

A képkutatások számos esetben kifejezetten interdiszciplináris közelítést kívánnak, és megjelentek a gyermekkor-történeti vizsgálódások alapját jelentő neveléstörténeti kutatásokban éppúgy, mint általában a neveléstudományi feltárásokban. Az előbbi tudományterület (tágabban a történettudomány) esetében az elméleti-módszertani megalapozottság hosszabb történetre tekinthet vissza és jobban kifejtett, a tágabban vett pedagógiai kutatásokban inkább az utóbbi években látható a fellendülés.

A TÖRTÉNETI IKONOGRÁFIA

A történeti ikonográfia a történettudomány segédtudománya,[9] a művészettörténet és a történettudomány sajátos határterülete. Jóllehet, az őskortól fogva megszámlálhatatlan képi forrás (rajzok, szobrok, festmények, térképek, numizmatikai, iparművészeti alkotások, újabban fotók, filmek stb.) őrződött meg részben vagy egészében, ezek módszeres vizsgálata csak a 19–20. században kezdődött. A történeti ikonográfia tárgya „... általános értelemben minden, a múltból fennmaradt ábrázolás, tekintet nélkül alkotójuk művészi hírnevére, teljesítményére, valamint a dokumentum művészi színvonalára".[10] Az ikonográfiai forrásoknak több fontos témacsoportját különíthetjük el, ilyenek például a személyábrázolások, az egyes történelmi események földrajzi környezetének képi ábrázolásai, fontos történelmi események, helyszínek bemutatása, viseletek, egyenruhák, népéletképek ábrázolása stb.[11] A történelem képes emlékeit azok művészi-technikai műfaja szerint is csoportokra bonthatjuk; beletartoznak ebbe a felosztásba a szobrászati, a festészeti, a grafikai és egyes iparművészeti alkotások, de a fényképek és a filmek is.[12]

A történeti ikonográfiáról, mint önálló történeti segédtudományról nemzetközi vonatkozásban 1928 óta beszélhetünk, ekkor jött létre ugyanis a Nemzetközi Ikonográfiai Bizottság *(Commission Internationale d'Iconographie)*.[13] Ugyanakkor, mint azt a tör-

ténelem képi forrásainak vizsgálatáról alapkönyvet író *Haskell* kifejtette, a történetkutatók képek iránti érdeklődése már a reneszánsz korában kimutatható, és azt követően is hosszú az ikonografikus kútfőket fontosnak tartó történészek sora *Montesquieu*-től *Duby*-ig, *Burckhardtól Huizingáig*.[14] A képi forrásanyagok vizsgálatáról *Haskell* 1993-ban írt könyvet, ami aztán (más nyelvekre is lefordítva) történészi körökben nagy hatást gyakorolt.[15] Kiemelhető még *Burke* Eyewitnessing. The uses of Images as Historical Evidence című, 2001-ben megjelent műve.[16] A történelmi korszakok képanyagának összegyűjtésében, feldolgozásában úttörő szerepe volt a francia Gallimard Kiadó 1996-ban indított, Le Temps des images című, 20 kötetes sorozatának is, amely kifejezetten azt tűzte célul, hogy az ikonografikus forrásokon keresztül mutassa be a múltat. A sorozatot nem csupán történészek, hanem antropológusok, művészettörténészek, képelmélettel és az elemzéssel, szimbólumokkal foglalkozó kutatók készítették, így igazi interdiszciplináris vállalkozásként foghatjuk fel. A gyümölcsöző együttműködés ugyanakkor sok kérdést és problémát is felszínre hozott. Például azt, hogy egyáltalán milyen forráselemzési módszerekkel lehet kibontani az ikonografikus emlékek valódi tartalmát és jelentését, továbbá azt, hogy a történészek és művészettörténészek képértelmezései és kép-kezelése több ponton eltér. Mindazonáltal külföldön számos további példát találhatunk a történettudomány képi emlékeinek vizsgálatokba történő beemelését illetően, például *Umberto Eco* széles körben, így hazánkban is jól ismert munkáiban.[17] Jellemző példaként még a magyar nyelven is (részben) megjelent nőtörténeti sorozatot emelhetjük ki, amely gazdag ikonografikus és tárgyi forrásokkal támasztja alá és pontosítja az írott kútfők tartalmát.[18] A hétköznapok történetének bemutatásához is gyakran kapcsolódnak képelemzések, erre az egyik legelső példa *Zumthor* Hollandia hétköznapjai Rembrandt korában című, magyarul is megjelent műve volt.[19]

Hazánkban a két világháború közötti ikonográfiai kutatások vezéralakja *Vayer Lajos*[20] volt, de számos más kutató is élen járt a történelmi személyiségek arcmásainak összegyűjtésében, elemzésében (például *Balogh Jolán,*[21] *Dercsényi Dezső,*[22] *Lepold Antal,*[23] és 1935-ben *Genthon István* szerkesztésében jelent meg A magyar történelem képeskönyve[24] című, értékes munka. A 20. század második felében *Rózsa György*[25] és *Cennerné Wilhelmb Gizella*[26] gazdag munkássága emelhető ki, és említésre méltók az olyan kiállítások, amelyek ikonográfiai források bemutatását nyújtják. (Ilyen volt például 1988-ban a Budapesten megrendezett Főúri ősgalériák, családi arcképek című tárlat, amelynek kurátora *Buzási Enikő* volt.[27])

NEVELÉSTÖRTÉNET ÉS TÖRTÉNETI IKONOGRÁFIA

A neveléstörténet-tudomány születése kezdetén, a 18–19. században nem volt tárgya a képek gyűjtése és elemzése, külföldön és hazánkban is az első szakmunkák e tudományterület esetében illusztrációk nélkül jelentek meg, és nem tartalmaztak ikonografikus forrásokra történő írásos utalásokat sem. Ugyanakkor már a 19. században megfigyelhető volt, hogy neveléstörténeti személyiségek arcmásai, iskolai alaprajzok, épület-képek, diákegyenruhák szórványosan bemutatásra kerültek különböző sajtótermékekben, kiállításokon, iskolai évkönyvekben. Ezek, illetve egyéb ikonográfiai kútfők (például képzőművészeti alkotások, majd fotók, filmek) szisztematikus gyűjtése, rendszerezése

és elemzése azonban leginkább a 20. század utolsó évtizedeiben kezdődött külföldön és Magyarországon egyaránt. Erről, a neveléstörténeti kutatásokban is jól látható *képi fordulat*ról mások mellett *Depaepe* és *Henkens* írtak átfogó tanulmányt[28] a közelmúltban. Magyarországon *Pukánszky Béla,[29] Németh András,[30] Szabolcs Éva* és *Kéri Katalin*[31] is többször utaltak kutatás-módszertani írásaikban, előadásaikban a neveléstörténeti képkutatások fontosságára. Az eddig e téren elért ígéretes kezdetek és biztató, sokat sejtető eredmények ellenére is megállapíthatjuk, hogy napjainkban a neveléstörténet (jobbára múzeumokban összegyűjtött) tárgyi, képi forrásainak elemzése csak kibontakozóban van, többnyire nem állnak még rendelkezésünkre – legalábbis magyar nyelven – módszertani útmutatások, sőt, magukat a korszakonként vagy tematikusan szerkesztett adatbázisokat, neveléstörténeti képgyűjteményeket is jórészt ezután kell összeállítanunk. A munkában eligazodási pontot jelenthetnek egyrészt olyan külföldi szakmunkák, amelyek a (nevelés)történeti ikonográfiához kapcsolódnak,[32] külföldi tudományos tanácskozások anyagai,[33] más országokban megjelent (általában egyes neveléstörténeti korszakokat felölelő) képgyűjtemények,[34] digitális gyűjtemények.[35] Említésre méltók természetesen azok a hazai próbálkozások és eredmények is, amelyek e tárgykörben az elmúlt években születtek, mint például *Géczi János,[36] Mikonya György,[37] Szabolcs Éva, Baska Gabriella és Nagy Mária,[38] Pukánszky Béla,[39] Kéri Katalin[40]* egyes munkái, illetve képkutatásokon alapuló doktori kutatások, például *Endrődy-Nagy Orsolya* reneszánsz gyermekábrázolásokról írt értekezése[41] és tanulmányai,[42] *Somogyvári Lajos,[43] Darvai Tibor[44]* sajtófotó-kutatásai, *Molnár-Kovács Zsófia* tankönyvi illusztrációkat[45] is vizsgálat alá vonó munkája, vagy *Támba Renátó* festmény-elemzései.[45] Ezek a kutatások utat nyitnak az olyan szakdolgozati kutatómunkának is, amelyekből később nagyobb lélegzetű, tudományos igényű vizsgálódások bontakozhatnak ki, mint például *Mucsiné Isaszegi Irina* esetében.[47]

A GYERMEKKOR-TÖRTÉNET KÉPI FORRÁSAI

AZ EDDIGI FŐBB KUTATÓI TÖREKVÉSEK ÉS EREDMÉNYEK

Az elmúlt években világszerte, így hazánkban is több erőfeszítés történt a kutatók részéről a neveléstörténet és a történettudomány fontos érintkezési területét jelentő gyermekkor-történet eddigi kutatási eredményeinek, ezeken belül a kutatások képi forrásainak feltárása, számbavétele, katalogizálása, elemzése vonatkozásában. Morel, a francia kutató már 20 évvel ezelőtt közzétett egy jelentős tanulmányt arról, hogy milyen fontosabb eredményei voltak addig és lehetnek még a gyermekkor-történet képekre (is) alapozott feltárásának,[48] és újabban is sok ezzel kapcsolatos, átfogó áttekintés született.[49] A tématerület iránti érdeklődést jelzik azok az előadások[50] és kiállítások is, amelyek középpontjában a gyermeki élet, a gyermekkultúra, a szakrális vagy világi témájú gyermekábrázolások képi bemutatása áll, illetve a képelemzés módszertanának kidolgozásához írott művek, és az ezzel kapcsolatosan rendezett konferenciák. Különösen fontosak azok a gyűjteményes kötetek, amelyek egy-egy nagy múzeum kiadványaként láttak napvilágot, mint például a New Yorkban található Metropolitan Múzeum *Metropolitan Children* című kötete,[51] amelyben az intézményben fellelhető, gyermekkortörténeti szempontból fontos műalkotásait mutatták be: festményeket, grafikákat,

szobrokat, kerámiákat, sok más mellett olyan művészektől, mint Picasso, Manet vagy Rubens. Hasonló vállalkozás volt a Berlini Múzeum képanyagából von *Gersdorff* által szerkesztett Kinderbildnisse aus vier Jahrtausenden című kötet.[52] 1994-ben Párizsban, a Bibliothèque Nationale-ban rendeztek olyan, a gyermekkor-történet ott fellelhető forrásait bemutató kiállítást, amelynek nyomán kötet is született.[53] Megjelentek továbbá olyan fontos, nemzetközi érdeklődést kiváltó művek, mint például a *Children in Chinese Art* című kötet,[54] amely hét, gazdagon illusztrált esszében dolgozza fel a címben szereplő témát, a kínai művészet történetében fellelhető gyermekábrázolások jellemzőit. Útmutató kötet volt *Durantini* The Child in Seventeenth-Century Dutch Painting című munkája is.[55] Az utóbbi időszakban több olyan, a világhálón elérhető, témacsoportokba rendezett képgyűjtemény is tanulmányozható, mint például a francia *L'Enfance au Moyen Âge* című oldal.[56]

Magyarországon a tématerülettel kapcsolatosan úttörőnek tarthatjuk a történész *Péter Katalin* törekvéseit,[57] valamint az újabb években *Deáky Zita*[58] néprajztudományi közelítéseit, illetve neveléstörténészeink közül a gyermekkor történetének feldolgozásához képi forrásokat is bőven felhasználó, tanulmányunkban már említett *Pukánszky Béla, Németh András, Szabolcs Éva, Kéri Katalin, Mikonya György, Endrődy-Nagy Orsolya, Géczi János, Somogyvári Lajos, Támba Renátó* és mások munkáit. A hazai neveléstudományi doktori iskolák keretében évek óta működik neveléstörténeti képkutatással foglalkozó műhely (ELTE PPK) illetve mikrocsoport (PTE BTK). A gyermekkor-történeti képkutatásokkal kapcsolatos egyik legújabb és legfontosabb publikáció a *Gyermekkortörténet* című elektronikus folyóirat 2017/1. száma, amely az ELTE kutatóinak lapja.[59] Gyermekkortörténeti képkutatással is foglalkozik a PTE KPVK-n néhány éve Bús Imre vezetésével alakult Gyermekkultúra Kutatócsoport.

A KÉPI FORRÁSOK CSOPORTJAI ÉS TEMATIKÁJA

A gyermekkortörténet szempontjából (hasonlóan a történettudomány és a neveléstörténet tágabb tudományterületéhez) minden képi ábrázolás forrásként használható, függetlenül a műfajától, az alkotás technikájától, keletkezési idejétől, gazdasági/eszmei értékétől. Így fontos kútfők lehetnek a művészeti alkotások: a festmények, grafikák, fogadalmi táblák, miniatúrák, metszetek, reliefek, szobrok, továbbá a könyv- és sajtó-illusztrációk, a személyes (családi) fotók és sajtófotók, a plakátok, az aprónyomtatványok, a karikatúrák és természetesen a diafilmek és a mozgóképek. Az elemzés során számos olyan, szűkebb-tágabb értelemben körvonalazott tématerületet alkothatunk, amelyek segíthetnek a források elemzésében. Ilyenek például a következők: a gyermekvárás és gyermekszületés,[60] a gyermek szoptatása, etetése. A vallásos tárgyú műalkotásokon jellemző és gyakori a gyermek Jézus ábrázolása, gyakran a Szűzanyával együtt (Jézus születése, Jézus szoptatása stb.). Több olyan külföldi tanulmány, kiállítás és könyv keletkezett az elmúlt években, amelyek ezt a témát mutatják be.[61] Számos képi ábrázolás maradt fenn továbbá a szülő-gyermek-, tanár-diák-, gyermek-gyermek kapcsolatokról. Gazdag anyag a gyermekjátékokról és az iskolai (tantermi, kollégiumi) és családi nevelési-oktatási szituációkról készült alkotások együttese. Külön, jelentős forráscsoportot alkot a diákegyenruhák, a gyerekruha-viseletek ábrázolása. Különösen

a 19–20. század forrásanyagában jól elkülöníthető tematikus csoportot alkot továbbá a fegyelmezés, a gyermekbántalmazás bemutatását adó képanyag. Szintén sok forrás segítségével kutatható a beteg gyermek és a halott gyermek ábrázolása. Ez utóbbi tématerület képanyaga különösen jól feltárt például a spanyolországi szakirodalomban.[62]

EGY PÉLDA: KÉPKUTATÁS AZ 1950-ES ÉVEK GYERMEKKOR-TÖRTÉNETÉRŐL

E tanulmány szerzője ikonográfiai kutatásait évekkel ezelőtt egy, az 1950-es évek gyermek- nő- és tankönyvtörténetének részleteit feltáró, tágabb kutatás keretei között kezdte. Ennek a mikro-kutatásnak a lényege az volt, hogy az évtized egyik prominens, a hazai (inkább városi) nőtársadalom heti képes magazinja, a *Nők Lapja* címoldalain 1950–1959 között található, gyermekeket (is) ábrázoló fotók és rajzok kerültek elemzésre, kiegészítve és pontosítva így az írott kútfők tartalmából kibontható információkat.

Ehhez a sajtófotó-elemzéshez háttértudásként felhasználtuk egyrészt a korszakkal kapcsolatos történelmi, politikai, gazdasági és neveléstörténeti, gyermek-kortörténeti



Nők Lapja címlapkép, 1950. április 1.



Nők Lapja címlapkép, 1950. szeptember 21.

ismereteinket, másrészt – a kutatás módszertani alapjainak kidolgozásához – a képi közlési mód vizsgálatánál szokásos számos szempontot és eljárást is áttekintettünk, az elemzés során leginkább *Szilágyi Gábor* szempontrendszerét használtuk. A címlapok értelmezéséhez (korlátozottan) a *Nők Lapja* belső tartalmát is vizsgáltuk, továbbá támaszkodtunk egy korábbi, az 1950-es évek magyarországi gyermekképéről folytatott (írott és képi forrásokon nyugvó) kutatásomra.

I. A *Nők Lapja* címlapképeivel kapcsolatos egyik kiemelt szempontunk volt magának az ábrázolt gyermeknek (gyermekeknek) a megjelenítése. Valamennyi, gyermek(ek) képével nyomtatott címlap esetében vizsgáltuk eszerint, hogy az ábrázolt gyermek(ek)

- milyen korcsoportba tartozók
- milyen neműek
- hányan vannak
- kikkel láthatók együtt
- mekkora helyet foglalnak el a címlapon (milyen a térkitöltés).

II. Külön vizsgálódási szempontként emeltük ki, hogy az ábrázolt gyermekek mivel foglalkoznak, milyen tevékenységek közepette láthatóak. Ezt egészítette ki az a szem-

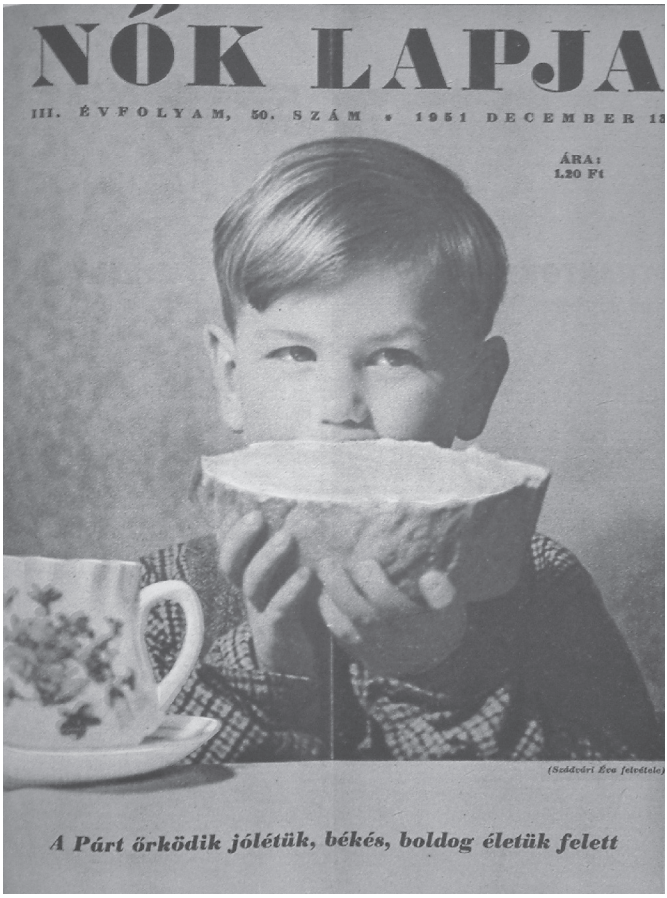
pont, hogy milyen környezetben (milyen háttér előtt) szerepelnek a fotón vagy rajzon (plakáton). Azaz fontosnak tartottuk az észlelésben jelentkező és az észlelést irányító kulturális kódok minél mélyebb szintű feltárása, hiszen ezek nagyban segíthetik a felismerést, az azonosítást, az ábrázolt hely, idő, esemény, tevékenység értelmezését, magának a címlapkép témájának a meghatározását.

III. Feltártuk és számba vettük a képeken jelenlévő szimbólumokat, ezek változását az évtized során, amelyek alátámasztották azok funkciójának árnyaltabb megértését, a kódolt fotók üzenetének biztonságosabb megfejtését. A címlapképek funkciójával kapcsolatosan *Szilágyi Gábor* kétféle csoportosítását vettük iránymutatónak. Eszerint a sajtófotó hármas funkciója „1. Rögzíteni a tényeket (az információt), mesterséges memória-tárat alkotni, amely mentesít a felidézés erőfeszítésétől; 2. továbbítani az információt olyan, az emlékezet számára megragadható formában (kép), mely segíti az információ emlékezetbe vésését; 3. alakítani az információt, hogy a kívánt tartalommal kerüljön a kép az emlékezetbe."[63] E szempontok közül főként a 3. állt figyelmünk középpontjában.

Más megközelítésben (a szerkesztési koncepciót, a sajtófotók lapban való elhelyezését, térkitöltését illetően) érdemes még azt a kérdést is feltenni, hogy az adott (címlap)



Nők Lapja címlapkép, 1950. november 23.



Nők Lapja címlapkép, 1951. december 13.

kép illusztratív vagy informatív funkciót tölt-e be; kutatásunk során igyekeztünk erre is figyelni, mindvégig szem előtt tartva, hogy a címlapkép különös és sajátos fajtája a sajtófotóknak, kiválasztása megkülönböztetett értékét jelzi.

IV. A címlapkép jelentésének kibontása elképzelhetetlen a képi közlés mellett álló szövegek (nyelvi elemek) számbavétele és elemzése nélkül. Így vizsgálódásunkban valamennyi címlapkép esetén kigyűjtöttük és évenkénti bontásban csoportosítottuk a képen szereplő címeket, idézeteket, jelmondatokat, magyarázatokat, illetve a szöveg nélkül megjelent fotókat külön is számba vettük. Bár a sajtófotóhoz kapcsolt szöveg szerepe általában az, hogy a képi közlést megismételje, megerősítse, vizsgálódásaink során számos esetben volt megfigyelhető az a jelenség, hogy a címlapfotón elhelyezett szöveg új jelentést vezetett be (mely a képi közlésből önmagában nem vagy nem feltétlenül következett) illetve, hogy a szöveg magát a képi üzenetet átértelmezte, kiegészítette. Így tehát ennek az elemzési szempontnak a beemelése különösen hasznosnak és fontosnak bizonyult.

V. Fenti szempontok mellett lényeges vizsgálódási iránynak tekintettük volt a fénykép észleléséhez, értékeléséhez kapcsolható konnotációs eljárásokat. Ezek egyfajta



Nők Lapja címlapkép, 1956. augusztus 30

megközelítés szerint az alábbiak: 1. A trükk, amely „...a fénykép valósághűségét használja ki, és denotált jelentésként tudatosít erőteljesen konnotált jelentéstartalmat”; 2. A beállítás, mely nem csupán fényképészeti eljárás, hanem „...jelentésbeli funkciója van”; 3. A tárgy, amely „...elhelyezésének és beállításának különleges súlya van, mert a konnotált jelentés a lefényképezett tárgy értelmezése alapján születik”; 4. A fotogénia, „... melynek lényege, hogy a konnotált jelentés magában a megszépített képben van”; 5. Az esztétizmus, amikor is „a sajtófotó művészi szándékból születik”; 6. mondattan, amikor „...a konnotációs folyamat nem az egyes képek (szegmentum), hanem az egész sorozat (szupraszegmentum) szintjén látszódik”.[64]

Természetesen a fénykép konnotálásának egyéb lehetőségei is vannak, úgymint a gondolati síkon lejátszódó konnotálás vagy (harmadik kategóriaként) azok az ideológiai vagy erkölcsi indítékú konnotálások, amelyek az 1950-es évek vizsgált címlapképei esetében jelentős mértékben jelen voltak, ezért vizsgálatuk különösen indokolt.

VI. Végül összegyűjtöttük a vizsgált forrásanyag esetében azokat az információkat is, amelyek a címlapokon közölt sajtófotók és rajzok vonatkozásában a kép eredetét illetően megállapíthatók voltak. A *Nők Lapja* címlapképeinek túlnyomó részét az 1950-es



Nők Lapja címlapkép, 1957. április 8.

években az újság munkatársai (különösen P. Szádvári Éva és Nádor Ilona) készítették, illetve a Magyar Fotó, majd az MTI hírügynökségétől származtak, így feltételezhető, hogy kiválasztásukat és feldolgozásukat a lap szerkesztési koncepciója irányította. A fénykép keletkezésének ideje és helyszíne csak ritka esetben került közlésre a címlapokon, technikai jellegű szöveges utalásokkal pedig a vizsgált korszakban csak elvétve találkozhatunk.

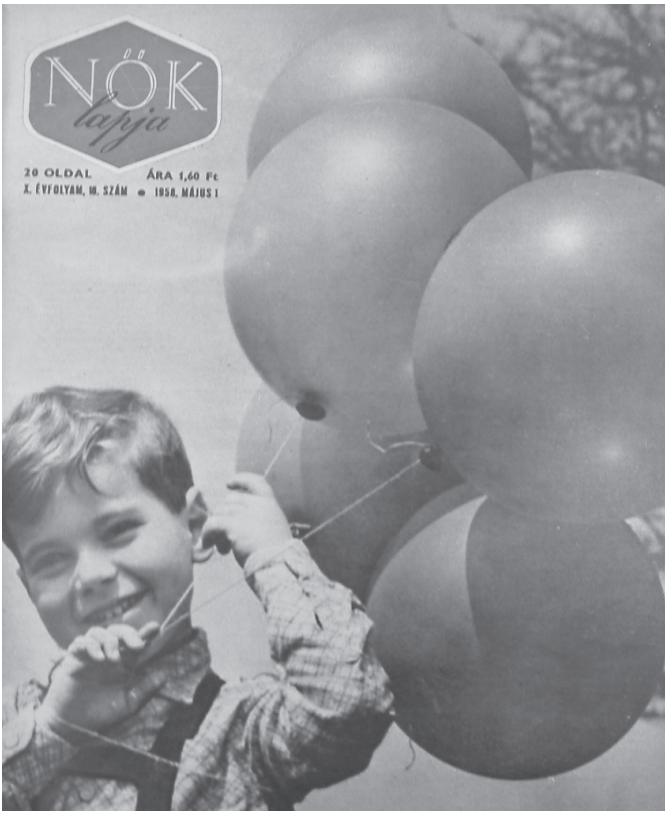
Mikro-kutatásunk eredményeit összefoglalva megállapíthatjuk, hogy ez a korabeli képes magazin hű tükre – akár úgy is fogalmazhatunk, hogy pontos barométere – volt a korszak politikai-gazdasági változásainak, a társadalom átalakulásának. Jól nyomon követhető, hogy míg 1950–53 között a gyermekeket ábrázoló címlapokon (is) – hasonlóan a korabeli plakátokhoz, könyv-illusztrációkhoz, egyéb sajtótermékek képanyagához – a képi és a nyelvi közlést illetően eluralkodott az ideológiai, politikai mondanivaló: a Szovjetunió és Sztálin dicsőítése, a békeharc és a békekölcsön-jegyzés fontossága, a szocialista tábor országainak „mérhetetlen" fejlődése és a kapitalista országok (gyermekeinek) nyomora, boldogtalansága. A gyermekek ezekben az években a legtöbb esetben nem saját élethelyzeteikben, nem gyermeki tevékenységek közepette láthatóak a *Nők Lapja* cím- és beloldalain, hanem mint a politikai propaganda jól táp-



Nők Lapja címlapkép, 1957. július 4.

lált, jól fésült, távolba (a „boldog jövőbe") vetett szemű, puttó-szerű alakjai. Mindezt megerősítik a jelszó-szerű, gyakran címlapon alkalmazott ideológiai felhívások illetve a gyakran „háttérként" szolgáló „légüres tér". Az 1950-es évek elején a képeken látható szimbólumok jelentős része „mozgalmi" jelkép, például katonai és úttörő-egyenruha, úttörőnyakkendő, békegalamb, zászló, pártvezérek arcképei, épülő gyár, vízi erőmű, békekölcsön-kötvény, Kreml, ötágú csillag stb.

1953-tól, Nagy Imre első miniszterelnökségétől kezdve – tükrözve a mindennapi élet területeinek megváltozását, az életszínvonal emelésére indított intézkedéseket – a Nők Lapja cím- és beloldalain a gyermekábrázolás is változott. A gyermekek ettől kezdve életszerű, mindennapi helyzetekben láthatók többnyire, érzékelhetően ritkultak a mozgalmi szimbólumok, valós háttérrel ábrázolt „hús-vér" gyerekek kerültek a címoldalakra. Ugyanakkor jól láthatóan növekedett a gyermekvállalásra ösztönző fotók, szöveges közlések aránya. 1953–54-ben a problémák szabadabb felvetése, napi kérdések valós „megbeszélése" (például az árubeszerzés vagy a gyermeknevelés vonatkozásában) a *Nők Lapja* oldalain is a korábbinál jelentősebb helyet kapott. Ennek egyik érdekes – a későbbi években is fellelhető – példája a lapban a gyermekekkel kapcsolatos (Kaján Tibor-féle) karikatúrák sorozatos megjelenése. A politikai-ideológiai szorítás



Nők Lapja címlapkép, 1958. május 1.

lazulását jelzi ebben az időben, hogy a társadalom a felmerülő problémákon, visszásságokon mer (nyíltan!) nevetni, illetve az embert, a gyermeket valós (nem átpolitizált) környezetében ~~meri~~ ábrázolni.

Az 1955-ös, újabb politikai fordulatot követően aztán mindennek jórészt vége szakadt az általunk a vizsgált címlapfotók esetében, ismét előtérbe kerültek a légüres térben pufók arccal mosolygó, ideológiai tartalmú szövegaláírással „megtámasztott", pózoló, passzív gyerekek és a mozgalmi szimbólumok. 1956-ban, az SZKP XX. kongresszusa után a *Nők Lapja* címoldalain újra egyre több életszerű kép látható, és ez a jelenség az 1956-os forradalmat követően sem változik meg. Amikor 1957-ben a magazin újraindult, szinte nyomát sem láthatjuk direkt politikai üzeneteknek, a forradalmi események és megtorlások felemlegetésének. Éppen ellenkezőleg: mintha e lap szerkesztői (is) kínosan kerülték volna a politizálást, sokkal inkább a „vidám hétköznapok" képei kaptak helyet a fő- és a bel-oldalakon is. Az akkori magyar történelemben járatlan szemlélő számára – ha pusztán a *Nők Lapja* korabeli példányait forgatná – a forradalmi események és utóéletük csupán kis „morzsák" erejéig volnának rekonstruálhatók.

1958–59-ben is leginkább az volt jellemző a gyermekábrázolások vonatkozásában, hogy a játékkal, „munkálkodással" foglalkozó gyerekek valóságos, életszerű helyzetekben, elenyésző számú mozgalmi szimbólum vagy ideológiai utalás „társaságában" láthatók az általunk vizsgált női képeslap cím- és belső oldalain. Bár nem állíthatjuk,



Nők Lapja címlapkép, 1958. július 3.

hogy a szépen öltözött, nagyon boldog gyermekek rendszeres (tulajdonképpen az egész ötvenes évtizedben tapasztalható) megjelenítése önmagában nem hordoz politikai üzenetet – a boldog szocialista korszak, a szép élettel kecsegtető kommunista jövő üzenetét –, de az biztonsággal megállapítható a szisztematikus képelemzések alapján, hogy politikai kurzusváltástól, ideológiai vezetéstől, gazdasági céloktól és külpolitikai helyzettől is függő volt az, hogy maga a gyermekkép és – ehhez szorosan kapcsolódva – a gyermekábrázolás hogyan változott.

Összegzésként tehát elmondható, hogy egészében nem beszélhetünk „a hazai 50-es évek gyermekképéről", hiszen az ezen, politikai értelemben véve nagyon is színes és mozgalmas időszakon belül is évről-évre, kormányváltásról kormányváltásra mindig (kevéssé vagy jobban) módosult. Jóllehet, a gyermekvállalásra való buzdítás, a gyermekek boldogságát biztosító szocialista társadalomnak a megteremtése/megerősítése mindvégig cél volt ebben az időszakban, világosan tükröződik már az eddig lefolytatott (részleges szöveg-elemzésekkel is kiegészített) ikonográfiai vizsgálatokból, hogy milyen sok – néha alig érzékelhetően finom és halk – hangsúlyeltolódás ment végbe a gyermekek megítélését, a gyermeket politikai érdekek kifejezéséhez felhasználó célokat illetően.

Tisztában vagyunk azzal, hogy a kutatásaink eddig feltárt eredményei korántsem képviselik, nem is reprezentálhatják a téma egészét. Számos újabb, a korabeli sajtó-

termékekre, írott forrásokra (például törvények, tankönyvek, gyermekkönyvek, naplók, levelek, oktatási intézmények dokumentumai stb.), képi anyagokra (plakátok, képzőművészeti alkotások, filmek és egyebek), sőt, az oral history ma még (utoljára!) feltárható adataira támaszkodó kutatás szükséges ~~még~~ ahhoz, hogy a gyermek-kép és gyermek-felfogás vonatkozásában pontosabban és részletgazdagabb formában bontakozzon ki előttünk az 1950-es évek története, az akkori magyar társadalom tagjainak gondolkodásmódja. Mindez azért is fontos lenne, mert az átpolitizált címlapképek, filmek vagy plakátok, versek és újságcikkek, a korabeli politikai szólamok és beszédek sem feledtethetik azt, hogy a legtöbb gyermek az akkori Magyarországon is várt és szeretett lény volt, akinek képét a felnőttek szívesen látták az újságokban és másutt, és akik éppen gyermeki mivoltuknál fogva évtizedekkel ezelőtt is „alkalmasak" voltak arra, hogy imádott és féltett lényükkel politikai üzeneteket nyomatékosítsanak. A lefolytatott mikro-kutatásunk ezért nem csupán a korszak társadalmának gyermekszemléletéhez, hanem a korabeli pártideológia és propaganda működéséhez is nyújthat adalékokat, és a reményeink szerint vázlatosságában is módszertani segítséget ad az eljövendő gyermekkortörténeti-ikonográfiai vizsgálódásokhoz.

ÖSSZEGZŐ GONDOLATOK

A gyermekábrázolások – miként azt a Budapesti Történeti Múzeumban 2016. október 12. és 2017. február 19. között rendezett *Gyerek/kor/kép – Gyermek a magyar képzőművészetben* című, tematikáját és a kiállított alkotások műfaját, keletkezési korát tekintve is sokszínű, gazdag kiállítási anyag is mutatja[65] – a történelem során nagyon sok különböző témát jelenítettek meg. Ezek összegyűjtésével, tematikus csoportokba rendezésével, szakszerű és sokrétű elemzésével az eddiginél árnyaltabb ismereteket szerezhetünk a gyermekkor történetéről, tágabban különböző korok és földrajzi területek gyermek-, ember- és világképéről, hétköznapi életéről, nevelési szokásairól. A képi források neveléstörténeti kutatásokba történő bevonása azonban nem csak amiatt lehet fontos, mert kiegészíthetik, pontosíthatják az írott források tartalmát, hanem amiatt is, mert komplex elemzésükkel máshogyan nem megalkotható narratívákat kapunk a múltról. Ugyanakkor fontos az, amit *Morel* megállapít tanulmányában: nem elfogadható, ha a keletkezési idő(szak) megjelölése és elemzés nélkül, tudományos igénnyel írott történeti munkák egyszerű illusztrációjaként használjuk a kép forrásokat. A francia kutató kiemelte, hogy ez az írott kútfők esetében elképzelhetetlen, és ugyanezt kell követnünk az ikonografikus emlékek esetében is.[66] Szerinte a történeti képelemzésnél számos olyan szempontot kell figyelembe venni, ami napjaink kutatója számára nem mindig könnyű: milyen körülmények között született az adott kép, milyen kívánságai voltak a mecénásoknak, hogyan és milyen kódokat (szimbólumokat) használtak a mű születésének időszakában, milyen helye, funkciója volt a képnek az adott kor tárgyai és szokásai között.[67] A képi források történeti kutatásokban való felhasználása tehát nagy körültekintést, kiforrott módszertant kíván, egészen egyértelmű, hogy a legtöbb mű esetében nem lehet leegyszerűsített felhasználással élni. Fontos az is, amire egy tanulmányában *Dorléac* utalt: a múlt kutatójaként hiba azt feltételezni, hogy a művészet hűen visszatükrözi a társadalmat, és hogy ugyanolyan ritmus szerint működik,

mint az.[68] Morel művészettörténészeket, különösen *De Jonghot* idézve kifejtette, hogy a képi ábrázolásoknak sokszor olyan, kultúrantropológiai értelemben vett jelentésük van, amihez fontos, hogy a történész otthonosan mozogjon a vizsgált korszakban. Példaként a 17. századi németalföldi zsáner-festészetet említi, utalva arra, hogy az egyszerű, hétköznapinak látszó életképek gyakran erkölcsi tanítások, közmondások ábrázolására születtek,[69] és ezt mai szemmel, előtanulmányok nélkül már aligha fejthetjük meg. Az ikonográfiai források tehát a gyermekkor-történet kutatása során is csak az írott kútfők tartalmának segítségével, azokkal összevetve, ütköztetve, a korszak és helyszín, (ha beazonosítható) az alkotó életútjának ismeretében és még további információk összegyűjtése után járulhatnak hozzá a múlt pontosabb megismeréséhez és megértéséhez, és csak a kutató(k) kellő előismeretei és jól megválasztott módszertan segítségével tudnak hitelt érdemlően tanúskodni a régi korokról.

JEGYZETEK

1. L. például: *Margolis – Pauwels 2011*; *Mietzner – Pilarczyk 2005:* 109–129.; *Kämmerling 1979; Panofsky 1984; Gombrich 1968; Bätschmann 1998.*
2. *Horányi Özséb 1982.*
3. *Szőnyi 1984,* (különösen a 158–162.); *Szőnyi 1996.*
4. *Nyíri 2016:* 3–56.
5. *Szilágyi 1990,* 1996.
6. *Thomka 1998:* 7–17.
7. *Kapitány 1995.*
8. *Horányi Attila (é. n.)*
9. *Basics 1998:* 40–50; *Cennerné 1986:* 331–344.
10. *Cennerné 1986:* 337.
11. *Pandula 1996:* 2000.
12. *Cennerné 1986:* 338.
13. Uo. 336.
14. Idézi: *Morel 1997:* 465.
15. *Haskell 1993.*
16. *Burke 2001.*
17. *Eco 2005:* 2007.
18. *Seibert 1975; Wenig 1967; Zinserling 1973; Mode 1970; Harksen 1976; Sachs 1970; Anton 1976.*
19. *Zumthor 1985.*
20. Pl.: *Vayer 1935; 1938; 1952a; 1952b.*
21. *Balogh 1940:* 435–548.
22. *Dercsényi 1941:* 239–241.
23. *Lepold 1938:* 111–154.
24. *Genthon 1935.*
25. *Rózsa 1951:* 207–217; *1957:* 174–192; *1963; 1973.* stb.
26. *Cennerné 1962; 1965:* 271–284; *1975:* 279–312; *1977.* stb.
27. *Buzási 1988.*
28. *Depaepe – Henkens 2000:* 11–17.
29. *Pukánszky 2008.*
30. *Németh 2010:* 149–188.
31. *Kéri 2001.*
32. Pl.: *Moss – Pini 2016; Keck 1988:* 13–53; *Schmitt – Link – Tosch 1997*; *Cunnington – Buck 1978; Schorsch 1979.*
33. Pl. XIII. Coloquio de Historia de la Educación

34. Pl. *Manacorda 1992; Schiffler – Winkeler 1991; Alt 1960–65; Müller 1996; Balogh László 2000.*
35. Pl.: Pictura Pædagogica Online (PPO)
36. *Géczi 2008:* 108–119; *2010:* 79–91.
37. *Mikonya 2006:* 59–113; *2011, 79–89; 2017, 64–84.*
38. *Baska – Nagy – Szabolcs 2001.*
39. *Pukánszky 2001; 2006.*
40. *Kéri 2009:* 111–231; *2015:* 2017.
41. *Endrődy-Nagy 2015.*
42. *Endrődy-Nagy 2010:* 137–147; *2013:* 267–288.; *2017.*
43. *Somogyvári 2013:* 67–79; *2014:* 419–429; *2017.*
44. *Darvai 2011:* 139–153; *2011:* 71–86.
45. *Molnár – Kovács 2013:* 147–155.
46. *Támba 2013:* 110–123; *2017a*: 17–42; *2017b.*
47. *Mucsiné Isaszegi 2017*: 43–54.
48. *Morel 1997:* 465–483.
49. L. pl.: *Piedrahita Alcazete 2003.*
50. L. pl.: *Cosmes (é. n.)*
51. *Burn 1984.*
52. *Gersdorff 1989.*
53. *Riché – Alexandre-Bidon 1994.*
54. *Wicks 2002.*
55. *Durantini 1983.*
56. L'Enfance au Moyen Âge – Iconographie. http://classes.bnf.fr/ema/feuils/index.htm Letöltés ideje: 2017. 08. 04.
57. *Péter Katalin 1996.*
58. *Deáky 2011.*
59. Gyermeknevelés (on-line folyóirat), 2017/1. http://gyermekneveles.tok.elte.hu/aktualis_szam.htm Letöltés ideje: 2017. 08. 21.
60. L. pl. a következő műveket: *Laurent 1989; Deáky – Krász 2005.*
61. L. pl. a következő műveket: G*onzález Hernando 2010; Rodríguez Peinado 2013; Pérez Higuera 1997; Belán 2001; Katz – Orsi 2001; Trens 1946,* stb.
62. *Borrás Llop 2010.*
63. *Szilágyi 1990:* 89.
64. Uo. 117–118.
65. *Gyerek/kor/kép 2016.*
66. *Morel 1996:* 467.
67. Uo. 468.
68. *Dorléac. 1997:* 1–12.
69. *Morel 1996:* 476.

