

A gyermek a természetben

A fürdés és a víz motívuma a 19. század második felének, illetve a Szolnoki Művésztelep néhány alkotójának gyermekábrázolásain

TÁMBA RENÁTÓ

Debreceni Egyetem Humán Tudományok Doktori Iskola

Jelen tanulmány célja, hogy a realizmus, a klasszikus modernség és a Szolnoki Művésztelep köréből hozott képzőművészeti példákon keresztül rámutasson a gyermek-természet kapcsolat különböző mintázataira a 19. sz. második felének festészete tárgykerén belül. Célom továbbá a képeken tükröződő gyermekszemléleti elemek feltárása, értelmezése, az áttételes pedagógia történeti hatások kimutatása. Mindehhez roppant sokrétű kutatás-módszertani repertoár áll rendelkezésre, jelen tanulmányban az ikonográfia-ikonológia, a hermeneutika és a társadalomtörténeti megközelítés jegyei érvényesülnek a leghatározottabban, továbbá hangsúlyosan jelenik meg a motívumtörténeti megközelítés. A vizsgált alkotásokat elemezve megállapítottam, hogy a víz és a fürdés motívuma különböző társadalmi jelentésekkel kapcsolódik össze, az evilági életbe való bevezetés deszakralizált létmetaforájaként ugyanúgy megjelenik e műveken, mint a gyermekkor biológikumával, a gyermeki funkciókkal és spontán kívánságokkal szembeni elfogadó, megértő nevelői attitűd kifejezőjeként, illetve a gyermeki öntevékenység, önkibontakoztatás elfogadásáról, a természetes fejlődésről szóló narratíva hordozójaként, ugyanakkor találkozunk a romantikus gyermekideológiát tükröző alkotással is. Mindazonáltal e műveken a természet és a gyermek között számos esetben organikus kapcsolat érzékelhető, elsősorban az adott képkonceptió sajátosságaiból fakadóan.

Kulcsszavak: gyermekkor-történeti ikonográfia, a víz és a fürdés motívuma, természet és gyermek kapcsolata, klasszikus modernség, Szolnoki Művésztelep

Bevezetés

A hazai pedagógiai szaksajtóban a képzőművészeti alkotások gyermekkor-történeti szempontú elemzésének még nincsenek kiterjedt hagyományai, eltekintve többek között Pukánszky Béla (2001), Péter Katalin (1996) és Endrődy-Nagy Orsolya (2010) tanulmányaitól. Jelen dolgozatban jómagam is hasonló feladatra vállalkozom. Írásom tárgya a gyermek-természet viszony ábrázolása a 19. századi festészetben, különös figyelemmel a realizmus, a klasszikus modernség és a Szolnoki Művésztelep gyermekábrázolási gyakorlatára, illetve a víz és a fürdés motívumára. A vizsgált motívumok mint létmetaforák a művelődés és a művészet történetében gazdag hagyománnyal rendelkeznek, ám a 19. században nagymértékű jelentésváltozáson mentek keresztül, össze-

függésben az emberi és a gyermeki test ábrázolása terén tapasztalható deszakralizálódással. Tanulmányomban nagy hangsúlyt fektetek a társadalmi élet aspektusainak (*Sztompka*, 2009. 45–51. o.), az antropológiai tér különböző elemeinek, valamint a jellemző motívumok, attribútumok mögött megbúvó érzületek, attitűdök és eszmények (*Panofsky*, 2011. 218–233. o.; *Géczi*, 2010. 203., 207. o.) vizsgálatára, hogy mindezen keresztül rávilágítsak a paraszti társadalomban munkálkodó gyermekszemlélet lényeges elemeire.

Képtudományi megfontolások

A műalkotás a szemlélődés médiuma, mely rácsodálkozásra, szakadatlan kérdésfelvetésre hívja a befogadót, aki ily módon nem pusztán

nézője, hanem olvasója, sőt, egyben értelmezője is a képnek, hiszen nem lehet anélkül olvasni, hogy ne értelmeznénk is egyszerre, amit látunk. A mű előtt leragadunk, elidőzünk, miközben leválunk a hétköznapi közhelyek, sallangok megállíthatatlan folyamáról: a szemlélődés alkalmat szolgáltat a reflektáltabb gondolkodásra és az önreflexióra egyaránt. Ennek során eltávolodunk a hétköznapi jelenségekhez rendelt közhelyes jelentésektől, hogy aztán a mindennapok gyakorlatában ebből a távolságból, higgadtan, csendesen közelíthessünk a társadalmi jelenségek felé, többé-kevésbé mentesen személyes ítéleteinktől, indulatainktól. A kép olvasása közben értelmünk a műbe hatol, hogy kihívás elé állítsa műveltségünket, világlátásunkat, attitűdjeinket és türelmünket egyaránt (Gadamer, 1997. 281. o.).

A műalkotások elemzése Gadamer (1994, 161. o.) szerint hasonlít az olvasás folyamatahoz, hiszen ha meg szeretnénk érteni egy képet, először betűzgetnünk kell azt, hogy lépésről lépésre közelebb kerülhessünk a mű lényegének megragadásához. Az első lépés a Panofsky-féle ikonográfiai modell (Panofsky, 2011) Mietzner és Pilarczyk (2013. 36. o.) szerzőpáros által használt továbbgondolt változatában a preikonografikus leírás, mely minden látható képi elem, formanyelvi és kompozíciós megoldás leolvasását, pusztá regisztrálását foglalja magában. A második lépés (az ikonográfiai eljárás) a szerzőpáros változatában két részre tagolódik. Az ikonográfiai leírás során összefüggésbe állítjuk egymással az ábrázolás elemeit, meghatározzuk a témát és a képtárgyat, mélyreható jelentéstulajdonítás nélkül; ide tartozik a történelmi háttér, a technika, a kép keletkezési módjának és a vonatkozó életrajzi információknak az ismertetése is. Azonban az ikonográfiai interpretáció már a mélyebb motívumok, esetleg szimbolikus jelentéstartalmak feltárásával és rendszerezésével, a képek mögött húzódó konvenciók feltérképezésével foglalkozik, forrásként bevonna a művész műalkotásról vallott (vagy adott alkotóperiódusából származó) vallomásait is. Végül az ikonológiai interpretáció a képek „megértésére”, szimbolikus, allegorikus jelentéstartalmainak feltárására törekszik. Míg te-

hát az ikonográfia leíró, osztályozó, rendszerező és analitikus jellegű kutatásokat jelöl), ennél fogva – miképp Louis Réau (1986) fogalmaz – a tárggyal foglalkozik, addig az ikonológus számára a képek a társadalmi tudat részeként tételeződnek, így érzületeket, viselkedési módokat, attitűdöket, eszményeket stb. dokumentálnak, miképp azt Géczi János (2010) is megállapítja neveléstörténeti munkájában.

A jelen dolgozat elemzéseinek alapjául szolgáló kutatási módszer alapja nem más, mint a fentebb vázolt ikonográfiai-ikonológiai modell. Azonban mindezt – elemzéseim menetének tagoltabbá, átláthatóbbá tétele céljából – Piotr Sztompka leírásával (a társadalmi élet elemének vizsgálata – Sztompka, 2009. 45–51. o.) egészíthetjük ki, mely alapján elmondható, hogy a képeken érdemes megfigyelni az emberi egyedek jellemzőit (testbeszéd, arc kifejezés, testtartás, gesztusok, népviseleti elemek, hajviselet), a gyermeki aktivitásokat (ritusok, rutinok, ceremóniák), a társadalmi interakciókat (kapcsolatok, érintkezések, beszélgetés) és azok tényezőit (a partnerek térbeli elhelyezkedése, státus, társadalmi kompetencia), a közösségeket és a közösségi cselekvéseket (cél, aktivitás, az aktivitás ritmusa), illetve a kultúra megnyilvánulásait (anyag-észközi javak, szimbólumok, térhasználati jellemzők, tiltások és parancsok ikonografikus jeleinek külső kifejeződése).