IRODALOM ÉS RÖVIDÍTÉSJEGYZÉK

Robert Alt: Bilderatlas zur Schul- und Erziehungsgeschichte. vols. 1–2. Volk und Wissen, Berlin, 1960–65.

Anton 1976
Ferdinand Anton: A nő a Kolumbus előtti Amerikában. Corvina Kiadó, Budapest, 1976.

Balogh 1940
Balogh Jolán: Mátyás király arcképei. In: Lukinich Imre (szerk.): Mátyás király emlékkönyv I. Franklin Társulat, Budapest, 1940: 435–548.

Balogh László 2000
Balogh László (szerk.): 1000 éves a magyar iskola. Korona Kiadó, Budapest, 2000.

Basics 1998
Basics Beatrix: Történeti ikonográfia. In: *Bertényi Iván* (szerk.): A történelem segédtudományai. Pannonica–Osiris, Budapest, 1998: 40–50.

Baska Gabriella, Nagy Mária, Szabolcs Éva: Magyar tanító, 1901. Iskolakultúra könyvek 9, Iskolakultúra, Pécs. 2001.

Belán 2001
Kyra Belán: Madonna: from Medieval to Modern. Parkstone, Nueva York, 2001.

Borrás Llop 2010
José María Borrás Llop: Fotografía/monumento. Historia de la infancia y retratos post mortem. Hispania. *Revista Española de Historia,* 2010, LXX/234, enero-abril, 101–136. http://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/viewFile/159/154 Letöltés ideje: 2017. jan. 04.

Burke 2001.
Peter Burke: Eyewitnessing. The uses of Images as Historical Evidence. Reaktion Books, London, 2001

Burn 1984.
Barbara Burn (contributor): Metropolitan Children. Metropolitan Museum of Art, New York, 1984.

Buzási 1988
Buzási Enikő – Cennerné Wilhelmb Gizella (szerk.): Főúri ősgaléria, családi arcképek a Magyar Történelmi Képcsarnokból. Katalógus. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1988.

Bätschmann 1998
Oskar Bätschmann: Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába. Képek elemzése. Corvina, Budapest, 1998.

Cennerné 1986
Cennerné Wilhelmb Gizella: Történeti ikonográfia. In: *Kállay István* (szerk.): A történelem segédtudományai. ELTE BTK, Budapest. 1986: 331–344.

Cennerné Wilhelmb Gizella: A Zrínyi család ikonográfiája. Balassi Kiadó, Budapest,1977.

Cennerné Wilhelmb Gizella: Erdélyi fejedelmi arcképsorozatok. In: Magyarországi reneszánsz és barokk. Művészettörténeti tanulmányok. Szerk.: *Galavics Géza.* Akadémiai Kiadó, Budapest. 1975: 279–312.

Cennerné Wilhelmb Gizella: Zrínyi Miklós, a költő arcképeinek ikonográfiája. *Folia Archaelogica* u. f. XVII. Budapest. 1965: 271–284.

Cennerné Wilhelmb Gizella: Magyarország történetének képeskönyve I. 896–1849. Képzőművészeti Alap, Budapest, 1962.

Josué Luna Cosmes: Imagenes de la infancia en la historia. Del medievo al novecento. (é.n.) http://es.slideshare.net/josuelito/imagenes-de-la-infancia-en-la-historia Letöltés ideje: 2017. aug. 22.

Phillis Emily Cunnington: Children's Costume in England. From the Fourteenth to the End of the Nineteenth Century. Ed.: *Adam & Charles Black*, London, 1978.

Darvai 2011a
Darvai Tibor: Rítusok az *Úttörővezető* című folyóirat fényképein. Acta Sociologica: *Pécsi Szociológiai Szemle*, 20114, 1. sz.: 139–153.

Darvai 2011b
Darvai Tibor: A *Tanító* c. neveléstudományi folyóirat ikonográfiai vizsgálata. 1963; 1970; *Iskolakultúra,* 2011, 21. 6–7. sz.: 71–86.

Darvai Tibor: Felhívás vizuális neveléstudományra. *Magyar Pedagógia,* 2010, 110. 3. sz.: 277–279.

Deáky – Krász 2005
Deáky Zita – Krász Lilla: Minden dolgok kezdete. A születés kultúrtörténete Magyarországon. (XVI–XX. század) *Századvég*, Budapest, 2005.

Deáky 2011.
Deáky Zita: Jó kisfiúk és jó leánykák. A kisgyermekkor történeti néprajza Magyarországon. *Századvég*, Budapest. 2011.

Depaepe – Henkens 2000
Mate Depaepe – Bregt Henkens: The history of education and the challenge of the visual. *Paedagogica Historica*, 2000, 36, 1: 11–17.

Dercsényi 1941
Dercsényi Dezső: Nagy Lajos ikonográfiája. *Szépművészet* 1941, II. évf: 239–241.

Dorléac. 1997
Laurence Bertrand Dorléac: Les arts et l'histoire: redécouvertes. Bulletin de la Societé d'histoire moderne et contemporaine, 19971, 2: 1.–12.

Durantini 1983
Mary Francis Durantini: The Child in Seventeenth-Century Dutch Painting. (Studies in the fine arts) University of Michigan Research Press, Ann Arbor. 1983.

Eco 2005
Umberto Eco (szerk.): A szépség története. Európa, Budapest, 2005.

Eco 2007
Umberto Eco: A rútság története. Európa, Budapest, 2007.

Endrődy-Nagy 2010.
Endrődy-Nagy Orsolya: Gyermekkép a 16. századi Németalföldön id. Peter Brueghel művein. *Iskolakultúra* 2010, 20. 7–8. sz.: 137–147.

Endrődy-Nagy 2012
Endrődy-Nagy Orsolya: Középkori gyermekkép-narratívák? In: *Benedek András* et al. (szerk): Új kutatások a neveléstudományban 2012.

Endrődy-Nagy 2013
Endrődy-Nagy Orsolya: A munka és a nevelés világa a tudományban, MTA–PTB, ELTE Eötvös kiadó, Budapest, 2013: 267–288.
UrL: http://mek.oszk.hu/12100/12188/ Letöltés ideje: 2017. aug. 21.

Endrődy-Nagy 2015.
Endrődy-Nagy Orsolya: A reneszánsz gyermekképe. A gyermekkép reneszánsza 1455–1517 között Európában. Ikonográfiai elemzés. ELTE, Eötvös Kiadó, Budapest, 2015.

Endrődy-Nagy 2017
Endrődy-Nagy Orsolya: A gyermekkortörténeti ikonográfia kutatási irányai és lehetőségei. *Gyermeknevelés* (on-line folyóirat) 2017, 5. 1.
http://gyermekneveles.tok.elte.hu/17_1_szam/pub/endrody_nagy_2.html Letöltés ideje: 2017. aug. 21.

Géczi János: Ikonológia-ikonográfia mint a történeti pedagógia segédtudománya. Iskolakultúra, 2008, 18. 1–2. sz.: 108–119.

Géczi János: Ikonológia-ikonográfia mint a történeti pedagógia segédtudománya. In: *Pukánszky Béla* (szerk.): A neveléstörténet-írás új útjai. Gondolat Kiadó, Budapest, 2008: 180–193.

Géczi János: A szocialista nevelésügy két képi hangsúlya. *Iskolakultúra*, 2. 2010, 1. sz.: 79–91.

Genthon 1935
Genthon István: A magyar történelem képeskönyve. Összeáll., bevez.: *Gerevich Tibor.* Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest, 1935.

Gersdorff 1989
Dagmar von Gersdorff: Kinderbildnisse aus vier Jahrtausenden. Edition Hentrich, Berlin, 1989.

Gombrich 1968
Ernst Gombrich: Művészet és illúzió. Gondolat, Budapest, 1968.

González Hernando 2010
González Hernando, Irene: El Nacimiento de Cristo. Revista Digital de Iconografía Medieval, 2010, vol. II, nº 4: 41–59. https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-7.%20Natividad.pdf Letöltés ideje: 2017. febr. 01.

Gyermeknevelés (on-line folyóirat), 2017/1. Szerk.: *Endrődy-Nagy Orsolya*.
http://gyermekneveles.tok.elte.hu/aktualis_szam.htm Letöltés ideje: 2017. aug. 21.

Harksen 1976
Sibylle Harksen: A nő a középkorban. Corvina Kiadó, Budapest, 1976.

Haskell 1993.
Francis Haskell: The History and its Images: Art and the Interpretation of the Past. Yale University Press, New Haven 1993. (Francia fordítása: Historiens et ses images. Paris, 1995.)

Horányi Attila (é.n.)
Horányi Attila: Kép a képről.
http://www.communicatio.hu/konyvek/beres_horanyi_tarsadalmi_kommunikacio/horanyi_attila_kep_a_keprol.doc Letöltés ideje: 2017. aug. 04.

Horányi Özséb 1982
Horányi Özséb (szerk.): A sokarcú kép: Válogatott tanulmányok. Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest, 1982.

Jalsovszky Katalin – Stemlerné Balog Ilona: Fénnyel írott történelem. Magyarország fotókrónikája 1845–2000. Helikon Kiadó, Budapest, 2000.

Kapitány 1995
Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor (szerk.): „Jelbeszéd az életünk" – A szimbolizáció története és kutatásának módszerei. Osiris – Századvég Kiadó, Budapest, 1995.

Katz – Orsi 2001
Melissa R. Katz – Robert A. Orsi: Divine Mirrors. The Virgin Mary in the Visual Arts. Oxford University Press, Oxford, 2001.

Rudolf W. Keck: Das Bild als Quelle pädagogisch-historiographischer Forschung. In: Informationen zur erziehungs- und bildunghistorischen Forschung (IZEBF), Vol. 32. Universität Hannover, Hannover, 1988: 13–53.

Kéri 2001
Kéri Katalin: Bevezetés a neveléstörténeti kutatások módszereibe. Műszaki Kiadó, Budapest. 2001.

Kéri Katalin: Hervasztó jelen, virágzó jövő: Gyermekábrázolás az 1950-es években. In: *Szabolcs Éva* (szerk.): Ifjúkorok, gyermekvilágok II. Eötvös József Könyvkiadó, Budapest. 2009: 111–231.

Kéri Katalin: Gyermekkultúra, gyermekkor-történet Spanyolországban. In: *Bús Imre* (szerk.): Gyermekek különböző és hasonló kultúrákban. PTE, IGYK, Szekszárd, 2015: 11–30.

Kéri Katalin: Tanult lányok, emancipált nők ábrázolása dualizmus kori karikatúrákon. Ikonográfiai kutatások a neveléstörténetben Pécsen. *Gyermeknevelés* (on-line folyóirat) 2017 5. 1. sz. http://gyermekneveles.tok.elte.hu/17_1_szam/pub/keri.html Letöltés ideje: 2017. aug. 21.

Kämmerling 1979
E. Kämmerling: Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme. DuMont, Köln, 1979.

L'Enfance au Moyen Âge – Iconographie. http://classes.bnf.fr/ema/feuils/index.htm Letöltés ideje: 2017. aug. 4.

Laurent 1989
Sylvie Laurent: Naître au Moyen Âge. De la conception à la naissance: la grossesse et l'accouchement (XII–XV siècle). Le Léopard d'Or, Paris, 1989.

Lepold 1938
Lepold Antal: Szent István király ikonográfiája. In: *Serédi Jusztinián* (szerk.): Szent István emlékkönyv III. Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, 1938: 111–154.

Mario Alighiero Manacorda: Storia della educazione. Dall'antico Egitto ai giorni nostri. Giunti, Firenze, 1992.

Margolis – Pauwels 2011
Eric Margolis – Luc Pauwels (eds.): The SAGE Handbook of Visual Research Methods. SAGE Publications Ltd., Thousand Oaks, CA, 2011.

Mietzner – Pilarczyk 2005
Ulrike Mietzner – Ulrike Pilarczyk: Methods of Image Analysis in research in Educational and social sciences, In: *U. Mietzner – K. Myers – N. Peim* (eds.): Visual History, Images of Education. *Peter Lang* AG, European Academic Publishers, Bern, 2005: 109–129.

Ulrike Mietzner – Ulrike Pilarczyk: Bilder als Quellen in der erziehungshistorischen Forschung. In: *Pukánszky Béla* (szerk.): A neveléstörténet-írás új útjai. Gondolat Kiadó, Budapest, 2008: 194–213.

Mikonya György: Életútelemzés és az ikonográfia alkalmazása a nevelés történetében In: *Tölgyesi József* (szerk.): A modern pedagógia új dimenziói: Konferencia Bábosik István professzor 70. születésnapja tiszteletére. Kodolányi János Főiskola, Székesfehérvár, 2011: 79–89.

Mikonya György: Ikonográfia és életképek a 20. század eleji Magyarországról, *Gyermeknevelés,* 2017. 5. 1. sz.: 64–84.

Mikonya György: Pedagógiai életképek az 1945 utáni magyar nevelés történetéből. In: Pedagógia és politika a XX. század második felében Magyarországon. Szerk.: *Szabolcs Éva*; Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 2006: 59–113.

Mode 1970
Heinz Mode: A nő az indiai művészetben. Corvina Kiadó, Budapest, 1970.

Molnár-Kovács 2013
Molnár-Kovács Zsófia: A tankönyvi illusztráció-kutatás historiográfiája. In: *Helga Andl – Molnár-Kovács Zsófia* (szerk.): Iskola a társadalmi térben és időben IV. PTE Oktatás és Társadalom Neveléstudományi Doktori Iskola, Pécs, 2013: 147–155.

Morel 1997
Marie-France Morel: Images et représentations figurées du petit enfant: pour une problématique renouvelée de l'histoire de l'enfance (XVe–XIXe siècle.) Mélanges de l'Ecole française de Rome. (1997) Italie et Méditerranée, tome 109, n°1. 465–483.
DOI: 10.3406/mefr.1997.4493 http://www.persee.fr/doc/mefr_1123-9891_1997_num_109_1_4493 Letöltés ideje: 2017. aug. 4.

Julianna Moss – Barbara Pini (eds.): Visual Research Methods in Educational Research. Palgrave Macmillan, New York, 2016.

Mucsiné Isaszegi 2017
Mucsiné Isaszegi Irina: Középkori gyermekgondozási szokások és eszközök korabeli képzőművészeti alkotások tükrében, *Gyermeknevelés*, 2017, 5. 1. sz.: 43–54.

Rainer Albert Müller: Geschichte der Universität. Von der mittelalterlichen Universitas zur deutschen Hochschule. Callway, München, 1996.

Németh 2010
Németh András: A pedagógiatörténet funkcióváltozása és annak megjelenése a hazai kutatásokban, In: *Szabolcs Éva* (szerk.): Neveléstudomány – reflexió – innováció. Gondolat Kiadó, Budapest, 2010: 149–188.

Nyíri 2016
Nyíri Kristóf: Elfelejtett képelméletek. In: *Benedek András* és *Nyíri Kristóf* (szerk.): *Képi Tanulás Műhelye Füzetek*, Budapest 2016/3: 3–56. http://www.vll.bme.hu/wp-content/uploads/2017/05/Nyiri-Veszelszki_final_2016_szept_14_belivek.pdf Letöltés ideje: 2017. aug. 4.

Pandula 1996–2000.
Pandula Attila: Történeti ikonográfia. In: Magyarország a XX. században. 5. kötet. (Főszerk.: *Kollega Tarsoly István*) Babits Kiadó, Szekszárd, 1996–2000.
URL: http://mek.oszk.hu/02100/02185/html/1307.html Letöltés ideje: 2017. júl. 27.

Panofsky 1984
Erwin Panofsky: A jelentés a vizuális művészetekben. Tanulmányok. Gondolat, Budapest. 1984.

Pérez Higuera 1997
María Teresa Pérez Higuera: La Navidad en el arte medieval. Encuentro, Madrid, 1997.

Péter 1996
Péter Katalin: Gyermek a kora újkori Magyarországon. Magyar Tudományos Akadémia Történettudományi Intézete, Budapest, 1996.

Pictura Pædagogica Online (PPO), Németország. Projektbeschreibung.
URL: http://opac.bbf.dipf.de/virtuellesbildarchiv/ Letöltés ideje: 2016. júl. 27.

Piedrahita Alcazete 2003
María Victoria Piedrahita Alcazete: La infancia: Concepciones y perspectivas. Ed. Papiro, Pereira, Colombia, 2003.

U. Pilarczyk – U. Mietzner: A képtudomány módszerei a neveléstudományi és társadalomtudományi kutatásban. *Iskolakultúra,* 2010/5–6. melléklete, 3–20.

U. Pilarczyk – U. Mietzner): Das reflektierte Bild. Die seriell-ikonografische Fotoanalyse in den Erziehungs- und Sozialwissenschaften. Klinkhardt, Bad Heilbrunn, 2005.
URL: http://www.pedocs.de/volltexte/2010/2666/pdf/50086_Mietzner_D_A.pdf Letöltés ideje: 2017. júl. 28.

Pukánszky Béla: A gyermekkor története. Műszaki, Budapest, 2001.

Pukánszky 2008
Pukánszky Béla (szerk.): A neveléstörténet-írás új útjai. Gondolat Kiadó, Budapest, 2008.

Pukánszky Béla: A nőnevelés évezredei. Gondolat, Budapest, 2006.

Gyermek kor/kép 2016
Révész Emese – Molnárné Aczél Eszter (szerk.): Gyermek. Kor/kép. Gyermek a magyar képzőművészetben. Kiállítási katalógus. Budapesti Történeti Múzeum, Budapest. 2016.

Riché – Alexandre-Bidon 1994
Pierre Riché – Danièle Alexandre-Bidon: L'Enfance au Moyen Âge. Bibliothèque Nationale de France – Seuil, Paris, 1994.

Rodríguez Peinado 2013
Laura Rodríguez Peinado: La Virgen de la leche. Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. V, nº 9, 2013, 1–11.
https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-Virgen_de_la_leche_LAURA_RODRIGUEZ.pdf Letöltés ideje: 2017. aug. 23.

Rózsa 1951
Rózsa György: Petőfi képmásai. Irodalomtörténet 1951, 39. 2. sz. 207–217.

Rózsa 1957.
Rózsa György: Kazinczy Ferenc a művészetben. *Művészettörténeti Értesítő* 1957, I. 174–192.

Rózsa 1963
Rózsa György: Budapest régi látképei (1493–1800) Akadémiai Kiadó, Budapest, 1963.

Rózsa 1973
Rózsa György: Magyar történetábrázolás a 17. században. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1973.

Sachs 1970
Hannelore Sachs: A nő a reneszánszban. Corvina Kiadó, Budapest, 1970.

Horst Schiffler – Rolf Winkeler: Tausend Jahre Schule: Eine Kulturgesichte des Lernens in Bilder. Belser, Zürich – Stuttgart. 1985.

H. Schmitt, – J. W. Link – F. Tosch (eds.): Bilder als Quellen der Erziehungsgeschichte. Klinkhardt, Bad Heilbrunn, 1997.

Anita Schorsch: Images of Childhood. An Illustrated Social History. Mayflower Books, New York, 1979.

Seibert 1975
Ilse Seibert: A nő az ókori Keleten. Corvina Kiadó, Budapest, 1975.

Somogyvári 2013
Somogyvári Lajos: A szakmai kommunikáció képi megjelenítései (1960–1970). *Neveléstudomány: Oktatás, kutatás, innováció*. 2013, 3: 67–79.

Somogyvári 2014
Somogyvári Lajos: A múlt vizuális újraalkotása: Történeti emlékezet a magyar pedagógiai sajtóban (1960–1970). In: *Buda András, Kiss Endre* (szerk.): Interdiszciplináris pedagógia és a fenntartható fejlődés: A VIII. Kiss Árpád Emlékkonferencia előadásainak szerkesztett változata. Kiss Árpád Archívum Könyvtára, DE Neveléstudományok Intézete, Debrecen, 2014: 419–429. (Kiss Árpád Archívum Könyvsorozata 8.)

Somogyvári Lajos: Ikonográfia a neveléstörténet-írásban: Pedagógiai életképek a hatvanas évekből. Gondolat Kiadó, Budapest, 2015. (Sorozatszerk.: *Bús Éva, Géczi János*)

Somogyvári 2017
Somogyvári Lajos: Lenin, a gyermek – Politikai ikonográfia és pedagógia az államszocializmusban. *Gyermeknevelés,* 2017, 5. 1.
http://gyermekneveles.tok.elte.hu/17_1_szam/pub/somogyvari.html Letöltés ideje: 2017. aug. 21.

Szilágyi 1990
Szilágyi Gábor: Elemi képtan elemei. Magyar Filmintézet, Budapest, 1990.

Szilágyi Gábor: Magyar fotográfia története. Magyar Filmintézet, Budapest, 1996.

Szőnyi 1984
Szőnyi György Endre: Új föld, új ég. Kozmosz, Budapest, 1984.

Szőnyi 1996
Szőnyi György Endre (szerk.): European iconography East and West: selected papers of the Szeged international conference, June 9–12, 1993. Brill, Leiden – New York – Köln, 1996.

Támba 2013
Támba Renátó: Az anya-gyermek kapcsolat a 19–20. század fordulójának alföldi festészetében. *Iskolakultúra,* 2013, 3–4: 110–123.

Támba 2017a
Támba Renátó: A gyermek a természetben. A fürdés és a víz motívuma a 19. század második felének, illetve a szolnoki Művésztelep néhány alkotójának gyermekábrázolásain. *Gyermeknevelés*, 2017a, 5. 1. sz.: 17–42.

Támba 2017b
Támba Renátó: Gyermekkor a vásznakon. A dualizmus kori gyermekszemlélet az Alföldi Iskola festészetében. Storming Brain, Érd. 2017.

Thomka 1998
Thomka Beáta: Képi időszerkezetek, In: Thomka Beáta (szerk.): Narratívák 1., Képleírás, képi elbeszélés. Kijárat Kiadó, Budapest, 1998: 7–17.

Trens 1946
Manuel Trens: María. Iconografía de la Virgen en el arte español. Plus Ultra, Madrid, 1946.

Vayer 1935
Vayer Lajos: Pázmány Péter ikonográfiája. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest, 1935.

Vayer 1938
Vayer Lajos: A történeti művek illusztrálása. Budapest. Klny. a Szentpétery emlékkönyvből. 1938.

Vayer1952a
Vayer Lajos: Magyar uralkodók. Officina Kiadó, Budapest, 1952.

Vayer1952b
Vayer Lajos: Kossuth alakja az egykorú magyar művészetben. In: *I. Tóth Zoltán* (szerk.): Emlékkönyv Kossuth Lajos születésének 150. évfordulójára II. Magyar Történelmi Társulat, Budapest. 1952: 435–471.

Wenig 1967
Steffen Wenig: A nő az ókori Egyiptomban. Corvina Kiadó, Budapest, 1967.

Wicks 2002
Ann Elisabeth Barrott Wicks (ed.): Children in Chinese Art. *University of Hawai'i Press*, Honolulu, 2002.

XIII. Coloquio de Historia de la Educación: La infancia en la Historia: Espacios y Representaciones. 4a Sección: Imágenes y representaciones sobre la infancia. Donostia – San Sebastian, 2005. június 30.–július 1. http://www.sc.ehu.es/sfwsedhe/col13cas.htm Letöltés ideje: 2017. aug. 4.

Zinserling 1973
Verena Zinserling: A nő a klasszikus ókorban. Corvina Kiadó, Budapest, 1973.

Zumthor 1985
Paul Zumthor: Hollandia hétköznapjai Rembrandt korában. Gondolat Kiadó, Budapest, 1985.

KATALIN KÉRI

PICTORIAL SOURCES OF THE HISTORY OF CHILDHOOD

ABSTRACT

There were many endeavours on behalf of researchers worldwide, including Hungary, in the past few years to explore, enumerate, categorize, thematise and analyse the pictorial sources of the history of childhood. Publications, lectures and exhibitions focusing on child-life, children's culture, family and school education, as well as on child representations in religious and profane pictures signal this process, and there were publications and conferences on the elaboration of the methodology of analysing such pictures too. My lecture gives a short review of the foreign and Hungarian endeavours and their results in the field of picture research related to the history of education and childhood.

This review touches on the question what kind of sources may serve as the basis of picture research and points out that in relation to the history of childhood (likewise with history and the wider scientific field of educational history) we might consider every pictorial representation as a source regardless of its genre, technique, time of creation, and artistic or economic value. Artworks provide important information, e.g. paintings, drawings, etchings, sculptures, as well as book and magazine illustrations, personal (family) photos and press images, posters, various small-size prints and of course slide strips and movies. Finally, my lecture points out certain thematic junctions that become pulpable during researching pictorial sources. These thematic fields are illustrated with actual pictures selected from the amazingly rich sources of Hungarian and international history of childhood.

keri.katalin@pte.hu

DEÁKY ZITA

GYERMEKMUNKA FÉNYKÉPEKEN A 20. SZÁZAD ELEJÉN MAGYARORSZÁGON

A gyermekmunka történeti-néprajzi kérdéseit vizsgálva,[1] ezúttal néprajzi kutatásaim során áttekintett, a 20. század első felében készült fényképek tanulságait szeretném megosztani. Gyűjtéseim során az illusztrálásra válogatott fényképek – történeti-néprajzi szempontból – az információk, a különböző írott dokumentumok és a verbális visszaemlékezések által váltak forrássá, és együttesen komoly dokumentumértékük van.[2] Dolgozatomban nem foglalkozom a fotótechnika, a művészi ábrázolás, az esztétikai szempontok, a fényképészet kérdéseivel, mert elsősorban a háttérismeret, a kontextus érdekel.[3]

Ahhoz, hogy írásom témáját behatárolhassam, tisztázni szeretném, mit értek gyermekmunkán. Részben azt az ősidők óta ismert gyakorlatot, amely szerint minden gyermeknek – társadalmi helyzetétől függően – kijelölt feladata, munkája, kötelessége volt a családban, kisebb-nagyobb közösségében. Bár a felsőbb társadalmi csoportok gyermekei nem végeztek munkát, nem kellett hozzájárulniuk a megélhetéshez, nekik is voltak megtanulandó feladataik, kötelességeik. Az alábbiakban azonban nem róluk lesz szó.



1. A Huszár család. 1923. Szany, Helytörténeti Múzeum, állandó kiállítás



2. A csépléshez készülődő Bichy és Királyhegyi család csoportja.
Hercegkút 1943. Naár János tulajdona

A városi és a falusi iparosok, kézművesek, bányászok, munkások, paraszti munkát végzők, az önellátó, árutermelő vagy bérmunkás, módosabb és szegény családok gyermekeinek – korukhoz, nemükhöz, erejükhöz, mentális képességükhöz mérten – mindig volt feladatuk, munkájuk, helyük és szerepük a családi munkamegosztásban egyúttal a megélhetési feltételek megteremtésében. Ez nemcsak a megélhetést segítette, hanem az egyén fejlődését szolgálta, identitásalkotó elem, a szocializációs stratégia és a felnőtté válási folyamat része volt, valóságosan és szimbolikusan is értékteremtő tevékenységnek számított. Az egész társadalmat átfogta, az időt strukturálta, szerepet jelölt ki a családban és a tágabb közösségben, a társadalmi kapcsolatok egyik színtere, a családi hagyományok folytatása, a családi munkamegosztás egyik alapja volt, életre szóló programként az egyén életét szervező elem, összességében a gyermek jövőre irányuló fejlődését szolgálta, közvetve pedig egész közössége jövőjét is meghatározta. A család érdeke, a család iránti szolidaritás szabta meg az elvárásokat, a munkával kapcsolatos értékeket és normákat, és ez alakította a családon belüli jogokat és kötelességeket is. A családi normák a tágabb közösség normáit követték, attól nem tértek el. A szülői minta és példaadás adta az alapot, a tanulás folyamata is elsődlegesen a családban kezdődött. *(1., 2. kép)*

A tényleges gyermekmunka-ábrázolásokkal kapcsolatban Susan Sontag véleményéből indulok ki, miszerint „…a fénykép szerepe mindig csak akkor kezdődik, ha az esemény már nevet kapott.”[4] Azaz, akkortól kapott jelentőséget a fejlett, iparosodott nyugat-európai országokban a gyermekmunka fotográfián való ábrázolása, amikortól széles rétegek számára ismertté és értelmezhetővé vált a gyermekmunka fogalma, és az

valamilyen tudati és érzelmi viszonyt alakított ki a szemlélőkben. A képek mögött ugyanis ott volt a nyereségért, a minél olcsóbb munkaerőért a minden humánus szempontot figyelmen kívül hagyó kapitalista gazdaság valósága, valamint a kiszolgáltatott és nyomorgó családok tömegei, akik kénytelenek voltak gyermekeiket ebben a rendszerben minél előbb elhelyezni a túlélés érdekében. Így vált a gyermekmunka-kép az adott társadalmi rend valóságának pillanatfelvételévé, és a statisztikai adatok, a helyzetleírások és a különféle megszólalások mellett a gyermekmunka szabályozásáért, illetve beszüntetéséért vívott harc eszközévé. Ennek része volt a korabeli újságokban való megjelentetés, a gyermekmunkát vizsgáló szervezetek dokumentációi, a gyermek- és munkásvédő politikai szervezetek cikkei is.

A gyermekmunkásokat – vagy a munkát végző gyermekeket – ábrázoló fényképeket tehát, mint összetett *jelentésrétegekkel bíró struktúrát*[5] kell szemlélnünk, amely kikényszeríti e súlyos társadalmi problémáról való gondolkodást és az arra való belső reagálást. Azaz a gyermekmunka ábrázolásokon, megmutatkozik a történelmi-, gazdasági- és kulturális háttér, és benne a fényképet készítő véleménye és mondanivalója a jelenségről.

A gyermekmunka, mint új téma a magyarországi fényképeket készítők előtt, a fejlettebb ipari országokhoz képest 30–40 évvel később, csak a 19. század végén jelent meg számottevő mértékben. Ezek a képek teljesen eltérnek a korábban, és az azonos időben készült nemesi és polgári, romantikus beállítású gyermekábrázolásoktól, amelyeken a gyermek az ártatlanságot, a tisztaságot, a spontaneitást, a család folytonosságának biztosítékát, a név, a státusz, és a vagyon továbbvivőjét szimbolizálja.[6] De eltért a paraszti családi fényképektől is, ahol a gyermek szintén a család jövőjének, a gazdaság, a föld későbbi gyarapítójának, művelőjének megtestesítője, az öregek későbbi gyámolítója, a kis- és nagyközösség hasznos tagja, akinek léte értelmet ad a küzdelmeknek, a nehézségeknek. A családi fotókon megjelenő emberek, szülők és a gyermekek az egységet, az erőt, a méltóságot, az egymásért való létet mutatják kifelé, mintegy örökségül, mintául és emlékül az utánuk következő nemzedékek számára. *(3. kép.)*



3. Cigányzenész apa és fia.
fortepan_6315; 1917
Letöltés ideje: 2017. dec. 18

A gyermekek munkája, illetve a gyermekmunka a fényképeken új gondolkodásmódot, egy jelenségre való rácsodálkozást is jelez, amely a romantikus gyermekábrázolásoktól

teljesen eltérően a realitásra, a társadalom mindennapi működésére, a valósággal való szembenézésre is ösztönzi a szemlélőt. A fotókon családi körben, felnőttekkel együtt valamilyen munkát végző gyermek képe korán megjelent Magyarországon is, de ezeken nem a gyermek volt a fénykép közlendőjének fókuszában, hanem a paraszti, kisipari, háziipari munka, esetleg a műhely. Mivel azonban mindenhol ott volt a gyermek, a hétköznapokon, az ünnepeken, a földeken és a műhelyekben, a képeken is feltűntek.

A 20. század első évtizedeiben elsősorban amatőr fényképészek készítettek képeket, akik között lelkes hivatalnokok, tanárok, orvosok, helytörténeti gyűjtők voltak, akik meg tudták vásárolni a fényképező gépeket. Ezeken az ábrázolásokon a gyermek a családi munkamegosztáson belül, a családi gazdaságban/udvarban, házban, határban végez munkát, látja el a reá bízott feladatokat. Nagyon sokszor csoportos munkafolyamatot ábrázoltak, például a cséplést, szüreti csoportot, ahol ott voltak a gyermekek is. A kép címét, készítőjét, leírását, kommentálását azonban ismerni kell ahhoz, hogy valóban közelítsünk a valósághoz. Mert a kimerevített és rögzített pillanat mögött az egész közösség értékrendje, a munkához, a munkamegosztáshoz és benne a gyermekhez való viszony, valamint a tárgyi kultúra is megjelent. A csoportképeken sorba rendeződtek az emberek, úgy akartak látszani, hogy az vállalható legyen, és még ha munkához kapcsolódott is az esemény, a fényképezés alkalma mégis kitüntetett, ünnepi pillanat volt a 20. század eleji falusi világban. *(4. kép)*

Bár a klasszikus néprajzi fotózás Jankó János nevével indult, aki a millenniumi kiállítás előkészítése során bejárta az országot, és dokumentálási céllal végigfényképezte a 19. századvégi Magyarországot. Az ő fényképei megalapozták a Néprajzi Múzeum fotóarchívumát, munkássága azonban témámhoz csak kevéssé kapcsolódik. Fontosnak tekinthető, hogy Bátky Zsigmond, a Nemzeti Múzeum néprajzi osztályának volt vezetője, majd a Néprajzi Múzeum igazgatójaként 1906-ban egy útmutatót adott ki a néprajzi múzeumok szervezéséhez, amelyben természetszerűleg elsősorban a múzeumi szempontokat érvényesítette. De felhívta a figyelmet arra is, hogy a tárgyi világon kívül „...egyes népéleti jelenségeket és pedig minél többfélét (lakodalom, mezei munkák, tilolás, gyerekjátékok stb.) is le kell fényképezni."[7] Bátky útmutatóját programadó írásnak is tekinthetjük, hiszen a néprajzi indíttatású fényképezés széles körben, a tudomány határait messze kiszélesítve elterjedt.

A 20. század eleji gyermekmunkát is ábrázoló fényképeket nehéz lenne csak önmagukban szemlélni. Ha a magyarszombatfai gerencsér családról készült felvételt nézzük, egy nagyon jól megkonstruált képet látunk, egy kivételes pillanatban. Azért kivételes a pillanat, mert így, ebben a pozícióban valószínűleg sosem állt össze a fazekas család, most egy idegen kérésére, az ő elrendezése alapján kell kifejezniük valamit, amit a fényképész akar, és amit külső szemlélők értelmeznek, magyaráznak majd évtizedek múlva. A képet Csaba József (1903–1983) csákánydoroszlói hivatalnok, műkedvelő néprajzi gyűjtő, 1928-tól a Savaria Múzeum Néprajzi Tárának vezetője készítette.[8] Az alakokat szépen elrendezte, a család minden tagja a gépbe néz. Senki sem dolgozik, ám a fazekaskorongon a félig megformált edény, az előtérben a már kiégetett mázas korsók, az idős fazekas kezében a kész termék a teljes fazekas munkafolyamatot jelképezi. A férfiak és az előttük álló két gyerek adja a keretet, a nők hátra húzódnak a kisebb gyerekkel, a legnagyobb fiúgyerek pedig az apja előtt, a leányka az idősebb férfi előtt áll. A kép szépen megkomponált, néprajzi tartalma mellett elsősorban esztétikai



4. Szüretelő munkások. Tolcsva, 1910-es évek. Képeslap, mgt

értéke van,[9] és csak részlegesen tekinthető dokumentumnak. Ha a gyermekmunka szempontjából nézünk a képre, akkor a két nagyobb gyermek helyzete – elől állnak, a fiú magabiztosan karba fonja a kezét – jól érzékelteti, hogy szerepük van a családi munkamegosztásban. Tudjuk, hogy a leány- és fiúgyermekeknek korukhoz mérten eltérő, de meghatározott feladataik voltak a fazekasság munkamenetében, és kiskoruktól fogva egyre nagyobb mértékben hozzájárultak a családi jövedelemtermeléshez. A későbbi párválasztási stratégia szempontjából is fontos volt a mesterség ismerete és gyakorlata, hisz a fazekasok között gyakori volt az endogámia. Nehéz munka volt, és szegényes megélhetést adott a 20. század elején is, amit mutat, hogy a megörökített gerencsér család minden tagja „kiöltözött" a fotózás kedvéért, a nők és a kislány tiszta, világos kendőt vettek fel, a fiatal fazekas a korongnál világos csíkos inget. Senkinek sem agyagos a keze és a ruhája, de mindenki mezítláb van. A képen elhelyezett csillogó mázas korsók figyelmeztetnek arra is, hogy a 20. század közepéig az ólomtartalmú mázak miatt jellegzetes fazekas-betegség volt az ólommérgezés, amely először a nőket és a gyermekeket sújtotta, a férfiakat később nyomorította meg. *(5. kép)*

Azok a néprajzkutatók, akik a 20. század első évtizedeiben a gyermekéletet kutatták, így Gönczi Ferenc, később Kresz Mária és mások, fényképeket készítettek vagy készíttettek jellegzetes, gyermekek által végzett munkaformákról is – pásztorokról (liba- és disznópásztor, pásztorszállásokon dolgozók), kapáló, kévét kötő, vizet hordó, csizmát tisztító gyerekekről, néprajzi leírásokat is adtak a gyermekéletről, és benne a paraszti gyermekmunkáról. Ezek egy részét publikálták, egy részét a múzeumok, így a Néprajzi Múzeum fotótárában lehet megnézni.[10]

A családi, rokonsági körben, a családi munkamegosztáson belül munkát, feladatot végző gyermekektől teljesen eltérő az a gyermekmunka, amelyet az iparban



5. Gerencsérek. Magyarszombatfa, 1926. Csaba József felvétele. Savaria Múzeum, Szombathely, SNF 979.

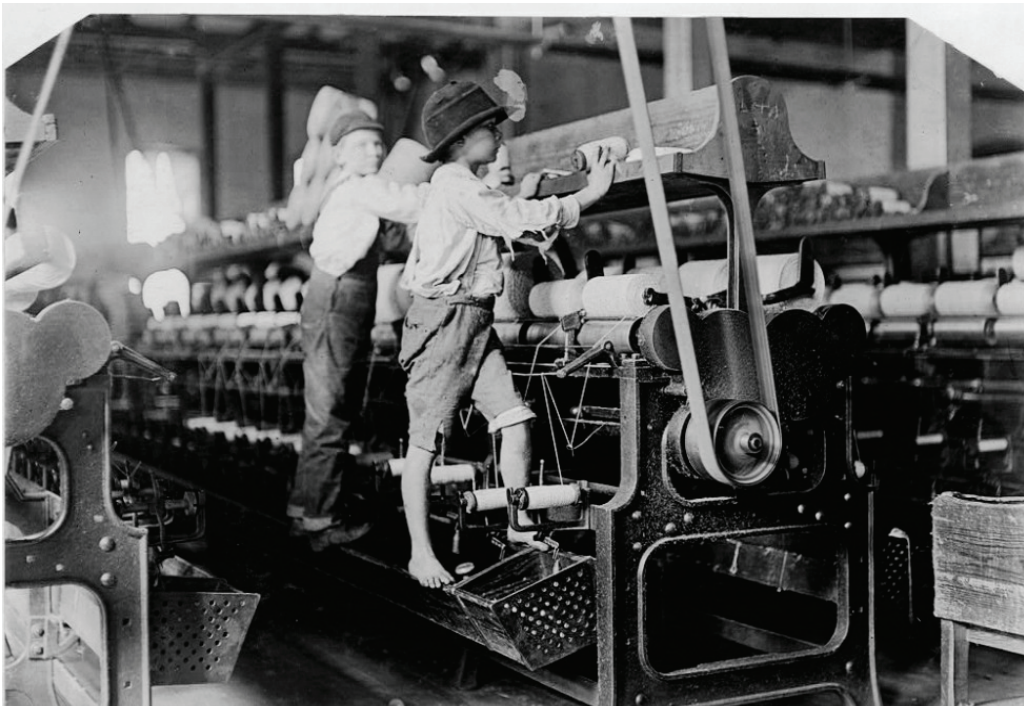
bérért dolgozó gyermekek végeztek. Ezt a szűkebb értelemben vett és tömegében megjelenő jelenséget a 18. századtól jelölték gyermekmunka szóval. Tehát a(z) (ipari) gyermekmunka fogalma az iparosodással, a gyors urbanizációs folyamatokkal, a kapitalizmus megerősödésével, a modernizációval jelent meg, majd a 19. század végére minden termelő ágazatban, így az agrárszektorban és a szolgáltatásokban bérmunkát végző gyermekekre is kiterjedt. Az iparosodás, az urbanizáció, a földbirtokviszonyok megváltozása a társadalom erőteljes rétegződését, széles rétegek elszegényedését hozta. Az elszegényedés, a lecsúszás, a városba áramlás, egyre inkább lehetetlenné tette a hagyományos megélhetési formák fenntartását, a nyomor, a túlélés kényszere egyre inkább szétfeszítette a közösségi szolidaritást és a családi munkamegosztást. A gyermekekre – a család és saját érdekében – egyre nagyobb teher hárult, és a 19. században már családon kívül, idegen környezetben, idegenek felügyelete alatt pénzért, gyakran csak ellátásért dolgoztak bérmunkás-gyermekek tömegei. Az iparban – bányászat, textil- és üvegipar, gyufagyárak stb. – már a kezdetektől megtaláljuk őket. Szinte majdnem minden ipari ágazatban és a mezőgazdaságban – a földeken, a határban, az uradalmakban, minden településen, tanyákon, falvakban, mezővárosokban, nagyvárosokban, az utóbbiakban az utcákon is ott voltak. De csak a legszegényebb rétegek küldték el a családtól a még kicsi, akár 5–6 éves gyermekeiket is, hogy valami bevételre tegyenek szert, vagy hogy legalább *„...egy szájjal kevesebbet kelljen etetni."*

Lényeges különbség a családi körben végzett munkától, hogy a bérért vagy csak ellátásért dolgozó gyermekeknél nem vették figyelembe a nemi és korosztályi sajátosságokat és a teherbírásukat. Elidegenített, és csak a termelékenységet figyelembe vevő, érzelmileg teljesen lecsupaszított viszonyban kellett megerőltető munkát

végezniük szülői, rokoni jelenlét, támasz és kontroll nélkül. A kemény és gyakran embertelen körülmények következtében szellemi és testi fejlődésük visszamaradt, beteggé váltak, különösen az iparban dolgozók, és sokan közülük néhány évi munka után korán meghaltak, vagy testileg, lelkileg megnyomorodtak. Mondhatjuk, hogy a gyermekmunkát a szegénység, a nyomor, a profitéhség tartja fenn a 18. századtól tulajdonképpen napjainkig – olcsóbb, mint a felnőttek munkája, és a gyermeket, rajtuk keresztül a családokat, a teljes kiszolgáltatottság állapotában lehet tartani.