Elemzéseim során érvényesül továbbá a vizuális antropológia törekvése a mítoszok és narratívák feltárására, összefüggésben az ikonográfiai leírással, illetve kitapintható Hans Belting (2009. 10–12. o.) felfogása, mi szerint a befogadó feladata nem pusztán az észlelés, hanem a művek élő képekként való megtapasztalása, ez pedig saját kulturális perspektívánkon keresztül válik lehetővé. Vizsgálataim során felfedezhetőek a vizuális kommunikáció által kijelölt szempontok is, melyek mindenekelőtt a preikonografikus leíráson belül, a tárgyi (pl. szintani és kompozícióelemzés) és a kifejezésbeli értelem (stílusanalízis) szintjén tárgyalhatóak, de helyenként a szimbolizmus (2–3. szint) tendenciáihoz is kötődnek (l. metakommunikáció). Ezen szempontok létjogosultságát indokolja Rudolf Arnheim (1974) azon megállapítása, mely szerint a befogadás folyamatá-

ban elsősorban a szemünket kell használnunk, hogy előbb átélhessük a mű hangulatát, mielőtt a szavak felülírnák érzéki benyomásainkat. Mindezen túl sort keríték a szemiotikai modell (Gráfik, 2014; Horányi, 1975; Barthes, 1996) ismertetésére is, mely szerint a képek vizuális konstrukciók, melyek üzenetekből, azok pedig jelekből épülnek fel, így aztán az alkotás kódolási, az elemzés pedig dekódolási folyamat (Endrődy-Nagy, 2015).

Neveléstudományi képelemzési metodikánk szemléleti alapjait a Panofsky-modell (2011. 218–233. o.), illetve annak a Mietzner és Pilarczyk szerzőpáros (2013, 36. o.) által továbbgondolt, neveléstörténeti kutatások céljából készült sémája alapján raktam le, az elemzések is négy szinten történnek. Mindezen túl az elemzési szempontsor kialakításához hozzájárult Kéri Katalin (2009) és Géczy János (2010) történeti pedagógiai ikonográfiai írásműveinek tanulmányozása, közvetlenül azonban Piotr Sztompka „Vizuális szociológia” c. művének (2009) a társadalmi tér elemzésére vonatkozó szempontsora nyújtott segítséget az elemzési eljárás kidolgozása során. A képelemzések menetében kiemelten jelennek meg olyan, a neveléstudományi és gyermekortörténeti kutatások felől érkező szempontok, mint amilyen a gyermekek megjelenésének regisztrálása (kor, nem, elhelyezkedés, kompozícióban betöltött szerep, tevékenység), a szociokulturális kódra utaló jelek (tárgyi-fizikai környezet: táj, enteriőr, ruházat) rögzítése, a tevékenységek és az interakciók gyermekortörténeti szempontú értelmezése, a nevelői attitűdre, illetve a gyermekképre való következtetés, másfelől pedig az olyan szempontok, mint például a stíuselemzés (alkotói attitűd vizsgálata), valamint a szimbólum- és motívumtörténeti elemzés a gyermekkor-motívumok, gyermeklét-szimbólumok vizsgálata végett. Jelen dolgozatban ez utóbbi törekvés a leghangsúlyosabb, ám a cél itt is a gyermekszemlélet mintázataira való következtetés.

A víz és a fürdés szimbolikája a mitológiákban és a művészetekben

A víz alapvetően feminin princípium: a világ anyja, az élet forrása. Az eredettörténetekben

ősvízként fordul elő, mint például az egyiptomi kozmogóniában vagy a *Brihadáranjaka Upanisadban* (l. Farkas, é. n.), de a kozmosz őseredőjeként kerül tárgyalásra a homéroszi teremtésmítoszban, *Thalész és Lucretius* filozófiájában is (Hársing, 2002. 11–12. o.). Az ősvízből születik, s abba is tér vissza minden forma, így aztán mágikus erővel, tisztító képességgel bír számos hitrendszerben. Ezért használatos a halotti szertartásokon is (Pál és Újvári, 2001). A buddhizmus szemléletében a jelenségvilág folyamatos változását testesíti meg, a vízen történő átkelés mozzanata pedig az illúziók világának meghaladását, a megvilágosodás irányába való haladást szimbolizálja.

A víz őspotenciaként jelenik meg a *Bibliában* is, azonban itt már nem teremtő erő, hanem az isteni megtisztítás, teremtőerő eszköze (l. „Mózes első könyve a teremtésről” 1,2; 1,6–10 – Károli, é. n.). Fontos szerepet tölt be a keresztény vallás megtisztulási és beavatási szertartásain, a rituális vízhintés, mosakodás és fürdés, illetve a keresztelési szertartás alkalmával (l. „János evangéliuma” 7,37–38; „Lukács evangéliuma” 3,21–22 – Károli, é. n.). Azonban míg a végelethatalannak és mozdulatlanak tetsző tengervíz gyakran az örökkévalóságot, a változó folyó az idő múlását jelenti. Továbbá míg a tiszta víz (pl. a kútvíz) – mint a fény folyékony mása – a bölcsesség forrása, az erkölcösséget jelenti (l. „Példabeszédek könyve” 5,15–18 – Károli, é. n.), addig a föld anyagával elegy, iszapos víz a rontás, a gonoszság jelentését hordozza magában (Pál és Újvári, 2001).

A vízhez hasonlóan a fürdés szimbolikája is magában hordozza a moralitást. A keresztény felfogás szerint a vízbe merítkezés – mint a teljes testi-lelki megtisztulás rítusa – megszabadít bűneinktől és múltunktól, illetve felszabadít a testi természet valója alól, s ennél fogva az újjászületés kezdetét jelenti. A rituális mosakodás során szimbolikus úton kerül bemutatásra az ősvízben való elmerülés, illetve a feltámadás mozzanata (Pál és Újvári, 2001). János Evangéliumában például azt olvashatjuk, hogy csak az mehet be a mennyek országába, aki vízből és Szentlélekből (újjá)születik (l. János 3,5; Károli, é. n.).

Ugyanakkor az ókeresztény korban az ókori Római Birodalom közfürdői a bűnös,

eltékozolt életet jelképezték, az újkori művészetben pedig számos alkalommal kapott erotikus jelentést (*Rembrandt: „Betsabé”, 1654; Tintoretto: „Zsuzsanna a fürdőben”, 1550*). A pszichoanalízis a fürdést már egyenesen az anyaméhbe való visszatérés aktusaként írta le, a víz pedig nem más, mint a tudattalan, az ősi ösztönvilág jelképe, mely az anyaméh, a magzatvíz képzetköréhez kapcsolható. Ebben a kontextusban *József Attila „Ódájában”* a fürdés „a társra és otthonra találás”, „a boldogságban való megújulás” (*Pál és Újvári, 2001*) szimbólumaként értelmezhető.

Mindazonáltal a víz és fürdés mitológiai alapokon kialakult képzetkörei – ha megváltozott kontextusban is – máig megmaradtak, az irodalomban és a művészetben egyaránt. A 19. században észlelhető ikonográfiai fordulat során a szimbólumok tradicionális jelentéskörei kezdtek elhalványulni, vagy éppen új jelentéstartalmakat vettek magukba, de például a víz olyan jelentései, mint az újjászületés, a megtisztulás és a beavatás, a realizmus és a klasszikus modernség művészetében továbbélnek.

Ez mondható el a korabeli gyerekábrázolások kapcsán is, ám itt a tárgyalt jelentések vagy átítatódtak a korabeli társadalomszemléletek árnyalataival (*Honoré Daumier*), vagy demitizált formában fejezték ki a gyermekkor

önértékét (*Max Liebermann, Albert Edelfelt*), összefüggésben a korabeli lélektani és gyermektanulmányi mozgalmak gyermekközpontú szemléletmódjával (*Fényes Adolf*). Ugyanakkor kifejezhetett egyfajta romantikus gyermekideológiát (*Tölgýessy Artúr*) is. Dolgozatomban az itt áttekintett mintázatokot tekintjük át, törekedve a gyermektest-ábrázolás, illetve a gyermekszemlélet tendenciáinak felvázolására a víz rendkívül összetett képzetkörén keresztül.

A fürdés és a víz motívumváltozatai a 19. század művészetében

A fürdetés mint evilági beavatási rítus

A víz szimbolikájában észlelhető világnézeti hangsúlyeltolódás már *Honoré Daumier* (1808–1879) életművében is tettenérhető. „*Gyermekek fürdés közben*” c. képén (1856 k.; lásd *1. kép*) még megjelenik az erkölcsi tisztaság motívuma és a gyermeki ártatlanság toposza, ám itt a kisdedek már nem a szellemi, hanem az anyagi világ rítusaiba való bevezetés alanyaiként realizálódnak. Az evilágias értelemben vett rituális mosakodás a szegényéletbe való beavatás szertartásaként értelmezhető, mely már a zolai társadalmi determinizmus irányába hat (*Zola, 1979. 177. o.*).



1. kép: Honoré Daumier: Gyermekek fürdés közben.
1856 k. Olaj, fa. 24,5 x 33 cm

Az erőteljes körvonalak, a lendületes vonalvezetés, a fény-árnyék játék, az előtéri alakok kihangsúlyozása és a háttér elmosása, a kiváló jellemábrázoló képesség, valamint a szelektálás képessége a részletezőkedv és a cselekményesség ellenére is lényeglátóvá teszi a jelenetet (Farkas, 1960; Németh, 1974. 46–51. o.). A határozott kontúrokkal megjelenő puttószerű kisdedek egyfelől a szülői gyámolítás és gondozás, illetve a biztonságot nyújtó családi nevelés alanyaiként jelennek meg. Ezt erősíti meg a víz mint anyaméh képzete, de a nagy tömegek, a meleg színek és a markáns körvonalak is a szülői biztonság érzékeltetésének irányába hatnak. Másfelől pedig a gyermekkor itt a felnőttek örömforsásként, lelki megújulásuk tárgyaként realizálódik; ezt mindenekelőtt a víz-motívumban hordozott megújulás-szimbolika támasztja alá. A szülők nevelői attitűdjét a türelem, a szeretet, a gondoskodás és a megértés jellemzi, a képen tükröződő gyermekfelfogást pedig a gyámolításra szoruló, eleven gyermek fogalma jellemzi, s úgy tetszik, hogy mindez e korban már kezdett belátás, elfogadás tárgyává válni.

A gyermeki test immár megjelenhet a maga pőre valójában, nem kell, hogy az ideális ént tükröző önreprezentációs kellékek (l. Goffman, 1956. 10–11. o., 13–14. o.) tükrében értelmeződjék a gyermek lénye, mint a korábbi századok gyermekábrázolásainak túlnyomó részének esetében. A realizmus poétikájához hűen itt a hétköznapi nüanszok megfigyelésén, a „*tapintható valóság*” közvetítésén van a hangsúly (l. Courbet koncepcióját: Aradi, 1985. 10. o.; vö. Courbet, 1979. 161–162. o.), s – összefüggésben a pozitívizmus szemléletével – nem cél már valamiféle abszolút igazság nyomában járó akadémikus doktrína kiszolgálása (l. Németh, 1999; Czine, 1979. 19–20. o.; 74., 121. o.; Debicki, Favre, Grünwald és Pimentel, 2003. 214. o.). Végző soron a „*tiszta*”, „*ítéletmentes*” művészet megteremtésére, a társadalmi valóságra vonatkozó kortársi tapasztalatok leképezésére való törekvés nyomán válhatott a gyermekkor központi témává Daumier életművében is, sőt, a fürdés motívumának előtérbe kerü-

lése is a realizmus hozadéka, hiszen megjelenítése – intimitása okán – korábban jobbra sértőnek számított. A fürdés motívuma által előtérbe került a gyermek testisége, anyagisága, biológikuma, illetve az evilági lét múltandósága.

A fürdő gyermek megjelenítése a testi-lelki megújulásra és a pillanatnyi életörömökre irányítja a figyelmet, s így a gyermekkor a szüntelen megújulás és hedonizmus kontextusába helyeződik. A meztelen gyermektesteknek a víz és a fürdetés motívumának tükrében való megjelenítése (s ezzel együtt a gyermekkorok a felnőtt lelki rekreáció forrásaként való kommunikálása) felhívja a figyelmet a felnőttek megújulás iránti vágyakozására is, s arra az általános, korszaktalan, ám korról kora más és más ideológiai kontextusban feltűnő felfogásra, mi szerint a felnőttek saját életük folytatását látják a kisdedekben. A fürdetés mint evilági beavatási rítus és mint a szüntelen megújulás rítusa ebben az értelemben a felnőtt-gyermek kontinuitás univerzális mivoltát hivatott kifejezni.

Végül érdemes kitérni a látszólag idilli kép mögött húzódó, a művészre oly jellemző társadalomkritikai attitűdre. A gyermektest itt a társadalmi problémák iránt érzékeny, a plutokrácia „győzteseit” kipellengérező művész tekintete felől kerül ábrázolásra. Ebből fakadóan miután a lábukat áztató, megfáradt fiatalok a kizsákmányolás gépezete előli percnyi elvonulás és felüdülés forrását keresik a parton, a piciny gyermekek számára is előrajzolódik a jövő, amikor majd a fürdés pusztán a percnyi megújulást fogja számukra jelenteni a fáradt hétköznapiakban. Sőt, ebben a megvilágításban a fürdetés mint „evilági beavatás” értelmezhető az „elnyomott munkásosztály” szocializációs folyamataira való utalásként is. Mindezzel a művész által közvetíteni kívánt társadalmi sztereotípiák írhatók körül, rávilágítva a Daumier gyermekábrázolásairól kiolvasható, a szocializmuséhoz közelálló felfogást tükröző gyermekkor-narratívára.