Tehát, amikor a gyermekmunka fényképi ábrázolásáról gondolkodunk, különbséget kell tenni a kétfajta fogalom között, azaz a családi körben és munkamegosztásban vagy bérért a családon kívül történő gyermekmunka között.

Az iparban a szegénység és az ínség szorításában dolgozó gyerekek az angol gyáripar kibontakozásával jelentek meg tömegesen, és a *Children's Employment Comission* 1841–1842-ben végzett vizsgálataiból, majd az innen vett adatokat felhasználó Friedrich Engels és Karl Marx írásaiból váltak Angliában, majd Európa-szerte ismertté.[11] Nagy hatású volt *Henry Mayhew:* London labour and the London poor 1851-ben megjelent szociográfiai írása, amelyet Richard Beard londoni fényképész az utcán kéregető, vagy csatornatisztító gyermekekről készült dagerrotípiái és rajzai egészítettek ki.[12] A tényfeltáró írások és dokumentumok nem jutottak el szélesebb társadalmi körökbe, de a 19. század második felétől gyarapodó szociofotók először Angliában majd Franciaországban és



6. Gyermekmunkások a maconi pamutgyárban, Georgiában 1909-ben.
Foto: Lewis Hine, 1909.
http://www.origo.hu/foto/multimedia/20140528-gyermekrabszolgak-a-19-szazad-elejen.html
Letöltés ideje: 2018 júl. 22



6. Addie Card, 12 éves szövőlány.
Foto: Lewis Hine, 1910.
https://hu.pinterest.com/historylab/american-industry-labor/ Letöltés ideje: 2018. 07. 22

Amerikában elérték már, hogy az ipari gyermekmunka súlyos társadalmi problémaként jelenjen meg a köztudatban is. Így a szegény gyermekek nyomorának és munkájának ábrázolása a század végére szerves részévé vált az újságírásnak és a társadalomkritikai szemléletű, a dokumentálás szándékával készült albumoknak.[13] Ezek közösen járultak hozzá ahhoz, hogy legelőbb Angliában, majd a többi fejlett ipari országban is elkezdődött az ipari gyermekmunka szigorú szabályozása. Például Amerikában a 20. század elején szervezett formában igyekeztek a gyermekszegénység és a gyermekmunka formáit dokumentálni és egyre láthatóbbá tenni. 1904-ben alakították meg a *National Child Labor Comitte*-t (Nemzeti Gyermekmunka Bizottság), amelynek máig legismertebb munkatársa volt Lewis Wickes Hine (1874–1940) tanár, szociológus. Szociofotós pályafutását New Yorkban kezdte a bevándorlók fényképezésével, majd megismerkedett Jacob Riis (1849–1914) dán bevándorló újságíróval, akivel elkezdtek együttműködni. Hine új témák felé fordult, amikor munkásgyerekeket kezdett fényképezni, és képei megjelentek a lapokban. Már nemcsak dokumentált, hanem a fotóin megjelenő *felhívó és moralizáló jelleg közvetlen segítséget követelt*.[14] Ha ma megnézzük ezeket a képeket, láthatjuk, hogy készítőjük egyértelműen a szociális érzékenységre akart hatni és a gyermekmunka ellen demonstrált. Képeivel sikerült elérnie, hogy Amerikában is felgyorsult a gyermekmunka szabályozása.[15] *(6. kép)*

Mivel nagyon hamar, 1845-re Magyarországon is ismertté váltak a *Children's Employment Comission* 1841–1842-ben végzett vizsgálatai, joggal feltételezem, hogy a 20. század elején Hine felvételei is elkerültek ide, ugyanis a *The National Child Labor Committee* tevékenységéről tudtak a budapesti *Gyermektanulmányi Társaság* munkatársai és a gyermekvédelemmel foglalkozó szakemberek.

Bár Magyarországon a gyermekmunka a 19. század elejétől bekerült a tudományos érdeklődés középpontjába, elsősorban az orvosok voltak azok, akik a, gyáriparban dolgozó gyermekek betegségein, fejlődési rendellenességein, a munka következtében történő balesetein, károsodásain, összességében az egészségügyi állapotukon keresztül próbálták a gyermekmunka káros hatását kimutatni. Ennek köszönhető, hogy nálunk az ipari gyermekmunkát sokáig mint orvosi kérdést kezelték. A 20. század elejére

azonban már ismertté váltak a nemzetközi, elsősorban a német és osztrák egyesületek vizsgálatai, eredményei és küzdelmei, ezért egyre gyakrabban az orvosok mellett a tanítók, az iparfelügyelők és a politikusok is megszólaltak.

Nekünk a közvetlen mintát az osztrákok adták, így 1897-ben a *Zentralvereines der Wiener Lehrerschaft* egy felmérést végzett mintegy 3000 nyomorgó gyermek körében. Megfigyelték őket az üzemekben, otthon, a földeken és az utcákon. Ez a felmérés más hasonló munkákat is elindított, és végül az osztrák statisztikai központ 1900-ban készített egy országos kérdőíves adatfelvételt, majd elkészítették az osztrák gyermekmunka regiszterét és jellemzőit.[16] *(7. kép)*


Wiener Staatswissenschaftliche Studien
herausgegeben von
Edmund Bernatzik und Eugen von Philippovich
in Wien.
Fünfter Band. Drittes Heft.

KINDERARBEIT
UND
GESETZLICHER KINDERSCHUTZ
IN ÖSTERREICH.

VON
SIEGMUND KRAUS,
LEHRER AM BLINDEN-INSTITUTE „HOHE WARTE" IN WIEN.

Wien und Leipzig.
FRANZ DEUTICKE
1904.

7. Siegmund Kraus könyvének címlapja.

Az osztrák tanárok után az újságírók is egyre érzékenyebben reagáltak a társadalmi problémákra, így 1908-ban Emil Kläger újságíró riportokat, Hermann Drawe amatőr fotográfus pedig felvételeket készített[17] a bécsi szegényekről és a nyomorgó rétegekről. Tapasztalataikról és megfigyeléseikről nyilvános vetített képes előadásokat tartottak. Ezeket a képeket közölte az osztrák Szocialista Párt napilapjában, az *Arbeiter-Zeitung*ban, és felhasználta a munka-és életkörülmények javításáért folytatott mozgalmában.[18]

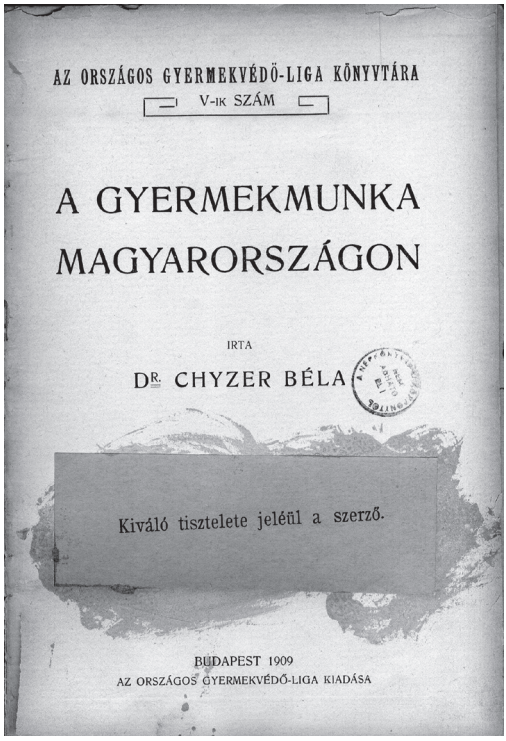
Az osztrákoknál a 17. századtól a 20. század elejéig ismert volt a gyermekmunkának egy speciális formája is, amelyet az ún. Schwabenkinder névvel jelöltek. Ez egy évről évre, februártól októberig ismétlődő migráció volt, amelyben szegény tiroli, voralbergi parasztgyermekek keltek útra, és napokig, gyakran hetekig tartó vándorlás után felső-sváb területek gazdáinál dolgoztak hónapokig tartásért, pénzért, elsősorban a mezőgazdaságban.[19] Az ő helyzetüket is figyelemmel kísérték az osztrák gyermekmunkát ellenző szakemberek, és a róluk készült fényképekkel illusztrálták küzdelmeiket. *(8. kép)*

A gyermekmunka fogalma és mibenléte tehát egyre inkább közismertté vált az iparilag fejlettebb országokban, sőt a 19. század végétől, az osztrákokkal szinte egyidőben, már nálunk is bekerült a társadalmi és politikai diskurzusokba.[20] A 20. század első évtizedére szakemberek egész sora, egészségügyi, oktatási, kriminalisztikai, szociális, gazdasági és politikai oldalról szólaltak meg a bérért vagy csak ellátásért, megélhetési kényszerből végzett gyermekmunka tiltásának érdekében. Egyre több



8. Tiroli vándormunkások csoportja Zürichben. Zimmermann – Brugger 2012. 30.

fórum, ülés, konferencia foglalkozott a kérdéssel itthon, sőt bekapcsolódtunk a gyermekmunkát szabályozni kívánó nemzetközi munkálatokba, amelyeken magyarországi előadók is rendszeresen részt vettek, és elemezték a hazai helyzetet. Ennek eredményeként, és feltehetően a nemzetközi hasonló érdeklődés mintájára, Bécsben és Budapesten egyszerre, 1908-ban az osztrák kereskedelmi miniszter Ausztriában, a Magyar Királyi Belügyminisztérium Magyarországon vizsgálatot rendelt el a gyermekmunka témakörben. Nálunk a Belügyminisztérium a vizsgálatra az *Országos Gyermekvédő Ligá*t kérte fel, a Liga pedig Chyzer Béla (1868–1910) budapesti tisztifőorvost. Chyzer összeállított egy kérdőívet, amit az egész országba szétküldött orvosoknak, tanítóknak, jegyzőknek. A visszajött kérdőívek, levelek és statisztikai adatok, valamint tapasztalatai alapján egy év alatt befejezte a vizsgálatot és a kiértékelést. Eredményeiről kiadott egy kis füzetet, amit Luzernben egy nemzetközi gyermekvédő konferencián be is mutattak. Korai halála 1909-ben megszakította kutatásait, de hatása így is jelentős volt a hazai tudományos életre. Munkája nem volt hiábavaló, a magyar *Gyermektanulmányi Társaság* tagjain kívül más orvosok, tanárok, újságírók, de politikusok is, különösen a szociáldemokraták több fórumon is megszólaltak a gyermekmunka szabályozása érdekében. *(9. kép.)*


AZ ORSZÁGOS GYERMEKVÉDŐ-LIGA KÖNYVTÁRA

V-IK SZÁM

A GYERMEKMUNKA MAGYARORSZÁGON

IRTA

DR. CHYZER BÉLA

Kiváló tisztelete jeléül a szerző.

BUDAPEST 1909

AZ ORSZÁGOS GYERMEKVÉDŐ-LIGA KIADÁSA

9. Dr. Chyzer Béla könyvének címlapja

A gyermekmunka-fényképek tartalmi rétegei, a mögöttük levő összetett társadalmi-gazdasági folyamatok, a háttérismeret és a társadalomelemzés folyamatában tárulnak fel igazán. Szükség volt a Chyzer-féle összeírásokra és elemzésekre



10. A Rimamurány-salgótarjáni Rt. alsósajói bányamunkásai, 1907.
Eisele Gusztáv: Gömör és Borsod vármegyék bányászati és kohászati monográfiája. Selmecbánya, 1907: 315

a magyarországi gyermekmunka valóságának képi bemutatása szempontjából,,ugyanis segítették az egyre szaporodó gyermekmunkát ábrázoló felvételek értelmezését is. Budapest a századfordulóra modern európai nagyvárossá vált, lakossága gazdaságilag és társadalmilag rendkívül rétegzett volt. Egyre több nyomorgó gyermek tűnt fel az utcákon, koldultak, kéregettek, kisebb megbízásokat vállaltak, cipőt tisztítottak, rikkancskodtak, de ott voltak a kávéházakban virágot, gyufát árultak, cipekedtek a piacon, szenet raktak a pályaudvaron, guberáltak a szeméttelepeken stb. A városiak megszokták, hogy hajnalban az inasok söpörték a műhely előtt az utcát, a pékinasok az éjjeli műszak végén, hajnalban még kivitték a zsemlyéket a lakásokba, a varrólányok késő este a kalapokat a dámáknak. A pénzért munkát végző gyermekek látványa mindennapos, megszokott volt, de amikor a napilapokban is megjelentek azok az írások, tudósítások, amelyek a bérért munkát végző gyermekek társadalmi, szociális, kulturális helyzetét is taglalta, és ezeket fotókkal illusztrálták, nagyon sokan a felsőbb társadalmi rétegekből is, segíteni próbáltak. Egyértelműnek látszik, hogy az olvasottak értelmezését, érzelmi befogadását segítették a fényképes ábrázolások.[21] Elmondhatjuk, hogy a gyermekek nyomoráról és bérmunkájáról megjelenő elemzések, tudósítások és fotográfiák megváltoztatták a témáról való ismeretet és gondolkodást, segítették, hogy bekerüljön a közbeszédbe, a politikai diskurzusba, és gyermekvédelmi kérdéssé váljon. Alapvető változás azonban nem történt, sőt az első világháború, a gazdasági válság csak elmélyítette a társadalmi problémákat, de legalább már nem lehetett elhallgatni a kérdést. Egyre többen, szakemberek és laikusok, politikai és egyházi szervezetek tagjai igyekeztek segíteni. A hazai sajtó szinte minden területén, gyermeknevelési, gyermekvédelmi, pedagógiai, iparegészségügyi, országos- és helyi lapokban, de politikai, kriminológiai, szociálpolitikai kiadványokban is egyre hangsúlyosabban jelent



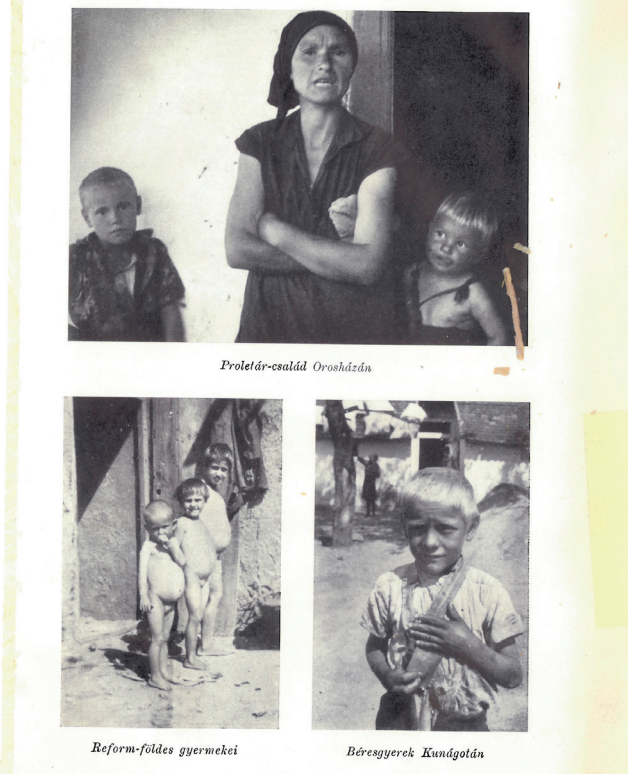
11. Porcelángyári munkások csoportképe. Telkibánya, 1890-es évek.
Sárospatak, Magyar Nemzeti Múzeum, Rákóczi Múzeuma

meg a gyermekszegénység, ezzel kapcsolatban a bűnözés és különösen az ellenőrizetlen gyermekmunka. A szabályozásáért meginduló különféle fórumokra és mozgalmakra is igaz Tarczali Béla megállapítása, miszerint a 19. század végétől egyre jobban látható *a fotográfia és a társadalom kölcsönhatása, amely sajátos dinamikát kölcsönzött a társadalmi mozgásoknak*.[22]

Egy folyamatról beszélhetünk abban az értelemben, hogy a korai fényképeken nem a dolgozó gyermek áll a középpontban, nem az ő munkája, társadalmi és szociális helyzete a lényeges, azaz nem a gyermekmunka dokumentálása a cél. Csak példaként kiemelem: a 19. század végén a gyáripar megerősödésével jelentek meg az üzemi csoportképek. A képek célja a büszkeség, a gyárhoz/bányához tartozás, a gazdasági siker, a bányász-öntudat megörökítése stb. volt. *(10. kép)* A telkibányai porcelángyár csoportképe is kifejezi ezt a büszkeséget és öntudatot, de a munkások hierarchiáját is. A gyerekek a képen elől ülnek, munkás mivoltukat kifejezi a munkakötény és kezükben a tányérok. Nem ők a képek főszereplői, de az érződik, hogy ők is az üzem tagjai, ide tartoznak. Nem tudjuk, hogy a képen szereplők a felnőtt munkások gyermekei-e, de azt látjuk, hogy szinte mindegyik 12, sőt 10 év alatti. Az első ipartörvény, 1872 óta gyárban 10 év alatti gyermeket egyáltalán nem, 12 évest is csak a szülő engedélyével lehetett foglalkoztatni, de akkor is eleget kellett tenniük az iskolai kötelezettségüknek, azaz iskolába kellett járniuk. A kép arról is tanúskodik, hogy sem a fotográfus, sem a gyártulajdonos nem talált kivetnivalót a sok kisgyermek alkalmazásában, sőt az utánpótlást, a folytonosságot is látva bennük, ültették előre őket. A mezítlábas fiúk arca



12. Szegény családok gyermekei ennivalót keresnek. Tábori 1920



13. Egy oldal Féja Géza: Viharsarok. Az Alsó Tiszavidék földje és népe című könyvéből

nem meggyötört és fáradt, inkább komoly, a gyárhoz, a munkájukhoz méltóan komoly, a fotográfiai helyzethez illően viselkednek.

Az alsósajói bányamunkások csoportképe monumentális. *(11. kép)* Majd mindenki, akár áll, akár ül, a felvétel-készítőre figyel, nem természetes pózban kihúzza magát, ami annyit jelent, „tisztelni önmagunkat és tiszteletet kérni," azaz a kép nem is akar természetes lenni.[23] Egy kitüntetett, ritka ünnepi pillanatot élnek meg, amikor mindenki együtt van, a bányatulajdonos, a mérnökök és a bányamunkások különböző rétegei, és együtt örökítik meg őket. A Rimamurányi-Salgótarjáni részvénytársaság országos méretű, fejlett vállalat volt, itt dolgozni rangot jelentett, így a bányamunkások korán, már 10–12 éves koruktól hozták a fiaikat, először a könnyebb munkákra, majd azok fokozatosan belenőttek a nehezebb feladatokba. A bányászok körében az egész országban elterjedt volt ez az út, a mesterség apáról fiúra szállt. 1888-ban a 38 572 bányász közül 5490 volt 16 éven aluli gyermek.[24]

A telkibányai és az alsósajói felvételek az üzemek egy pillanatát dokumentálták, a megelégedettséget, a büszkeséget, a valahová, egy üzemhez, egy bányához való tartozást örökítették meg. Itt sem látunk semmit a problémákból, nem látjuk, milyen nehéz munkát végeznek a fiúk is, mennyire kemény a bányászélet.

Egész más céllal készültek azok a felvételek, amelyek már értelmeztek, *ember- és társadalmi probléma-centrikusak* voltak, határozott véleményük volt, és szolidárisak voltak[25] a megörökítettekkel. A szociofotók számára a fő az volt, hogy az adott társadalmi helyzetre reflektálva, hatást váltsanak ki a nyilvánosságból. Témám szempontjából fontos *Tábori Kornél*[26] és *Szántó I. Béla* 1908-ban megjelent a *Nyomor és bűn a gyermekvilágban* című könyve, amely a modern Budapest ellentmondásosságát



14. Asztalosműhely. 1920. fortepan_18590 Letöltés ideje: 2017. dec. 18



15. Kormos szijjártó mester. Dombóvár, 1908. fortepan_18979 Letöltés ideje 2017. dec. 18

tárta fel a nyomor bemutatásán keresztül.[27] *Az igába fogott gyermekek* beszédes című fejezet pedig igen keményen irányította a figyelmet a nagyvárosi gyermekmunka különféle formáira. Tábori Kornélnak nagy hatása volt a budapesti szociofotózásra és a reformújságírásra, egyben a nyomor elleni küzdelem egy sajátos módjára. Mint riporter éveken keresztül rendőri razziákon vett részt a fővárosi nyomortelepeken, és ezekre beszervezte a *Gyermekvédő Liga* számára adakozó arisztokratákat, gazdag mecénásokat, hogy a helyszínen szembesüljenek a szegénységgel és a nyomorral.[28] Tábori nem szakadt el később sem a témától, sőt a szeméttelepek népéről, köztük a megélhetésért, ételért guberáló nőkről és gyerekekről is írt, és 1920-ban megjelent kötetében egy kép is szerepelt róluk. *(12. kép)*

Más úton, más szemlélettel, de ugyanúgy a figyelemfelkeltés, a társadalmi problémák megváltoztatásának igényével léptek fel a *Huszadik Század* köré csoportosuló *Társadalomtudományi Társaság* tagjai és az iparegészségüggyel foglalkozó orvosok, akik már a kisvárosi és a falusi társadalom körében is vizsgálódtak és készítették ma szociofotónak minősülő képeiket. Az 1920-as évektől kibontakozó falukutató mozgalom szociográfusai nagyon gyakran a gyermek, a gyermekélet különböző aspektusain keresztül is igyekeztek a vidék társadalmi problémáit bemutatni.[29] Féja Géza három képe a megöregedett, megkeményedett arcú fiatalasszonnyal, a felpuffadt hasú gyermekekkel és a kunágotai kis béres fiúval önmagukban is hatásosak. *(13. kép.)*

A korai műhelyfotókkal kapcsolatban is látszik, mennyire fontos a háttérismeret, a kontextus. A műhelyfotókon a kisiparosi tudat és büszkeség, ami először szembetűnik. Hogy maga a mester rendelte-e meg a fotót, vagy egy újságírói érdeklődés akarta

megörökíteni a műhelyt, a tanoncokat, az inasokat és a termékeket, már csak ritkán deríthető ki a 20. század eleji képekről. A beállított, kimerevített pillanat kifejezi a mester, a tulajdonos rangját, hasznosságának tudatát és gazdasági helyzetét, amely megengedi, hogy inasokat tartson; látjuk az inasok, a tanoncok és segédek arcát, kötényüket, könyökig feltűrt ingüket, a munkaeszközöket és a munkamozdulatokat. A kontextusról, a társadalmi, gazdasági háttérről azonban csak áttételesen szólnak a képek, valójában a valóságnak csak egyetlen aspektusát rögzítik. És ha nem ismerjük a 20. század első feléből a kisiparban, főleg a pinceműhelyekben dolgozó inasok és tanoncok sanyarú helyzetét, a valóságos munka- és életkörülményeiket, foglalkozási betegségeiket, akkor csak azokat a vizuális tulajdonságokat ragadjuk meg, amelyek az adott pillanatban és egyetlen nézőpontból érvényesek, mondhatjuk, „pillanatnyi keresztmetszet a látható világban."[30] Nem látjuk a 12–14 órai kemény munkát, a piszkos, szellőzetlen, a vegyszerektől bűzlő műhelyt, a konyhában, a műhelyben a padok alatt alvó inasokat, nem látjuk a balesetekben megsérült kezeket, a mester kiosztott pofonjait; de ugyanúgy nem látjuk a szakma megismerésének, megszeretésének a folyamatát, a kis sikereket, a türelmes mester magyarázatát, az elkészített tárgyak feletti örömöt sem. *(14., 15. kép)*

JEGYZETEK

1. *Deáky 2011; Deáky 2015.*
2. Stemlerné szerint is akkor válik a fotó történeti forrássá, ha olyan információkat kapcsolunk hozzá, amely alkalmassá teszi arra, hogy forrásként szolgáljon. *Stemlerné Balogh 1994:* 15.
3. A kép nemcsak a tartalom szerint forrás, hanem a készítés körülményei, ideje, célja, azaz azt a kontextuális ismeretek alapján lehet feltárni. *Fejős 2004:* 8.
4. *Sontag 1999.* 28.
5. *Bolykiné Fogarasi 1994:* 130.
6. *Tészabó 2015:* 283.
7. *Bátky 1906:* 13.
8. Életéről, tevékenységéről lásd *Illés 2004.*
9. *Illés 2004:* 30; v.ö. *Kunt 1995:* 26
10. *Bolykiné Fogarasi 1996.*
11. *Engels (1845), 1958.* 347–435.; *Marx 1975:* 220–227; 386–387.
12. *Albertini 1997:* 7.
13. *Mayhew Henry:* The London labour and the London poor. London, 1861–62.; Első képkötet: *Thomson – Smith 1877.* Ebben 36 fotó a szegénység különböző formáiról; 1890-ben jelent meg *Jacob A. Riis* Amerikába bevándorolt dán sajtó-tudósító: How the Other Half lives?, a New York-ban lévő slumnegyedekről készült albuma. In: *Ranke 1985:* 20–21.
14. *Ranke 1985:* 35.
15. *Albertini 1997:* 12.
16. *Kraus 1904.*
17. *Kläger – Drawe 2011.*
18. *Albertini 1997:* 15.
19. *Zimmermann – Brugger 2012.*
20. *Karsai 1974:* 75; *Deáky 2015.*
21. „...valóságábrázolás írott formája mellett egyre nagyobb szerephez jutott az optikai valóságot rögzítő fotográfia." *Tomsics 2006.*
22. *Tarczali 1996:* 454.
23. *Bourdieu 1982:* 229.

24. *Rézler 1945:* 163.
25. *Szuhay 2004:* 53.
26. *Tomsics 2006:* 12, 17.
27. *Szántó – Tábori* 1908.
28. *Tábori 1920.*
29. Például Féja 1937-ben, amelynek illusztrációit Féja és dr. Müller Miklós készítette.
30. *Bourdieu 1982:* 226; 230.

FELHASZNÁLT IRODALOM ÉS RÖVIDÍTÉSJEGYZÉK

Albertini 1997
Albertini Béla: A magyar szociofotó története a kezdetektől a második világháború végéig. Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum, 1997.

Bátky 1906
Bátky Zsigmond: Útmutató néprajzi múzeumok szervezésére. Budapest, 1906.

Bolykiné Fogarasi 1994
Bolykiné Fogarasi Klára: „Érték a fotóban" – a néprajzi fényképezés korai időszakában. In: *Somorjai József* (szerk.): Érték a fotóban. Országos fotótörténeti konferencia előadásainak anyaga. Tata, 1993. *Tudományos Füzetek* 9. Tata, 1994. 128–135.

Bourdieu 1982
Pierre Bourdieu: A fénykép társadalmi definíciója. In: Horányi Özséb (szerk.): Tanfolyamok. A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok. Ford. Rohonczi Katalin et al. Budapest, 1982. 226–244.

Chyzer 1909
Chyzer Béla: A gyermekmunka Magyarországon. Az Országos Gyermekvédő Liga Könyvtára V. Budapest, 1909.

Deáky 2011
Deáky Zita: „Jó kis fiúk és leánykák". A kisgyermekkor történeti néprajza Magyarországon. Budapest, Századvég Kiadó, 2011.

Deáky 2015
Deáky Zita: Gyermekek és serdülők munkája Magyarországon a 19. századtól a második világháborúig. Budapest, Gondolat, 2015.

Féja 1937
Féja Géza: Viharsarok. Az Alsó Tiszavidék földje és népe. Athenaeum, Budapest, 1937. (Magyarország felfedezése)

Fejős 2004
Fejős Zoltán: Miért a fotó? A fényképezés és a néprajzi muzeológia néhány összefüggése. In: *Fejős 2004.* 7–38.

Fejős 2004
Fotó és néprajzi muzeológia. Szerk. *Fejős Zoltán*. Tabula Könyvek 6. Budapet, Néprajzi Múzeum, Budapest, 2004.

Fogarasi Klára (szerk.): A régi világ falun. Budapest, Néprajzi Múzeum, 1996.

Illés 2004
Illés Péter: A látvány, az etnográfus és a fényképes dokumentáció. Csaba József néprajzi fotográfiáiról. In: *Fejős 2004:* 119–134.

Karsai Elek: Gyermekmunka a gyáriparban a kapitalizmus kialakulásától az első világháborúig. Szocialista Könyvtár, Budapest, Népszava Kiadó 1947.

Kläger – Drawe 2011
Emil Kläger – Hermann Drawe: Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens: Ein Wanderbuch aus dem jenseits. Wien, K. Mitschke, 1908. (Faximile, 2011.)

Kraus 1904.
Siegmund Kraus: Kinderarbeit und gesetzlicher Kinderschutz in Österreich. Wiener Staatswissenschaftliche Studien 5. Band, 3. Heft. Wien und Leipzig 1904.

Kunt 1995
Kunt Ernő: Fotóantropológia. Fényképezés és kultúrakutatás. Miskolc – Budapest, 1995.

Marx 1975
Karl Marx: A tőke. In: Marx és Engels Válogatott Művei II. kötet. Budapest, (1867); 1975.

Ranke, 1985
Winfried Ranke: A társadalmi dokumentumfotó 1900 körül. Ford. *Schultz Katalin*. In: *Wessely Anna* (szerk.): Kritikai beszámolók a fotográfia történetéről a *Kritische Berichte* 1977. 2–3. száma alapján 1985. 9–36.

Rézler 1945
Rézler Gyula: A magyar nagyipari munkásság kialakulása 1857–1914. Budapest, 1945

Riis 1890
Jacob A. Riis: How the Other Half lives? Studies Among the Tenements of New York. New York 1890, https://mymodernmet.com/jacob-riis-how-the-other-half-lives/ Letöltés ideje. 2018. márc. 8.

Stemlerné Balogh 1994
Stemlerné Balog Ilona: A fénykép mint történeti emlék és forrás. In: *Somorjai József* (szerk.): Érték a fotóban. Országos fotótörténeti konferencia előadásainak anyaga. Tata, 1993. *Tudományos Füzetek* 9. Tata, 1994. 15–22.

Stemlerné Balog Ilona: A fénykép, mint történeti forrás. In: *Basics Beatrix* (szerk.): Tanulmányok Rózsa György tiszteletére. Magyar Nemzeti Múzeum, 2005. 171–173.

Sontag 1999
Susan Sontag: A fényképezésről. Ford. *Nemes Anna* Budapest, 1999.

Szalma Anna-Mária: A fénykép a mindennapi életben. Kolozsvár, 2014.

Szántó – Tábori 1908
Szántó I. Béla – Tábori Kornél: Nyomor és bűn a gyermekvilágban. Budapest, 1908.

Szuhay 2004
Szuhay Péter: „Így lövünk mi". A néprajzi fotó szerepe a társadalom megértése folyamatában. Értelmezési kísérlet a Néprajzi Múzeum fényképgyűjteménye alapján. In: *Fejős 2004:* 39–62.

Tarczali 1996:
Tarcali Béla: Fotográfia és társadalom. Fényképezési és fényképhasználati szokások 1900 körül. Miskolc, *Herman Ottó Múzeum Évkönyvei*, 33–34. 1996: 453–465.

Tábori 1920
Tábori Kornél: From the horrors of a country condemned to death : inspection-tour through the misery of Budapest /Egy halálra ítélt ország borzalmaiból. Razzia a budapesti nyomortanyában. Budapest, 1920.

Tészabó 2015
Tészabó Júlia: Gyermekkép és a gyermek képe. Gyermekek a múlt századforduló hivatásos műtermi gyermekportréin.
DOI: 10.184599/nasz.20159.29 http://mek.oszk.hu/14600/14688/pdf/14688_24. pdf Letöltés ideje: 1917. dec. 1.

Tomsics 2006
Tomsics Emőke: Tábori Kornél és a szociofotó. „Ki tamáskodva csóválná a fejét, nézze meg a fotográfiákat''. *Fotóművészet* 2006/3–4.
www.fotomuveszet. net/korabbi_szamok/200634/tabori_kornel_es_a_szociofoto?PHPSESSID=2b3c23a4b2c2b105bca2ff7b2ffcefa6 letöltés ideje: 2017. december 18.

Wessely 1985
Wessely Anna (szerk.): Kritikai beszámolók a fotográfia történetéről a *Kritische Berichte* 1977. 2–3. száma alapján. Budapest, 1985.

Zimmermann – Brugger 2012
Stefan Zimmermann – Christine Brugger ed.: Die Schwabenkinder. Arbeit in der Fremde vom 17. bis 20. Jahrhundert. Bauernhausmuseum Wolfegg Südwestdeutsche Verlagsgesellschaft im Jan Thorbecke Verlag, Ostfildern 2012.

ZITA DEÁKY

CHILD LABOUR IN HUNGARY REPRESENTED BY PHOTOGRAPHS IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

ABSTRACT

Working children entered Hungarian photography spontaneous at the end of the 19th century as part of group images of factory or mine workers. However, industrial child labour emerged as a topic in social politics, industrial healthcare, pedagogy, criminalistics, and child protection in the early 20th century. Parallel to that a growing number of photos and other representations (drawings, etchings) were made about kids working in smaller industries, in shops, in the streets etc. to underpin or attest the discourse about the regulation of child labour. Poverty, the consequences of world war one, and depression forced more and more children to work outside their families for pittance which often impeded their physical, psychological and mental development. Educators, physicians, social politicians and journalists offered their help to child protecting authorities which meant data collection, writing case histories and often taking photographs as well.

Country people started to have family photos taken in urban photography shops or by wandering photographers from the early 20th century, following the model of city dwellers. In such images, we can see sitting or standing kids, usually in the middle of the forefront. Kids were also captured in early photos of collective agricultural works – threshing, vine-harvesting – as part of the group. However, children doing peasant's work became models of photographers from the first decades of the 20th century, primarily represented by ethnographers and sociologists, and from their own viewpoints. Some of these

images were spontaneous, others were taken intentionally, set to illustrate the ethnographic description. Peasant life was structured and determined by work based on the division of labour within the family – among men, women and children. Kids became part of every phase of that work from their birth, getting conditioned to that world gradually as their gender and age group dictated. Ethnographers and sociologist rendered children working in their families or outside it in different ways since there were different economic and social aspects in the background of both, assigning differing lifepaths for those children.

deaky9@gmail.com

FOGARASI KLÁRA

A GYERMEK (FÉNY)KÉPEI – KICSI FELNŐTTEK A NÉPI KULTÚRÁBAN

A fotográfia feltalálásától, a fotótörténet kezdeteitől megkülönböztetett figyelem irányult a gyermekekre. *A fényképezés minden ágában:* a fotóművészet, a szolgáltató fényképészet, az amatőr-, és a tudományos fotózás területén egyaránt nagy és emlékezetes korszakok, kiemelkedő tehetségű alkotók munkái jelzik ezt az érdeklődést. *A fotóművészetben* legjelentősebb az angol Charles Lutwidge Dodgson, vagy ahogy ismertté vált: *Lewis Caroll,* az Alice csodaországban című könyv szerzője (mellesleg az oxfordi egyetem matematika professzora), aki 1856-tól 25 éven át készített emlékezetes gyermekfelvételeket.[1] A portréfotográfia hosszú időn át, az 1920-as évekig, vezető szerepet játszott a fotóművészet történetében, – s ezen belül nem kis részt képviselnek a gyermekekről készült fotók. A viktoriánus korszakban a gyermek a tisztaság és az egyszerűség jelképe volt, a gyermekkor pedig „az ártatlanság ideje"[2] A szolgáltató fényképészetben ugyanekkor volt szokásban a – ma már viszolygással szemlélt – halott gyermekkel való közös kép készíttetése, nem csak Angliában, de pl. Spanyolországban is.[3] A család számára ezek a képek őrizték meg az elhunyt kicsi szeretteik képmását, tehát becses dokumentumként őrizték a továbbiakban a családi fényképalbumokban.

A 19. század második, és a 20. század első felében az esemény- és riportfotózás művelői, *Jacob A. Riis és Lewis Wickes Hine amerikai szociofotósok* kerültek megrázó erejű, a szegénységben, nyomorban élő gyermekek életét bemutató képeikkel a társadalmi érdeklődés és figyelem középpontjába. Riis újságíró-riporter, rendőrségi tudósító volt, aki New York nyomornegyedének szegényeit fotózva felismerte, a képek sokkal erőteljesebb hatás kiváltására képesek, mint az írás. (Művei többek között A szegénység gyermekei – The Children of the Poor címmel jelentek meg)[4] Lewis Hine szociológus a Nemzetközi Gyermekmunka Bizottság munkatársaként 1908-tól tíz éven át készített felvételeket gyárakban, bányákban nehéz körülmények között dolgozó gyermekekről és szegénységben élő családok életéről. Az újságokban, képes magazinokban megjelenő drámai felvételek a gyermekmunka elleni kampányban döntő bizonyítékként szolgáltak, általuk sikerült elérni, hogy a gyermekmunka korlátozását biztosító törvény megszülessen. A társadalom kitaszítottjait, a nélkülözésben tengődő gyermekek életét bemutató korabeli „dokumentumok", riportfotók ma az egyetemes fotóművészet korszakos jelentőségű alkotásai.

Nagyhatású, emlékezetes szociofotó *a magyar fotótörténetben Kálmán Kata kenyeret majszoló gyermek* portréja, amely 1931-ben készült. A 4 éves kisfiúnak, akit a kép ábrázol – a nevét is tudjuk: Varga Lacinak hívták, és nemsokkal a kép készítése után el-

hunyt.[5] Fényképe napjainkig felbukkan az éhezés, kiszolgáltatottság elleni kampányok során, hiszen a portré megrendítő ereje, együttérzést kiváltó, érzelmeket mozgósító volta azonnali segítésre sarkallja, készteti a kép nézőjét.