Daumier, még ha nem is volt szocialista, mint a hazai művészettörténészek korábban állították róla (l. Németh, 1974. 49–50.), anynyi bizonyos, hogy a kapitalizmus kritikájával

némiképp a tudományos szocializmuséhoz hasonló narratívát működtetett a munkásemberek életével kapcsolatban. Így nem túlzás azt állítani, hogy a képen megjelenített gyerekek – minden idilliség látszata ellenére – a felnőtt, munkás hétköznapiok sűrűjébe nevelődnek bele nap nap után, s ebben az értelemben a víz, a fürdés itt ennek a belenevelésnek, belenevelődésnek a színtereként működik. Ugyanakkor a szülői gondoskodás képen jelenlévő, oltalmazó, megértő-elfogadó nevelői attitűdöt sugalló megnyilvánulási formái okán nem érezhető a gyermekek sorsában afféle sötét kiúttalanság, mint később Zola „Patkányfogójának” gyermekábrázolása kapcsán.

A víz mint a pillanatnyi életörömök forrása és mint az életperspektíva hordozója

A szegénység tematikájának előtérbe emelésével a realizmus már meghozta az ikonográfiai fordulatot, ám a formanyelvi forradalmat az impresszionisták hajtották végre: ők kívánták megtisztítani a látást az eszmékből fakadó látási előítéletektől. Az impresszionisták az érzékelés által közvetített benyomás „tisztá és egyszerű” megjelenítésére törekedtek (Né-

meth, 1974. 62. o.), függetlenül mindenféle akadémikus doktrína, prekoncepció követésétől, a szenzualizmus, a tiszta vizualitás törekvésének jegyében (Németh, 1974. 75. o.). A festők érzékeltetni kívánták „a szüntelenül áramló élet vibrálását” (Tuffelli, 2001. 23. o.), ezért képeiket légiesen elmosódó felület, reszketeg, vibráló ecsetkezelés és benyomás-szerűség jellemezte (Hoffman, 1974. 147. o.). Jellemző kompozíciós megoldás volt a képki-vágásos eljárás, mely a pillanatfelvételszerűség hatását kelti azáltal, hogy a befogadónak olyan érzése támad, mintha az ábrázolt esemény a képszeleken túl is folytatódna (Tuffelli, 2001. 33. o.; Thomson, 2006. 196–197. o.).

Az alkalmazott formanyelvi sajátosságok által a festők eltávolodtak a befejezettségben, az ingres-i „lesimítottságban” testet öltő gondolati rekonstrukcióktól. Nem hiába írta Henri de Toulouse-Lautrec: „Megpróbáltam igazat alkotni, nem eszményt” (idézi: Tuffelli, 2001. 22. o.). Ebben a kijelentésben – a befejezetlenség esztétikájának voltaképpen hangsúlyozásával – világosan megfogalmazódik az addigi merőben konzervatív művészetfelfogástól való eltávolodás, s egyúttal egyfajta anarchisztikus, politikailag radikális látásmódhoz való közeledés törekvése.



2. kép: Max Liebermann: Fiúk fürdője Zandvoortban. 1896–1898. Olaj, vászon, 122 x 151 cm

Az impresszionizmus ideológiátlanító társadalomszemlélete fedezhető fel a bankár fiaként született *Max Liebermann* (1847–1935) festészetében is. Liebermann képei az önelvű vizualitás elvétől és a befejezetlenség esztétikájától áthatva minden irodalmi klisé-től mentesen közvetítik a polgári hétköznapok atmoszféráját, megadva a közönségnek a lehetőséget, hogy a saját szemével lásson (*Thomson*, 2006, 166. o.), ezáltal szüntette meg a távolságot mű és szemlélő között (*Tuffelli*, 2001. 23. o.).

„*Fiúk fürdője Zandvoortban*” c. képének (1896–1896; lásd 2. kép) fiúfigurái hűvösen kerültek megjelenítésre, leíró-részletező jelleggel. E képen a fürdővíz és a fürdés aktusa – a víz hagyományos szimbolikájától eltávolodva – immár nem annyira a spirituális, mint inkább a testi megújulást szimbolizálja, így itt a part a hedonisztikus gyermekörömök színtere.

A gyermekek elhelyezése a képtérben esetleges, mozgásuk eleven és több irányba mutató, ám testfelszínük többnyire egyformán meztelen. Testük fedetlensége a gyermeki ösztönök kontroll nélküli megélését sugallja, így itt a gyermeki spontán kívánságok figyelembe vételére helyeződik a hangsúly, hozzájárulva ezáltal egyfajta gyermekközpontú pedagógiai beszédmód kiforrásához.

A gyermekort meghatározó spontaneitás, esetlegesség, a múlt pillanatok kavalkádja jut kifejeződésre már csak a kompozíciós megoldásokon is: a lesimíthatatlan felületen, a reszketeg ecsetkezelésen, az aszimmetrikus kompozíción, illetve a lokálszínek hiányán és a kép reflexgazdagságán. Mindez a természet-ember kontinuitásnak, a természet-gyermek kapcsolat organikus voltának kontextusában értelmezhető „szüntelen mozgás, változás” koncepció kifejezőjének tekinthető. Tehát a gyermekort itt a természet mértéke szerint működő, a testet az elmúlás tárgyává tevő hedonizmus alárendeltjévé válik. Ugyanakkor érzékelhető itt az impresszionizmusra (főleg *Edgar Degas*-ra) jellemző kukkolás („*kulcslyuk-esztétika*” – l. *Heard Hamilton*, 1987. 23–24. o.) is, így felmerül a kérdés: a gyermeket emancipálni kívánó polgár tekintete lép-e itt működésbe, vagy esetleg a művész itt (és számos hasonló művén) burkoltan teret

juttatott egyfajta, a *Wilhelm von Gloeden*éhoz hasonló (homo)erotikus attitűdnek?

Az impresszionista képkonceptió további hangsúlyos hozományaként tárgyalható a gyermekszemlélet vonatkozásában, hogy a gyermek itt nem érződik a természet más elemeinél hangsúlyosabbnak: az ábrázolt fiúk ugyanolyan hangsúlyos, homogén elemei a képnek, mint bármi más. Ezáltal jut kifejeződésre a világnézeti semlegesség és az új gyermekközpontú pedagógiai narratíva, valamint az evolucionizmus és a pozitívizmus áttételes hatása. A gyerekek itt szinte a keresztény és protestáns gyermekideológiák rigorózus kontrollja alól felszabaduló, az evolucionizmus felfedezéseinek tükrében önmaguk funkcióit és a természet adta örömeiket élvező biológiai egyedekként kerülnek ábrázolásra. A kérdés – a fentihez hasonlóan – az, hogy itt a társadalmi közeg gyermekemancipációs attitűdje érvényesül-e inkább vagy csak a művész sajátos szemlélete? Bárhogyan is van, legalábbis az adott polgári környezetben már kibontakozóban lévő gyermekiség-attitűdről van szó.

E képről a szemlélő könnyen asszociálhat *Ferenczy Károly* „*Fürdőző fiúk*” („*Nyári reggel*”) c. képére is, ám itt már nem annyira a gyermektermészet kontinuitásra és a gyermeki spontán kívánságok elfogadására helyeződik a hangsúly, hiszen *Ferenczy* művén sokkal inkább egyfajta beavatási jelenetnek lehetünk szemtanúi. Erre utal a férfikort előrevetítő cím is, illetve az idősebb fiú hívogató gesztusa. Ebben a kontextusban a víz a felnőtté válás színtere, a fürdés az iniciáció aktusa, miközben *Liebermann* képen pusztán a gyermekort jelenbéli örömeinek tobzódását érzékeljük, s azt a gyermekort-narratívát, mely a gyermeki önfeledtség (és öntevékenység) szabad áramlásának elfogadására buzdított már a századfordulón is, s bízott a gyermeki önkibontakoztatás folyamatában. Nem más pedagógiai irányzatokról van itt szó, mint amilyen a gyermektanulmány (pl. *Stanley Hall*), a funkcionalista és experimentalista pedagógia, azonban nyilvánvaló, hogy a művész esetében pusztán közvetett (más irodalmi, eszmei forrásokon keresztül kifejtett), vagy pedig úgyszólván „klimatikus” hatásokról beszélhetünk (az említett hatások a „levegőben” voltak).



3. kép: Albert Edelfelt: Parton játszó gyerekek.
1884. Olaj, vászon, 90 x 107,5 cm

Az impresszionizmus mérsékeltbb formájával találkozhatunk a lokálpatrióta *Albert Edelfelt* (1854–1905) képein, akinek nyugodt gyermekkorra békével és összhanggal itatta át festészetét (*Kallio és Sivén*, é. n.). Piktúráját mindenekelőtt a szabad levegő (a napfény és a szín) problémája iránti érdeklődés határozta meg, s nagy hatással volt rá *Jules Bastien-Lepage* finomnaturalizmusa és *Velázquez* instantizmusa (*Öhquist*, 1911; *Korongi-Lippich*, 1908). Légiesen elmosódó felületeit a reflexek rögzítésére való törekvés, benyomásterőség jellemezte. Festményein egyszerre érezhetünk pillanatnyiságot és változást, képei elevenégükkel, nyugalmukkal és halk erejükkel, világos elbeszélő eljárásukkal határozott hangon szólalnak meg.

Életművében kiemelt jelentőséggel bírnak gyermekkor-tárgyú képei, melyekkel mint ha a művész gyermekkorának emlékeit konzerválná és elevenítené fel: a „kicsiket” játék közben, vásáron, esti terefere alatt vagy portré formájában jeleníti meg, de különösen jellemző a hajóval játszó gyermekek ábrázolása (pl. „*Parton játszó gyerekek*”, 1884; lásd 3. kép). Képein a gyermekkor érzékeny, élményekben gazdag, ártatlan és gyengéd életszakaszként

rajzolódik elénk, olyan időszakként, amikor a világ még végtelenül nagy, nyitott, s mégis megismerhetőnek tűnik. A gyermekkor kulcsmotívumai a szemlélődés és a játéktevékenység, illetve a természettel való intim kapcsolat. A felfedezés szabad öröme elevenedik itt meg, amint a gyermekek kis hajóval játszanak, ugyanakkor a háttérben látható hajók mintha a távoli életperspektívát, a felnőttkort sejtetnék, melyre ők „titkon”, mintegy öntudatlanul, játékaikon és interakcióikon keresztül, már előre készülnek (l. még: „*A hajóépítők*”). A gyerekek számára a játék pusztán a valóság dolgairól való lecsatlakozás, illetve a képzelőerő kibontakozásának „terepe” (l. *Huizinga*), ugyanakkor e festmények kapcsán tagadhatatlanul érződik a művész felismerése arra vonatkozóan, hogy a játéktevékenységeknek kiemelkedő szerepük van a társadalmi szerepkörökre való felkészülés szempontjából. *Albert Edelfelt* festményein tehát a játék hajó egyszerre szimbóluma a képzelőerőnek, a gyermekkori szabadságélménynek és az élettávlatoknak, méghozzá a funkciógyakorlás (l. Karl Groos gyakorláselméletét – l. *Mönks és Knoers*, 2004, 106–108. o.) jelentéskörével összefüggésben.

E képeken tehát a gyermekek antropológiai tere, vagyis testfelszínük, ruházatuk, s az őket övező kultúrtáj (l. *Géczi*, 2011. 309. o.) adja a vásznon tükröződő gyermekkorkonstrukció keretét, melyet a gyerekek által végzett tevékenység tölt be. A 6-8 éves körüli fiúk vitorlás hajót úsztatnak a tengeren, ily módon juttatva kifejezésre a gyermekek előtt álló tágas életperspektívát, a gyermekek képességét az „utazásra”, az élet „körbehajózására”. Az *Edelfeltnél* gyakran visszatérő hajómotívumban (mint létmetaforában) összekapcsolódik egymással a szűk jelen és a tágas jövő horizontja, s így funkciót nyer a játéktevékenység. A kisfiúk a kishajók úsztatásában hangolódhatnak rá távlati céljaikra és magára az életre.

Érdemes megemlíteni továbbá, hogy *Edelfelt* festészetében alig találkozunk a gyermek felnőtt környezetben való megjelenítésével, melynek oka valószínűleg az lehetett, hogy a festő mindenekelőtt a gyermekkori éleveségét és szabadságélménytől ittas világát kívánta kifejezésre juttatni. Ugyanakkor az világossá válik, hogy e kedves jelenetek gyermekalakjai mögött – a művész felfogása szerint – biztonságos, figyelmes, szerető családi kör húzódik meg, s ez a meleg családi légkör táplálja játéktevékenységük meghitt csendjét, átélte békéjét. Ez a prekonceptió, mint már utaltam rá, a művész békés gyermekkoriának hozományaként értelmezhető.

Összegzésképpen elmondható, hogy a realizmus szocializmushoz közelálló szemléletével szemben az impresszionisták képein egyfajta radikális politikai attitűd, úgyszólván a „fiziológiai”, sőt, az „ideológiai ártatlanságra” való törekvés tükröződik. Ez a világnézeti közömbösség a műveken tükröződő gyermekkorkonstruktívákra is kifejti hatását, s a víz, a fürdés jelentéskörének alakulását is befolyásolja. Míg Daumiernél a víz a társadalmi beavatás színtereként értelmezhető, addig Liebermann képén a megújulás és a pillanatnyi életörömök forrása, *Edelfeltnél* pedig az élettávlatok kifejezője. Előbbi kontextusban a gyermekkorkonstruktívák hordozójaként, egyfajta szertelen életszakasznak tűnik fel, utóbbi kontextusban pedig egyfajta gyermekkorkonstruktívákra, a gyermeki funkciók lényegére rávilágító pedagógiai beszédmód

rajzolódik elő. Mindkét esetben úgy érződik, hogy a művész tolmácsolása szerint a társadalmi környezet elfogadja a gyermekkorkonstruktívák kívánságait, megnyilvánulásait, alkalmazkodik a gyermekélet minőségi különbségeihez.

A gyermektést ábrázolása az ikonográfiai fordulat után

A fenti elemzésekben már utaltam a gyermektést ábrázolásának kérdéseire, ám a mélyebb értelmezés szintjére még nem emeltük. E korban – összefüggésben az evolucionizmusnak, a pozitívizmusnak, a pszichoanalízisnek, az új szociológiai érdeklődésnek és a szocialista mozgalmaknak az anyagi tapasztalat, az anyagiság, az ösztönlét kérdéseit nyitogató törekvéseivel – egyre inkább középpontba került az ember hús-vér realitásának, ösztönöktől, természeti kódoktól, biológiai funkcióktól való meghatározottságának megragadására való törekvés. Ami a hús-vér realitás érzékeltetését illeti, már önmagában véve csak ez is sokkal másabb, mint a reneszánsz vagy a barokk testkonceptiója, hiszen e korokban mindig valamiféle szimbolikus, allegorikus jelentérendszer kontextusában került ábrázolásra a hús-vér valóság, az anatómiai részletezés pedig mindig valamilyen teológiai irányultságú ideológia eszköze volt. A reneszánsz korában a gyermekkorkonstruktívákban az inkarnációs teológia (Jézus emberi valójának érzékeltetése) volt a kiindulópont (*Eörsi*, 1997), a felnőtt férfi test vonatkozásában a passió különböző stádiumainak érzékeltetése, illetve az első emberpár paradicsomból való kiűzetése esetén az emberi érzékiségből és erotikumból fakadó esendőség képi kifejezése volt a cél a fedetlen test idomainak anatómiailag hű megmutatásával, a barokk korban pedig a jezsuiták által szorgalmazott vallásos áhítat, már-már a révületbe torkolló szenvedélyes hitelmény kiváltása volt a szándék a már-már végletekig szenvedélyes alakokkal. Általános érvényűen elmondható, hogy a test a keresztény kultúrkörben számtalan alkalommal a fájdalom, a szenvedés tárgyaként került ábrázolásra, gondolva itt például akár a „*mater dolorosa*” toposz Istenanya-figurájára (*Bódi*, 2010. 226. o.).