Az itt következő felvételek egyrészt *tudományos fotók: hazai néprajzi dokumentum felvételek,* másrészt *fotóművészek által készített képek.* A Néprajzi Múzeum 400 000 db-os Fényképgyűjteményének magyar anyagából válogattam, amely 95 %-ban – mivel történeti fotóanyag, keletkezésük a színes fotózás feltalálása előtti időkből való – fekete-fehér felvételekből áll. A képek az *alkalmazott fotográfia* termékei, amelyek a 19. sz. végén, 20. sz. elején a szerveződő-intézményesülő néprajztudomány írásban megjelenő gyűjteseit képi anyagokkal igyekeztek kiegészíteni és szolgálni – a korabeli tudományos felfogásnak megfelelően (tehát illusztrációs célokat szolgáltak). A szerzők a felvételeken a gyermekélet egy-egy jellegzetes mozzanatát örökítették meg.

A konferencia szempontrendszeréhez igazodva a képek tematikája volt a válogatás fő szempontja, az időbeliség, és a földrajzi tényezők csak ezt követően. Olyan felvételeket választottam, amelyek az ipari forradalom előtti „régi világ" gyermekeinek életeseményeit mutatják: hiszen ezek hosszú időn át jellemezték hétköznapjaikat és ünnepeiket. (Kiegészítésként rögtön hozzá kell tenni, bizonyos mozzanatok megléte vagy megszűnése mindig helyspecifikus, a hagyományőrzőbb vidékeken, mint Erdélyben vagy a peremvidéken, sokkal hosszabb ideig őrződött meg a folklór és a tárgyi kultúra: a viseletek, a szokások, vagy ezek részelemei.) Napjainkban a vizuális források megítélése, forrásértéke és használata, a róla való gondolkodás teljesen megváltozott, és a képi fordulatot követően jónéhány elmélet és irányzat ismeretes, amely az adott kultúrát kutatók dokumentációs technikáira, megfigyeléseinek hitelességére igyekszik a figyelmet irányítani. Döntő jelentőségű a felvételt készítő személye, hiszen mást lát meg, mást tart fontosnak, és rögzít egy helyi közösséghez tartozó tanító, aki amatőr fényképész, s mást egy fotóriporter, és megint mást a néprajzos, antropológus. Azt is mindenképpen tudnunk kell, hogy az adott (rögzített) esemény valóságosan történő vagy rekonstrukciós változat volt-e; s mely időszak terméke. (A gyöngyösbokréta-mozgalom idején számtalan olyan felvételt készítettek, amely pusztán a fotós instrukcióit követve készült, s nem a hitelességet tartották elsődlegesnek. Itt a népinek vélt látványelemek egy képre zsúfolása, vagy egy népszínműszerű jelenet beállítása történt.)

KICSI FELNŐTTEK A NÉPI KULTÚRÁBAN

A vidéki, falusi környezetben élő gyermekek – miután szüleik nagyrészt földművelésből, vagy iparosként éltek (esetleg kiegészítő keresetként mindkettőből), a paraszti társadalom tagjai voltak. A korabeli felfogás szerint a többi osztályhoz, réteghez viszonyítva elkülönülten, mintegy önálló társadalomként éltek az állami, nemzeti keretezésű társadalom egészében. A módos parasztok, és a proletár helyzetben élő mezőgazdasági munkások kívül estek a szó szoros értelmében vett parasztságon, az etnográfusok azonban ezeket a rétegeket is beleértették a *paraszttársadalom* kategóriájába, s eszerint parasztok azok voltak, akik „sajátságos népi kultúrával éltek."[6]

Az itt élők társadalmának fő jellemzője a *közösségi jelleg* volt: a közösségi szerveződés, és az egyének közösségi gondolkodásmódja. Életüket a kölcsönös függés és



Kisfiú falovacskás fogattal játszik – Hollókő (Nógrád vm.) Palotay Gertrúd felvétele, 1930

az élet minden területére kiható társadalmi együttműködés jellemezte. Ez pedig úgy tudott gördülékenyen, konfliktusmentesen működni, hogy íratlan szabályok határozták meg az egyének minden lépését: nemre, életkorra, társadalmi statusra és jogállásra, hétköznapi és ünnepi pillanatokra lebontva. A normák megsértését a közösség szigorúan szankcionálta, ezért a szülők gyermekeiket születésüktől kezdve a normák betartására nevelték. Itt a társadalom tagjai munkateljesítményük alapján rangsorolódtak – a gyermekek így alárendelt helyzetűek voltak: elsősorban az atyai hatalom és az ő fegyelmezése alatt álltak. Mindegyiküket többnyire „testi és lelki erejének megfelelő" munkára fogták. Alvás, étkezés, tartózkodás szempontjából nem rendelkeztek állandó és önálló helyekkel. Komolyabb munkákat csak tizenéves koruk közepén bíztak rájuk.[7]

ÖLTÖZET – HAJVISELET

A gyermekek ruhája – fiúknak, lányoknak iskolás korukig egyforma, az un. hosszú ing vagy zubbony – mint *A falovacskával játszó kisfiú*n látható.[8] Cipőjük legtöbbször nem volt, hiszen nyáron mezítláb jártak, télen pedig a házban voltak. A fiúk haját kicsi koruktól levágták, míg a lányokét növesztették.[9] Kisiskolás koruk idején kapták meg a felnőttekéhez hasonló ruhadarabokat (mint a *Babával játszó sváb kislányok* című felvételen): a téli hidegben a meleg, vastag berliner kendőt, a hosszú, ráncolt szoknyát, kötött harisnyát és cipőt a tehetősebb családoknál. Némi kegyes csalásra azonban szükség volt (a kicsik derekáról leesett volna a szoknya) – ezért nekik egybeszabott volt a blúzzal – de ugyanúgy nézett ki, mint a nagyoké.[10] Sőt, játékbabájuk – akár fadarabra húzott, szalmával kitömött, házi készítésű, akár (a módosabbaknál) készen vásárolt

kaucsukbaba volt – ő is ugyanolyan öltözetet kapott maradék vagy elhasznált ruhadarabok felhasználásával, mint amilyet a felnőttek viseltek, az adott helyi szokásnak megfelelően. Tájegységenként eltérő formájú főkötőt, anyagú és színű szoknyát. A kislányok számára a baba szerepe fontos volt, nem puszta játék, hanem „egyben ideálkép, az identifikáció (azonosulás) tárgya”[11] – ezért mindig önmagán túlmutató jelentőségű volt.

TEVÉKENYSÉGEK

A hagyományos paraszti társadalomban már a gyermekek első éveit meghatározó játékok is kötődtek a felnőttek tevékenységeihez, a mindennapi munkához. A természet szolgáltatta anyagokból (kő, ágdarabok, növények, termések), és szüleik, nagyszüleik készítette játékokból (fiúknak fából faragott lovacska, kicsi kocsi, eke, gereblye, lányoknak gyúródeszka, sütőlapát, teknő) állt össze az akkori gyermekek tárgyi világa. A munkába nevelés, nevelődés, a nemek közötti munkamegosztás így már a játékokkal, ezekkel a kicsinyített munkaeszközökkel megkezdődött. A velük való játék pedig fokozatosan gazdagodott, ahogy ismereteik gyarapodtak (az egyes munkafogások, a szerepek ismerete, stb.), amelyet utánzással, megfigyeléssel: „látásból s gyakorlatból”[12] – közvetlen élményekkel sajátítottak el. Minél jobb megfigyelők voltak, annál izgalmasabbá vált a játék – s ez arra késztette őket, hogy mindent figyelemmel kísérjenek. Ahogy növekedtek, a játékokat maguk is elkészítették (levágott vesszőn nyargaltak, fűzfa sípot csináltak). Így egyrészt aktív szereplői voltak a játéknak, másrészt – a minél tökéletesebb hasonlósággal kidolgozott játékok helyett – egyszerű és kézreeső tárgyak elegendőek voltak a játékhoz, mert képzeletük, fantáziájuk pótolta, kiegészítette, és a kívánt szereplővé lényegítette őket. Kreativitásuk így anyagismeretükkel és tapasztalataikkal együtt fejlődött és tökéletesedett.



Sváb kislányok babával játszanak – Szulok (Baranya vm.)
Gönyey Sándor felvétele, é. n.

Miután a gyermekek napközben és folyamatosan a szüleik mellett voltak, akarva-akaratlanul látták és megfigyelhették,

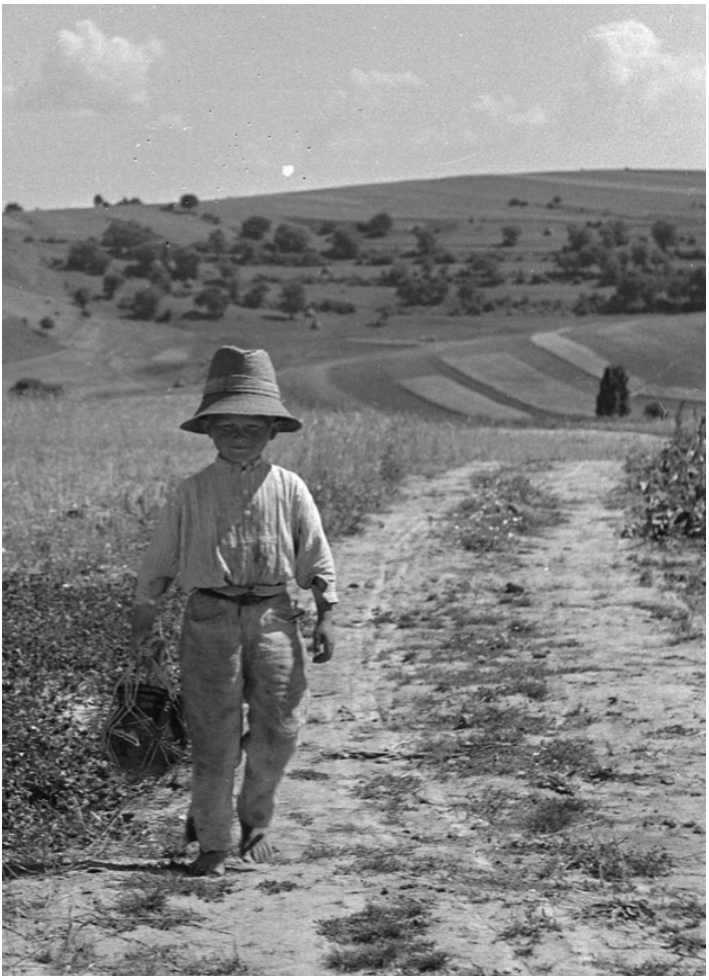


Libákat a legelőre hajtó kisfiú – Debrecen környéke (Hajdú vm.) Haranghy György felvétele, 1919



Csizmatisztító kislány – Rimóc (Nógrád vm.) Palotay Gertrud felvétele, 1930

mit tesznek, hogyan dolgoznak és élnek: a lányok anyjuk mellett, a fiúk a férfiak közelében. Az észrevétlen „tanulást" lassan fölváltotta a tudatos és irányított tanítgatás. A családi közösség elsősorban gazdasági (termelői és fogyasztói) közösség volt – a gyermek munkára fogása nem nevelési kérdés, hanem kényszer volt: a jobb megélhetés és jobblét feltétele. Így a gyermekben igen korán kialakult az erős felelősségérzet, a családhoz tartozás tudata, az egymásrautaltság érzése. Minél előbb képes volt önállóan dolgozni, teljes értékű munkát végezni – annál előbb válhatott a család (közösség) értékesebb tagjává. A gyermek önállósulása igen korán bekövetkezhetett: kezdetben kisebb, majd nagyobb feladatokat kaptak, kistestvért, állatokat bíztak rájuk, nem egyszer életkoru-



Csiger Bandi ebédet visz apjának a mezőre – Nyárszó (Kolozs vm.) Kresz Mária felvétele, 1941

kat, erejüket meghaladó munkákat is el kellett végezniük.[13] A családon belül, s azon kívül – ebben az életkorban már egyre többször kellett a rábízott feladatokat önállóan is végezni, a hétköznapi tudás egyre több apró részleteit ismerni, s eközben az általános magatartásformákat elsajátítani. Igyekeztek és törekedtek ezeket jól ellátni, bár a dicséretet a szülők szűken mérték, ez nem volt szokásban. Önmaguk számára volt büszkeség és öröm, ha a munkában sikerrel jártak. *(Csizmatisztító kislány, Libákat a legelőre hajtó kisfiú* című felvételek)

A négy-öt éves fiúk – szomszédos vagy utcabeli társaikkal – szívesen játszottak vagy csavarogtak, s jól ismerték a környéket és a határt is, így könnyedén eltaláltak bárhová. Környezetüket (utcákat, mezőket, növényeket, bogarakat és állatokat) a maguk fogékonysága és tapasztalatai alapján ismerték meg, derítették föl. Kresz Mária felvétele *(Csiger Bandi ebédet visz apjának a mezőre)* valószínűleg azért olyan közkedvelt, mert a gyermeknek ezt a biztonságérzetét közvetítik a néző felé. A pöttöm fiúcskát körülölelő tágas határ, szelíd dombokkal, ligetes fákkal, kanyargós úttal – nem félelmetes vagy fenyegető környezet, hanem ismerős világ, ezért a fiú derűsen lépdel a számára kijelölt úton.

A gyermekek 12 éves koruk körül – vagy korábban – kerültek el a szülői háztól:



Vetés géppel a koronauradalomban – Gödöllő (Pest-Pilis-Solt-Kiskun vm.) MFI felvétele

ekkor szegődtették el bojtárnak, kanásznak, vagy adták iparosokhoz inasnak a fiú, ill. gazdákhoz cselédnek a leánygyermekeiket, így ők eltartották magukat, otthon pedig „kevesebb éhes száj maradt."[14]

A családos uradalmi cselédeknél ugyanakkor a család minden tagjának munkájára szükség volt, mivel a konvenció éppen a létminimumhoz volt elegendő. *(Vetés géppel a koronauradalomban.)* A ház körül mindig voltak állatok, így – a lányok ugyanúgy, mint a fiúk – megszokták közelségüket, az aktuális munkákban részt tudtak venni, még ha az nem is mindig volt könnyű. Korán hozzá kellett edződniük a kitartó munkához, és mostohább körülményekhez is.

GESZTUSOK – MINTAKÖVETÉS

A paraszti társadalom íratlan szabályai – mikor, hogyan kell öltözni, bizonyos feladatokat végezni, és viselkedni – a legapróbb mozzanatokra, a gesztusokra is kiterjedt. Az egyes tevékenységek közben készített riportképek – pillanatfelvételek – ezeknek a folyamatoknak a dokumentumai a mindennapi életben. A *Mosás a patakban* című felvételen pl. noha az arcokat nem látjuk, anya és lánya összetartozását a testtartásuk mégis jelzi (a kislány odafordulása, türelmes várakozása); az anya sietős mozdulatai – szinte filmszerű a jelenet. Szöllősy Kálmán fotóművész képe minden szempontból mesterműː a fehér vásznon átszűrődő, s a víztükör felületén megcsillanó fények, a fény-árnyék játéka, az anyagszerűség (a vízből kiálló földkupacon, a ráncolt szoknyákon), az átlós kompozíció (amely ennek a fotótörténeti korszaknak, a magyaros stílusnak a jellemzője) – mind az egyidejű jelenlét illúzióját adják a néző számára.

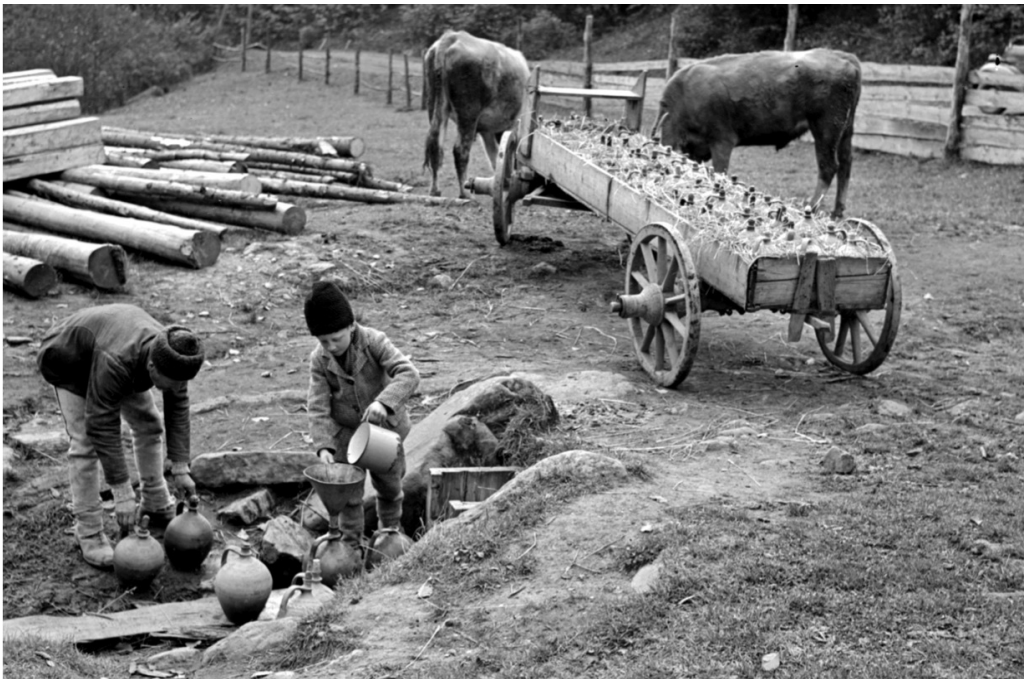


Mosás a patakban – Csömör (Pest-Pilis-Solt-Kiskun vm.)
Szőllősy Kálmán fotóművész felvétele 1939

A kisfiát virágozásra tanító fazekas című felvételen annak a fontos pillanatnak a megörökítését választotta a fényképész, amikor a bemutatáson, magyarázatokon túljutva, a gyermek az önálló munka első mozdulatait végzi, még szülői felügyelet mellett. De nemcsak bíztató tekintettel kíséri a munkát, hanem éppen egy lényeges figyelmeztetéssel is – erre utal felemelt mutatóujja. (Ennek a gesztusnak nagy szakirodalma van a fotóelméleti írások között.)

Az apjával, nagyapjával útnak indult fiúgyerek nemcsak ügyességét bizonyíthatta, amikor nagy igyekezettel a tölcsérbe merte a forrásból a vizet, hanem – miközben együtt a forrásig szekereztek – a vidékkel és a falu lakóival is ismerkedett. A teli korsókkal járták az utcákat, vitték a friss vizet – ez pedig alkalom volt arra, hogy saját tapasztalatokat, élményeket szerezzen, amelyet a szülők elbeszélései kiegészítettek. *(Édesapjának segítő, korsókba borvizet töltő kisfiú* című felvételen).

A saját műhelyükben, kéziszerszámokkal dolgozó kádár (másnéven bodnár, pintér) mesterek az eszközök használatát a családtagoknak vagy inasaiknak szintén lépésről-lépésre tanították. *(Kádármester és inasa munka közben)* Az idős mester – unokáját vagy az inast – ellátta ugyan magyarázatokkal, de a tudás nagy részét a gyakorlatban magának kellett megszereznie, korábbi megfigyeléseit felhasználva.



Édesapjának segítő, borvizet korsókba öntő kisfiú – Hargitafürdő (Csík vm.) Ismeretlen fényképész felvétele, 1940-es évek



Fazekas virágozásra tanítja kisfiát – Tata (Komárom vm.), Kankovszky Ervin felvétele, 1931



Birkanyírás – Hortobágy (Hajdú vm.), MFI felvétel, é.n.



6. Kádármester és inasa munka közben – hordószorítóval – Diósjenő (Nógrád vm.) Gönyey (Ébner) Sándor felvétele, é.n.

Hasonlóképpen a kisbojtárnak is *(Birkanyírás – Hortobágy)* nemcsak az éles szerszám kezelésére, de egyidejűleg az állattal való bánásmódra is kellett ügyelnie, ha nem akarta magát vagy az állatot megsebezni. A professzionális fényképészek által készített MFI felvételeken sokszor több látványelem került középpontba. Itt a műveletet végző kisfiú munkáját idős, szűrös pásztor figyeli – s noha botja, amelyre könnyedén támaszkodik – a néző figyelmét az állatra irányítja, a szűrös alak ugyanakkor olyan monu-

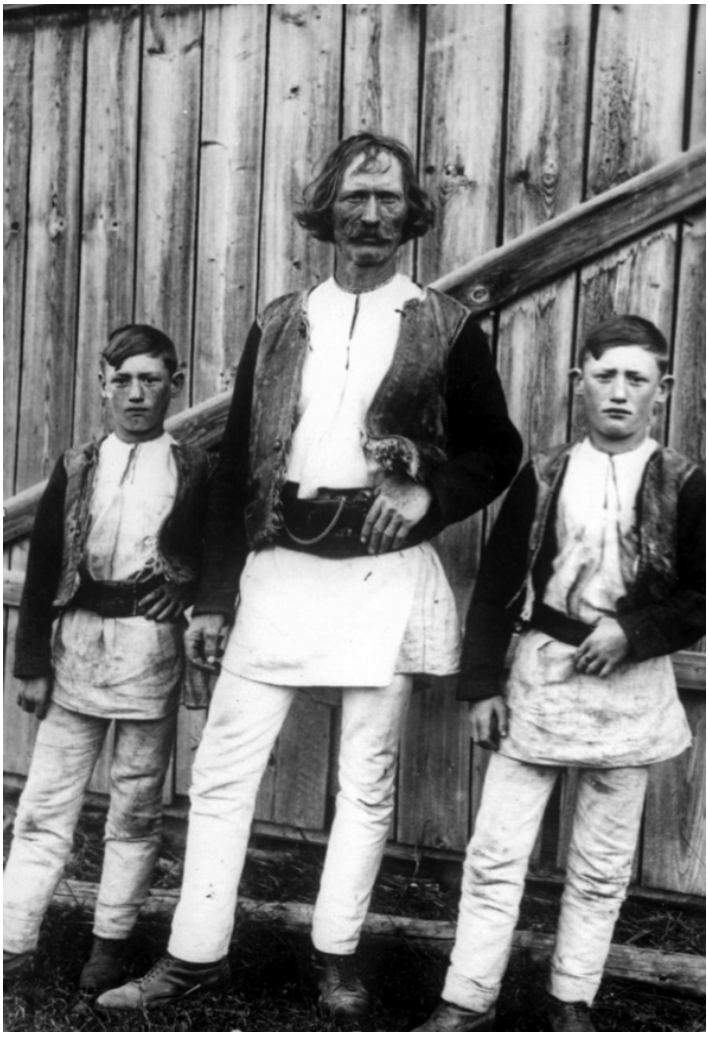
mentális tömbként magasodik a kép bal oldalán, hogy sokkal inkább érezzük főszereplőnek, mint a munkát végző gyermeket. A felnőtt, idős férfi – tekintélyt parancsoló, látványos szűrével, majdnem szigorú tekintetével, nagy bajuszával – így vizuálisan is megjeleníti a felnőtt-gyermek, tanítómester-tanítvány, nagy-kicsi, fölé- és alárendelt hierarchiáját és viszonyrendszerét.

A *Csizmadia műhely*t és dolgozóit ábrázoló felvétel – noha erősen beállított – de megörökítette az adott időszakban együtt dolgozó nyolc embert (két felnőttet, hat fiatal fiút) – és feltehetően a családhoz tartozó idős szülőt. A szolgáltató fényképészek a 20. század első évtizedeiben gyakran vállaltak – megrendelésre – a műtermen kívül is munkát, készítettek helyszíni felvételeket. A ház előtt, munkaruháikban mutatkozó csoport tagjai mind szembe (a kamerába, így a nézőre) néznek, a felnőttek, s a fiatalok fele komoly, utóbbiak közül hárman derűs (de mégsem mosolygó) arccal. A kicsi munkaasztal körül „inasok" ülnek felemelt szerszámokkal, munkaeszközökkel, a többiek mögöttük állnak a félkész- és késztermékekkel, a mester a szabász-asztalnál áll, felesége a varrógép mögött ül. Mindez azért fontos, mert jelzi a csoport munkára



Csizmadia műhely Pásztó (Heves vm.) Ismeretlen fényképész felvétele, 1920 előtt

koncentráló összetartozását, s ezen belül az inkább kellemes, mint komor hangulatot és munkakedvet. Sok a megrendelés, szükség van a csizmákra, cipőkre – így hat inas dolgozik (közöttük lehetnek akár saját gyermekeik is. De gazdák gyermekei közül is voltak olyanok, akik inkább iparosok akartak lenni, mert nem fűlt a foguk a földműveléséhez). Itt a mestertől, a feleségétől és egymástól is tanulták nemcsak a szakmai fogásokat, az igényességet, de a fegyelmet, munkamorált, és a vevőkkel való boldogulás módját is.



Csángó apa fiaival
Gyimesközéplok (Csík vm.)
Köllő Rezső felvétele, 1912

Az alapvetően patriarchális paraszti társadalomban a családban az apának volt meghatározó szerepe és tekintélye.[15] A fiúknak az ő magatartása volt az irányadó minden tekintetben, s ha többen voltak fiútestvérek – ami sok gyermek esetében gyakori volt – közöttük rivalizálás folyt, ki tud ügyesebb és talpraesettebb lenni. Generációkon keresztül az „apáról fiúra" szálló tudás és minta megszerzése az egyén számára a boldogulás feltétele volt. Ennek a szigorú – a testtartásban és gesztusrendszerben megnyilvánuló – mintakövetésnek a példáját látjuk a *Csángó apa fiaival* című felvételen, amely a korabeli Magyarország keleti részén, (Erdély és Moldva határánál) készült. A hagyományőrzés itt létkérdés volt a csoport életben maradásához.

A falvakban a 20. század első felében élesen különváltak a hétköznapok az ünnepek világától. Vasárnapokon és nagyobb ünnepekkor – pontosan meghatározott, a lokális rend szerinti módon és formában – kellett az öltözetnek kinéznie, viselője adott életkora, társadalmi statusa szerint. Ez azonban csak egy része volt a „kinézetnek", ehhez szervesen hozzátartoztak a kiegészítők (díszek: pl. a kézben tartott kendő, imakönyv),

a viselkedés, azaz az aktuális helyen a mozdulatok egész tárháza is (ringó járás, fej- és kéztartás). Fénykép készítésekor is az „ünnepi geszturs rendszer”-t kellett alkalmazni – amelyet már az ünneplő ruha felöltésével egyidőben, kicsi korban el kellett sajátítani.[16] A módos Sárközi egyke lánygyermeken nemcsak a díszes pártának, rojtos vállkendőnek, soksoros csipkés-szegélyű szoknyának, színes pamutharisnyának és hímzett papucsnak kellett hibátlannak lennie, hanem keze nyugodt tartásának is. Cifra öltözetű, ülő alakja mellett hétköznaplóban lévő nagyszüléje igazítja megfelelőre a kislány kézfejét. *(Sárközi egyke – a kislány kezét nagyszüléje a fényképezéshez igazítja)*

A tánctudás a lányok számára különösen fontos volt: mint az ünnepek és a pártalálás nélkülözhetetlen része. A büszke tartású, szép mozgású, jó táncos hírében álló lányok kelendőbbek voltak, több kérő közül választhattak. Amint a kicsik járni megtanultak, máris tanítgatták (a gyerekek egymást, a szülők a gyermeket), hiszen a lakodalmakban ők is részt vettek a háznéppel együtt. A nagyobbakkal később komolyab-



Sárközi egyke – a kislány kezét nagyszüléje a fényképezéshez igazítja. Decs (Tolna vm.) Gönyey Sándor felvétele, 1929

ban kellett foglalkozni, hogy a lépéseket ne vétsék majd el. *(Fiatalasszony kislányát táncolni tanítja)*

Az itt közreadott fényképek egy részét országos hírű fényképészek készítették: Haranghy György, Szöllősy Kálmán, Kankovszky Ervin. *Haranghy György* fotóamatőrből lett fotóművész. 1901 és 1911 között hazai és külföldi fotókiállítások sokat díjazott résztvevője, a magyarországi piktorializmus képviselője, a Hortobágy, Debrecen és környéke népéletének megörökítője. 1902-ben az Uránia Magyar Tudományos Színházban bemutatott „Délibábok hazája" című produkció fényképfelvételeinek szerzője.[17] Hagyatékának népi tematikájú képeit a MNM Néprajzi Osztálya 1917-ben vásárolta meg,[18] mivel témáit, „…a puszta táji jellegzetességeit, embertípusait, foglalatosságaikat, állataikat..."[19] rendkívüli természetességgel jelenítette meg. Emellett lírai hangulatú, „…különleges fényeffektusokat és hangulatokat megörökítő tájfelvételek…", rendkívüli szuggesztivitással bíró alkotások voltak. Ilyen emlékezetes felvétel a libái után lábát gyorsan szedegető kalapos kisfiúról készült kép is. Annak ellenére, hogy arcát nem látjuk, fürge alakja, a tájjal és állatokkal való összetartozása – ennek a korabeli falusi életben igen gyakori gyermekfoglalatosságnak a jellemzőit sűrítette a képbe.

Kankovszky Ervin a két világháború közötti időszak, a magyaros stílus külföldön is számon tartott fényképésze, az Amatőrfényképezők Országos Szövetségének (MAOSZ) tagja.[20] Több ízben járt gyűjtőúton a néprajzos Gönyey (Ébner) Sándorral néprajzilag fontosnak tartott helyszíneken. Felvételei közül jónéhány ajándékként került a Néprajzi Osztály birtokába, további felvételeit – a nemzetközi fotó-ügynökség szervezőjeként – csereképpen ajánlotta a Múzeumnak.[21] Népélet-ábrázolásai a korabeli sajtófotó jellegzetes képviselői: tökéletes technikai tudással, jó érzékkel és szemmel választotta ki a legmegfelelőbb pillanatot, amely az adott esemény lényegét ragadta meg. A kisfiát okító fazekas, és a tánctanítás című felvételek is ennek példái (a távolság, az oldalnézet megválasztása kiemeli a szereplők alakját, mégis kettőjük összetartozása, s adott tevékenységre koncentráló törekvés kerül – igen hatásosan – a néző figyelmének középpontjába.)

Szöllősy Kálmán a két világháború közötti időszak nemzetközileg ismert fotóművésze, a magyaros stílus képviselője. Kezdetben amatőr fotográfus volt, de később a legkiválóbbaktól sajátította el a szakma ismeretét (Vydarény Iván, Kankovszky Ervin, Balogh Rudolf). 1932-től fényképészipart váltott ki, képei svájci, angol, németfolyóiratokban jelentek meg, s a világ különböző pontjain rendezett kiállításokról hoztak el 11 aranyérmet, és további jelentős díjakat.[22] A Néprajzi Múzeum az 1980-as években vásárolta meg majdnem 2000 felvételét, többek között antropológiai jellegű fényképeket is.[23] De legjelentősebbek az adott korszak jellegzetes stílusában készített, a falusi élet derűs pillanatait ábrázoló fotók.

A felvételek másik csoportját neves etnográfusok: *Gönyey (Ébner) Sándor*, Palotay Gertrúd és Kresz Mária készítették, aktuális kutatási témáik dokumentációjaként. De – gyalogosan járva a falvakat – útközben is fotografálták a néprajzilag értékesnek talált jelenségeket: embereket, tárgyakat, eseményeket. Gönyey a Néprajzi Osztály egyik legtöbbet terepre járó és fényképező szakembere volt. A Magyar Amatőrfényképezők Országos Szövetsége tagjaként fényképészeti tanfolyamot végzett, s készített felvételeket a Magyar Filmiroda számára is, de emellett több témakörben tudományos cikkeket is publikált, s részt vett a Gyöngyösbokréta mozgalom szakmai felügyeletében.[24] Tehát tudományos célú és sajtófotográfiái egyaránt ismeretesek. Kitűnő kapcsolatteremtő ké-



Fiatalasszony kislányát táncolni tanítja.
Boldog (Pest-Pilis-Solt-Kiskun vm.) Kankonvszky Ervin felvétele, 1925

pességének, szakmai (néprajzos) felkészültségének, (fotós) szaktudásának köszönhetően képei néprajzi szempontból és technikailag is átlagon felüliek, ezért a néprajzi szakirodalom leggyakrabban kért és használt felvételei.

Palotay Gertrúd a mai Néprajzi Múzeum elődje, a Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Tárának szerződéses munkatársa volt. Részt vett ugyan egy három hónapos fényképészeti tanfolyamon 1948-ban,[25] amelyet az egyetemi Néprajzi Intézet szervezett a hallgatói részére, érdeklődését ugyanakkor kezdetektől a népi textilek, viseletek, a női ingek szabásvonalai, a hímzések vizsgálata, történeti és társadalmi kérdései határozták meg. *Kresz Mária* európai hírű néprajzkutató, múzeológus volt, a történettudományok kandidátusa. Fő kutatási területe a népi kerámia volt, de kezdetben a gyermekélet, a belenevelődés, a népművészet és a népviselet témakörei foglalkoztatták. Itt látható ismert felvételét első helyszíni gyűjtése során, a kalotaszegi Nyárszón készítette, A gyermekkor és az ifjúkor néprajza egy kalotaszegi faluban című munkájához. *Köllő Rezső* a Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztályának fényképésze volt, s ezt a nevezetes felvételt a Györffy Istvánnal tett közös gyűjtőút során készítette. Györffy – a tudományág egyik hazai megteremtője, első professzora a budapesti egyetemen, s aktív fotográfus volt – szintén lefényképezte apát és fiait szinte ugyanabban a pillanatban, így mindkettőjük neve alatt ismert ez a felvétel.[26]

A bemutatásra kiválasztott felvételek többsége a 20. század 30-as éveiből származik – a tradicionális paraszti élet klasszikusnak számító időszakából. A képek készítői, ill. megvásárlói néprajzos szakemberek (a népi hagyományok összegyűjtésére szakosodott történettudomány képviselői), akik ezeket a felvételeket vizuális forrásként használták készülő publikációikhoz, kiállításaikhoz. A cél itt az volt, az akkoriban induló egyetemi képzés, a nagy összefoglaló munkák (A Magyarság Néprajza kötetei), folyóiratai (*Ethnographia, Néprajzi Múzeum Értesítője*) számára megfelelő mennyiségű és minőségű képi adattal is tudjanak szolgálni a gyermeklét paraszti formáiról. Ezt azért kell ismét hangsúlyozni, mert ezek az évek a tengerentúli, az európai és a magyar fotótörténetben is a szociofotó nagy korszakaként ismertek – itt pedig nem találunk olyan jelentős sorozatokat, amelyek ebbe a műfajba sorolhatók, ill. célzatosan a gyermekek kizsákmányolását, mostoha körülményeit (éhezés, nyomor, kiszolgáltatottság) ábrázolták. Nem elcsigázott, magukra hagyott, álmos, piszkos, szenvedő vagy egykedvű gyermekarcokat látunk, hanem figyelő tekinteteket, teljes komolysággal magukat a munkának adó kicsiket, akik minden igyekezetükkel törekednek arra, hogy – miután minden mozdulatot pontosan megfigyeltek –, majd maguk is minél jobban végezzék, végezhessék a rájuk bízott feladatokat.

Joggal merül föl a kérdés ugyanakkor: a mezítlábas, a nap nagy részében dolgozni kényszerülő, vagy tíz éves kora körül családjától elszakított gyermek lehetett-e boldog, s milyen legyen ennek a gyermekkornak a megítélése? A kérdésre nincs egységesen pozitív vagy ellenkező előjelű válasz, mert ahány család, csoport, vidék, vagy év(tized) – annyi változat létezik. Visszaemlékezésekben és leírásokban szép számmal találunk mindkettőre példát: a rideg-kegyetlen bánásmódra és a szegénységben töltött, de meghitt szülői és testvéri szeretettel teli gyermekkorra is. A fotók egy-egy adott eseményt rögzítettek, amely nem egyedi, hanem gyakran ismétlődő, szokásgyakorlatként ismert jelenség volta miatt rögzült, örökítődött meg a fotós lemezén. Mai nézőként sem nosztalgikus, sem elítélő véleményt nem formálhatunk, hiszen az akkori családok is, mint mi magunk: az adott körülmények keretei között kellett, tudtak, próbáltak boldogulni, élni a lehetőségeikkel. Érdemes összegezni ugyanakkor, melyek azok a gyakorlatok, amelyeket szülőként követnünk ma is célszerű – a jelentősen megváltozott körülmények ellenére – annak érdekében, hogy utódainknak ne csak boldog gyermekkort adjunk, hanem ilyen felnőttkoruk is legyen. Napjaink hosszan elhúzódó életidegen trendjei ugyanis sok esetben késztetnek ellenállásra bennünket (ld. csontsovány Barbie és az ő hasonló barátja Ken, vagy az utolsó milliméterig élethűre tervezett műanyag fegyverek özöne).

A történeti anyagban látott gyermekkorokban – a gyermekélet minden nehézsége, és mai igényeinket meg sem közelítő volta ellenére – a társadalmi élet folytonossága inkább biztosított volt, mint napjainkban: a mintakövetésre való törekvés és teljesítés, másrészt a munkavégző-képesség kibontakoztatása és gyakorlása, a személyes élmények és tapasztalatok révén. A gyermekkort tekintve – a megszámlálhatatlan változás ellenére – a gyermekélet neves kutatója 1995-ben úgy summázta véleményét: a gyermekekre nézve a lényeg valójában nem változott, mert az egykori „...családnak való kiszolgáltatottság – ma a tömegkultúrának, a médiának történő kiszolgáltatottsággal

cserélődött fel."[27] Azt pedig tudjuk, a helyzet 1995 óta nem javult, hanem éppen igen sokat romlott. Következményei a gyermekek munkához és felnőttekhez való viszonyulása szempontjából még föl sem mérhetők.

JEGYZETEK

1. *Szilágyi 1982*: 86; *Baatz 2003:* 38.
2. *Mary Warner Marien 2011*: 107.
3. *P. L. Mondéjar é. n. 68.* A viktoriánus kori Európában a csecsemőhalandóság és az egyéb betegségek miatt a halál igen gyakori vendég volt a családoknál. A 19. század második felében úgy akartak emlékezni éppen elhunyt szeretteikről, hogy fényképészt hívtak, vagy a műteremben lefotóztatták magukat az elhunyttal. Más típusú képek ezek, mint a későbbi Magyarország területén készült ravatalképek, ahol soha nem kézben tartják a halottat, hanem a gyertyákkal, virágokkal díszített ravatalt állják körbe a családtagok, s így készíttetik el az utolsó „közös" családi képet,.
4. *Szilágyi 1982:* 215, 216; ld. még: *Tőry 2013* február 4..:.
http://maimanohaz.blog.hu/2013/02/04/tarsadalomkritika_riis_es_hine Utolsó mentés: 2017 szeot. 19. Forrás: *Tőry 2004.*
5. A fénykép *Kálmán Kata:* Tiborc című szociofotó-albumában jelent meg első alkalommal 1937-ben. – *Kenyérevő gyerek* – Híres fényképek és ami mögöttük van. 2012. április 27.
http://fototortenet.blogspot.hu/2012/04/kenyerevo-gyerek.html Utolsó mentés: 2017. szept. 19.
6. A korabeli népi irodalom szemléletét idézi *Paládi-Kováts 2000:* 22.
7. *Faragó 2000: 401, 403.*
8. *Flórián 1979: 352.*
9. *Flórián*1997: 694. http://mek.niif.hu/02100/02152/html/04/index.html Utolsó mentés: 2017. szept. 19.
10. Katona Edit szíves közlése.
11. Susanne Regener kiállítása kapcsán idézi *Györgyi 1995:* 22, 23.
12. *Gazda 1978; 1980:* 69. Id: *Szabó 1995:* 285.
13. *Mohay 2000: 783.*
14. U. o.
15. *Nagy 1995: 165.*
16. Ld. bővebben: *Fogarasi 2004: 19.*
17. Csontváry Kosztka Tivadar ezen felvételek alapján kért fényképeket Haranghytól, és festette meg a *Vihar a hortobágyi pusztán* című híres festményét. (Ld. *Galavics Géza:* Csontváry, a Hortobágy, és a fotográfus (Haranghy György emlékezete) 2005. 55, 59–62. http://epa.oszk.hu/01600/01615/00001/pdf/055-088.pdf Utolsó mentés: 2017. szept. 20.
18. *Fogarasi 2000:* 738.
19. *Galavics 2005:* 66.
20. *Baki 2011.* 89. ld. még: *Albertini 2012. http://www.fotomuveszet.net/korabbi_szamok/201203/a_magyaros_fenykepezes_sajtoaradatanak_kezdetei Utolsó mentés: 2017. szept. 20.*
21. *Fogarasi 2004:* 16, 17, 20, 24.
22. *Baji 2014.*
23. *Fogarasi 2000:* 762.
24. *U. o.:* 746, 751–752; *Fogarasi 2004:* 14–26.
25. *Fogarasi 2000.* 753.
26. Uo. 745.
27. *Györgyi 1995:* 36

Albertini Béla 2012
Albertini Béla: A „magyaros" fényképezés sajtóáradatának kezdetei, 1. rész. *Fotóművészet* 2012. 3. LV. évf. 3. szám.
http://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/201202/a_magyaros_fenykepezes_sajtoaradatanak_kezdetei?PHPSESSID=fb87baf7a3cdc606a063ec4f6eb59e17 Utolsó mentés: 2017. szept. 20.