Bár már e korokban is megfigyelhetőek a „lélek hordozójának”, s különösképpen Jézus testének a test szexualitással összefüggő aspektusainak (pl. fanszörzet) kiemelésével történő demitologizálása (l. *Antonello és Holbein* passió-jeleneteit – *Bódi*, 2010. 227–228. o.; a kép eszmetörténeti vonatkozásairól l. még: *Kristeva*, 1998. 40. o., 49. o.), az antropomorfizálás ezen tendenciái sokáig pusztán ritka példaként voltak jelen a művészet történetében, s döntő fordulat csak jóval később következett be. A tematikai és szimbolikus fordulatot követően (*Bialostocki*, 1986), különösen, miután már *Courbet* kimondta, hogy a nemesség nélkülieknek is ugyanazt a méltóságot, „erőt és jelleget” kell megadni, mint a hősöknek és isteneknek (*Courbet*-t idézi *de Micheli*, 1969. 13. o.), az emberi (és gyermeki) test szándék szerint önmagáért, az önmaga mivoltában, mindenféle mitológiai átlényegítéstől mentesen került ábrázolásra. Legalábbis hellyel-közzel. Hiszen a testábrázolás gyakorlata nem válhat eszméktől, ideológiáktól mentessé. Az itt tárgyalt alkotások esetében az ideológiai meghatározottságot a felsorolt eszmetörténeti irányzatok áttételes recepciója adja, mint minden esetben. Miután az ideológiai hatásokat intertextuális hatásokként értelmezzük, elmondható, hogy a valóság fogalmának értelmezhetősége ez esetben is roppant kérdőjeles. Hiszen valójában nem mi játszunk a nyelvvel, hanem a nyelv játszik velünk, vagy *Gadamer* megfogalmazásával élve: „a nyelv beszél minket” (*Gadamer*, 1984. 321. o.). Így tehát, amikor a realisták az ún. valóságot szerették volna ábrázolni az objektívitas igényével (ez esetben az objektívitas vélelme egy bizonyos eszme vagy narratíva felől érkezett), ők maguk is egy újabb ideológiai textusfolyam sodrásába kerültek (l. *Repin*), mely átültette a realizmusba a maga retorikáját és frazeológiáját. Hiszen valójában „nem a szubjektum uralja a nyelvet, hanem a nyelv a szubjektumot. Az *Én* »többszámú« névmás, s a nyelv, amit a szubjektum beszél, bár láthatatlanul, a hatalom eszköze” (*Kibédi Varga*, 1997. 146. o.). Ebből fakadóan a textusokban manifesztálódó hatalom lépten-nyomon áthatja a képeket is, ezért a test politikumtól

mentes vagy önmagáért való ábrázolásának törekvése eleve kudarcra ítélt. Az intertextuális hatás jelen gyermekábrázolások esetén is érzékelhető, s jelen fejezet elején meg is neveztük a releváns eszmetörténeti irányzatokat. A testábrázolás mikéntje tehát mindig magában hordoz bizonyos narratívákat, személyes és társadalmi érdekeket, eszmei irányultságukat, sohasem mentes a világnézeti ség mozzanatától.

E kötelező elméleti kitérő után vizsgálódásomat folytatom a gyermeki biológikum ábrázolásának kérdéskörével. A tárgyalt kor festészetében, mint a szemlézett képek alapján látható, a figyelem egyre inkább az emberi egyed mint biológiai lény voltának kifejezésére irányult. A gyermeki tevékenységek (interakciók, játék, a természet felfedezése, a természeti környezetből meríthető örömök kiélvezése stb.) ábrázolása is ebbe az irányba hat: a gyermek ösztönöktől, természeti tényektől való meghatározottságának érzékeltetése felé, ezen keresztül hívva fel a figyelmet a gyermeki öntevékenység, önkibontakoztatás jelentőségére. E korban polgári, értelmiségi és művészi körökben már kifejtették hatásukat az ilyen irányú tudományos megfigyelések, kérdésselvetések, s a századforduló környékén a szakmai párbeszédet is igen korán befolyásolta (l. *Varga*, 2006), ebből fakadóan tehát a képeken is csakhamar érzékelhetővé vált a „klimatikus” vagy áttételes recepciótörténeti hatás, a gyermekábrázolás vonatkozásában is. Ennek az eredménye a természetes fejlődés modelljének érvényesülése lett a képen tükröződő gyermekfelfogást illetően.

A testábrázolás morális megítélése a különböző korokban lényegében a dionüszoszi és az apollói végpont közötti elhelyezkedés megállapításával történt, vagyis a kérdés az volt, hogy a földi örömök milyen mértékben válnak bensővé az ábrázolt testben. Jelen gyermekábrázolásokon, bár megjelenik egyfajta dionüszoszi létmód, ennek mértéke különböző. Max Lieberman meztelen fiú szinte tobzódnak az örömben, itt erőteljesebb a dionüszoszi hedonizmus, míg Albert Edelfeltnél a természet mértéke szerint érvényesül az örömökhöz való viszonyulás.

Továbbá fontos kérdés a gyermektest ábrázolásának vonatkozásában az is, hogy a testhez való nézői-felnőtti viszonyulás mely formáit fedezhetjük fel a tárgyalt képeken. Max Liebermann képein mintha hiányozna a felnőtt kontroll, a gyerekek szabadon, restrikció nélkül úszkálnak az örömben és lábukkal mértéket nem ismerve csapkodnak a víz habjaiban. A dionüszoszi ösztönök mintha elszabadulnának, itt tehát mintha nem egészen lenne jelen a felnőtt tekintet. Ezzel szemben Albert Edelfelt gyermekeinek lényében érzékelhető a felnőtt kontroll, a szülői gondoskodás és autoritás bensővé vált, „belső vezérlőelvvé” szublimálódott formája. A kisgyerekek hajóúsztatási játékgyakorlata már eleve a felnőtt élet előkészítésének irányába hat, érezhető hát: szülei gondoskodnak a gyerekek jövőjéről, s felruhazzák őket a szükséges érzelmi útravalókkal az élet tengerének körbehajózásához. Érzékelhető tehát itt a felnőtt kontroll (s a felnőtt, sőt, talán szülői tekintet), gondoskodás és gyámolítás, de ebbe restrikció, morózus szigor semmiképpen nem vegyül. A gyermekekre szegeződő befogadói tekinteten itt sokkal inkább érvényesül a korabeli eszme- és pedagógiatörténeti retorika hatása. Az evolucionizmussal a testről, természeti valóról szóló diskurzus szabadsága, a lélektani és gyermektanulmányi kutatásokkal a gyermeki funkciók már-már antropológiai igényű obszervációja kerül előtérbe. Azonban Honoré Daumier képein inkább még a szocializmus hatását érezzük: a test kizsákmányolásának kérdésköre jelenik itt meg, a vízhez való viszony pedig az anyagi világba való beavatás kontextusában értelmezendő. Más szóval itt kevésbé érvényesülnek a gyermek-emancipációs szólamok, hiszen Daumier gyermekfigurái még a realizmusra jellemző, meglehetősen direkt társadalmi vádirat-retorika eszközei.

A szolnoki művésztelep festői sajátosságai

A századforduló idején a nyugat- és észak-európai művészethez hasonlóan hazánkban is elterjedt a gyermekcsoportok ábrázolásának gyakorlata, mégpedig gyakran a gyermek-

tanulmányi mozgalom retorikájától áthatva (Révész, 2014. 52. o.). E képek között ismertes olyan is, mely a gyermeki öntevékenység, önkibontakoztatás, a gyermekcsoporti interakciók témakörét a víz, a fürdés motívumával összefüggésben juttatja kifejezésre. Dolgozatom további részében a szolnoki művésztelep alkotóinak életművéből választok elemzendő alkotásokat, ezért szükségesnek tűnik rövid áttekintést tenni a Szolnoki Művésztelep festői sajátosságairól.

A századfordulón a szolnoki művészek szemléletét egészen áthatotta „*az ízig-vérig magyar piktúra megteremtése*” (Egri, 1989. 5. o.) iránti elköteleződés. Szolnok ekkortájt azoknak a művészeknek adott otthont, akik szenvedéllyel érdeklődtek az ott élő emberek élete, szokásai, munkája iránt, akik a nép életét tették meg művészetük fő tárgyának. Roppant jellemző volt a parasztematika és a síkvidéki táj megfestése iránti elköteleződés, illetve a törekvés, hogy levetközzék magukról a bécsi és müncheni hatásokat (Egri és Aradi, 1981. 239. o.), valamint a népszínműfestészet felületes megoldásait.

Művészetükben átlényegül a népi életkép műfaja, hiszen műveik már távol állnak a századközép cselekményes zsánerképeinek szellemiségétől, kompozíciós eljárásaitól és kép-konceptiójától, esetükben ugyanis a plein air, az impresszionizmus és a finomnaturalizmus szemlélete által megújult, „*alapvetően festői közéletű*” (Egri, 1977. 30. o.) ábrázolási gyakorlatról van szó. Az új alkotói attitűd, már magán viseli Munkácsy Mihály és a külföldi tanulmányutak hatását is, noha az új művészetek eredményei a hazai körülményekhez való adaptálódás útján némiképp visszafogottan érvényesültek hazánkban. Ugyanis a korai modern magyar művészek kénytelenek voltak hozzáigazodni a hazai befogadói közeg korlátozottságához, illetve a magyar társadalmi valóság megfestésének sajátos igényeihez.

A dolgozatomban tárgyalt alkotók már nem etnográfiai érdekességként festették meg a népi élet különböző nuánsait, sokkal inkább a népi élet aktorainak társadalmi, lélektani és antropológiai valósága érdekelte a művészeket. Így a falusi gyermekéletből sem azt festették meg, ami

egy bizonyos befogadói közeg (a műcsarnoki festészet esetén a sztereotípiá-képzésre ropantmód hajló kispolgári, polgári közeg) nézőpontjából lényegesnek, kiemelendőnek tűnhet, hanem inkább az ábrázoltak nézőpontjának megközelítése volt a szándék. Joggal mondják tehát a művészettörténészek, hogy az olyan festők, mint például *Fényes Adolf* és *Kosztai József*, már belülről átélt módon festik meg tárgyukat. Természetesen voltak olyan festők is, mint például *Tölgyessy Artúr*, akik kevésbé progresszív népies látásmódot működtetve járták körül a falusi élet problémakörét, a gyermekkor témájához pedig afféle romantikus-nosztalgikus visszavágódással közelítettek. Írásunkban mindkét látásmód ismertetésének teret adok.

Gyerekek a vízparton **Fényes Adolf** képein

Fényes Adolfot a legszélesebb körben talán 1898-1903 közötti alkotóperiódusának komor tónusoktól, külön humanizmustól és társadalmi pesszimizmustól egyformán áthatott meditatív sors- vagy állapotképei ismeretek (*Révész*, 2014. 13. o.; *Lyka*, 1905), melyek megrázóan, ám mégis távolságtartóan közvetítik a megfáradt paraszt- és munkásemberek életélményeit. *Fényes* vásznain nem ritkán találkozunk a paraszti élet kíméletlen rendjébe belenövő „kis felnőttel”, a gyermekkel is, s csak ritkán konstatálható az eredendően gyermekinek vélt tulajdonságok rögzítése. Ugyanakkor életművéből két képet is ismerhetünk, melyek fürdés után, terepere vagy játék közben ábrázolják a gyerekeket. A képek címe: „*Tóparton*” (é. n.; 4. kép), illetve: „*Gyerekek a folyóparton*” (é. n.; 5. kép). E darabok feltehetően 1903-1907 között keletkezettek, az alkotó plein air periódusában, tehát immár nem a társadalmi, hanem a természeti meghatározottságot hangsúlyozó képkonceptiótól áthatva, ideológiától mentes obszervációra, természetszemlére törekedvén, melynek keretein belül a gyermekek is ugyanolyan természeti elemek, mint bármi más. Ezt a szemléletet csak úgy érthetjük meg, ha e műveket *Fényes* e korban keletkezett más (szintén alakos) utca- és tájképeinek sorában helyezzük

el, e sorozat szerves részének tekintve azokat („*Utca Vácott*”, 1904; „*Babfejtők*”, 1904; „*Napsütötte utca*”, 1904; „*Udvaron*”, 1905 k.).

A vizsgálni kívánt képeken a gyermekbandába verődő felöltözött és meztelen gyermekalakok látványa, illetve a felnőtt kontroll hiánya hangsúlyossá teszi a gyermekséggel kapcsolatos jelentéstartalmakat, mindezzel felhívva a figyelmet a kortárs csoport szocializációjának a személyiségfejlődés folyamatában betöltött kiemelt szerepére (l. *Vasas*, 1993. 98–108. o.; *Buda*, 2004; *Mérei*, 2004. 9–43. o.). A gyermekek ezúttal nem a normaátszarmaztatás alanyaiként, s nem „miniatűr felnőttekként” jelennek meg, sokkal inkább a természetes fejlődés és a gyermeki öntevékenység, önkibontakoztatás szempontja kerül előtérbe.