Baatz 2014
Willfried Baatz: Fotográfia. Budapest, Kossuth Kiadó, 2003.

Baji 2014
Baji Etelka: Szöllősy Kálmán Budapestje (1930-as évek) *Fotóművészet* 2014 LVII. évf. 3. szám. http://www.fotomuveszet.net/korabbi_szamok/201403/szollosy_kalman_budapestje Utolsó mentés: 2017. szept. 20.

Baki 2011.
Baki Péter: A fotográfia és a magyar sajtó kapcsolata 1945-ig – Doktori disszertáció. Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Budapest 2011. http://doktori.btk.elte.hu/art/bakipeter/diss.pdf Utolsó mentés 2018. júl. 2.
.

Erdei 1942
Erdei Ferenc: Magyar Paraszttársadalom. *Magyarságismeret* V. Budapest, 1942.

Faragó 2000
Faragó Tamás: A paraszti társadalom morfológiai leírása. In: Társadalom. Magyar Néprajz, I–VIII. köt. Főszerkesztő: Paládi-Kovács Attila, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2000: VIII., köt., 391–483.

Flórián 1979
Flórián Mária: Gyermeköltözet. Magyar Néprajzi Lexikon 1–5. köt. Főszerk.: Ortutay Gyula, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1979, 2. köt.: 352–355.

*Flórián*1997
Flórián Mária: A leányok és asszonyok haj- és fejviselete. Anyagi kultúra 3. Életmód. In: Magyar Néprajz IV. köt. Budapest Akadémiai Kiadó, 1997: 694.
http://mek.niif.hu/02100/02152/html/04/387.html Utolsó mentés: 2017. szept. 20.

Fogarasi 2004
Fogarasi Klára: Színes Néprajzi Fotók. Autokróm felvételek a Néprajzi Múzeum gyűjteményéből Budapest, Néprajzi Múzeum, 2004.

Fogarasi 2000
Fogarasi Klára: Fényképgyűjtemény. In: A Néprajzi Múzeum Gyűjteményei. Gyűjteményismertető, Főszerk.: *Fejős Zoltán.* Budapest, Néprajzi Múzeum, 2000: 729–775.

Galavics 2005
Galavics Géza: Csontváry, a Hortobágy és a fotográfus (Haranghy György emlékezete). *Ars Hungarica* 2005, 33. évf. 1–2. szám, 55-88.;
Ld. még: http://epa.oszk.hu/01600/01615/00001/pdf/055-088.pdf Utolsó mentés: 2017. szept. 20.

Gazda 1978
Gazda Klára: Munkába nevelődés Esztelneken. In: *Kós Károly – Faragó József* (szerk.) Népismereti Dolgozatok 1978. Bukarest. Kriterion. 1978: 208–219.

Gazda 1980
Gazda Klára: Gyermekvilág Esztelneken. Néprajzi monográfia. Bukarest. Kriterion 1980: 69.

Györgyi 1995
Györgyi Erzsébet: Gyermekélet Európában – Gyermekvilág a régi magyar falun. *Jász-Nagykun-Szolnok Megyei Múzeumok Közleményei* 50. Szolnok, 1995: 15–46.

Mary Warner Marien 2011
Mary Warner Marien: A fotográfia nagykönyve. Budapest, Typotex, 2011.

Mohay 2000
Mohay Tamás: Egyének és életutak. Társadalom. In: Magyar Néprajz VIII. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2000: 760–790.

Nagy 1995
Nagy Olga: A család szerepe a személyiség kialakulásában. Gyermekvilág a régi magyar falun. *Jász-Nagykun-Szolnok Megyei Múzeumok Közleményei* 50. Szolnok, 1995. 159–170.

Paládi-Kováts 2000
Paládi-Kovács Attila: Bevezetés. Társadalom. Magyar Néprajz VIII. – Budapest, Akadémiai Kiadó, 2000: 11–26.

P. L. Mondéjar é.n
Publio López Mondéjar: Las Fuentes de la Memoria – Fotografia y sociedad en la Espanadel siglo XIX. Lunwerg Editores S. A. Hely n. é.n.

Szabó 1995
Szabó László: A gyermek és a természeti környezet. Gyermekvilág a régi magyar falun. Jász-Nagykun-Szolnok Megyei Múzeumok Közleményei 50. Szolnok, 1995: 283–292.

Szilágyi 1982
Szilágyi Gábor: A fotóművészet története. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest 1982.

Tőry 2004
Tőry Klára: A fényképezés nagy alkotói. Átdolgozott változat, Budapest, 2004.
http://maimanohaz.blog.hu/2013/02/04/tarsadalomkritika_riis_es_hine Utolsó letöltés: 2017. szept. 19.
http://fototortenet.blogspot.hu/2012/04/kenyerevo-gyerek.html#more Utolsó letöltés: 2017. szept. 19.

KLÁRA FOGARASI

(PHOTO)IMAGES OF CHILDREN – LITTLE ADULTS IN THE FOLK CULTURE

ABSTRACT

Visual versions of historic examples play a more and more important role in our endeavours to make our children's future better in the 21st century. Childhood years spent in different locations, among different historic circumstance carry different opportunities. Pictures taken of children in the first half of the 20th century captured not only the faces and attires of the little ones, or their given environment, but also the different sets of rules and traditions shaping the everyday lives and festivities of children brought up in traditional folk culture and rural life.

Workshop photos by professional photographers as well as pictures taken for scientific purposes all around the country are spectacular evidence of children's lives being very much like that of their immediate environment that differ according to time and location, i.e. the period and the region. Younger and older children alike took part in family events in every life stages so they had permanent opportunities to

observe and learn during growing up, or getting the hang of life while they were gradually acquiring the sequences of a labour process or activity until they knew it in full. Even their toys made by their parents or botched up by themselves modelled the world of grown-ups. Teaching children and making them work on their own started at a very early age. An extra hand was always needed. Parallel to engaging them into family work it was also important to represent this (i.e. being counted upon as an active participant) in children's outward appearance.

I chose three topics from the wealth of information in the photographs for analysis in my lecture. Children's attires, their activities and their communication through gestures are all spectacular evidence of their intention to conform, to follow the models of their parents. We can trace in the pictures the process of following cultural patterns step by step, starting with taking over the tiniest elements of habits – substantive transmission of which was a characteristic feature and a determining element of the said socio-historic era.

klenodium@gmail.com

KÖNIG FRIGYES

APOLÓGIA

Képzőművészeti tevékenységem során több alkalommal foglalkoztattak a gyermekkorral valamint a gyerekekkel kapcsolatos témák. Műveim elemzése helyett inkább létrejöttük körülményeivel foglalkozom. Úgy érzem ezekkel az esettörténetekkel érdekesebb adatokkal tudom gazdagítani a program anyagát.

Szüleim jóvoltából megmaradt egy adag gyermekkori rajzaimból, amelyek között jó néhányon felismerem testvéremet[1] és magamat is. Ezek gyermekkori önarcképek. Valójában mindenki lázasan rajzol gyermekkorában, azonban később elhagyja ezt a tevékenységet. Az én esetemben másként alakultak a dolgok, a mai napig megmaradt ez a szokásom. A naplóírás, a megfigyelések rögzítése, a tervezés és közlés ezen, mára sokak által kicsit idejétmúltnak tartott formája, természetes dolog a számomra.



Gorsium, 2005. Vászon, olaj, 100 x 140 cm, mgt

A hetvenes évek elején különös véletlen folytán látogatást tehettem a Bólyi Betegek Szociális Otthonában, ahol szellemi fogyatékos gyermekeket ápoltak. Tizenévesként megdöbbentettek a látottak, s szinte a mai napig nem sikerült feldolgoznom az ott tapasztaltakat, amelyeket rajzokban is rögzítettem. Pályafutásom alatt többször visszatértem ehhez a problémához. Büntetés, vagy a természet rosszindulatú megnyilatkozása, Isten tévedése? A kérdés megfejtéséhez sűrűn látogattam a Semmelweis Egyetem Múzeumát, tanulmányoztam a szakirodalmat. Elő ízben 1985-ben foglaltam össze eredményeimet a *De Humani Corporis Fabrica* című kiállítási anyagommal, amelyet Makón mutattam be, utána a Székesfehérvári István Király Múzeumban rendezett gyűjteményes kiállításomon[2] is szerepeltek a művek, kiegészítve a *Három hát* című festményemmel. Az anyag a normálisnak tekintett állapottól való eltérésből fakadó kiszolgáltatottságot, a kezelés, gyógyítás jó szándékú, de olykor kíméletlennek tűnő beavatkozásait boncolja. A téma tovább folytatásaként tekinthetjük az 2005-ben megjelent Harmonia Perturbata[3] című könyvemet, amely teratológiai vonatkozású rajzaimat és tanulmányomat tartalmazza. Itt a formai szempontból extrém eseteket, s azok kultúrtörténeti vonatkozásait vizsgáltam.

1988-ban három hónapos ösztöndíjat kaptam a Római Magyar Akadémiára. A kitűzött cél a klasszikus itáliai művészet tanulmányozása volt, de konkrét alkotói programmal nem rendelkeztem. Minden esetre az új közegbe való beilleszkedés, a kötetlenség ígérete nagy várakozást ébresztett bennem egy nagyon intenzív, fáradságos időszak után. Amikor utazási előkészületeimet folytattam, igyekeztem a legszükségesebb dolgokat a bőröndbe rámolni, ennek ellenére bekerültek személyes tárgyak is, köztük néhány gyermekkoromban készült fénykép is, hogy ha netán hosszabbra sikerülne a külföldön való tartózkodás, legyenek emlékeim. Római tartózkodásom alatt nagyon szerettem az éjszakai órákban sétálni, ilyenkor egészen más arcát mutatta a város, a nappali nyüzs-



Apa gyermekével, 1986. Vászon, olaj, egyenként 60 x 80 cm, mgt



A Dorottya utcai kiállítás, 1989

gő, hangos voltával szemben. Egy alkalommal egy antikvárium kirakatában színes litográfiakat nézegettem, amelyek a 19. század közepén készültek, és antik műveket ábrázoltak. Az elrajzolások érdekes karaktert adtak a szobroknak, a nyomdatechnikai sajátosságok különleges műalkotássá változtatták a reprodukcióknak szánt nyomatokat. Mély benyomást tettek rám e grafikák, s ez az élmény volt a kiindulása annak a folyamatnak, amelynek az eredménye a *Gyermekkori Monumentumok* című sorozatom. Kizökkenés a megszokött rutinból, egy új miliő mindig jó alkalom a dolgok újragondolására. Így előkO-



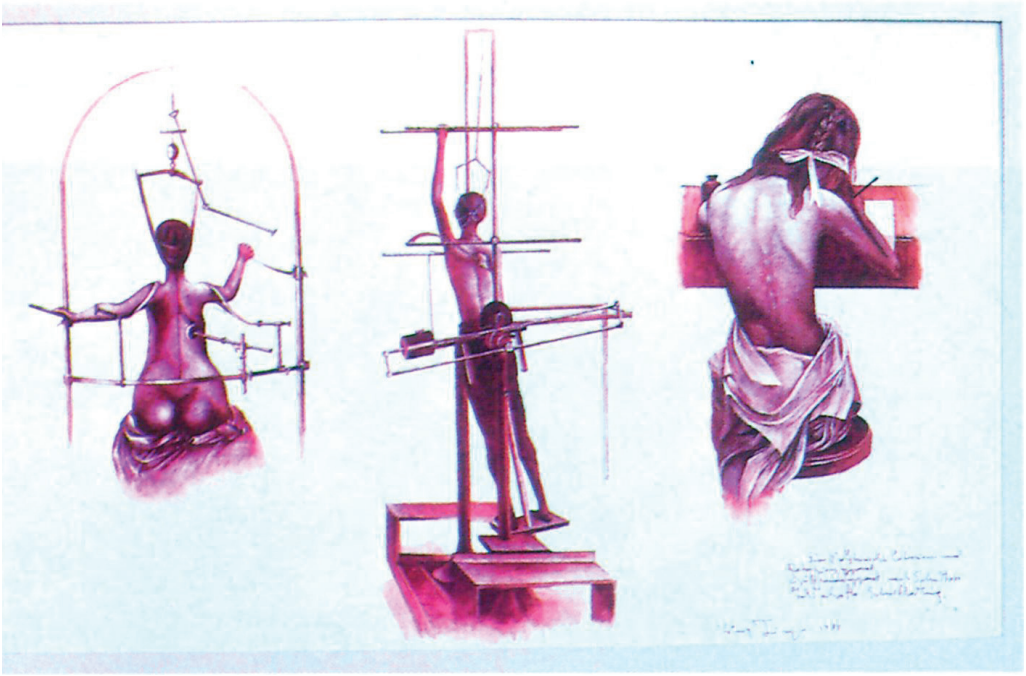
Gyermekkori monumentumok, 1989. Vászon, olaj, , 200 x 120 cm, mgt

rültek poggyászomból a régi fényképek és egyes, számomra lényeges részletből komponálva új képek készültek. Az első lépések, egy születésnap, küzdelem a hintaló birtoklásáért, testvéremhez fűződő viszonyom új dimenzióba kerültek. A figurák szoborszerű megjelenítése, a monokróm technika egyértelműen a régi litográfiák képi világának hatására jött létre. Hét tempera kép készült, amelyeket római tartózkodásom végén kiállításon mutattam be az Akadémián. Érdekességként említem meg, hogy hazautazásom alkalmával a rábafüzesi határállomáson újabb bemutató történt. Hajnali három órakor, amikor rajtam kívül senki sem várakozott határátlépésre, a határőrök kérdéseket tettek fel az autó csomagtartójának tartalmára vonatkozóan, s élénk érdeklődést mutattak a képek iránt. Amikor tájékozattam őket, hogy az én műveim ezek, egy legyintés kíséretében közölték, hogy mehetek tovább. Mivel már félig kiürítettem a megtömött csomagtartót és önérzetemet bántotta reakciójuk, emlékeztettem őket kötelességükre és tovább folytattam a kirámolást, végül a vámiroda falához támasztva kiállítottam festményeimet, amelyeket a szolgálatot teljesítő hivatalos személyek megtekintettek. Hazatértem után, hat nagy méretű olajfestménnyel gazdagítottam az anyagot, amelyet 1989-ben, a Dorottya utcai Galériában mutattam be.[4] A kiállítási kritikákban érdekes észrevételeket találtam, egy helyütt kőgyermekek jeges leheletét, máshol a Kádár-korszak bírálatát látták megfogalmazni. Ezeket a reakciókat tudomásul vettem, de kicsit csodálkoztam, mivel a művek készítésekor nem gondoltam ilyesmire, boldog gyermekkorom volt.

A kilencvenes évek elején a quodlibet műfaja kezdett foglalkoztatni. A dolgok váratlan és véletlen találkozása a hétköznapi életben is általános jelenség, s az alkotási folyamatok sem mindig mentesek ettől. A tizenhatodik századtól számos quodlibet tí-



Gyermekkori monumentumok, 1987. Papír, tempera, 50 x 30 cm, mgt

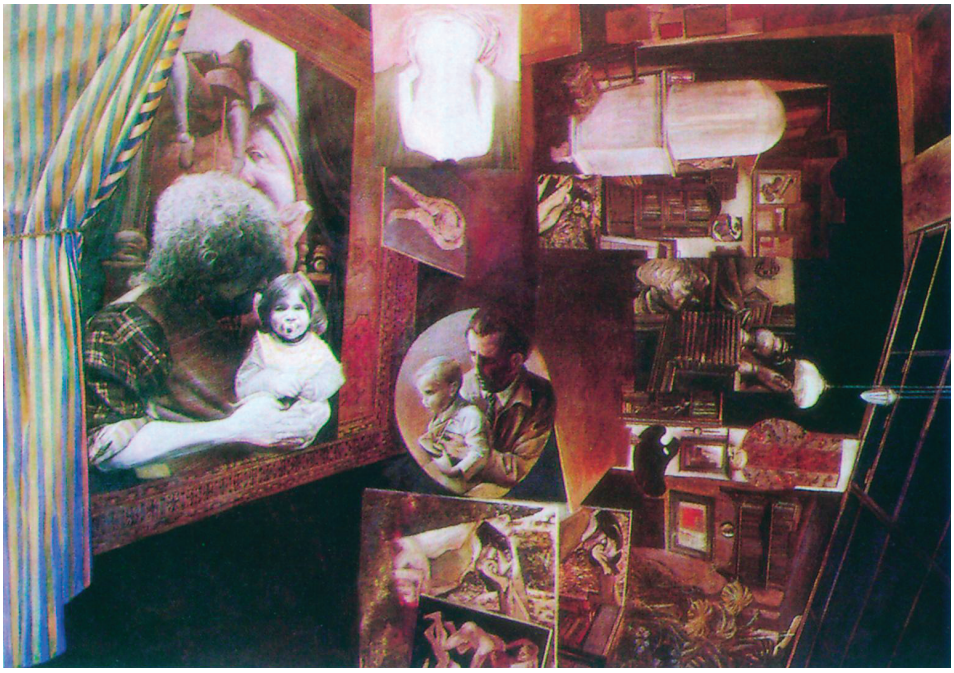


De Humani Corporis Fabrica I., 1988. Papír, tempera, 30 x 45 cm, mgt



Három hát, 1987. Vászon, olaj, 100 x 210 cm, mgt

pusú kép ismert, a későbbi szürrealizmus is sokat merített ebből a műfajból. Kezdetben a tárgyak világágára reagáló festményeket készítettem, azonban a jelenség mindinkább a természethez, az élővilághoz történő vonatkozása kezdett foglalkoztatni. Ekkor született Frida lányom, s úgy véltem, hogy egy gyermek egyéniségének, személyiségének kialakulásakor is sajátos módon keverednek az örökölt és a megszerzett tulajdonságok.



Műterem – quodlibet, 1995. Vászon, olaj, 163 x 235 cm, mgt



Fürdőzők, 2000. Vászon, olaj 100 x 80 cm, mgt

A kiállításon szereplő *Genetikai quodlibet* című képemet[5] ezek a gondolatok inspirálták. Egy alkalommal, amikor Horváth Péter fotóművész látogatott meg, kérésére kipakoltam újabb munkáimat, amelyekkel sikerült majdnem teljesen beterítenem a mű-

termemet. Beszélgetésünk a késő éjszakáig folyt, így a látogatás vége után már nem gondoltam a festmények visszarámolására. Másnap reggel, még félig alva, félig ébren betoppanva a helyiségbe az éjszakai csendélet fogadott, úgy tűnt, mintha a művek egymással kommunikáltak volna. Az előző nap, rendszertelenül elhelyezett képek spontán módon összefüggésbe kerültek egymással. A tetthelyet fotóval rögzítettem, s egy nagyméretű kép megalkotását határoztam el.

Quodlibet képeim sorához sorolom a 2006-ban készült *Gorsium* című munkámat, amely igaz, az antik római festészetre reagáló anyagomhoz tartozik. A sors különös kegyének köszönhetően személyesen is részt vehettem a gorsiumi és brigetiói ásatásokon, ahol többek között harmadik-negyedik századi freskóleletek kerültek napvilágra, s betekintést nyerhettem az anyag restaurálásába, rekonstrukciójába, így közvetlen kapcsolatba kerülhettem a leletanyaggal. Az itáliai kvalitásokkal azonos minőségű falfestményeken megfigyelhettem a festés módját, a képfelületek szerkesztésmódját, a kazettákra osztott mezőket, amelyekbe a kompozíciók kerültek. A különböző képi tartalmak egy felületen való megjelenítése sokban emlékeztetett a quodlibetekre. Képem központi részén három lányom s jómagam látható.

Gyermekkorom óta minden nyaratot a velencei nyaralónkban tölthettem, így nem váratlan, hogy munkásságom során a festészetben igen gyakran előforduló „fürdőzők" motívumát is érintettem. Az 1998–2000 közt készült, 111 festményből álló ciklus több darabján gyermekek szerepelnek.[6] Emlékszem, hogy gyermekkoromban mennyire zavarba hoztak a strandra merészkedő emberek, vállalva testi mivoltukat olymódon, hogy nincs rajtuk semmi, ami társadalmi helyzetükre utalna. Néhány képen tetten érhető ez a gyermekkori rácsodálkozás annak ellenére, hogy sok idő telt el azóta. Természetesen ez a nyugtalanító jelenség is megjelenik a műveken az ember és a végtelennek tűnő vízfelület harmonikus vagy diszharmonikus kapcsolatán túl.

Gyermek-témájú alkotásaim több mint negyvenéves szakmai pályám során több alkalommal, szabálytalan időközökben keletkeztek. Természetesen figyelemmel kísérem a kortárs folyamatokat, de sohasem gondoltam, hogy alkalmazkodnom kellene hozzájuk. Az alkotás szabadsága kizárja ezt.

JEGYZETEK

1. König Róbert grafikusművész 1951–2014
2. Ld. Az István Király Múzeum Közleményei – D. sorozat 164. szám 12. Székesfehérvár, 1985.
3. Harmonia perturbata, Budapest, Semmelweis Kiadó 2005.
4. A sorozat darabjai a budapesti Magyar Nemzeti Galéria és a Székesfehérvári Szent István Király Múzeum gyűjteményében találhatóak.
5. A váci Tragor Ignác Múzeum gyűjteményében.
6. A művek Budapest, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeumban, 2002. június 13– augusztus. 25. között voltak kiállítva.

FRIGYES KŐNIG

APOLOGIA

ABSTRACT

I wish to reveal in my lecture the story and the circumstances of my pieces of art about or representing children. I have many such works.

In 1989, I received a four-month scholarship of the Hungarian Academy of Rome. I have forgotten the exact work programme of my scholarship by now but it surely contained that I wanted to examine the art of ancient Rome and experience the spirit of that place. This was my first trip to Italy so I prepared for the adventure with huge expectations. My suitcase contained only the most necessary bits since I hate travelling with a lot of luggage. During the packing, a few photos from my childhood emerged and I decided to take those with me. Probably the idea of extending my stay in Italy got into my mind – those were hard times and I was very young.

It took me some time to get relaxed in Rome, to feel at home in that city. Everything was so interesting to me that I was just roaming around for weeks. Almost every street crossing offered some ancient remains, and I submerged into the lamp-lit microworld of shop windows during the nights.

One antiquity shop displayed old lithographs and engravings which I found very interesting. These pictures from pre-photography times rendered things in slightly or pronouncedly distorted. Actually, that triggered my fantasy and I started to use my childhood photos took along somewhat aimlessly as themes for my paintings. I recreated the special appearance of monochrome prints with a painter's toolkit. Probably my relatives left at home served as inspiration and no need to say, homesickness was there as well. I painted five such works while at the Academy in Rome, the rest of the series was made after returning home. A year later I had the chance to display my paintings in the former exhibition hall at Dorottya utca. My critics noticed that the sad childhood-world of the Kádár era as well as the criticism of that period show in those paintings which surprised me since I never thought of those things and I should say that I had a happy childhood. However, this case pointed out that an artwork might be loaded with different contents indirectly during its creation.

Later I painted more pictures about the child theme, including Genetikai Quodlibet (1992), presented in this exhibition as well, created one year after the birth of my first daughter. This painting is characterised by a specific creative process, the merging of chance and deliberate things. I had an exhibition of such paintings including Quodlibet at the Fészek Galéria in 1993.

The birth of my second and third children also inspired artworks but analysing those would outrun the frames of this synopsis.

STURCZ JÁNOS

GYERMEK–ÁLDÁS

GYERMEK- ÉS CSALÁDKÉPEK A KORTÁRS MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETBEN

Lilinek, Majának, Emmának...

Kutya, gyerek – kasszasiker! Mondják Hollywoodban, s a business vonalát követő kortárs képzőművészetben – feltehetőleg a giccstől való páni félelem miatt – viszonylag ritka a gyermeki világot önmagáért kutató, megismerésére törekvő, netán érzelmeket, gyengédséget, együttérzést eláruló gyermekábrázolás. Nem önmagában a gyermek, a gyermek világa, gondolkodásmódja, nézőpontja érdekli az alkotók jelentős részét, – s ezzel eltávolodnak Philip Otto Runge, Paul Klee vagy Jean Dubuffet felfogásától is, – akik a szakralitás, a kreativitás, a lelki tisztaság inspiráló forrását találták meg a gyermekben, s képesek voltak a gyermek nézőpontjának segítségével a felnőtt világot leleplezni, kritizálni. A modernizmus és a posztmodern egyre cinikusabb évszázada minden korábbi értéket megkérdőjelezett, már semmi sem szent, így a gyermek sem. Nem lehet szép, kedves, sokkal inkább a groteszk, blaszfemikus megközelítés jellemző. A jelenkori művészetben a felnőttek világa dominál, a gyermek legtöbbször a társadalomkritika eszköze, a gyerekkorra való visszaemlékezés a felnőtt önértelmezésének alávetett. Hasonlóképpen ritkán jelenik meg a felnőttek felelősségének kérdése is. Pedig lehet, hogy a történelemben a legtöbb bűnt a gyerekekkel szemben követték és követik el, többet, mint amit a felnőtt nemzetek és nemek egymással szemben elkövettek. A jelen helyzetre nézve árulkodó ha egy asszony, mellesleg az ENSZ egykori amerikai nagykövete, később külügyminiszter kijelenti, hogy az Irakkal szembeni szankciók következtében meghalt 500 000 arab gyermek olyan ár volt, amit érdemes volt megfizetni. De kétlem, hogy álmatlan éjszakái volnának utódjának az észak-afrikai gyermekeknek okozott szenvedések miatt, amit az aktív külügyminiszteri ténykedésével kirobbantott háborúk után maradt káosz eredményez, mind a mai napig. Már csak emiatt is szeretném írásomat egy olyan alkotással kezdeni, amely a gyerekek iránti mély felelősségérzetből táplálkozik.

Lovas Ilona 2002-ben először Stuttgartban bemutatott *Innocenti (Ártatlanok)* című képsorozata művészete időbeli dimenziójának kitágulását, a múlt metaforikus alkalmazását mutatta.[1] Különös fotó-tárgy alkotásaiban a múlt művészetét a jelen politikai aktualitásával kapcsolta össze, a klasszikus művészeti örökség egy különösen érzékeny darabjával a jelen háborúi által ejtett sebeket gyógyította. Művében az első európai árvaház, a firenzei Ospedale degli Innocenti homlokzatán mind a mai napig látható, gyöngéden megjelenített, kitárt karral könyörületért esdeklő, mégis méltóságteljes, diadalmas gyermekábrázolásaiból indult ki. A gesztus és a bepólyált alak mintha egyszerre idézné a Fájdalmak Emberét, az Ecce homot és a Feltámadt Krisztust. A tíz mázas terrakotta tondót Andrea della Robbia 1463–66 között készítette, s ipari léptékű termelésének tucatdarabjaival szemben mindegyik relief egyéni karaktert és mély em-



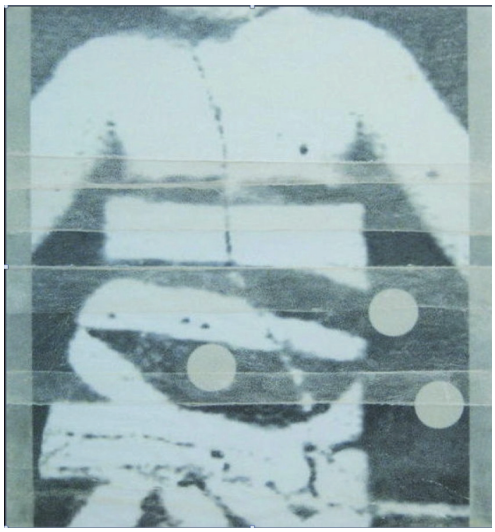
Andrea della Robbia: Gyermekalakok az Ospedale degli Innocenti homlokzatán, 1487

pátiát hordoz, azt a humanizmus nyomán kialakult szemléletváltást jelezve, amellyel a kor a gyermekek, a szegények és a betegek felé fordult. Ezt már maga az intézmény is jelzi, amely nemcsak árvákat, de kitett, elhagyott gyerekeket, leányanyákat, öregeket is befogadott. A gyerekeket nemcsak gondozták, táplálták és felnevelték, de szakmát is tanítottak nekik, méghozzá meglehetősen nagy számban. 1467-ben 600 gyermekről gondoskodtak, 200 árvának, dajkának adtak otthont, 1647-ben már 1091 csecsemőt és 642 kisgyermeket neveltek, mintegy 400 alkalmazottal. A történészek számításai szerint öt és fél évszázad alatt a komplexum 375 000 csecsemőt és kisgyermeket fogadott be. Az „Ártatlanok Kórházát" a Signoria megbízásából és támogatásával magánszemélyek, a selyemkereskedő céh tagjai tartották fenn 1294-től. Az eredeti tondók 1487-ben kerültek a helyükre, 1845-ben a sorozatot mindkét oldalán két pár, az eredetiekről készített másolattal egészítették ki. Della Robbia „bambinijei" közül hét a mellkasától a lábujjáig szorosan bepólyált, kettő pólyája a csípő, illetve a térd alatt megbomlott, míg egyikükről teljesen leesni látszik. Egyes értelmezők szerint a lehulló kötések a társadalmi megbélyegzettség – mások szerint a betegségek – alóli felszabadulás jelképei, az intézmény gondoskodásának következményei. Nem véletlen, hogy Lovas Ilona főleg ez utóbbi három, meztelen felsőtestű gyermekábrázolást használta fel a jelenre értelmezve. A helyszínen készült fotókat számítógéppel manipulálta, a reneszánsz gyermektesteket aktualizálta, kortárs torzókká változtatta, a nagyítás által fejüket és lábukat teljesen, míg karjaikat részben „amputálta", a színeket kivonta, az élénk színű reliefeket a haditudósítások újságfotóihoz hasonló, életlen fekete-fehér fényképekké alakította. A gyermekek védetlen céltáblákká változtatott törzsére célkörszerű vörös és fekete ostyákat helyezett, lőtt sebeket és a halált idézve, a kortárs háborúk gyermekáldozataira emlékeztetve. A sérüléseket szimbolikusan, saját gyolcskötésével, a torzók finom bélhártyával történő bepólyálásával gyógyította, kompetenciájának korlátait is jelezve. Ahogyan Lovas 1980-as pécsi environmentjében az afganisztáni, úgy 2002-es sorozatában az iraki háború ellen lépett fel, de tágabb értelemben minden háborúban szenvedő vagy a „békebeli" fogyasztói társadalomban élő, a felnőtteknek kiszolgáltatott, testileg-lelkileg sérült gyermekre is ráirányítja a figyelmet. A test fragmentá-





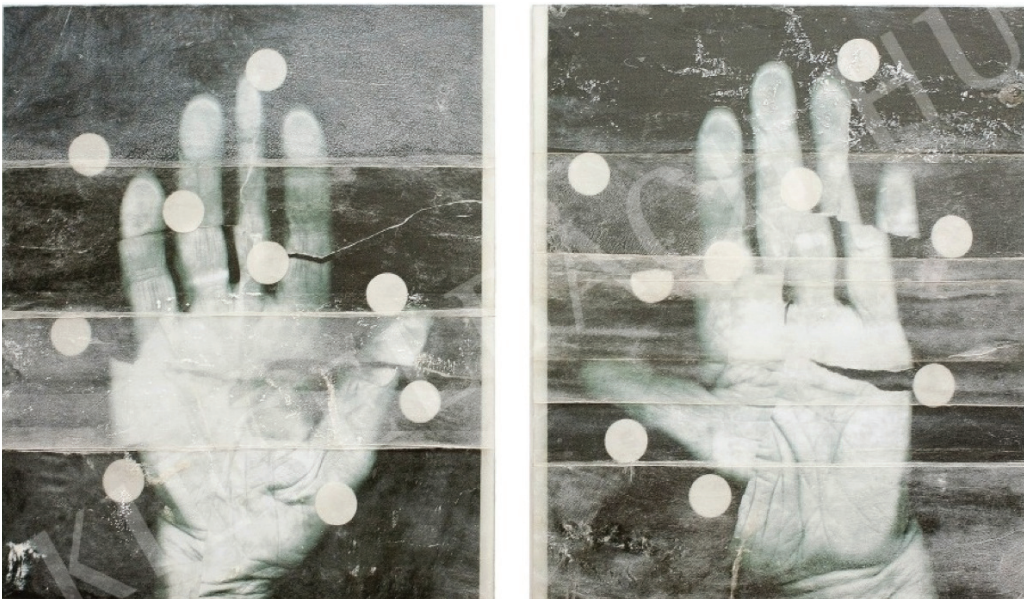
lása, a kötésen átütő vér a fizikai fenyegetettséget jelzi. A szétesés határáig történő felnagyítás azonban a gyermekek végletes lelki, morális és szellemi kiszolgáltatottságát sejteti. Azokra a veszélyekre – fogyasztói, politikai manipuláció, reklám, modern rabszolgatartás, kábítószer- és médiafüggőség, szexuális dezorientáció, konzumidiotizmus – utal, amelyek az identitás elvesztéséhez, a személyiség szétesésséhez vezetnek. A rasztereire bomlott képnek az egyéniség széthullása metaforájaként való értelmezése Michelangelo Antonioni *Nagyítás*ában (1966) és Ingmar Bergman *Szenvedély*ében (1969) kapott klasszikus megfogalmazást. Mindkét film hátterében hangsúlyosan van jelen az erőszak, a Szenvedély esetében pedig a háború. Ahogy a Tisza élővilágának kipusztítása ellen fellépő korábbi installációjában, Lovas itt is az „ártatlanok" ellen elkövetett bűnökkel szembesíti a jelen emberét, s az Ospedale degli Innocentiben már egyszer megtalált humanizmus példájának felmutatásával jelzi a problémák orvoslásának le-





Lovas Ilona: Innocenti, 2002–2003

Lovas Ilona:Sebzetten, 2012



Lovas Ilona: Nullpont I–IV. 2015. Print, üveg, ostya, marhabél



Lovas Ilona: Nullpont I–IV. 2015, Print, üveg, ostya, marhabél

hetőségét, szociális érzékenységre, szerepvállalásra sarkallva nézőjét. Az *Öt Ártatlant Lovas* 2003-ban, a KAS Galériában itthon is bemutatta, majd 2004-ben a lepukkant szófiai női fürdőben állította ki, ahol a helyszín nyomasztó atmoszférája felerősítette a kiszolgáltatottság érzését, s a művet a balkáni háborúk áldozataira való emlékezéshez kapcsolta.

Lovas későbbi bepólyált fotóin sajátos családkép bontakozik ki, jellegzetes testművészeti nézőpontból. Önmaga, édesanyja, férje és gyermekei tenyerének és talpának

Zámori Eszter: Origo fragmenti – Fragmenti originis, interaktív installáció, 2000. 1–2





fotóit gyógyító ostyákkal és béllel pólyázta be. A képek furcsa paradoxona, hogy miközben az ábrázoltak legegyedibb rajzolatot mutató bőrfelületeit látjuk, mégsem tudjuk beazonosítani őket. A tapintás, a cselekvés és a járás helyeinek, a talp stimulálható, gyógyításra alkalmas idegvégződéseket hordozó testfelületének kezelése a mágikus orvoslás rítusait idézi.

Zámori Eszter 2000-es *Origo fragmenti* című alkotása szintén családképet mutat és ugyanúgy a fotó archaikus, fekete-fehér médiumát használja, mint Lovas Ilona. A művész testének jelentésváltozását kutatva érzékeltem, hogy az Amelia Jones által meghatározott észak-amerikai és nyugat-európai művész-testtípusok mellett van egy olyan helyi, illetve regionális jelenség, ami nem sorolható be a jones-i kategóriákba, s amit személyes testként nevesítettem. Az észak-atlanti kultúrkör kortárs művészetét a nemi és faji identitást kinyilvánító művész test dominanciája jellemzi. A kilencvenes évek második felének magyar művészetében, különösen a női alkotók körében az önazonosság meghatározásának ettől merőben eltérő, a személyhez, a szűkebb emberi közösségekhez, családhoz, barátokhoz kötődő formái jelentek meg. A családdal való önmeghatározásnak egy szemléletváltásból fakadó oka is volt. A kilencvenes évek második felében jelentkező korosztálytól ugyanis már távol állt az a családot megkérdőjelező attitűd, amely a hatvannyolcas eszméket testközelből megtapasztaló mai hetvenes generációt jellemezte. Az a fiatalabb nemzedék, amelyik gyermekként a család szétzilá-





Zámori Eszter:
Origo fragmenti – Fragmenti originis,
interaktív installáció, 2000. 3–4

lásának csak negatív következményeit és nem a szüleik által „élvezett» felszabadító hatását élte meg, érthető módon nem látja annyira kritikusan az emberi együttélés ezen formáját.

A családban való hit, sőt tudás és bizonyosság fogalmazódik meg rendkívüli tisztasággal és egyszerűséggel Zámori Eszter önmagát és tágabban értelmezett, választott családjának tagjait, testvérét, annak gyermekeit, saját lánya nagyanyai szerepet betöltő óvónőjét és annak lányát 19. századi fotókon látottakhoz hasonló ruhákban és beállításokban megjelenítő 160 darabos csoportportré-sorozatán. A sötét szobában csak néhány kellék, szófa, karosszék, gyertyatartó jelzi az otthont, a hangsúly a „szereplők" közötti interakción van, amelyeket nem a művész, hanem a családtagok között folyó diskurzus alakított ki.

Csak a család nőtagjai jelennek meg, széles gesztusok nélkül, ölbe tett kézzel várakozva, nyugodtan ülve, állva, a kamerába nézve, mosolyogva, egymás vállát megérintve, gyermekek és felnőttek egymást megölelve. Vélhetnénk, hogy az alakok egy ó-konzervatív mintának engedelmeskedve vetik alá magukat a férfiak által nekik előírt szabályoknak. Erről azonban szó sincs. Ahogy azt a látszólag beállított képekből áradó, egészen szokatlan fesztelenség, az élvezetes együttlétből fakadó felszabadultság és önbizalom is jelzi, nagyon is tisztában vannak a női szerep fontosságával, történelmi jelentőségével, megtartó erejével. Ezt nemcsak a fotók historizálása jelzi, de expressis verbis ki is mondja a sorozatot kiegészítő szöveg: „Télen, a nagy ünnepek után, a hosszú és sötét januári délutánokon, mielőtt a vadászó férfiak a vadászatból hazatérnek, a máskor nagyon elfoglalt, a házat rendben tartó, növényt, állatot, gyereket nevelgető, gyűjtögető nőknek alkalmuk adódik, hogy egymásról, ma-

gukról fényképeket készítsenek. Családi képeket. Családmodell képeket. Férfiak nélkül. Férfiakat is megidézve. És azokat a női családtagokat is, akik manapság vadászni járnak. Azzal a türelemmel és kreativitással, amivel nagyanyáink hímeztek és meséltek, örökíthetővé tették a kultúrát. Ilyen vagyok, ilyenek vagyunk. Év eleji számvetés. Az önvizsgálat, az alámerülés, az őszinteség ideje, amely a fénykép természetéből adódóan objektívnek és örökkön érvényesnek mutatkozik.

Ádám és Éva. Madonna gyermekével. József és testvérei. Örök szerepek. Új szereposztás.



Zámori Eszter:
Origo fragmenti – Fragmenti originis,
interaktív installáció, 2000. 5

A szereplők az egyszerű, sötét szoba megvilágított szegletében nagyon kevés tárggyal körülvéve állnak a kamera elé. A beállítást közösen alakítja a család – a női tagok. Egy tükörben figyelik magukat. Mindenki magát mutatja, akinek gondolja magát. A maga módján a szerephez illeszkedik. A beleélés és távolságtartás kettőssége feszül a mozdulatokban. A tárgyak – egy karosszék, egy gyertyatartó, egy szál virág – segítik a lazulás és koncentráció egyidejű és ellentétes állapotának elérésében. Senki nincs egyedül. Legalább párban vannak. Az anyához és testvérekhez fűződő viszony, a biztonság áthatja a pózolást. Női és férfi szerepek próbálgatása, állandó szerep csereberével, komoly-nevetős téli színház. A másikban látom saját felnagyult arcom. Valódi képmásom. A családi élet alapzaja tölti be a szobát. Csak akkor némulnak el, amikor várják az exponáló gomb meghitt kattanását."[2]

Zámori szerettei arcképét tehát nem a szokásos módon, kívülről nézve, tárgyként kezelve állítja be és fényképezi le. A nyugati művészettel szembeni markáns különbséget William Wegman családi gyökereit hűvösen, konceptuálisan feltáró művével szeretném érzékeltetni, amelyen szülei és önmaga igazolványkép-szerű fotóarcképeit montírozta egymásra. Zámori nem mozgatja modelljeit kívülről, még annyira sem, mint Janine Antoni, aki ugyan a sminkek hordozóiként használta szülei testét, amikor anyja arcát apjává és apjáét anyjává festette át. Zámori családja portréját nem tagjainak külső képével, hanem egy szerepjátékkal kapcsolatos akcióban felszabadítva mutatja be, a közösség vitalitását, belső dinamikáját, működőképességét tárva fel. Ám a csoportportré egyben a sajátja is, mintha a sok rokoni arc egymásra vetítésével teremtené meg a sajátjáét. Ahogy József Attilát parafrazeálva írja: „A másikban látom felnagyult arcom. Valódi képmásom." Mind e mögött azt a felismerést sugallja, hogy az ember nem kis mértékben elődjei génjeinek, illetve rokoni, emberi kapcsolatainak összessége. Ám a fotókon megjelenő család egyéni átformálása, „külső tagokkal" való kiegészítése azt is jelzi, hogy az egyén nemcsak biológiai determináció eredménye.



A MŰVÉSZ ÉS CSALÁDJA

Gyenis Tibor: A művész és családja, 2000

Zámori Eszter és női alkotótársai játékosan a hagyományos, férfi-fényképészek által felépített kommersz vizuális toposzokat sajátítják ki, azok nem elméleti, hanem gyakorlati feminizálásával – merthogy a képeken a nők csak maguknak és egymásnak pózolnak – hozzák létre saját, női nézőpontú portréjukat. De nem a férfiak kizárásával, hanem egy kedves vadásztörténet kitalálásával a férfiakat a fikcióba bevonva, de egyből „...el is távolítva". Zámori tehát nem veti alá magát az ábrázolás szokványos nemi hierarchiájának. Ám eszköze már nem a második generációs feminista művészek, például Barbara Kruger vagy Cindy Sherman férfi reprezentációs kliséket dekonstruáló eljárása, hanem azok szelíd kisajátítása, transzponálása egy, a fotót a happeninggel, szöveggel és interaktív diaporámával egyesítő műfaj segítségével. A 160 dia ugyanis két vetítőgéppel került bemutatásra, amelyek túl gyorsan kattogtak akkor, ha a néző gyorsan haladt előttük, de lelassultak, ha több figyelmet szentelt nekik. Ilyen módon arra is utalt, hogy a bizalmas közösségben való részvételnek, de legalábbis megfigyelésének előfeltételei vannak.[3] Az is árulkodó, hogy Zámori már nem az avantgárdhoz vagy a szórakoztató filmek, például a horror toposzaihoz, hanem a 19. századi kommersz fényképészek fél-amatőr és átlátszó fogásaihoz nyúlt vissza, egy olyan kort megidézve, amelyben a család integritása még sértetlen volt.

Szövegében világosan megjelöli azokat az értékeket is, – biztonságot, türelmet, kreativitást és mindenek felett a kultúra átörökítését – amelyeket a családban fontosnak tart, s mindezeket a nőkhöz köti. A nőnek a kultúrával való ilyen radikális összekapcsolása egyáltalán nem mondható konzervatívnak, hiszen éppen a feminista teória, – például Hélene Cixous és Catherine Clement – szorgalmazta a nők természettel való azonosításának elvetését, s ehelyett a kultúrába való visszahelyezését.[4] Zámori ezen is túllépve a kultúra lényegi vonását, a kontinuitást azonosítja a nőkkel. Itt tehát nem valamilyen feminizmus előtti, hanem nagyon is azt követő, de egyben a hagyományba is illeszkedő vélemény kinyilvánításáról van szó.

A képek játékos hangulata és a szövegben felvetülő téli családi játék *Ingmar Bergman* Fanny és Alexandere bensőséges családportréjának atmoszférájával rokon.

Zámorinál azonban a családi együttlét nem a gyermekkor iránti nosztalgia, hanem élő valóság. A mű verbális része a történelem különböző időszakai között lebeg, a vadászó férfiakra és a gyűjtögető nőkre vonatkozó kitétel akár az ős- vagy középkorra, míg más részei a 19. vagy 20. századra is utalhatnának. Ez az időfelettiség, a fantázia korok közötti szabad mozgása *Virgina Woolf* Orlandójára, *James Joyce* Ulyssesére és *Ezra Pound* Cantóira emlékeztet. A ruhák és a kellékek is egyszerre kortalanok és historizálók, és bár elsődlegesen a 19. századot idézik, akár ma is hordhatók lehetnének.

A családdal való önazonosítás férfiművész által vállalt példája Gyenis Tibor *A művész és családja* (2000) című óriásplakátja, amely nem klasszikus előképeket, hanem a hirdetések elemeit alkalmazza famíliájának megjelenítésében. Mégsem reklám-szerű, még ha alkotása nem is családja belső életéről, intim titkairól, hanem a faji előítéletekről beszél, s egy gesztust tesz az ezen alapuló félelmek feloldására. Gyenis a Benetton reklámok bizalmaskodást és felületes politikai korrektséget egyesítő eljárását ellentétébe fordítva, családportréján egy „idegent", egy kedvesen mosolygó, Buddha-szerű cigány fiatalembert illeszt önmaga és felesége közé. Nemcsak egy intim, testközeli szituációba fogadja be, – a pár alsóneműben jelenik meg – de rábízza, kezébe adja saját gyermekét, csecsemő kisfiát. A képen, ha „csak" egy műalkotás erejéig, a Másik a családba adoptáltatik. A középpontba helyezett, nagy fizikai erejű roma „izomkolosszusról" sok minden mondható, csak az nem, hogy erőszakos, fenyegető volna. Sötét teste nem áll a „fehér" pár közé, bizakodóan és a családnál is derűsebb mosollyal tekint a nézőre, biztosan, de gyengéden tartja a gyermeket, külső és belső erőt, nyugalmat sugározva. A három felnőtt egyenrangú félként jelenik meg, azonos ruhában, vizuálisan is egymás mellé sorolva. Nincs leereszkedés, vállon veregetés, nagy szavak és széles gesztusok, „csak" a bizalom. Ezzel Gyenis átlépi azt a határt, amit a Benetton plakátok nem, a Másikat ugyanis nem személytelen, csak a faját reprezentáló szereplőként jeleníti meg, hanem a maga egyediségében, sőt személyében fogadja el és be.[5] Így nem pusztán a politikai korrektség szabályainak megfelelő gesztust gyakorol. Akinek van gyermeke, tudja, hogy „legdrágább kincsünk" más kezébe adása a legnagyobb bizalmat jelenti. Gyenis tette ezért egy olyan belső emberi interakciót és kapcsolatot feltételez, amelynek mindegyik félben mély lelki nyomot kellett hagynia, s túlmutat a művészet keretein, s az alkotó személyes, hétköznapi életébe vezet.

Olivier Toscani óriásplakátjai közül leginkább az vethető össze Gyenisével, amelyen egy fekete nő szoptat egy fehér csecsemőt. Gyenis poszterén a Másik az apa szerepét „veszi fel", kvázi „pótpapaként" jelenik meg. De mivel a valódi apa is jelen van, a „befogadott" nem pusztán „wet-nurse-ként" funkcionál, mint a Benetton hirdetésen, hanem valóságos, hús-vér emberként, aki teljes valójában, személyiségével, arcával reprezentálódik, nem úgy, mint Toscani fekete Madonnája, aki csak teste anonim, női tápláló funkciót „szolgáltató" részlete által jelenítődik meg. Mi több, mivel Gyenis képén a roma férfi tartja a gyermeket és ő áll középen – mellesleg méreténél fogva is fölébe nő a csoportnak – a szülőkhöz képest is kiemelt szerepe van. A szimmetria, a frontalitás, a plasztikus megvilágítás és a gyermek feltartásának motívuma ugyanúgy kelthet a nézőben hagyományos szakrális képi asszociációkat, mint a Benetton Madonna. Gyenis művén is lényegében egy Zámori Eszteréhez hasonló, kiegészített, egyénien kialakított, általuk választott család jelenik meg, még ha a cél, a rejtett faji előítéletek önmagukban való feloldásának vágya más jelentést is hordoz.

JEGYZETEK

1. A művek elemzésében korábbi írásaimra támaszkodtam.
2. Média Modell. Intermédia, új képfajták, interaktív technikák. Szerk. Erőss Nikolett. Budapest, Műcsarnok, 2001: 132. (Kiemelések tőlem. S. J.)
3. A mű 2000-ben a Média Modell című kiállításon, a Műcsarnokban került bemutatásra. A kísérő szövegben a médiumról ezt írja: „A téglalap alakú térben két, posztamensekre állított diavetítő összesen 160 db diát vetít véletlenszerű sorrendben, egyszerre, egymás vetítőfényét keresztezve. A térbe épített mozgásérzékelő a belépők mozgását érzékelve működésbe lép: a vetítőket vezérli, és amíg mozgás van a térben, a diák gyors ütemben váltják egymást. Ha a néző nem mozog vagy kimegy a térből, a vetítők is időznek egy képnél, amíg valaki újra meg nem mozdul. A vetítők gyors mozgása élvezhetetlenné teszi a képeket, az interaktivitás nem működik, illetve túl bonyolult, hiszen a mozdulatlanságot követően a vetítő, mielőtt megállna, még nyolc képet villant fel, kizárva ezzel a néző akaratától függő dianézegetést." i. m.: 132.
4. *Hélene Cixous-Catherine Clement:* The Newly Born Woman. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986.
5. V. ö. *György Péter:* A Benetton kampány. Reguláció és destrukció. Művészet és média találkozása a boncasztalon. Kulturtrade, Budapest, 1995: 132–148.

JÁNOS STURCZ

A CHILD IS A BLESSING

IMAGES OF CHILDREN AND FAMILIES IN CONTEMPORARY HUNGARIAN ART

ABSTRACT

As opposed to the international art scene dominated by gender identification from the second half of the 1990s, Hungarian artists, especially female ones created widely different forms and manifestations of defining identity which were related to the person and small communities or the family, intimate subjectivity becoming more and more openly confessed. After a short historic introduction, János Sturcz's lecture examines artworks of the period, the family and child image of contemporary Hungarian artists, as well as the changes in the symbolic meaning of the child motive understood through the international context.

sturcz@mke.hu

TATAI ERZSÉBET

A SZÉPSÉG-MÍTOSZTÓL AZ ÚTTÖRŐ NYAKKENDŐIG

GYERMEKÁBRÁZOLÁS AZ UTÓBBI 30 ÉV MAGYAR MŰVÉSZETÉBEN

Amióta a pszichológia felfedezte a gyerekkor jelentőségét a személyiség megalapozásában, és amilyen mértékben az elmúlt mintegy száz év során mélyült, differenciálódott és finomodott az erről való tudás, az épp annyira szivárgott be és terjed szét a kultúra minden szegmensébe.[1] Olyannyira hogy még a TV-sorozatokban is a *Helyszínelők*től a *Született feleségek*ig a gyilkos motivációját igen gyakran gyerekkori bántalmazásokra, traumákra és frusztrációkra vezetik vissza; s ha a néző meg nem is bocsát a bűnösnek, de megérti rémtetteinek okát és indokát. A száz évvel ezelőtt elterjedő különböző reform-pedagógiai irányzatok a gyerekekről és gyerekkorról alkotott filozófiáival szintén hozzájárultak a gyerekkor iránti modern érdeklődés felkeltéséhez; a gyerek-individuumok felértékeléséhez pedig a sorra kipattanó pedofil botrányok mellett a csökkenő születésszám[2] járulhat hozzá – legalábbis Európában. Ez az érdeklődés elsősorban az irodalom majd a film gyerekekről, gyermeki sorsokról szóló alkotásaiban mutatkozott és mutatkozik meg – valamint manapság a családok és profik által készített megszámlálhatatlan fotográfiában, melyek nem ritkán a pedofil tekintet termékei.

A képzőművészetben (a festészetben) 100–150 évvel ezelőtti domináns gyerekkép mintegy 70 éve kezdett megváltozni részben a pszichoanalízis, részben a társadalmi igazságtalanságokra való fogékonyság felbukkanásának hatására.[3] A szép és ártatlan, majd a kibontakoztatásra váró mindenfajta tehetséggel megáldott gyermek naiv képét – ahogy a különböző tudományterületek gyerekről vallott felfogása is – kezdték kiegészíteni, majd egyre inkább felváltani a legkülönbözőbb problémákra érzékeny ábrázolások.

A gyereksorsról, gyerekek problémáiról alkotott mai nézetek a képzőművészetben erősen szűrten jelentkeznek. Mintha a műfaj kényszerítene meditatívabb attitűdöt a nézőre és alkotóra. Nincs sok művész, aki olyan kemény közvetlenséggel tárna fel problémákat, mint Balthus, Tracey Moffat, vagy Fiona Tan[4]. Mindazonáltal számos kortárs magyar képzőművész ábrázol gyerekeket. A legkülönbözőbb motivációkkal és célokkal fogalmaznak meg kérdéseket vagy állításokat a gyermeki létről, gyerekkorról. Más esetekben a gyermek ábrázolása szimbolikus. Igen szerteágazó az a tematika és az a mód, amelyben és ahogyan megjelennek a gyerekek (a BTM *Gyerek/kor/kép – Gyermek a magyar képzőművészetben* című kiállításban csaknem minden témához találunk kortárs alkotásokat)[5]. Szépfalvi Ágnes von Uray és Hajdú Kinga csaknem hagyományos módon – ami a szépséget illeti – ábrázolnak gyermekeket, Chilf Mária, Kovács Lola és Moizer Zsuzsa gyerekképeiben valami rejtélyes, félelmetes vagy szimbolikus erő rejlik, ami túllendít szokásos gyermekképezeteinken. Hecker Péter nyilvánvalóan rombolja le szentimentális viszonyulásunkat, hogy a gyermekábrázoláson keresztül valami



1. Szépfalvi Ágnes: Anna farkassal. 1999. Vászon, olaj, 70×100 cm. Mgt, © Szépfalvi Ágnes

mást közöljön rólunk (akár saját gyermeki énünkről). Az egyik legizgalmasabb kérdés itt az, hogy a művész gyerekkorára való visszaemlékezés hogyan jelenik meg; milyen jelentéseket generálnak Gőbölyös Luca, Beöthy Balázs, Jakatics Szabó Veronika, Szűcs Attila képei; a felidézés során a lelki affektusok hogyan társulnak azzal a történelmi korszakkal, amikor ők gyerekek voltak – legyen az emlékkép fiktív vagy valóságos. Irreleváns, hogy az emléknyom mennyire ágyazódik a konkrét, személyes, múltbeli élményvalóságba, lényegesebb az, hogy az alkotás jelenében milyen múltat re/konstruál a művész.

Tanulmányomban tartalmi szempontból csoportosítottam a műveket, de ez a tartalom nem tematikai, hanem inkább attitűdbeli, azaz a csoportok aszerint alakultak, hogy a művész miként viszonyul ábrázolása témájához.

A GYERMEK „KÍVÜLRŐL"

Ez a határozószó csupán arra utal, hogy az alkotók képi témájukat nem a gyermeki én belső nézőpontjából ábrázolják, de ez nem (nem feltétlenül) jelent távolságtartást, elidegenedést, sőt az első említett művész épp egy közeli, beleérző – de mégsem belső – nézőpontból szemlél. Ez a külső nézőpont mindazonáltal igen alkalmas a jó, sokszor igen pontos megfigyelésre.

Szépfalvi Ágnes von Uray amikor rajzok és festmények sokaságán ábrázolta gyermekeit, a Mary Cassatt lányokat ábrázoló festményeinek hagyományait folytatta. Szép-

falvi képein ők éppolyan szépek, hamvasak és életteliek, egyszóval szeretnivalók (*Anna és Nina,* 1995, *Nina és Nyugi,* 2003). Mindezt a problémamentes gyermek- és gyermekkor-képet nem csorbítják a gyermeki szexualitásra (mesékből ismerős szimbolikus ábrázolására[6]) tett utalások (*Anna farkassal*, 1999, *1. kép*). Von Uray is a kamaszkorra, a gyermekkor végére teszi a problémák megjelenésének kezdetét: Két fiút – a gyermek és felnőttkor határán – ábrázoló képén a gyerekkor szépsége még kitart ugyan, de az ártatlanságot a fiúk arckifejezésén keresztül valamiféle balsejtelem árnyékolja be. A fiúk megjelenítésében a kamaszkor általános problémáinak kivetülését figyelhetjük meg, amelyet a cím: *Káin és Ábel* (2011) pontosít, sőt felül is ír, miközben az ártatlanság elvesztését egyenesen bűnös cselekedethez társítja.

Hajdú Kinga is – ami a szépséget illeti – csaknem hagyományos módon ábrázolt csecsemőket. *Öt kép: Lát, Tudja, Érti, Csak néz, Alszik* (1996) című képciklusban a pontosan megfigyelt arcrészeket, a szinte tapintható bőr látványát egy-egy fehér pontokból szőtt finom háló távolivá teszi. Igaz, Hajdú célja nem önmagában a gyerekarcok megjelenítése volt, hanem azt vizsgálta, vajon a jól formált csecsemő arcokon tükröződnek-e, és ha igen, hogyan a megismerés eseményei.



2. Kovács Lola: Mirabel. 2005. Vászon, olaj, 285×420 cm. A művész tulajdona



3. Chilf Mária: Unokatestvérek, 2010.
Papír, tempera, akvarell, 50×70 cm. A művész tulajdona

Moizer Zsuzsa felnagyított, riadt gyermekarcai (*Angyal van*, 2005, nyolc olajkép) egyszerre riasztóak és kiismerhetetlenek. Itt szó sincs már az ártatlan és ártalmatlan gyerekségről. Igaz ugyan, hogy önarcképek[7] ezek, és ezért a modell, bár fiatal még, de már nem gyerek, a festményeken mégsem különböztethető meg határozottan a gyerekarcoktól. A cím egy kijelentés, mely bár nem a kép témáját írja le, cím lévén, mégis szorosan összekapcsolódik az ábrázolt az angyalsággal és – Rilkén keresztül[8] – egyszerre a gyermekséggel, miáltal az arcok hideg, földön kívüli természete érthetővé válik és egyfajta értelmezést nyer.

Kovács Lola azzal, hogy óriásivá nagyítja gusztusos kisgyerekek arcrészletét *(Mirabel,* 2005) *(2. kép)* tágranyitott szemeikkel együtt félelmetessé, idegenné, szinte UFO-szerűvé teszi őket, akik felülkereked(het)nek rajtunk – miközben a festészeti eszközök gazdagsága valamint a tér és sík, közelség-távolság festészeti kérdései állnak fókuszában.[9] A tájléptékű mérettel[10] pedig nem az arc és a táj metaforikus kapcsolatát eleveníti fel, azt inkább kiforgatja és cáfolja.

Chilf Mária akvarellel, könnyed ecsetvonásokkal megragadott gyerekkarakterei (*Unokatestvérek*, 2010, *3. kép*) kissé eltérítenek az előbbi gyermek-felfogástól, amelyben a gyerek mint ismeretlen, idegen, szinte fenyegető lényként jelenik meg, noha itt is a megismerhetőség kérdése forog kockán. Chilf óvódásainak arca „a lélek tükre" ugyanis nem látszik, mert valami más van a helyükön. Az *Óvodások* című képen (2010) némely esetben még elképzelhető a „realista" olvasat, miszerint a gyerekek álarcot hor-



4. Chilf Mária: Brumival bármi megtörténhet. 16. Bármi megtörténhet. 2004. 40 db papír, akvarell, vegyes technika, egyenként 30×40 cm. A művész tulajdona

danak[11] – s ekkor belép az elrejtés, átváltozás vagy az extatikus rítusok (amelyeknek célja az ember önmagából kifordítása) toposza. A festő szürrealista módszerének köszönhetően azonban épp ellenkezőleg: inkább mintha betekintenénk a gyerekek fejébe: látunk szivárványt, repülő angyalt, violinkulcsot, házat és fát. A helyzet ettől nem lesz egyszerűbb, hiába a pszichológiai, pszichoanalitikus irányba mutató támpontok, éppoly rejtélyes marad a kép a gyermekkel együtt. Chilf nem ad kulcsot, inkább csak játékossá teszi a képpel való babrálást, egyúttal episztemológiai pesszimizmusának ad hangot mind a gyermek, mind a kép ürügyén és mind a pszichoanalízis tekintetében.

Hecker Péter tovább megy[12]: leszámol a szép, ártatlan, zseniális gyerek mítoszával (*Pistike moncsicsivel,* 1999). *A jószívű rendőr kölcsön adja pisztolyát a síró kisfiúnak* (2000) című festménye abszurd – bár nem elképzelhetetlen – helyzetet mutat. A heckeri humor ugyanakkor rámutat a gyermeki zsarolásra, kifigurázza a gyerekkultuszt és áttételesen a pszichoanalízis túlhajtásait is.

A GYERMEKI MINT SZIMBOLIKUS ESZKÖZ

Mégha a művész célja kifejezetten magának a gyermeknek a megismerése vagy reprezentálása, a legritkább esetben „csak” a gyerekről vagy egy konkrét gyermekről szól a mű. A gyerekek igen sokszor (vagy inkább a legtöbb esetben) szimbolikus szere-



5. Fabricius Anna: Háztartási anyatigris. Krisztina, 2006.
C-print, 70×100 cm, ed.: 5+1AP. A művész tulajdona

pel is bírnak a (képző)művészetben, ezért nem beszélnék erről külön, ehelyett csupán egy képsorozatot említek, amelyben nem a gyermek szerepel, hanem gyermeki kivetítés mint szimbolikus eszköz funkcionál egy traumatikus esemény feldolgozásában. A történetben a játékmackó az elvesztett szeretett személy helyettesítője. Chilf Mária *Brumival bármi megtörténhet* című 40 darabból álló narratív sorozata (2004, *4. kép*) mintha Brumi mackó valamennyiünk számára kedves, ismerős történetét elevenítené fel. Csakhogy Brumi a „semmi ágán", a szakadék szélén jár, borzalmakkal találkozik, rémálma van és pisztolyt vesz a szájába. A Brumi-képek irtózatosak, mert hátborzongató történetek esnek meg a kedves mackóval; a horror a gyermekkönyvi stilizálás, könnyed akvarell-stílus, és bátor képi asszociációk elegye által jelenik meg. És főleg azért, mert az egy olyan valóság elbeszélése/újrajátszása, amelyet meg nem történtté szeretnénk tenni. A főszereplő egyszerre megszemélyesítő és a lánykori fantázia fétis-tárgya. Brumi Chilf egykori férjének alteregója, aki halálával megfejthetetlen üzenetet hagyott feleségének. Chilf ezt a traumatikus valóságot egy gyermekies elbeszélés által teszi megragadhatóvá, feldolgozhatóvá.[13]

Valódin ezúttal a kritikai realizmusok hagyományához híven a társadalmi valóságot értem, a valódi gyerekek ebből következően a társadalom részei. Azok az ábrázolások tartoznak ide, amelyek a gyerekeket mint ilyeneket mutatják be (legyenek érintettek, vagy éljenek traumatizáló társadalmi környezetben), és amelyeken a gyerekek legalább részben képviselik a társadalmat illetve ábrázolásuk a társadalmi kérdések, problémák reprezentációjának része.

iski Kocsis Tibor 2002. november 5-én – jó tíz évvel az ún. menekültválság előtt – a Belügyminisztérium egyik befogadóállomásán Debrecenben 22 iraki, afgán és grúz kisgyereket fényképezett le és négyük képét *Identitás* címmel 2003-ban a Liget Galériában mutatta be[14], majd megfestette és 2004-ben kiállította őket a Deák Erika Galériában.[15] A fotók és a fotónaturalista festmények evidensen másfajta reprezentációt képviselnek ugyan a művészetben, de maguk a reprezentációk hasonló kérdéseket indukálnak a nézőben: kik ezek a gyerekek? Miért vannak itt? Miért menekültek el a szüleik? Mihez tudnak kezdeni? Hova mennek, vagy hova kerülnek? Mi lesz a sorsuk? Mi lesz a hivatásuk vagy foglalkozásuk? Miben lelik örömüket? Mitől félnek? Mire vágynak?

Fabricius Anna: *Háztartási anyatigris* című fotósorozata (*Andrea, Eszter, Eszterke, Fruzsi, Hadley, Judit, Kriszta, Kriszti, Viri,* 2006)[16] a női szerepek egy szűk skálájával



6. Chilf Mária: Otthonos minták, 2000. C-print, 70×100 cm. A művész tulajdona



7. Szűcs Attila: Vízfal, 2015. Vászon, olaj, 190×240 cm.
Federico Luger gyűjteménye, Milánó

foglalkozik, a háztartásba zárt nők élethelyzetével. Fabricius valós helyzeteket lélektani érzékenységgel és humorral visz színre, melynek lényeges szereplője a gyermek, aki a képeken az anyai életmód meghatározó alakjaként szerepel. *(5. kép)*

Chilf Mária *Otthonos minták* (2000, *6. kép*) című fotóján egy lombos-erdő zónára tervezett terepszínű egyenruhába öltözött család van – a beállított fotóhoz Chilf maga varrta az arc nélküli[17] anya ruháját, a párnákat és két gyermeke rugdalózóját. A katonai mintának is védelem a funkciója, akárcsak a családnak, miközben ellentétes világhoz tartoznak. Chilf egymásnak feszíti a család képviselte értékeket (meghittség, szeretet, nyugalom, öröm, az élet védelme) a háború retteneteivel (félelem, ellenségesség, gyűlölet, rombolás, pusztítás). Az élők háborús mintába burkolásának sokrétű jelentése van: a család veszedelemnek van kitéve – a terepmintás ruha azt implikálja – amely, ha elsőre jelmeznek is látszik, nem az, hanem szinekdokhé. Ugyanaz a minta, ami itt a kép logikája szerint mindent körbevesz, kétes értékű védelmet nyújt. Míg a képen jelenlevő család valóságos, a háborút csak a mintázat képviseli; a különböző jelzésszinteken megjelenő valóságot a fotó ugyanabban a tér-időbeli, és látványbeli valóságban helyezi el. Az ironikus cím: *Házias minták* oldani készül, mégis megerősíti válság-helyzetre vonatkozó tudásunkat. Chilf Mária képe tehát a többszörös kizökkentés technikája által kikerüli a didaktikusság csapdáját.[18]

A szépirodalomban kétszáz éve ismert „belső”, gyermeki nézőpont a kortárs képzőművészetben is jelen van. Szűcs Attila néhány festménye olyan életérzést jelenít meg, amelyet a rajtuk szereplő gyerekek érezhetnek; ahogy érzik, vagy látják magukat, azt az élményt – legyen az fájdalmas vagy boldog – tárja fel Szűcs, amelyben a gyerekek részesülnek. Noha a *Lány lebegő fiúval* (2006) című képen egy vízben lebegő fiú és az őt néző lány látható, a kékek, az elmosódó vagy félig látszó formák a lebegés érzetét vagy emlékét idézik. A *Fiú levágott ujjal* (2003) komoly, félig behunyt szemmel csendesen szemlélődőik; a hiány fölötti meditációban éppoly elfojtottak az érzelmek, mint amilyen visszafogott a színvilág. A festék-fények és festett színek szerint a vízfalnál játszó gyerekek (*Vízfal,* 2015, *7. kép*) a csodák birodalmában járnak: a víz testi-tapintási tapasztalását átszövi a rejtélyes tükröződés (amit csak egyikük vesz észre[19]) és a misztikus csillogások élménye. Hogy e tüneménynek több köze van-e a Csillagok háborújához, mint Merlin varázslataihoz, illetve a festett kép ontológiájához[20] – akárcsak Kovács Lolánál vagy Moizer Zsuzsánál – szempontunkból másodlagos. *Csillagok a mocsárban* (2015) című festménye nemcsak ábrázolja a felnőttség és gyermekség közötti ingoványos határon álló fiút, hanem ezzel az élethelyzetettel (egymást erősítően) analóg képi helyzetet állít elő Szűcs Attila, amikor fény és mocsár szemantikailag ellentétes, fizikailag és látvány szerint csodás elemét festék és ábrázolás mezsgyéjén lebegteteve teszi érzékelhetővé.



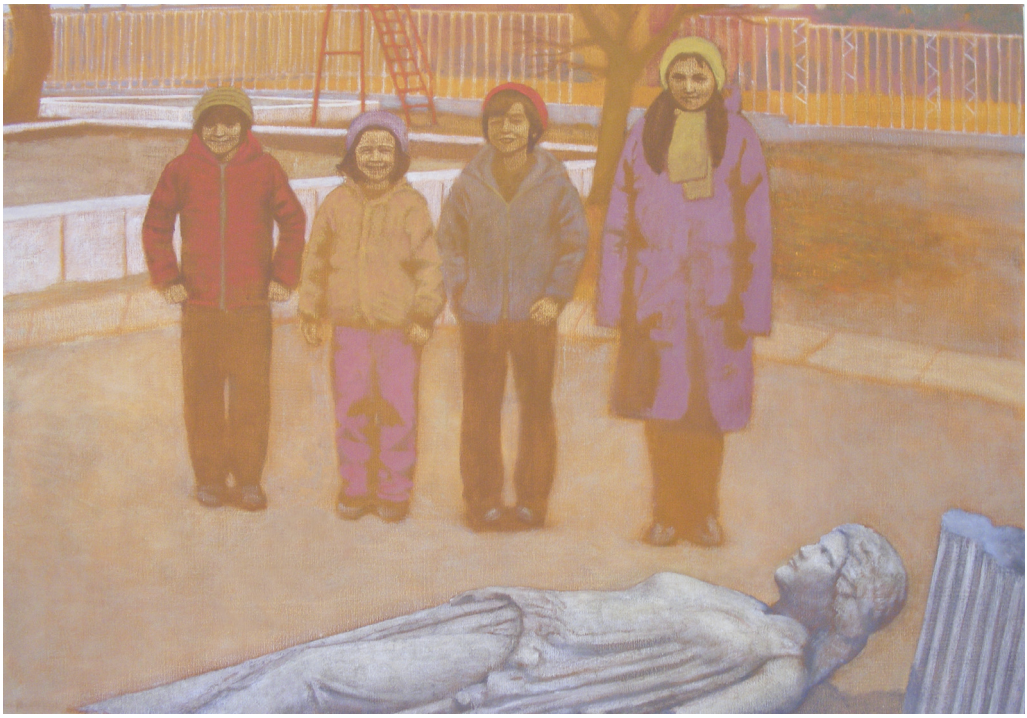
8. Beöthy Balázs: Ez a dal nem szól semmiről, 1999–2000. Papír, tintasugaras nyomat, 968×120 cm, mozgásérzékelő, cd, erősítő, hangfalak (részlet). A művész jóvoltából.

Gyerekeket ábrázoló képek egész soránál az alkotó mintha egyszerre figyelné kívülről a történéseket, és venné fel a gyermek nézőpontját. A jelenetek magját képezheti egy-egy emlékkép a művész gyerekkorából, de lehet elképzelt helyzet is, amely a gyermek aktuális állapotát írja le – mint egykor Giorgio Chiriconál – például az épített környezet sivársága.

„Gyerekkoromban híres és gazdag festő akartam lenni. Gyönyörű intelligens feleséget szerettem volna, csodálatos gyerekeket, igaz barátokat, barátnőket, gyors autókat és segíteni a szegényeken" – állítja a felirat Hecker Péter két festményén is. A két kép tematikai és stiláris (és nyelvi – a korábbi képen angolul szerepel a szöveg) különbségeinél fogva persze másképp értelmezik és forgatják ki a szöveget, de mindkettő a kispolgáriság, az ál-énfeltárás, ál-őszinteség kigúnyolása. *(9. kép)* A korábbi (1996) aszkétikus, vallásos keretbe helyezi a sematikusan megfestett sivatagi jelenetet (egy



9. Hecker Péter: Cím nélkül. „Gyerekkoromban híres és gazdag festő akartam lenni. Gyönyörű, intelligens feleséget szerettem volna, csodálatos gyerekeket, igaz barátokat, barátnőket, gyors autókat és segíteni a szegényeken.", 2003. Vászon, akril, 110×82 cm. Somlói Zsolt és Spengler Katalin gyűjteménye. Szerzői jog: Hecker Péter



10. Jakatics Szabó Veronika: Gyerekek szoborral, 2008. Vászon, olaj, 80×100 cm. Hódmezővásárhely, Tornyai János Múzeum

csuhás férfi vallatja a térdeplő kisfiút), a második megoldásban (2003) a fotószerűbb (de heckeresen stilizált) kisfiú uralja az optimista kék egű képet, aki a vágy materialista szimbólumát, egy orra előtt lógó óriás virslit igyekszik szájával elkapni.[21] Árnyalatnyi, Balthus-tól jól ismert groteszkség színezi Jakatics Szabó Veronika képeit: *CD-t cserélő gyerekek* (2008) *Itt épül a…* (2008) *Gyerekek ház előtt* (2010). A gyerekek hétköznapi dolgokat cselekednek és „normálisan" viselkednek, de valahogy nem találják a helyüket, enyhén rosszul érzik magukat, feszengenek. A különböző képeken a külső és belső nézőpont eltérő mértékben érvényesül, ahogy a melankólia mértéke is különbözik.

A lakótelepi „dzsungel" felidézi a gyerekkori játékok helyszínét, akárcsak Beöthy Balázs: *Ez a dal nem szól semmiről* című munkája (1999–2000) *(8. kép)*, amely tapéta-frízként futott körbe a régi Ludwig Múzeum projekt termében. A fotókon lakótelepi házak tetején fiúk játszanak indiánosdit. Hangszórókból egyik irányból lakótelepi zörejek, másik irányból kelet-német indiános filmekből származó hangfragmentumok szóltak.

Az utóbbi néhány évben a képzőművészek körében – és ez kiállításokon is megvalósult – különös jelentőségre tett szert az emlékezettel való foglalkozás. A gyermekeket vagy gyermekkort ábrázoló munkáikon keresztül az egyéni és a kollektív emlékezet általában összefonódik, összeolvad.[22] A történelem olykor a személyesen keresztül jelenik meg, néha konkrét történet bontakozik ki, másszor a múlt, mint valami homályos, misztikus entitás hangsúlyozódik.

Jakatics Szabó Veronika *Gyerekek szoborral* (2008) című képén *(10. kép)* meglehet, hogy mint a gyerekek a fényképezés kedvéért sorakoztak fel a játszótéren[23] – talán az előtérben fekvő, váratlanul felbukkant szobor kedvéért, vagy épp ellenére, minthogy rá se hederítenek. A mosolyok nem oszlatják el a játszótérre – az 1970 körül kiépített szocialista



11. Moizer Zsuzsa: Zsolti és én nyáron, 2015. Vászon, olaj, mgt

környezetbe, a gyerekek merev beállásába és öltözetébe a képét egységbe burkoló fátyolos színezéssel – telepedett szomorúságot, amely igen szívósnak mutatkozik. Nem is csak az akropoliszi Koré köréből származó torzó meghökkentő jelenléte teszi rejtélyessé a képet, hanem az, ahogyan a képen jelenlevő elemek egyikével sem lép kapcsolatba. A szobor származása éppoly rejtélyes, mint a gyerekek közömbös mosolya; a 2500 éves archaikus szobor UFO-ként robbant be a szocialista világba. Ha a Kádár-kori épített környezet ismerősnek is tűnhet, a régmúlt homályos marad és csak (egykor észrevétlen) csodaként tör be.

A médiumhasználatból adódó metafizikus realizmusa álom és valóság között helyezi el Szűcs Attila *Fiú foltokkal és építkezési helyszínnel* (2007)[23] című képét. Bizonytalan itt minden: az épület félkész, a fiú még csak gyerek, a motívumok más- és másféle realitásfokon állnak: a fiú a legreálisabb vetett árnyékával, mozdulatával, testével, ahhoz képest, hogy a csapból a víz folyása irreálisan megszakad és az épületnek nincs



12. Fehér László: Cím nélkül (Dégi emlékek című sorozatból), 1985. Farostlemez, olaj, 250×250 cm. Pécs, Janus Pannonius Múzeum



13. Csáky Marianne: Time Leap. Varrott képek – Királylány, 2008.
117×100 cm, lightjet print, selyem applikáció. Magángyűjtemény. A művész jóvoltából.

vetett árnyéka – vagyis az elképzelések birodalmába tartozik; az elmosódott kontúrok, a homokos part, a víz és a levegő a gondolatokat olvadékony határokra tereli. Metaforikusnak tűnik az építmény félbehagyottsága és jellege. Modern, szerkezetes épület, de nem tudható biztosan, hogy elhagyták-e, vagy csak félbehagyták a munkát. A kép talán a festő gyerekkorába vezet, de személyes élmény helyett általánosabbat nyújt. Történelmi időbe visz, de a korba helyezéshez nincs konkrét fogódzó, csak azok az analógiák, amelyeket Szücs Attila festett: *Nappali a Kádár-villában* (2014), tipikus Kádár-kori játék látható a *Játszótér gömb alakú mászókával* (1995) című festményén, a *Kongresszus*on pedig a beszélő Kádár János ismerhető fel (2002).

Moizer Zsuzsa, Fehér László, Csáky Marianne saját gyerekkori emlékeinek felidézésével teszi személyessé a múltat. Moizer dús növényzetben álló kis gyerekeket ábrázoló képén (*Zsolti és én nyáron.* 2015, *11. kép*) az emlékezés homályosságát festik meg az elmosódó nagy foltok, az elfolyó festék, valamint a körvonalak és a részletek hiánya.

Fehér László szinte pályája kezdetétől rendszeresen fest gyerekekről szóló képeket, melyek főszereplője egy kisfiú. A kisfiú ő maga (két és fél évtizeden át biztosan), és a többiek gyakran a családtagok. A figurák stilizáltak, nem egyéníttettek, így azok bár-

kivel behelyettesíthetők, s ilymódon az ő személyes emlékei mások emlékeit is felidézhetik (pl. *Kút figurával,* 1989). Különböző festői korszakaiban ezeken a képeken mind festészeti, mind tematikai-tartalmi aspektusból más-más gondolatokra esik ugyan a hangsúly, mégis van egy hang, amely végigkíséri a kis, kontúros figurát. Lehet az festői környezetben mint a *Cím nélkül* (*Dégi emlékek* című sorozatból) (1985, *12. kép*), vagy homogén, fekete (szürke, rózsaszín vagy sárga) alapon, általában kevés motívum áll rendelkezésünkre ahhoz, hogy egy konkrét eseményt vagy pillanatot (re)konstruálhassunk, de az a kevés segíti a koncentrációt. Rendszerint kihalt terek – a magány kontextusa – kísérik a figurát, de legyenek azok (mint a 80-as évek közepén) színekkel és motívumokkal telítettek, mindegyiket szorongás vagy szomorúság és csendesség övezi. Tudjuk ugyan, hogy képi forrásai (motívumok szintjén) saját családjának Fehér László gyerekkorában készült képei (így könnyen lehetnek az emlékek érzelmi kötődések hordozói a képen), de a kis figura következetes megjelenése különböző hétköznapi szituációkban önmagában is invokálja az önéletrajzi – minimum – ihletést.



14. Chilf Mária: Családi album IV, 2014. Kollázs, 42×30 cm. A művész tulajdona.



15. Eperjesi Ágnes: Családi album. 9. oldal. 2004. Könyv, 18 oldal, C-print.
Feliratok: Megjött a kisöcsém, 1965. Ki mondja meg, hogy testvérek vagyunk? Balatoni nyaralás, ahol apu végre hódolhat kedvenc hobbijának. Együtt öcsivel… …gyülekeznek a felhők. Magántulajdon

A képi szituációk az erős átírás következtében azonban a forrás banalitása ellenére sem köznapiak, sőt (általában az arányok eltolása miatt) nagyonis különösek. Feszített terei felidézik a Kádár-korszak kietlenségét. Így a személyes emlékek nem kerülnek ki történelmi kontextusukból – csak szimbolikussá transzformálódnak. Fehér ugyanakkor „...egyszerre tud két síkon szólni az időről és a rá vonatkozó reflexióiról; egyszerre láttatja az anyagot, a masszát, a valódi gyermekkori tudatréteget és a pontosan artikulált, esendően banális családi amatőrképbe fogalmazott , 'készen talált' emlékképet."[25]

Fotó alapú munkái egy csoportján Csáky Marianne szintén családi fotográfiákat használ fel, amely gesztusával ugyan saját múltját illeszti a jelenbe, de ennek nem elsősorban a múlt valamiféle megismerése a célja, sokkal inkább a jelenbeli identitáskonstrukció (pl. *Jang Cse* 1–2, 2011). Noha Csáky gyerekkora is a Kádár-korszakban zajlott, a képeknek tematikusan nincs közük a politikához-történelemhez, de természetesen a családi élet fontossága, a befeléforduló életmód, ami e képek hátterében húzódik, nem elhanyagolható egy mélyebb értelmezés számára.[26] Az idő múlására Csáky a címadással is reflektál, amikor a különböző időkben történt eseményekről készült képek sokféle, jelentésteli technikával egymásra montírozott alkotásainak a *Time Leap* címet adja. Legyenek azok kisméretű *Lightbox*ok (2007), amelyeken gyerekkori családi fotó-

negatívjaiba jelenkori színes negatívjait montírozza,[27] vagy nagyapjának a felnagyított fotói, amelyeken anyja vagy a gyerek Marianne szerepjátékot játszik, és amelyekbe a művész a múlt képeinek árnyalakjait varrta selyemből: *Time Leap. Varrott képek – Madonna, – Királylány,* 2008, *13. kép*).

A személyes élettörténet, a családi múlt is a feledés homályba vész, megismerése részleges – állítja Chilf Mária *Családi album* I–X. (2014) című kollázsain *(14. kép).* Rendkívül személyes hangvételű munkáján fényképek felhasználásával emlékeket idéz



16. Gőbölyös Luca: Úttörőnyakkendő, 2007.
Lentikuláris technika, 100×100 cm.
A képek felirata: Származásomat tekintve Anyám grófkisasszony, Apám paraszt. Így lettem én a népi demokrácia szülötte. Imádtam iskolába járni. Mindent szerettem benne, a tanulást, a közösséget. Boldogan voltam kisdobos, aztán úttörő.
Vigasztalhatatlanul sírtam, amikor az egyik évben nem én, hanem Ilku Szilvi lett a Mókus őrs őrsvezetője.
Mgt

fel, saját múltjának, gyermekkorának felkutatása és pszichés feldolgozása részeként. Melankolikus képei a család, a múlt az emlékek töredékes jellegének képi metaforái, minthogy fényképtöredékekből – melyen egy-egy arc, láb, vagy játékmackó látható – rakja össze hiányos képeit, mint régészek cserépedények darabjait. Csak néhány képen találhatunk ép portrékat (pl. V. – *Nagypapa*, VI. – *Nagymama*) – igaz, azok is montázsok, de ott még a teljesség képe jelenik meg ideálokkal és ideákkal – a többi fájdalmas töredék, kiegészítve rajzokkal – amelyek csak hangsúlyozzák a hiányokat és az emlékek rekonstruál(hat)atlanságát.

Noha családtörténetről szól, de korántsem személyes Eperjesi Ágnes *Családi albuma* (2004)[28] *(15. kép)*, minthogy itt épp a család, a családi reprezentáció és identitás társadalmi konstrukciójára helyeződik a hangsúly. Eperjesi albuma átlagos családi albumok szerkezetét követi, a feliratok az alkotó egyes szám első személyben elbeszélt saját történetét mondják el a nagyszülők életétől saját felnőtté válásáig. A család identitását képek és szövegek sorozatán keresztül alkotja meg, az idillt azonban a különféle sztereotípiák halmozásával ironikusan széttöri. A csomagolóanyagokról (mint fotónegatívokról) vett képekkel elbeszélt történetek éppoly sablonosak, mint maguk a képek. Eperjesi nem pszichologizál, a képi klisék átvételével vizuális eszközökkel nem is egyéníthet, a szöveggel pedig társadalmi mintákba helyezi a gyerekek történetét, ami szépen illeszkedik az előírt társadalmi szerepmintákba.

Gőbölyös Luca *Lentikuláris kép*ein[29] (*Két hét; Bandi csacsi; Lufik; Úttörőnyakkendő,* 2007, *16. kép*) 4x3 gyerekkori fényképet – főként portrékat és néhány életképet – látott el olyan szövegekkel, amelyek naiv gyerekhangon, de már múltidőben mesélnek a képekről, és azok kapcsán Luca gyerekkoráról, gondolatairól, érzéseiről. A palimpszeszt-szerű képes elbeszélés egyszerre személyes és láttat egy-egy szeletet a történelmi múltból és érzékeltet családi viszonyokat.[30] A lentikuláris képek[31] igen alkalmasak az emlékezet és gondolkodás működésének imitálásra. Egyszerre együtt csak homályosan–zavarosan láthatók a képek, csupán egy aspektusból válnak élessé. A Kádár-kori képek ilyenfajta átalakításával átélhetővé válik, hogyan hatja át a politika az egyén életét – a gyermekét is.

Tanulmányomban igyekeztem átfogó képet alkotni a mai magyar képzőművészek gyerek-képéről, noha ez a szöveg nem terjedhet ki mindenre, és lehetetlen a részletekbe menő feldolgozás. Természetesen ettől eltérő felosztás és a csoportok további bővítése is elképzelhető. Annyi bizonyos, hogy a gyerekekről alkotott kép differenciálódásával a képzőművészetben is egyre sokrétűbbé válik a gyerekről szóló gondolkodás.

JEGYZETEK

1. *Ariés 1987.*
2. *Pukánszky 2001: 170.*
3. *Révész 2016a.*
4. Például: Balthus: *Gitárlecke*. 1934, 138,4×161,3 cm; Tracey Moffatt: *Scarred For Life*. 1999, ofszetnyomatok, feliratokkal, 80×60 cm; Fiona Tan: *Smoke screen*. 1997, filminstalláció, http://www.fionatan.nl/works/36 Utolsó letöltés: 2018. jún. 17.
5. *Révész – Aczél 2016.*
6. Lásd *Bruno Bettelheim:* Piroska és a farkas című mese elemzését. *Bettelheim 1988:* 232–255.
7. *Hajdu 2005.*
8. Radnóti Sándor Rilke 4. Duinói elégiáját idézte. *Radnóti 2005:* 28.

9. *Black & Decker 2004*: 13.; *Reményi Schmal 2005:* 17–19.
10. *Topor 2004:* 40–41.
11. *Hajdu 2010:* 194–202.
12. *Palotai 2004:* 32.
13. *Mélyi 2005; Révész 2005; Stepanovic 2011:* 274; *Tatai 2005:* 54.
14. *Sturcz 2003.*
15. *Erdősi 2004:* 70–72.
16. *Tatai 2013:* 279–292.
17. Az arcnélküliséghez lásd: *Taborska 2003:* 7–8.
18. Korábban megjelent cikkemből csaknem szó szerint idéztem. *Tatai 2003:* 28.
19. A kétféle érzékszervi tapasztalás Szűcs Attila képén életkorok és nemek szerint elválik: a kisebb, a fürdőnadrágos fiú, „benn van", csak a testét körülvevő víz bőr-tapasztalatára figyel, nem látja a tükröződést. A szépen felöltöztetett lány távolságtartó, viszont ő az, aki látja a vízben megjelenő arcot.
20. *Hornyik 2016:* 14–15.
21. Az számunkra most nem lényeges, hogy a kép lehet egy játékos versenyből kiragadott momentum is, az azonban inkább, hogy a kolbász (vagy más étel) több népmesében is (A csuka parancsára, A halász és a felesége, A három kívánság) az elérhetetlen (sokszor szexuális) vágyak, a telhetetlenség szimbóluma – az archaizmus miatt még szellemesebb lesz a kép. *Bettelheim 1988:* 98.
22. Néhány példa: Megsejtett múltak. Kurátor: *Lázár Eszter,* Magyar Képzőművészeti Egyetem, Barcsay Terem, 2006. október; Szép múlt vár ránk. Kurátor: *Bordács Andrea*, Veszprém, Csikász Galéria, 2011. február. És: *Keserü Katalin:* Emlékezés a kortárs művészetben. Budapest, Noran 1998; *Bán Zsófia–Turai Hedvig* (szerk.): Exponált emlék. Budapest, Argumentum, 2008; K*ékesi Zoltán:* Haladék. Holokauszt-emlékezet a kortárs művészetben. Budapest, Kijárat. 2011.
23. *Révész 2016b:* 88.
24. A foltok és buborékok értelmezéséhez l. *Hornyik 2007* és *Hornyik 2016.*
25. *Forgács 1995:* 13. Forgács Éva máshol közli is Fehér forrásul szolgáló gyerekkori fényképeit: *Forgács 1998:* 176., 177.
26. *Tatai 2014:* 86–135, 236–244.
27. Hasonló módon, mint Erdély Miklós *Időutazás I*–V. (1976) című montázsain.
28. *Tatai 2009.*
29. *Gőbölyös 2010:* 116–121.
30. *Pilinger 2010.* 116.
31. *Pfisztner 2010.* 114–115.

FELHASZNÁLT IRODALOM ÉS RÖVIDÍTÉSJEGYZÉK

Ariés 1987
Philippe Ariés: Gyermek, család, halál. Tanulmányok; vál. *Ádám Péter, Szapor Judit,* utószó: *Szapor Judit,* Budapest, Gondolat, 1987.

Bettelheim 1988
Bruno Bettelheim: „Piroska és a farkas". In: *Bruno Bettelheim:* A mese és a bontakozó gyermeki lélek. Budapest, Gondolat, 1988: 232–255.

Black & Decker: Vezet, de hová? Három magyar kortárs kiállításról. *Balkon*, 2004/3: 11–14. http://balkon.art/1998-2007/balkon04_03/02vezet.html. Utolsó letöltés: 2018. jún. 17.

Erdősi 2004
Erdősi Anikó: Migráció. Műtermi beszélgetés Iski Kocsis Tiborral. *Artmagazin*, 2004/2: 70–72. http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/migracio.1887.html?pageid=119 Utolsó letöltés: 2018. jún. 17.

Forgács 1995
Forgács Éva: Fehér László. Kismonográfia. Budapest, Új Művészet Kiadó, 1995.

Forgács Éva: Fehér László. Mediapartners Communication Kommunikációs és Kiadói Kft., 1998.

Gőbölyös 2010
Gőbölyös Luca (Tanulmánykötet), szerk.: *Gőbölyös Luca*. Budapest, Supergroup Kft., 2010.

Révész Emese, Molnárné Aczél Eszter (szerk.): Gyerek/kor/kép – Gyermek a magyar képzőművészetben. Kiállítási katalógus. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 2016.

Hajdu 2005
Hajdu István: Festő van – Moizer Zsuzsa kiállítása. *Magyar Narancs.* 2005/40. október 6.
http://magyarnarancs.hu/zene2/festo_van_-_moizer_zsuzsa_kiallitasa-64628# Utolsó letöltés: 2018. jún. 17.

Hajdu 2010
Hajdu István: Gondolat-meander Chilf Mária új képe láttán. In: *Chilf Mária:* Művek / Works 1991– 2010. Szerk.: *Balázs Kata, Chilf Mária* Budapest, 2010: 194–202.

Hornyik Sándor: A látás és az emlékezés paradoxonai. Szűcs Attila festészetéről In: *Szűcs Attila:* Bubbe Memory 1991–2007. Kiállítási katalógus. Szerk.: *Kozma Zsolt,* Budapest, ACAY-WAX, 2007: 8–20.

Hornyik 2016
Hornyik Sándor: Spectres and Experiments. The Painting of Attila Szűcs. In: *Attila Szűcs.* ed.: *Sándor Hornyik*. Berlin, Hatje Canz Verlag, 2016.

Lóska Lajos: Gyerektörténetek. Jakatics – Szabó Veronika kiállítása, Óbudai Társaskör Galéria, 2010. IV. 18-ig. *Új Művészet* 2010. május. 21. évf. 5. sz: 20–22.

Mélyi 2005
Mélyi József: Brumival. *Élet és Irodalom*, XLIX. évfolyam 7. szám, 2005. február 18.

Palotai 2004
Palotai János: Moncsicsi Berlinben. Pihenő és pózoló magyarok. Hecker Péter kiállítása, Atelier Art-zloty Galéria, 2004. június 26–július 31. *Balkon*, 2004/6: 32–33.
http://balkon.art/1998-2007/balkon04_06/07moncsicsi.html Utolsó letöltés: 2018. jún. 17.

Pfisztner 2010
Pfisztner Gábor: Az emlékezet reparációja – Gőbölyös Luca munkájához. In: *Gőbölyös 2010*: 114–115.

Pilinger 2010
Pilinger Erzsébet: Összekacsintás. In: *Gőbölyös 2010.* 116.

Pukánszky 2001
Pukánszky Béla: A gyermekkor története. Budapest, Műszaki, 2001.

Radnóti 2005
Radnóti Sándor: Ráolvasás – Megnyitó. Élet és Irodalom. XLIX. évf., 2005, 38. szám.

Reményi Schmal Róza: Gondolatok Kovács Lola kiállításáról. Raiffeisen Galéria, Budapest 2005. október 17– 2006. január 15. *Balkon*, 2005/11–12, 17–19. http://balkon.art/1998-2007/2005/04lola.html Utolsó letöltés: 2018. jún. 17.

Révész 2005
Révész Emese: Tárlatvezető. Brumival bármi megtörténhet. *Műértő,* 2005/2 . 7.

Révész 2016a
Révész Emese: Kiszolgáltatottság: Szegénység. In: *Révész – Aczél 2016:* 68–72. (a)

Révész 2016b
Révész Emese: Nosztalgia. In: *Révész – Aczél 2016:* 87–90. (b)

Tijana Stepanovic: „Nem élni könnyebb". *Chilf Mária:* Brumival bármi megtörténhet. In: Visszacsatolás. exindex antológia. Szerk.: *Beöthy Balázs.* Budapest, C3 Alapítvány 2011: 274.

Sturcz János: Iski Kocsis Tibor: Identitás. 2003. http://www.ligetgaleria.c3.hu/282.html Utolsó letöltés: 2018. jún. 17.

Taborska 2003
Agnieszka Taborska: A barna kislány lenne a szürrealisták múzsája? *Balkon*, 2003/6–7: 4–10.

Tatai 2003
Tatai Erzsébet: Groteszk funkcionalizmus. Chilf Mária munkáiról. *Új Művészet*, 2003/11: 28–30. (28).

Tatai 2005
Tatai Erzsébet: Chilf Mária képeiről. *Magyar Lettre Internationale*. 59. sz. 2005/06. Tél, 54.

Tatai 2009
Tatai Erzsébet: Sztereotípiák a kortárs művészetben és vizuális kultúrában. *Eperjesi Ágnes:* Családi album. In: A nő és a női(es)ség sztereotípiái. „Nyelv, ideológia, média 2." 2006. Szerk.: *Barát Erzsébet* és *Sándor Klára*, Szeged, SZTE Könyvtártudományi Tanszék, 2009: 94–104.
http://www.eperjesi.hu/book/csaladi-album-family-album?id=69 Utolsó letöltés: 2018. jún. 17.

Tatai 2013
Tatai Erzsébet: A művészettörténet találkozása a társadalmi nemek tudományával. Háztartási munkát reprezentáló kortárs alkotások. *Ars Hungarica,* 39. évf. 3. sz., 2013: 279–292.

Tatai 2014
Tatai, Erzsébet: Marianne Csáky. Budapest, Libratallér Bt., 2014.

Topor 2014
Topor Tünde: „Voltunk, mint ti, lesztek, mint mi" – Kovács Lola művészete. *Art Magazin*, 2004/2: 40–41.

ERZSÉBET TATAI

FROM BEAUTY MYTH TO PIONEER TIE. REPRESENTATION OF CHILDREN IN HUNGARIAN ART IN THE LAST 30 YEARS

ABSTRACT

Ever since psychology discovered the importance of childhood as the foundation of personality, this idea entered and infused all segments of our culture to the same extent as our knowledge of it deepened, differentiated and got refined during the past hundred years or so. Even some TV series like CSI: Crime Scene Investigation or Desperate Housewives often suggest childhood traumas, abuse and frustrations behind a murderer's motives; and although spectators never forgive the criminals, they might understand

the cause and the reason of their atrocities. Different schools of reform-pedagogy having emerged a hundred years ago also generated modern inquiry about childhood with their philosophies about the child and childhood; while appreciation of individual children might have increased because of the pedophile scandals popping out one after the other as well as the decrease in birth numbers – at least in Europe. This interest is manifested primarily by books and films on children, their destiny, but also by the almost infinite number of child photos taken by family members or professionals,

Modern views about children's fate and their problems appear in fine arts strongly filtered. Maybe the genre requires a more meditative attitude from the viewer. There are only a few artists who explore problems with such harsh directness as Tracey Moffat, Balthus or Fiona Tan. However, a number of contemporary Hungarian artists undertake the representation of children wording questions or statements about child life and childhood with very different motivations and aims. In other cases, displaying children relays of or stands for something else.

Both the themes in which children may be represented (almost every theme within the exhibition "Child in Hungarian Fine Arts" in the Budapest History Museum includes contemporary works) as well as the methods of their representation are quite diversified. Child representations by Ágnes Szépfalvi (Agnes von Uray) and Kinga Hajdú are almost traditional – in aesthetic sense – while in the paintings of Mária Chilf, Lola Kovács and Zsuzsa Mojzer on children there is a kind of enigmatic, fearful or symbolic power that helps us get over our customary notions about children. Péter Hecker deliberately destroys our sentimental attitude to state something about us (even our childish self) through a child representation. One of the most exciting questions is how does the recollection about the artist's childhood appear; what kind of meanings are generated by the paintings of Luca Gőbölyös, Balázs Beöthy, Veronika Jakatics Szabó and Attila Szűcs; how do psychological affects get associated with the historic era of the artists' childhood – no matter whether the recalled memory is fictitious or real. It is irrelevant to what extent is this trace of memory embedded in the concrete personal reality of past experience, it is more important what kind of past is (re)constructed by the artist in the present of the work of art.

tatai.erzsebet@btk.mta.hu

FEHÉR ILDIKÓ

AHMED A VÁRBAN ÉS A BAROSS TÉREN: GYEREKRAJZOK 2015 NYARÁRÓL

A gyerekrajz egy festmény részeként vagy témájaként az európai festészet történetében viszonylag későn jelenik meg. A 16. század első felében, Veronában működő festő, Francesco Caroto (1480 körül–1555) *Rajzát mutató fiú* című képét éppen azért is tiszteli az utókor és tartjuk művészettörténetileg is különleges emléknek, mivel talán ez az első olyan mű, ahol először szerepel gyerekrajz egy klasszikus értelemben vett olajfestményen. *(1. kép)* A festményről szóló tanulmányok szerzői fel is hívják a figyelmet a téma eredetiségére, amiben talán a humor is szerepet játszik és ez már önmagában meglehetősen modern jelenség egy 16. századi gyermekportré esetében.[1] De van olyan értelmezés is, mely szerint Caroto a gyerekrajzot azért szerepelteti a finoman megfestett fiú-portré mellet, hogy megmutassa a saját, magas művészi színvonalat képviselő portré-technikája és a gyermeki rajz pálcika embere közötti különbséget, amivel nyilvánvalóan saját festői nagyságát hangsúlyozza.[2]

Másrészt Caroto festménye értelmezhető úgy is, mint egy variációja a „művész munka közben" vagy a „festő és műve" képtípusoknak, mivel a portrészerűen megfestett kisfiú saját munkáját ábrázoló papírlapot tart a kezében. Feltételezhetően Caroto maga rajzolta meg a *grisaille* figurát, de elképzelhető az is, hogy megkérte ezt a hét-nyolc éves gyermeket, hogy rajzoljon le ő egy emberi alakot – talán éppen saját magát, és ez a rajz látható a festményen. Ebben az esetben viszont úgy kellene számolnunk, hogy két alkotója van a képnek. Mindenesetre a papírlapon oldalnézetben megrajzolt szem nyilvánvalóan egy, a rajzolásban jártasabb kéz munkája lehet.



1. Giovanni Francesco Caroto: Rajzát mutató fiú, 1520 k. fatábla, olaj, 37×29 cm, Verona, Castelvecchio Muzeum, ltsz.: 5519-B0130

A festmény alaphelyzete egyértelmű összehasonlítást kínál a Madonnát festő

Szent Lukács ábrázolásokkal, amely a középkor és a reneszánsz egyik leggyakoribb, a művészi szerepet, identitást feszegető témája volt. A jelenet egy 6. századi legendán alapul, amely úgy mutatja be az evangélistát, mint egy festőt, aki portrét készített Máriáról. Kutatók egy csoportja úgy véli, hogy ez az ikon megsemmisült Konstantinápoly 1453-as elfoglalásakor, mások viszont úgy gondolják, hogy Lukács más festményeivel együtt nyugatra került, ahol később a kiterjedt Mária-kultusz alapjául szolgálhatott.[3] A leggyakrabban azt a római Sta. Maria Maggiore bazilikában őrzött ikont hozzák kapcsolatba a legendával, amelyet a hagyomány máig Szent Lukácsnak tulajdonít. A festő evangélista és a Mária hiteles portréjaként értelmezett ikon témáját óriási és igen sokrétű irodalom dolgozza fel.[4] Jelen esetben mindössze érintőlegesen szeretnék utalni csak arra a képcsoportra, amelyen Mária modellként nem tűnik fel, csak a már elkészült ikonon látható, mint kép-a-képben motívumon. A mellette festő attribútumokkal megjelenő Szent Lukács figurája pedig semmi kétséget nem hagy afelől, hogy ki is az ikon alkotója. Ezeknél a képeknél a hangsúly tehát nem a portré elkészítésén van, hanem a már kész festménynek a bemutatásán: a művész megmutatja alkotását. Az itáliai festészetben találkozunk a leggyakrabban evvel a képtípussal, a legismertebb talán Guercino festménye 1653-ból (Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri).

Caroto munkájával kapcsolatban ne felejtsük el azt sem, hogy alig egy pár évtizeddel az után keletkezett, amikor Piero della Francesca, Mantegna és a reneszánsz nagy mesterei a tökéletes emberi arányokat kutatták, hogy végül eljussanak a torzításhoz, ami a groteszk egyik eszköze lett. Ha így nézzük, Caroto vörös hajú fiúcskája Dürer és Leonardo büszke kortársaként nevet ránk és tartja elénk e pár vonallal megrajzolt figuráját.[5] Evvel együtt, nem gondolnám, hogy a groteszk elemeit kellene keresnünk Caroto festményén. Lényegesebb ennél, hogy a művész ismerhette Parmigianino munkáit, amit életrajzi adatai alapján valószínűsíthetünk. Talán látta a pármai festő konvex tükörben megfestett önarcképét is, amely a kutatók szerint ugyanabban az évben készült, mint a rajzát tartó vörös hajú fiú portréja. A torzítás tehát ekkoriban mindenképpen része a *sacco di Roma* felé haladó, vallási bizonytalanságokkal és háborúkkal sújtotta Itália festészetének.

Caroto híres képének magyar párdarabja most a Budapesti Történeti Múzeum Gyerek/kor/kép – Gyermek a magyar képzőművészetben című kiállításán látható: Kann Henrik (1813–1860) saját gyermekeiről festett olajképe. *(2. kép)* Kann Henrik az 1840-es években Bécsben és Münchenben tanult, utána Kassán majd Pesten telepedett le. A 19. századi bájos, idillikus gyermek-ábrázolások sorába illő hármas portrén nagy odafigyeléssel, palatáblára rajzolja pálcikaemberét az egyik kis szereplő – fejjel lefelé. Az alkotó gyermek táblájára a festő vagy apa az évszámot is oda írta, egyértelművé téve, hogy ki is itt a valódi alkotó. Mert hosszú évszázadokig a gyermekek a festészetben úgy alkotnak és olyanok, ahogyan azt a felnőtt, azaz a mi saját világunkból szemlélve elképzeljük: naivak, bűntelenek és ártatlanok vagy éppen neveletlenek, „Rontó Pálok" és romlottak, azaz a koronként változó hozzáállás szerint, vagy ahogyan éppen politikailag illett. Mint ahogy a felnőttek „gyerek" definícióját mutatta meg ez a kiállítás is, a felnőttek saját szavaikkal megfogalmazva és saját magukhoz viszonyítva, de a képet hangsúlyozottan a felnőtt készíti.

A *rajzoló gyerek*, de méginkább a *gyerekrajz* kultusza a 19. század végén, a 20. század elején kezdett fontossá válni elsősorban az avantgarde festészet érdeklődésének köszön-



2. Kann Henrik: A művész gyermekei, 1850. Vászon, olaj, 78×63,5 cm, Budapest, BTM, Kiscelli Múzeum

hetően, de nyilvánvalóan a pszichológia tudományának fejlődése is közre játszott ebben.

A 20. századi elején születtek az első olyan kiállítások és tanulmányok, amelyek a gyerekrajzokat művészeti szempontból vizsgálták és evvel nagyjából egyidőben figyelhetőek meg azok a művészeti törekvések is, amelyek a gyerekek munkáit mint mintát, kiindulópontként kezelték. A megközelítés fő szempontját az jelentette, hogy mint művészi mintát a felnőtt milyen formákat, ábrázolási sajátosságokat leshet el, tanulhat meg a még mindenféle hatásoktól és befolyásolásoktól mentes gyermeki rajzok világából.[6] Jól példázza ezt a szemléletet az a toposzként ismételt aforizma, amely egy 1908-ban Bécsben megrendezett kiállítás alkotóit is inspirálta: „...minden gyermekben egy rejtett művész van és minden művészben rejtőzik egy gyermek."[7] Ezen a Kunstschauban megrendezett tárlaton egyébként a Klimt köré csoportosuló művészek gyerekek számára

tervezett játékait és bútorait mutatták be. De sorolni lehetne még a 20. század művészeit, akik – a Cobra csoport tagjain kívül is – a gyerekrajzot, mint stílust próbálták kialakítani, követni.

A gyerekrajzok pszichológiai megközelítésen alapuló vizsgálatának igénye szintén a 20. század elején kezdett el megfogalmazódni. Már ekkor a kutatók a gyerekrajzokban olyan negatív élmények, rossz emlékek megjelenítését látták, amelyek szóban nagyon ritkán vagy egyáltalán nem kerültek megfogalmazásra. A gyermekpszichológián belül több iskola is kidolgozta a maga vizsgálati rendszerét, amelyek összességében a realisztikus és absztrakt elemek, a színek, az ismétlődő formák vagy vonalak, a szimbolikus jelentések és természetesen magukon a rajzokon megjelenő témák különféle elemzéséből áll.[8] A nem kimondható, a gyermeki szókinccsel nem megfogalmazható emlékek feltárására adott lehetőséget a rajzok elemzése több esetben is, amikor a kutatók a valamilyen traumán átesett, vagy éppen háborús eseményeket túlélő gyerekek rajzait elemezték. Éppen ezért a 20. századi „*a gyermek és rajza*" témának megvannak a maga – néha igen húsbavágó – tanulságai.

Talán az I. világháború tragédiájának, szenvedéseinek a feldolgozása volt az első olyan alkalom, amikor a gyerekrajzokkal, mint az átélt trauma nem verbális kifejezőeszközeivel is többrétűen, tudományos szempontokból kezdtek el foglalkozni. A Montmartre-i Történeti Társulat 1915-ben például nyomtatásban megjelentetett tizenhét olyan rajzot, amit az I. világháború idején iskolás gyerekek készítettek. A rajzokhoz írt kísérőszöveg kiemelte, hogy ezek a gyerekrajzok realisztikus módon ábrázolják a háború borzalmait, mivel a szerzők maguk is átélték, megtapasztalták azt. Az emberek ellen elkövetett erőszak legkülönbözőbb fajtáinak a dokumentálásai ezek a munkák, amelyeket maguk az azokat elszenvedő áldozatok örökítettek meg. Így érthető módon az utókor háborús dokumentumokként is kezelte a rajzokat.[9]

Két évvel később, 1917-ben az Alfred Binet szerkesztésében megjelenő gyermekpszichológiával foglakozó folyóirat *Gyermekeink és a Háború* címmel egy olyan tanulmányt tett közzé, ami némileg finomította, pontosította a korábbi megfigyeléseket. A háború eseményeit megörökítő rajzokat a francia kisiskolások már az átélt szörnyűségek után pár hónappal, az újra beindult iskolákban készítették. Az alkotások elvesztették a maguk spontaneitását és sokkal inkább az iskola és a tanító elvárásait tükrözték. A program szervezői ilyen szempontból egyfajta kudarcként értékelték az eredményt, mert spontán dokumentumok, őszinte reakciókat megőrző rajzok helyett megoldott iskolai feladatokat kaptak. A kutatók azonban kivételként kezelték egy kisfiú, Marcelle Goupilleau rajzait. Az ő munkáin az emberi alak sokkal elmosódottabb vonalakkal volt megrajzolva, mint a kép többi részlete, ami utalhat talán a sietségre, a pillanatnyiságra, a múlékony életre. Erről a kisfiúról tudjuk, hogy beszédhibás volt, dadogott, gyanítható, hogy könnyebben megtalálhatta az önkifejezés rajzi eszközeit, mint a szavakat. Marcelle rajzai azonban más szempontból is fontos tanulsággal szolgáltak: a Párizs bombázását mutató rajzon politikailag érdekes részletet lehetett felfedezni. Itt az 1907-es Hágai Egyezményben megfogalmazott elvekkel ellentétben a repülők a vörös kereszttel ellátott épületeket bombáznak.[10]

Nem mindig ismerjük jól ezeknek az 1914–18-ban készült háborús gyerekrajzoknak a készítési, keletkezési körülményeit. Azonban azért is érdemes tanulmányozni őket, mert analógiául szolgálhatnak a jelen korunk háborús gyerekrajzaihoz. Az első, 1899-es

Hágai Egyezmény óta különböző nemzetek felett álló emberjogi szervezetek többször, többféle szempontok szerint fogalmazták meg a háborús területeken élő nők és gyermekek védelmét. Ezek közül talán a legjelentősebb az 1949-es genovai konvenció és az 1959-es 1974-es ENSZ megállapodás. Ennek ellenére azok a traumák és tragédiák, amelyeknek átéléséről az I. világháborús gyerekrajzok tanúskodnak, nap mint nap megismétlődnek.

2005-ben Annie Sparrow és Oliver Bercault a Human Rights Watch (Nemzetközi Emberjogi szervezet) égisze alatt nagyon gazdag gyerekrajz-gyűjteményt hozott létre, amit szudáni menekülttáborokban gyűjtöttek össze Csád közelében. A táborokban egyrészt 8 és 16 év közötti gyerekeknek a háborúról szóló már meglevő rajzait, képi emlékeit gyűjtötték össze. Másrészt pedig a kutatók adtak ceruzát és papírt a gyerekeknek és kérték meg őket, hogy rajzoljanak amíg ők a szüleikkel beszélgetnek. Nem adtak semmi instrukciót hozzá. A gyerekek a háborúban átélt traumát és szörnyűségeket rajzolták le: égő városokat, bombázó repülőgépek, és a halál ábrázolásai jelentek meg a papírokon. A rajzokat 2004-ben publikáló Annie Sparrow és Oliver Bercault összegzésének egyik legérdekesebb megállapítása az volt, hogy míg ezekben a menekülttáborokban a gyerekek szinte alig beszéltek velük, idegenekkel, addig a rajzaik néha sokkal többet elmondtak a háborúról a maguk vizuális kifejező eszközeivel, mint a felnőttek a beszélgetések során. A rajzokból kiállításokat is szerveztek, majd az interneten is elérhetővé tették őket.[11]

A 13 éves Abd al-Rahmanel mesélt is a rajzáról. Elmondta, hogy a birkákat őrizte a faluja határában, amikor a kalasnyikovokkal felszerelt katonák lovakon és tevéken ülve hirtelen megjelentek, sok férfit és állatot megöltek, „...láttam a meglőtt embereket összeesni és meghalni, néhány gyereket elfogtak és magukkal vittek, őket többé nem láttam, minden állatunkat elvitték: a teheneket, a kecskéket, a tevéket és a lovakat is. Aztán jöttek a repülők és lebombázták a falunkat."[12]

A 9 éves Magda így írta le a rajzát: „Kimenekülünk az égő házakból. Jöttek a katonák fegyverekkel, repülőkkel és bombákkal, minden olyan gyorsan történt. Lőttek ránk … a nagybátyám visszalőtt. Láttam, hogy nőket és lányokat visznek el magukkal. Az egész családom elmenekült, egymás kezét fogtuk. Itt a táborban biztonságban vagyunk, de az apukámat elvesztettük."[13]

Néhány évvel ezelőtt Magyarországon, Budapest belvárosában is készültek hasonló, a háború szörnyűségeit megörökítő gyerekrajzok. 2015 augusztusában az angol nyelvű internetes sajtóban futótűzként terjedtek azok a gyerekrajzokat és készítőjüket ábrázoló fotók, amelyeket a *The Wall Street Journal* újságírója készített a Baross téren, a Keleti pályaudvar előtt hetekig várakozó menekült kisgyerekek körében, a legtöbben Szíriából és Afganisztánból érkeztek. Az önkéntesek egy kis csoportja ekkoriban ceruzát, zsírkrétákat, színes tollakat és papírt is vittek az unatkozó kisgyerekes családok számára. A gyerekek körülvették az újságírót, leültek a földre és rajzoltak, nagyjából 3 és 12 év közöttiek voltak. A gyermekrajzok szakszerű értelmezése, elemzése a gyermeklélektanon belül nyilvánvalóan egy komolyabb, alaposabb vizsgálatot tenne szükségessé, amelyre ennek a tanulmánynak a keretein belül nem vállalkozhatunk. Mindössze le lehet írni, hogy mit ábrázolnak a rajzok, de sok esetben − a szülők hozzájárulásával és tolmács segítségével − a gyerekek maguk el is magyarázták a rajzukat. A külföldi sajtóban a gyerekek fotójával és magyarázataival együtt szerepeltek a munkáik.

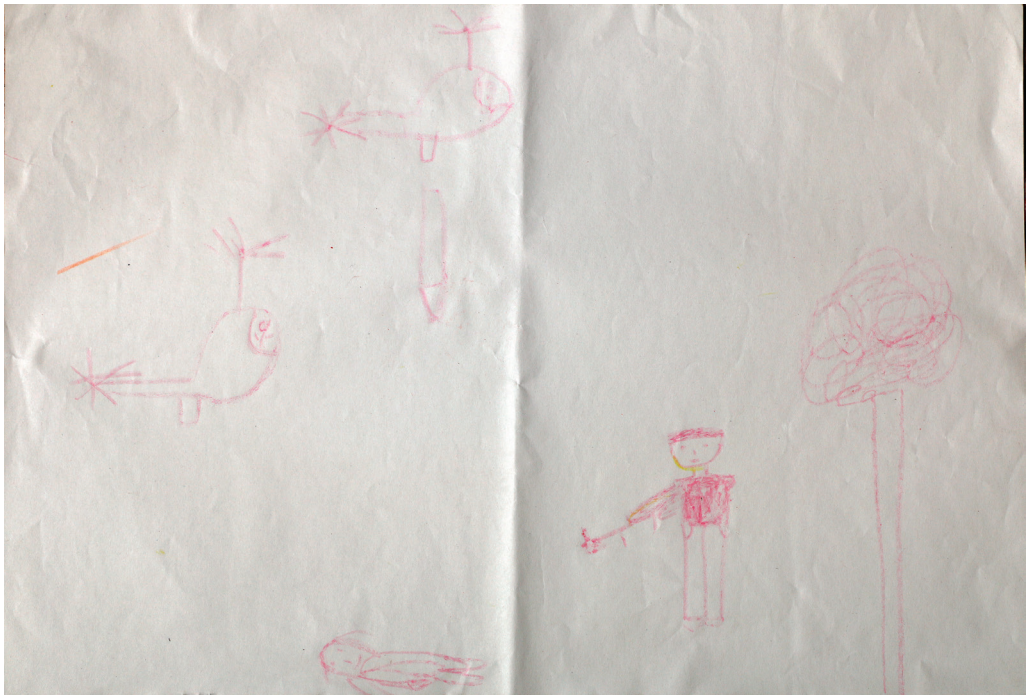
A rajzokon általában a hátrahagyott otthonaikra emlékeztek vissza, de sokan közülük a háborút rajzolták meg és azokat a szörnyűségeket, amiken átestek, míg Budapest-



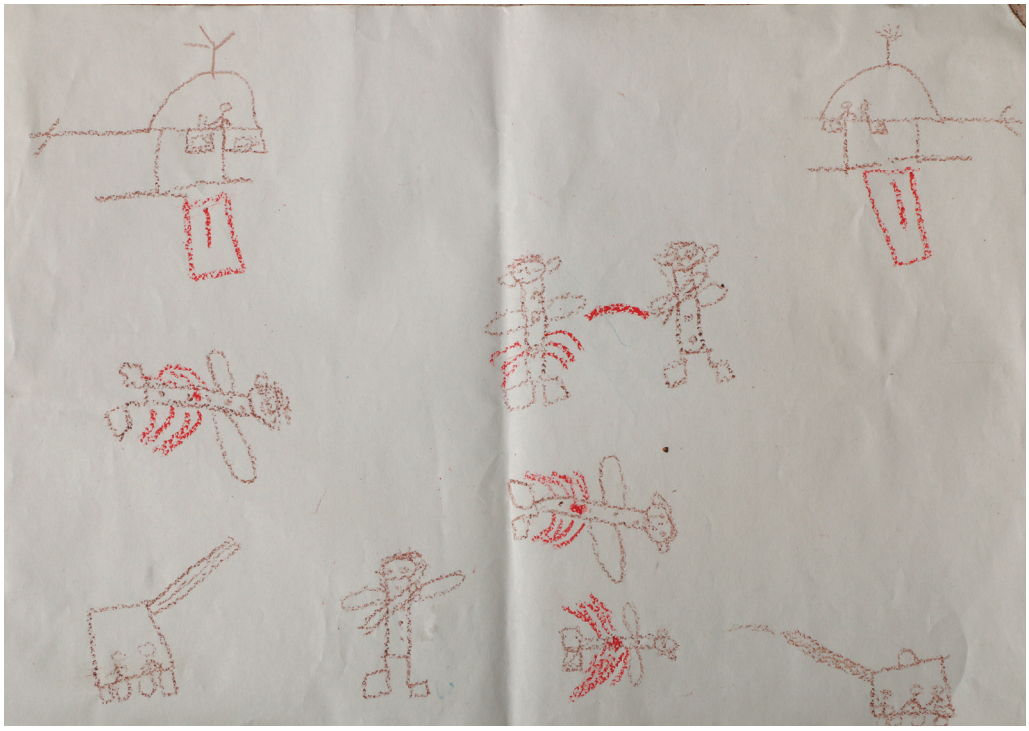
3. Márton György: Rajzát mutató fiú
A 2015 nyarán készült fotó a Baross téren várakozó szír és afgán menekült gyerekeket megörökítő sorozat egy darabja.
Magángyűjtemény



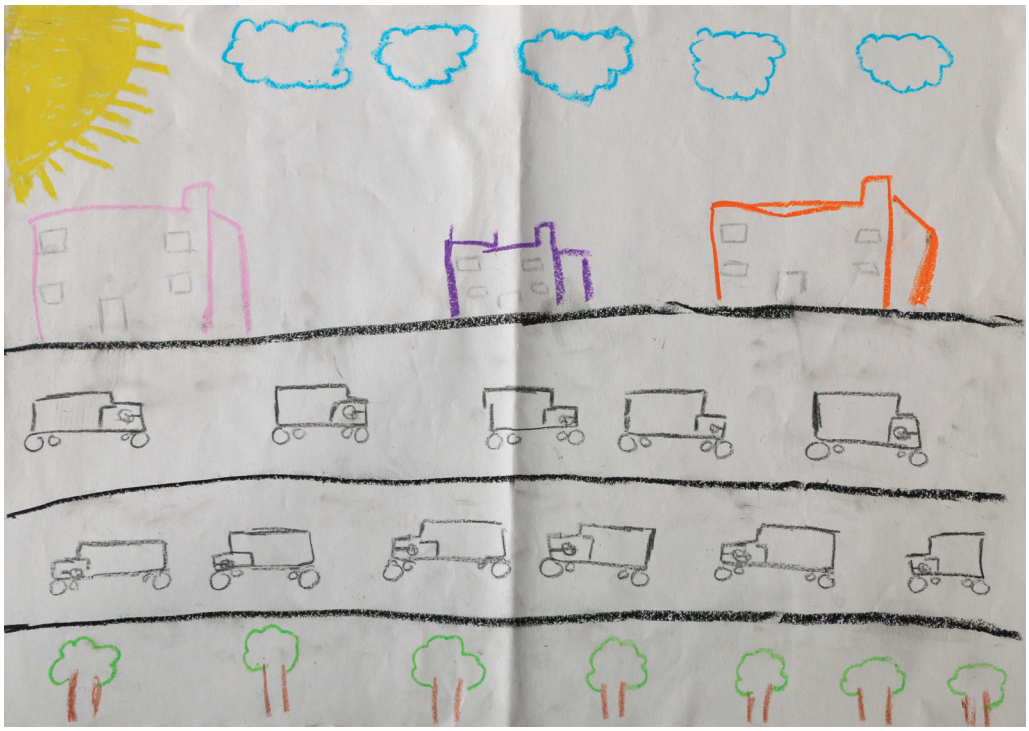
4. Mohamed, 3 éves



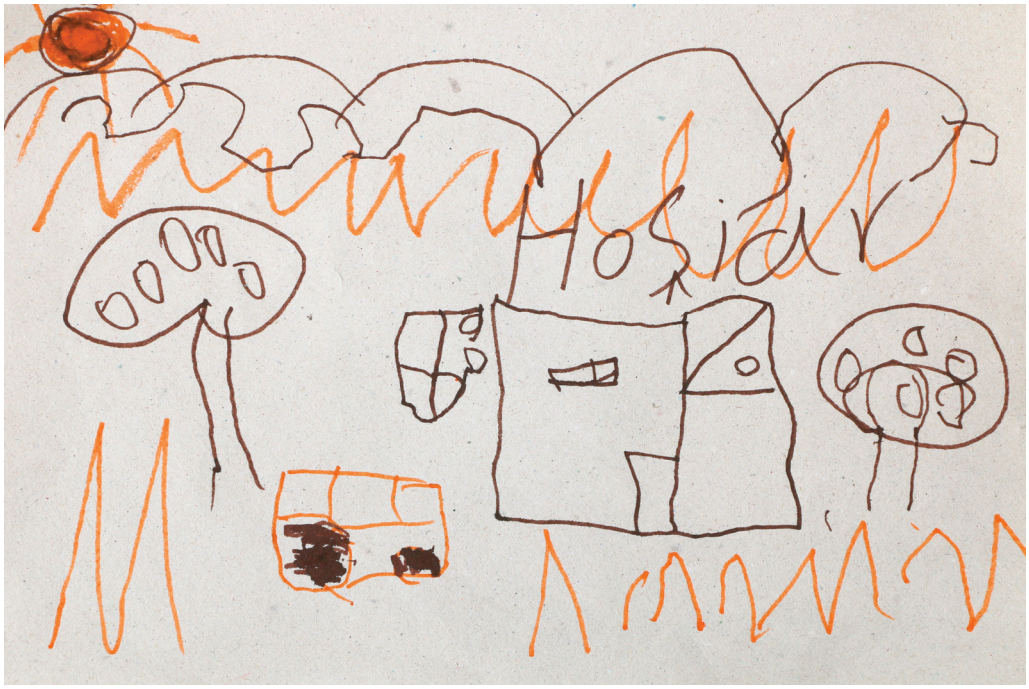
5. Riham, 11 éves



6. Walit, 9 éves



7. Shouq, 11 éves



8. Mohamed, 5 éves



9. Maryam, 10 éves



10. Ehsan, 10 éves



11. iski Kocsis Tibor: Identitás sorozat, Ahmed, 2004, Vászon, olaj, 71x141 cm



12. iski Kocsis Tibor: Identitás sorozat, Habeb, 2004. Vászon, olaj, 71x141 cm

re értek. A gyerekek másik része pedig a maguk előtt látomásként megjelenő boldog és harmonikus jövőt jelenítették meg: házat napsugarakkal és madarakkal, virágokkal.

Az egyik kisfiú, a 3-éves Mohamed Szíriából érkezett. Elmondása szerint az ő rajzán bombákat szóró repülőgép látható. A földön fekszik egy vérző ember, szerepel még a rajzon két egymásra lövő figura és két kés is. *(4. kép)*

A szintén Szíriából Budapesten átutazó Riham 11 éves. Ő mindent egy színnel, rózsaszínnel rajzolt meg. Szerepel a képén egy helikopter, ami bombát dob le, és egy ember, aki géppuskával lő le egy másikat. *(5. kép)*

A 9 éves kisfiú, Walit több figurát is helyezett a képre: halott, vérző embereket, égő helikoptereket és tankokat. A beszélgetés során elmondta, hogy ha felnő, majd rendőr szeretne lenni. *(6. kép)*

Egy 11 éves kislány, Shouq két irányba haladó teherautókat rajzolt. Az út mellett fákat, házakat felhőkkel és ragyogó nappal. Elmesélte, hogy szeretne vissza menni Szíriába, mert nagyon hiányzik az otthona. A rajzon a rózsaszín ház az övék. *(7. kép)*

Az 5 éves Mohamed szintén a saját házukat rajzolta le, két almafával és két autóval, az aleppói hegyekben, Szíriában. *(8. kép)*

A 10 éves Maryam Afganisztánból érkezett. Ő nem a hátrahagyott, hanem a jövőbeli házukat és kertjüket rajzolta le. *(9. kép)*

A 10 éves afgán kisfiú, Ehsan így mutatta be rajzát: „Ez a jövő. Az apukám dolgozik. Az autó sárga, mert ez egy taxi. Az a taxi, amit az apukám fog vezetni." *(10. kép)*

A képeket sokféle módon lehet értelmezni, megközelíteni, bárhogy is tesszük, érdemes nem elfelejteni, hogy a gyerek-szerzők által készített műveket azonos fontossággal kellene kezelnünk, akár verbálisan akár vizuálisan van megfogalmazva.

A 2015-ös Baross téri gyerekrajzoknak bizonyos értelemben véve a párdarabjaiként értelmezhetőek a hazai kortárs művészetben iski Kocsis Tibornak a háború borzalmai elől menekülő gyermekről festett portrésorozata. A sorozat egy darabja a szóban forgó kiállításon is szerepelt a Várban: *Ahmed*, a 11 éves iraki kisfiú 2005-ben festett arcképe. A nyilvántartási fotókat idéző semleges háttér előtt frontális beállításban megjelenő portré minden sallangtól mentes. Dokumentál. A fénykép 2003-ban a BM Bevándorlási és Állampolgársági Hivatala Menekültügyi Igazgatóságának Debreceni befogadó állomásán készült, ennek alapján festette meg a művész a nagyméretűre felnagyított olajfestményt. Ez már nem Caroto vagy Kahn Henrik kora, hanem a 21. század, bár a gyermek portréját ez alkalommal is a felnőtt készíti.

iski Kocsis Tibor 2001-ben végzett a Magyar Képzőművészeti Egyetemen. Gyakran alkot sorozatokat, amelyekben a hagyományos olajtechnika és a modern fotó ötvöződik. *Identitás* volt a címe projektjének, amelynek keretében 13 fotó és 8 db festmény készült. A gyerekek nem pusztán bájosak, aranyosak: történeteik vannak, emlékeik, amiket a tekintet, a beállítás sejtet és az a festésmód, ahogy iski Kocsis a portréit készíti: a fotón sokkal élesebben megjelenő kontúrokat, éleket elmossa az olajképeken. A nyolc festmény 2004-ben több kiállításon is szerepelt. Természetesen iski Kocsis Tibor esetében sem változik a korábban említett alaphelyzet, hogy a felnőtt festi meg, mutatja be a gyerek világát, a maga szempontjai szerint, adja a maga „gyerek" definícióját.

JEGYZETEK

1. *Maria T. Franco Fiorio*: Giovan Francesco Caroto, Verona, 1971: 100.
2. *Carlo Del Bravo:* Per Giovan Francesco Caroto, in: *Paragone Arte*, 15 (1964) 173: 3–16.
3. Luke the Physician, Painter, and Patron Saint, in: *Heidi J. Hornik* and *Mikeal C. Parsons:* Illuminating Luke, Malaysia, 2003: 11–27.
4. *Gisella Kraut:* Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum Künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei, Worms, 1986.
5. *Norbert Schneider:* The Art of the Portrait, Masterpieces of European Portrait Painting 1420–1670, Köln, 2002: 144–145; *James Hall:* The Self-Portrait, London, 1914: 56–58.
6. *Diana Korzenik:* Is Children's Work Art? Some Historical Views, in: *Art Education*, Vol. 34, No. 5., 1981: 20–24.
7. *Megan Brandow-Faller:* „An Artist in Every Child − A Child in Every Artist": Artistic Toys and Art for the Child at Kunstschau 1908. in: *A Journal of Decorative Arts, Design History and Material Culture*, Vol. 20, No. 2., 2013: 195–225.

8. *Thomas R. Murray:* Effects of Frustration on Children's Paintings, in: *Child Development,* Vol. 22, No.2, 1951: 123–132
9. *Margaret R. Higonnet:* The Cases of Worls WarI and Darfur, in: *PMLA,* Journal of the Modern Language Association of America, Vol. 121, No. 5, 2006: 1565–1576.
10. Uo.
11. A rajzok és kutatók beszámolói: http://pantheon.hrw.org/legacy/photos/2005/darfur/drawings/1.htm Letöltés: 2017. aug. 11.
12. http://pantheon.hrw.org/legacy/photos/2005/darfur/drawings/1.htm Letöltés: 2017. aug. 11.
13. http://pantheon.hrw.org/legacy/photos/2005/darfur/drawings/1.htm Letöltés: 2017. aug. 11.

ILDIKÓ FEHÉR

AHMED IN THE CASTLE AND IN BAROSS TÉR: CHILDREN'S DRAWINGS FROM THE SUMMER OF 2015

ABSTRACT

Child drawings or drawing children became popular themes in painting from the 16th century as seen in the often-cited pictures of Giovanni Francesco Caroto and Henrik Kann. A creating child or children's drawings traditionally invite a psychological approach: these are self-portraits in a real or idealized environment. This relationship was modified by the camera, the documentary photo. In 2015, a reporter of the *Wall Street Journal* brought a big pack of colour pencils and crayons to the children of refugee families waiting in Baross tér, Budapest. A great many drawings were made – those children made images of the worlds of their desires and dreams; the illusionism of the Baroque and Biedermeier manifested in our present time. The children also spoke about their works and with the permission of their parents, photos were taken of them. Photos and paintings about migrant children: Tibor iski Kocsis also took pictures of Afghan, Iraqi and Georgian families seeking refuge at the reception station of the Ministry of Interior in Debrecen. He asked permission from those families while he also recieved help from a social worker on the spot. His project IDENTITY produced 13 photos, out of which 8 was later recreated in the form of large-size oil paintings.

feher.ildiko@mke.hu

MOLNÁRNÉ ACZÉL ESZTER

MINDENT A GYERMEKRŐL? – EGY IDŐSZAKI KIÁLLÍTÁS TANULSÁGAI

GYEREK/KOR/KÉP – GYERMEK A MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETBEN

IDŐSZAKI KIÁLLÍTÁS A BUDAPESTI TÖRTÉNETI MÚZEUM VÁRMÚZEUMÁBAN

2016. OKTÓBER 12–2017. FEBRUÁR 19.

„a portré változásaiban tükröződnek annak a társadalomnak a változásai, amelyben a portré létrejött. Ezért a portré nem definiálható univerzális műfajként, hanem csak abból a történelemből ragadható meg, amely létrehozta és meghatározta.”

Hans Belting[1]

A GYERMEK ÉS A MÚZEUM

Napjainkra egy múzeum nem nevezheti magát korszerűnek, ha nem tervez gyermekprogramokat, nem tekinti potenciális látogatóinak a gyermekeket, a családokat. Kifejezetten gyermekeknek szánt múzeumot a 19. század legvégén hoztak létre először az Egyesült Államokban, a Brooklyn Children's Museum-ot, majd a 20. század első felében számos további, hasonló intézményt az USA-ban. Innen terjedt el Európában is a gyermekmúzeum koncepciója. 1978-ban Brüsszelben, majd az 1990-es években Angliában is megnyitották kapuikat az első Gyermekmúzeumok, s azóta Európa számos városában követték ezen igényt a múzeumalapítók.

A 2000-es évek elejétől terjedt el pedig, hogy nagy múzeumok is külön részleget



A kiállítás részlete

alakítottak ki a gyerekeknek, mint pl. Bécsben a Schönbrunni Kastélyban is nyitottak külön „Gyermekmúzeumot”[2] miközben a ZOOM Kindermuseum a MuseumsQuartierban már az 1990-es években megnyitotta kapuit, s mára korosztályonként meghatározott egységekben várja az aktív felfedezésre nyitott gyermekeket nyolchónapos kortól.[3] Magyarországon 2012-ben nyitotta meg kapuját az első gyerekmúzeum, a Petőfi Irodalmi Múzeum Mesemúzeuma Budapesten, amely koncepciójában és működésében teljesen azt a múzeumi formát nyújtja, amilyennek egy gyermekmúzeumnak lennie kell: óvodán, iskolán kívüli, játékos tanulás helyszínei, amelyek kifejezetten a gyermekek számára kitalált, aktív tapintható, játékra ösztönző installációkkal vannak berendezve.[4]

Szerte a világban léteznek persze a gyermekkor múzeumai, így Nagy-Britannia legrégebbi gyerekkortörténeti múzeuma 1955-ben Edinburgh-ben nyílt meg, de az 1970-es években Londonban és Derbyshire-ben is nyitottak gyermekkor-történti múzeumokat,[5] s a Victoria and Albert Museum is rendelkezik egy Gyermekkor Múzeum egységgel, amelyben „*childhod objects*”-ket, játékokat, gyermekkor-történeti rekvizitumokat mutatnak be.[6] Az 1990-es évektől a múzeumok egyre nagyobb számban szenteltek kiállítást a gyermekkornak, s egyre több múzeum választotta kutatási és kiállítási témájának valamilyen szempontból a gyermekkort. Svédországban például az *Obay, Play and Learn* projekt keretei, időtartamban 2010 és 2014 között öt múzeum fogott össze, hogy a gyermekgondozás történetét, módszertani változásait és ideológiai összefüggéseit térképezze fel az iparosodás révén meghatározó módon változó nyugat-svédországi régióban. A kutatás eredményeként több kiállítás jött létre, s a projektmunkatársak egyértelműen eredménynek látják azt az állítást, hogy a gyermekgondozás módszerei alapvetően tükrözik a társadalomban zajló változásokat.[7] 2018-ban pedig már Cape Townban nyílik meg Afrika első olyan interaktív múzeuma, amit a gyermekségnek szentelnek.[8]



A kiállítás részlete

A hazai múzeumi világban a játéktörténet önálló múzeummal van jelen a kecskeméti Szórakaténusz Játékmúzeumban,[9] de a nagy országos múzeumok is jelentős játékgyűjteménnyel rendelkeznek, ahogy a Budapesti Történeti Múzeum is, ahol az elmúlt 30 évben többször is rendeztek játéktörténeti kiállítást.[10] 2016-ban pedig az Óbudai Múzeum *Játék a városban* címmel az első állandó játéktörténeti kiállítás nyitotta meg Budapesten, amelynek keretében az 1990 előtti polgári játékokat kívánja a látogatóknak bemutatni.[11] Habár a játéktörténet egyes vélemények szerint egyáltalán nem „mesél" a gyerekekről, sokkal inkább a felnőttekről, a felnőttek gyerekekről szóló gondolkodásáról tudósít.[12]

Ráadásul még a gyerekek alkotta művek számára is léteznek ma már múzeumok, mint pl. az Oslói Nemzetközi Gyermekművészeti Múzeum.[13] Hazánkban is többször rendeztek nagyszabású gyermekművészeti kiállítást,[14] és a Budapesti Történeti Múzeum a mai napig helyet ad a Város és Faluvédők Szövetsége szervezésében immáron 26 éve elindított, 10 és 18 év közötti gyerekek rajzpályázatára alkotott művekből évente megrendezett kiállításnak.[15]

GYEREK/KOR/KÉP

Jelen esetben azonban a fenti szójátékkal címzett kiállítás esetén a négy kurátor: Révész Emese művészettörténész, a Magyar Képzőművészeti Egyetem tanára, Rum Attila művészettörténész, Tészabó Júlia művészettörténész, gyerekkortörténész, az ELTE Pedagógiai és Pszichológiai Kar tanára valamint jómagam – mint a múzeum munkatársa – valami másra törekedett.

Egy olyan világban, amikor a fiatalok, de valójában mindenki, naponta jelentős számú képi információval, sokszor akár mozgókép formájában szembesül, nehezen kel versenyre egy múzeum a rendkívül gyorsan változó és gyors visszajelzést adó ingerekkel. A kiállítás a maga módján mindig statikus vizuális rendszer marad, amelyben részben a saját mozgásunk és aktivitásunk az, ami a dinamikát adhatja.

A kiállítás kurátoraival egy olyan koncepciót szerettünk volna megvalósítani, amely egyrészt feltérképezi a magyar művészetben a gyerekeket megjelenítő képanyag jelentős részét, másrészt áttekintést nyújt arról a „tükörképről", amit a képzőművészet a gyerekekről történő gondolkodásból megmutat. Ennek nincs hagyománya hazánkban, a hazai kiállítások sorában először és utoljára 1940-ben, a Műcsarnokban megrendezett tematikus tárlatok sorában (akt, arckép, nők, stb.) került megrendezésre egy hasonló válogatás.[16] A nemzetközi múzeumi világban az elmúlt 40 évben számos olyan kiállítás született, amely valamilyen formában a gyermekségről, vagy a gyermekekről szólt. Ilyen volt pl. a New York-i Museum of Modern Art 2012-ben rendezett, a gyerekeknek szánt, a design 20. századi történetét bemutató nagyszabású kiállítása,[17] vagy a párizsi Musée Marmottan Monet-kiállítása, a gyermekről a művészetben témakörben.[18] Amíg a párizsi kiállítás egy alapvetően áttekintő anyagot mutatott be a hagyományosan az impresszionistákhoz kötődő kis múzeumban, a párizsi villaépületben, a Budapesti Történeti Múzeum Vármúzeumában valami olyasmire törekedtünk, ami tematikusan mesél a gyermekkor és az őket körülvevő kor képeiről, és minden korosztály számára tartalmaz felfedezésre váró elemeket.

Egyrészt törekedtünk a potenciális látogatók lehetséges viselkedési formáiból kiin-



A kiállítás részlete

dulni, például olyan gondolatok alapján, amelyeket Thomas Schlesser designer a kiállításlátogató néző lehetséges attitűdjeinek összefoglalásában fogalmazott meg. Szerinte ötféle szemléletmódban ragadhatjuk meg a műalkotások szemlélésének tevékenységét: egyrészt a szemlélődő tekintetben, amikor a látogató a látvány szerezte örömöt, a nézés intellektuális gyönyörét keresi. Másrészt abban, aki a vizuális emlékezetét „tornáztatja", és az alkotót próbálja beazonosítani egyfajta stíluskritika alapján, majd magát ellenőrizni egy kiállítás megtekintése során. A harmadikféle szemlélő egyfajta „üzenetet" keres az alkotásokban, aki szeretné ésszel felfoghatóan megfogalmazni azt, amit a mű szemlélése során érzékelünk. Erre többféle mód lehetséges, hiszen az alkotás szólhat a művészetről, filozófiai tartalmakról, egy adott korszakról, vagy a mű témájáról és számos más rétegről. Mindebben természetesen szerepet játszik a néző aktívitása, aki szociokulturális közegéből fakadóan tudja értelmezni a művet, de az intuíció révén is képes közelkerülni egy alkotáshoz. Schlesser megkülönbözteti még az ikonografikus szemlélőt is, aki az egyes művek között formai hasonlóságokat és eltéréseket vizsgálja. Végül a szemlélődő típust abban látja, aki értékhierarchia mentén fedezi fel a művek vizsgálata során az alkotásokat. Ez a szemlélet a hagyományos művészettörténészi szemlélet is, amely kvalitás vagy tartalmi kérdések alapján határozta meg vizsgálata tárgyának fontosságát.[19]

Így történhetett az, hogy a hazai művészettörténet tudománya gyerekeket bemutató ábrázolások sorát az édes, bájos művek alacsonyabb eszmei rétékkel bíró alkotások sorába helyezte, s elenyésző kivételek mellett kevesen foglalkoztak a kérdéssel.[20] Kiállítá-

sunk szándéka ennek a hallgatásnak a megtörése és kérdések feltevése volt a gyerekeket ábrázoló műalkotások témákra bontott megmutatásával.

A kiállítás kilenc egységbe foglalta a bemutatott műalkotásokat. A termek során a szivárvány színei mentén haladhatott a látogató végig, ahogy a mesevilágban is a szivárványon juthatunk át egy másik birodalomba, jelen esetben a gyerekek világába. Az egyes terekben az elmúlt 200 év hasonló és eltérő korú műalkotásai kerültek egymás mellé, sokszor egészen különböző korú műveket ütköztetve, megmutatva köztük a tartalmi vagy vizuális összefüggéseket, vagy a szemléletmódból fakadó különbségek feszültségét.

A tárlaton végig több rétegben, a látogató igényeitől függően szabadon választható mennyiségben helyeztük el az információt. Egyrészt rögtön a bejáratnál aktivitásra szólítottuk fel az érkezőt, és a bevezető szöveg mentén a falon, tükörcsempék sorakoztak és arra kértük a nézőt, hogy rajzolja le önmagát. Igaz, a tükörcsempék magassága az eredeti koncepció szerint 140 cm-ig, tehát határozottan gyerekmagasságig szólt, a kiállítás első egy hónapja után itt újra kellett festeni a falakat. Erre még egyszer sort kellett kerítenünk a nyitva tartás idején, annyira népszerű volt e tevékenység a látogatók körében. Igen tanulságos volt azonban, hogy leginkább a fiatal felnőtt látogatók szánták rá magukat a rajzolásra és a falak egyre inkább rajzokkal történő telítettsége azt is megengedettnek tekintette részükről, hogy egy idő után a szövegfelületre is rajzoljanak.

A bejáratnál történő megszólítással már szerettük volna érzékeltetni, hogy elképzelésünk szerint valójában ők, a látogatók a főszereplők. A kiállításban végig meg-megjelentek különböző, a témákhoz kapcsolódó aktivitások, amelyekkel egyrészt a tapintási, alkotási vágy volt kielégíthető, másrészt egy-egy résztémakör bizonyos szempontból elmélyíthetővé vált. Ilyen volt például a „Család" címmel ellátott és a családábrázolások történetét felvázoló teremben elhelyezett pecsételő, amelynek öreg férfi és nő, gyerek és felnőtt figuráival a látogatók összeszedhették családjuk tagjainak sorát.

A kiállításon végigfutott egy vizuális kommunikációs sík, – mely igen megosztó fogadtatásra lelt a múzeumi kollégák és a látogatók között. Kifejezetten erre a kiállításra alkotta Dániel András[21] gyerekkönyv-író és illusztrátor azt a két figurát, akik se nem emberek, se nem állítok, hanem sokkal inkább „manó és bádogcica" szerű, kitalált lények voltak. A figurák a kiállításban egy-egy képre valamilyen cselekedettel reagáltak. A két meselény mindig legalul, a falak aljában jelent meg, a legkisebbek magasságában, s mozdulataikkal fejezték ki meglepetésüket, vagy valamilyen humoros tartalmat. Tudatosan nem szavakkal, hanem mozdulatokkal és „arckifejezésekkel" kommunikáltak. A BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár gyűjteményéből a kiállításra érkezett Jakobey Károly rendkívüli finomságú, 1855 körüli akvarellje alatt, amelyen a festő gyermek-modelljével látható, például a „manó" a „bádogcica" oldalára virágokat festett, vagy a „Szabályozás, nevelés", az iskolai ábrázolásokat felvonultató teremben a „manó" a fenyítés elől a „bádogcica" mögé bújt, hátha nem veszik észre, stb.

A kiállítás a „Kezdetek: Madonna" egységtől a „Család" témáján keresztül vezetett el a „Fiú / lány" tematikus részhez. A „Kezdetek" egységben a gyermekábrázolás megjelenését a hazai festészetben – és egyben az ember életében – szerettük volna megragadni. Így egyrészt bemutatásra került az a vizuális folyamat, ahogy a Szűz Mária és a gyermek Jézus-t ábrázoló képtípusból kibontakozott az anya gyermekével téma polgári ábrázolása, de bemutattuk a gyermek érkezése fölött érzett öröm vizuális megfogalmazását is az 1900 körüli művészet két eltérő stílusú munkájában,[22] vagy La-



A kiállítás részlete

borcz Ferenc 1940-es évekbeli kisplasztikáiban a Magyar Nemzeti Galériából. Ebben a tematikus egységben már megjelent a kiállítás egy meghatározó, párhuzamos szála, a magyar művészek saját gyermekeikről készített alkotásai: Bernáth Aurél grafikáján szorosan öleli magához a csecsemő Máriát, Marilit, akivel egy későbbi teremben már nagylánykorában szembesülhetett a néző, egy tükrös önarcképen.[23]

A „Család" ábrázolások sorában világosan volt követhető az ábrázolt családok tagjai között megjelenő viszonyok-kifejezésének kötött, társadalmilag és a kor szabályai által meghatározott volta. Ignaz Rüss 1808-ban készült, kissé provinciális családképén a szereplők egy szűk, festett természeti háttér előtt húzódó képtérben, egymás mellett, egymással szinte semmilyen kapcsolatot sem alkotva sorakoznak, egyenként kitekintve a képből, ám Weber Henrik 1846-os kompozícióján az arcokon és a mozdulatokon a hangsúly, amelyek mintha szoros családi köteléket volnának hivatottak kifejezni. Ebben a teremben jelent meg először az a jelentős eltérés, ami a későbbikben sokszor egészen konkrétan megragadhatóvá vált, hogy mennyivel problémaérzékenyebben, mennyivel inkább a gyermek szemszögéből igyekszik megragadni a gyerekséget a kortárs művészet a korábbi korok ideológiailag meghatározott, a felnőttek szemlélet megfogalmazó ábrázolásokkal szemben. Amíg a Wéber család idealizált csoportportréján minden családtag a szerepének megfelelő aktivitás közben jelenik meg, vagy Gáspár Anni családképén a szép ruhában a pesti Duna-korzón pihen meg az 1950-es évek ideális családja gyermekével, addig Molnár Ágnes videóin a hagyományos családkép széttörik, megbomlik, s Hitka Viktória művészkönyvében a válás vizualizálódik.

A „Fiú/ lány" egységben sorakoztak talán a leginkább hagyományosnak, a látogatók által elvárt megelenésűnek ítélhető gyerekportrék, sokszor olyan ruhában vagy frizurával, amelyek a mai látogatót megtéveszthették, sőt a gyermek nemében is bizonytalankodtak néha, amíg el nem olvasták a tárgyfeliratot. Ebben az egységben szembesülhettek a látogatók avval a nagylánnyal, akivé az első teremben szorosan ölelt csecsemő



A kiállítás részlete

fejlődött, és ebben a teremben nézhette meg ismét önmagát a látogató. A gyerekek képmása között az egyik főfalon egy hármas tükröt helyeztünk el, amelyekben a látogató önmaga képét nézegethette a műalkotásokon ábrázoltak képe között, akár a képekről lemásolt kartonruhákat viselve is megnézhette torzító vagy valós képét a tükrökben.

Ebben a teremben jelentek meg először azok, a 19. század első feléből származó művek, melyeken a gyermek saját, vagy neki valónak tartott világában, rá jellemző eszközökkel jelent meg, s nem a korábbi korokban bemutatott kisméretű felnőttként.

A 19. században a gyermek három erőforrást is megtestesített: a demográfiai tőkét, a generációk folytatásának biztosítékát, s a gazdasági tőkét, amely alkalmazkodni tud a változó világhoz. A 18. század második felében születtek meg az első demográfiai vizsgálatok, majd az orvostudomány fejlődésének eredményeként ekkor jelent meg Európában a megelőző oltás gyakorlata. Ezt a fajta orvosi védekezést Napóleon is támogatta, habár Franciaországban csak 1902-ben vezették be a kötelező védőoltásokat, hazánkban pedig 1938-tól. A 18. század végén jöttek létre az első gyermekkórházak, ekkor kezdik el a gyermekeket tudományosan vizsgálni. A gyerekhalandóság csökkentése érdekében Európa-szerte több intézkedést is hoztak, és egyre inkább előtérbe került a kisgyermek gondozásában betöltött anyai szerep is. Ekkoriban kezdték el a gyermeket tudatosan, tudományosan vizsgálni. Albertine Adrienne Necker de Saussure (1766–1841) svájci írónő és pedagógus – aki hamar fellépett a nők oktatása érdekében – barátnőitől azt kérte, hogy jegyezzék föl kisgyermekeik „apró tevékenységeit" és küldjék el neki. Elkezdik a legkisebb tevékenységeiket is rögzíteni.[24] Ebben az időszakban a gyermek anyai táplálása még nem volt teljesen elterjedt, de számos olyan szoptatás-ábrázolás született, amely a gyermeket anyja révén történő táplálásának örömét és jótékonyságát volt hivatott terjeszteni.

A gyerekek ruházata is egyre kényelmesebbé vált a 19. század első felétől, John Locke, angol polgári filozófus és a Rousseau-i pedagógiai elveknek köszönhetően.

A klasszikus viselet inspirálta a divatot is, a kisfiúk elkezdtek bő zubbonyt hordani a lányok ingruhácskát övvel átkötve.[25] Jól példázta ezeket a viseleteket a kiállításban Borsos József *Kisfi*ú ábrázolása a Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár gyűjteményéből, amelyen a kisfiú kék, vállán megkötött, derekán összehúzott ujjatlan köpenyfélét visel, kezében szabja, fején Kossuth-kalap, kokárdával. Ha még azt is tudjuk, hogy a kép 1848-ra datált, a viselet utalása sem kétséges az 1848-as forradalomra vonatkozólag. Habár ez a kép inkább a felnőttek fegyvereivel játszó, gazdag család gyermekét mutatja, a kor nemzetközi festészetében sokkal nyersebben is megjelenik a gyerekkatona, aki a felnőttek forradalmában aktívan részt vett.[26]

Ebben az időben a gyerekeknek még nem volt saját szobájuk, illetve a lányok hamarabb rendelkeztek saját szobával, mint a fiúk, a család magánéletében betöltött szerepük miatt. A 20. század második felében kedveltté váltak a gyermek fürdetése és öltöztetésének ábrázolása,[27] a magyarországi anyagban e kiállításban csak a 20. század derekáról, Laborcz Ferenc kisplasztikái között láthatunk érzékeny anya és gyermeke fürdését bemutató ábrázolásokat.

A gyerekportrék sorában megjelentek a 20. század magyar festői által alkotott művek, például Ferenczy Károly fiairól, Béniről és Valérról festett egy-egy képe, de Szőnyi István is jelen van, ahogy a kiállítás címadó képe is az ő műve, anyát és gyermeket egymást szorosan tartó ábrázolásával 1935 körülről.

A „Szabályozás és nevelés” egységében egyértelmű a szembenállás a közoktatás bevezetését követő időszak magyarázó, idealizáló iskolai képanyaga és a kortárs művészet „őszintesége” között. Miközben nem szabad elfelejteni a közoktatás bevezetésének



A kiállítás részlete

jelentőségét az egyén, és a társadalomban betöltött szerepe és helyzete szempontjából, Födő Gábor: *Mikor lesz már vége* című, egy iskolapad felső lemezébe karcolt alkotása a kiállításba látogató iskolások számára az iskolapadban töltendő passzív létezésre emlékeztetett. Ebben a térben bátorkodtunk a kiállítási tárgyak feliratait nem hagyományos módon elhelyezni, így a művek alkotóit, a címét, korát, valamint a művet őrző gyűjteményt megmondó feliratokat időrendi sorrendben egymás mellé ragasztva helyeztük el a padlón, miközben az egyes képekhez tartozó rövid magyarázó szövegeket közvetlenül a képek alatt a földön szerepeltettük. Ezeket a szövegeket ragasztott csíkokkal kapcsoltuk össze, hogy csak a vonalon haladva lehessen megfejteni, hogy pontosan mi mihez tartozik. A szokatlan megoldás célja a feszültségkeltés volt, amelyet egyes vendégkönyvi bejegyzés igazolni is látszott.

A kiállítás egy intim szeglete volt a „Gödöllői Iskola" része, ahol Nagy Sándor és Kriesch Laura munkáit mutattuk be, Csók István *Züzü*-sorozatának grafikai kiadása mellett, mivel ez az egyetlen olyan hazai, összefüggő képanyag, amelyen a gyermek csecsemő korától a felnőtté válásig követhetjük végig az eseményeket.

A „Játék" terében Margitay Tihamér,(1859–1922) olvasó suhancai mellett kiválóan megfért a Nemmivoltunk csoportosulás *Csibész pisztoly*a – valójában egy fiktív játékgyár köpőcsöves pisztolya – és Hecker Péter ufómaszkos, *Bicikliző kisfiú*ja a Ludwig Múzeum gyűjteményéből.

A kiállítás talán legnehezebb egysége a gyermekek kiszolgáltatottságát járta körül, e témakörön belül megjelent a szegénység, a gyermekmunka, a háború és a gyermekhalál témája. A kiállítás záró egységében eljutottunk a felnőtt-korig, a gyerekségre már nosztalgiával visszatekintő művekig, amelyek szignifikánsan a 20. századmásodik felétől jelentek meg, s lila színű falon függtek, hogy az emlékezet torzító mechanizmusaira is felhívjuk a figyelmet. Ebben a térben színes plexiken keresztül is nézhettük a világot és a képeket, kipróbálhattuk milyen is úgy szemlélődni, hogy rózsaszínben látjuk a világot.

JEGYZETEK

1 *Belting, Hans:* FACES. Az arc története. Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2018: 177.
2 https://www.schoenbrunn.at/besucher-informationen/kinder-und-familien/ Letöltés 2018 szept. 21.
3 https://www.kindermuseum.at/ Letöltés 2018 szept. 21.
4 www.mesemuzeum.hu Letöltés 2018 szept. 22.
5 A legtöbb gyerekkortörténetinek nevezett múzeum Nagy Britanniában létezik, más országokban kevéssé van jelen ilyen tematikus múzeum. In: Roberts, Sharon: Minor Concerns: representation of Children and childhood in British Museums: 5. www2.le.ac.uk Letöltés 2018 szept. 20.
6 www.vam.ac.uk Letöltés 2018 szept. 20.
7 Christine Fredriksen: Obey, Play and Learn – Political Ideologies and Childcare. In: Museums and the Idea of Historical Progress. Iziko Museums Publications in association with ICOM-SA, Cape Town, 2014: 181. http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icmah/PDF/Museums_and_the_Idea_of_Historical_Progress_ICMAH_COMCOL.pdf Letöltés 2018 szept. 21.
8 www.museumofchildhood.org.za Letöltés 2018 szept. 21.
9 szorakatenusz.hu Letöltés 2018 szept. 18.
10 Ecc, pecc, újra bejöhetsz. Játéktörténeti kiállítás, BTM Kiscelli Múzeum 1987–1988; Babaház kiállítás BTM Kiscelli Múzeum, 1995; Játszani jó! – Történelmi barangolás a játékok birodalmában, a Magyar Nemzeti Múzeummal és a szegedi Móra Ferenc Múzeummal közösen, BTM, 2003–2004.
11 www.obudaimuzeum.hu Letöltés 2018 szept. 18.

12 Roberts, Sharon: Minor concerns: Representation of Children and Childhood in British Museum's, Museum and Society, 2006: 14. www2.le.ac.uk nem jó a jelzet
13 www.barnekunst.hu Letöltés 2018 szept. 18.
14 *Dr. Tészabó Júlia:* 20. század eleji hazai törekvések a gyermekkultúra területeinek meghatározására – Az 1914-e Gyermekművészeti Kiállítás és utóélete, 2014. Gyermekkultúra Konferencia és Kiállítás, Budapest, 2014, konferencia előadás. http://gyermekkultura.tok.elte.hu/
15 vfsz.shp.hu nem jó a jelzet
16 *Révész Emese:* A felfedezésre váró másik. In: Gyerek/kor/kép. Gyermek a magyar képzőművészetben. Budapesti Történeti Múzeum, kiállítási katalógus. Budapest, 2016: 14.
5–16.
17 Kinchin, Julian and O'Connor, Aidan: Century of the Child: Growing by Design, 1900–2000, New York, 2012.
18 *Gélis, Jacques:* L'art et l'enfant, chefs-d'oeuvre de la peinture francaise, Musée Marmottan Monet, Paris, 2016.
19 *Schlesser, Thomas:* Quelle est la nature de notre regard? In: Carambolages. Paris, Grand Palais Galeries nationales, Beaux Arts Éditions, 2016: 8–13.
20 *Révész 2016,* i. m. u.o.
21 https://www.pagony.hu/daniel-andras
22 Körösfői Kriesch Aladár: *Boldogság,* 1898 (Kat. I. 5.) és Knopp Imre: *Fiatal anya,*1900 (Kat. I. 7)
23 Bernáth Aurél: *Tükrös önarckép Marilival,* 1945 (Kat. III. 27.)
24 *Gélis, Jacques:* L'art et l'enfant, chefs-d'oeuvre de la peinture francaise, Paris, Musée Marmottan, Monet, 2016: 109.
25 *F. Dózsa, Katalin:* Megbámulni és megbámultatni, L'Harmattan Kiadó, 2014: 221.
26 Gélis 2016: u.o.
27 *Gélis 2016:* 108.

Ezen írás egy korábbi, ettől csekélységekben eltérő változata már megjelent a Bárka *című folyóiratban. XXV. évfolyam, 2017/I., 65–70. oldal. A cikk képeit Bakos Ágnes és Tihanyi Bence készítette*

ESZTER ACZÉL, MRS MOLNÁR

EVERYTHING ABOUT THE CHILD? THE MUSEUM AND THE CHILD: LESSONS OF AN EXHIBITION

ABSTRACT

Nowadays a museum which does not organize special programmes for children or does not consider them potential visitors cannot promote itself as modern. Together with the other curators of the

Gyerek/kor/kép. (Gyermek a magyar képzőművészetben Budapesti Történeti Múzeum, 2016.) …. exhibition we wanted to map the bulk of Hungarian art pieces displaying children and also to give an overview of the "mirror image" presented by the Hungarian fine arts of the ideas and thoughts considering children. As part of our concept we tried to use a multi-layered communication easily accessible to children as well.

During the past 40 years there were many exhibitions worldwide that presented in some way childhood and children. One of them was the exhibition "Art and the Child" at the Musée Marmottan Monet, Paris, in 2015. While that museum, situated in a little villa in Paris traditionally rendering the works of impressionist artists, presented pieces in a basically chronological order, giving an overview of French paintings and drawings, our exhibition in the Castel Museum of the Budapest History Museum displayed art pieces on children in thematic blocks offering explorable information to all age groups.

Different types of visitors and approaches of recipients were at the base of our concept. My lecture is about our experiences gained during this experimental work.

aczél@mail.btm.hu



A KIRÁLYI PALOTA - A KULTÚRA VÁRA

A Budavári Palota története 1686-tól napjainkig

Budapesti Történeti Múzeum
Vármúzeum

Budavári Palota E épület
www.btm.hu