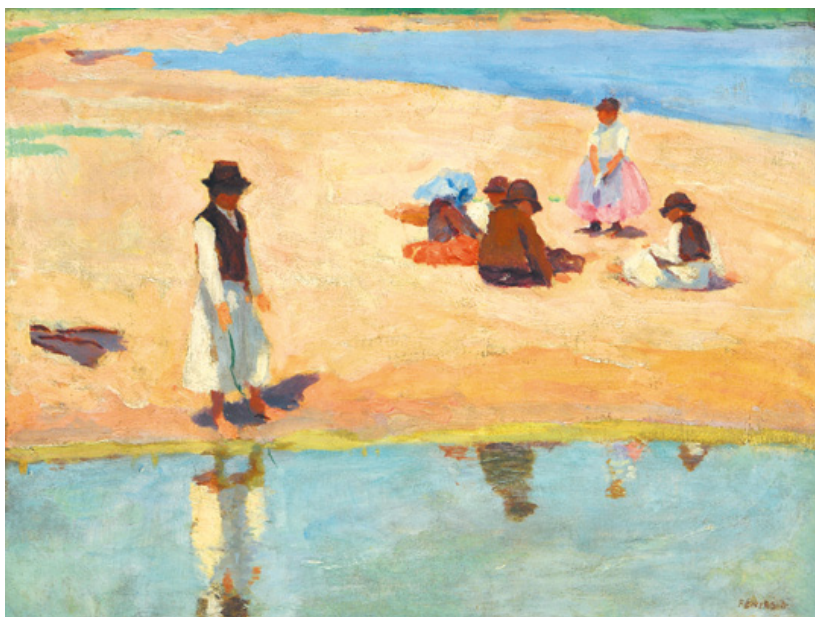
Fényes Adolf gyermekcsoport-jelenetein az életmű korábbi periódusaitól eltérően a gyermekkor szabadabbnak és önfeledtebbnek tetszik, ha nem is oly mértékben, mint *Peske Géza* („*Krumplievők*”, „*Legényke*”) piktúrájában (l. *Salgói*, 2007). Ezt a gyermeki szabadságélményt tolmácsolják a világos színek és a fényhatások, de az alakoknak a tájjal való összhangja is. A plein air szemléletére jellemzően a természeti és az emberi elemekre azonos hangsúly kerül a síkszerű felületen, s így a figurák mintegy észrevétlenül szerveződnek bele a természetbe.

Fényes korábbi, sötét, komor tónusoktól áthatott alkotóperiódusától eltérően a képteret betöltő nagyméretű figurák helyét itt már parányi figurák veszik át sárgák és rózsaszínek harmóniájában, ez által is megnövelve a napsütötte táj sík felületének dekoratív hatását (*Bálintné Hegyesi*, 1992. 32. o.). Gyermekalakjain nem érvényesül sem a karakterizálás, sem az egyénítés tendenciája (*Végyvári*, 1952. 46. o.), ellenkezőleg: a természet súlytalan elemeiként, határozott kiemelés nélkül, nagy színfoltokban bontakoznak ki e „napfényes, derűs” jeleneteken (vö. „*Iskolásgyermekek*”, „*Szolnoki menyecske*”, „*Nyár a tanyákon*”; *Végyvári*, 1952. 46. o.). Ennek köszönhetően a gyermekek a természet ugyanolyan homogén elemeivé válnak, mint bármely más, s ez a politikai-ideológiai szempontból radikális mozzanat a gyermekkor természeti meghatározottságát sugallja a néző számára, ezáltal

is közvetítve a gyermeki önkibontakoztatás e korban már a pedagógiai szaksajtóban is érzékelhető toposzát (l. Varga, 2006).

A „madártávlat” okán akár Nagy László gyermektanulmányi szempontú, az érzelmekre, a gondolkodásra és az „akarati” sajátosságokra vonatkozó leírásai is megemlíthetők (Nagy, 1972. 219–226. o.). Ám a festő e képein a természeti meghatározottságból fakadó *egyedi* sajátosságok rögzítéséig még

nem jut el, hiszen itt egy ezt megelőző mozzanat, a természet-gyermek kontinuitás érzékeltetése a cél. Ennek elfogadása készíti elő a gyermek egyéni sajátosságainak elismerésére való nevelői hajlamot, hiszen ez tapasztalható a pedagógiatörténeti eszmék vizsgálata során (a pozitívizmustól és az evolucionizmustól a kísérleti pedagógián és a funkcionalizmuson keresztül a hazai szaksajtó terén tapasztalható recepcióig – l. Varga. 2006).



4. kép Fényes Adolf: Tóparton.
É. n. Olaj, vászon, 33 x 43 cm

A „Tóparton” c. jeleneten (é. n.; olaj, vászon, 33x43 cm; 4. kép) tereferelő, játszó gyerekeket látunk már-már madártávlatból, tőlük balra pedig egy, a gyerektársaságtól elvonuló kisfiút, aki bottal a kezében rajzol a víz felszínén. Ez utóbbi mozzanat a gyermeki szemlélődésre utal, de akár az önfelfedezés és az önismeret problémájára is felhívhatja a figyelmet (vö. Caravaggio: „Nárcisz”, 1597 – l. Rényi, 1999. 9–50. o.). Azonban interpretációnk kérdésirányát nem ebben az irányban jelöljük ki.

Az alkotó e képén az összbenyomás megragadására törekedett, így műve mentes a jellemábrázolás tendenciájától, ugyanakkor a mozzanatok beszédesek és határozottak. A gyermekalakok mintegy beleolvadnak a tájba, pusztán a népviseleti elemek, a barna mellénykék és a kis kalapok, illetve a szoknyácskák és a fejkendők látványa emeli ki őket a természetből, hogy emlékeztessen szociokulturális

kódjukra, az archaikus paraszti létállapot továbbélésére, s azzal együtt arra a reflektálatlan létmódra, mellyel a parasztyerekek a falusi tájhoz viszonyulnak (Tomori, 2004. 197. o.).

A képen megjelenített együttes tevékenykedés a gyerekek számára nemcsak pillanatnyi örömet jelent, de mélyreható élményt is, hiszen ezáltal élhetik ki „szívének és énjüknek azt a vágyát, hogy sorstársi közösségben éljenek és játszassanak” (Vasas, 1993. 103. o.). A gyerekek ebben a korban még csak konkrétumokban és képekben képesek gondolkodni, nincs még érzékük az erkölcsi eszmék iránt, így csoporttevékenységeiket a sikerélmények hedonisztikus hajhászása jellemzi, még a falu szigorú világában is (Vasas, 1993. 106. o.). Ennek az örömszerzésnek pedig a természet az ideális színtere, ahol virágokat téphetnek, madártojást gyűjthetnek vagy éppen fürödhetnek.

A természeti környezettel való közvetlen érintkezés kora gyermekkori jelentőségét már Nagy László is kiemelte, mivel annak célja a „külső természeti környezetbe való beleélés elérése” (Nagy, 1972. 223. o.). A gyermekfelfogás e mintázatában – a gyermektanulmányi mozgalom irányadó előzményeként – kimutatható a rousseau-i „Vissza a természetbe!” felszólítás a gyermeki természet eredendő jóságába vetett hittel együtt (l. Rousseau, 1978. 11. o.), ily módon az e képen tetten érhető gyermek-attitúd távol áll már az eredendő bűn tanától. Itt már nem a „bűn robbanóanyagával” terhes test ótestamentumi – szent ágostoni retorikájáról van szó (Pukánszky, 2011. 38. o.; Shahaar, 1998. 92–93. o.; Szent Ágoston, 2003), hanem a gyermeki természet csöndes, távolságtartó, s egyszersmind prekonceptióktól tartózkodó szemlélése kerül előtérbe. Míg a középkori szerzők hosszú időre biztosították a gyermek természetes megnyilvánulásaival, spontán kívánságaival szembeni türelmetlenség, a gyermeket követelőzőnek, féltékenynek, agresszióra hajlónak látó, a reformáció nevelészetikájába is átívelő felfogás alapjait, addig a századforduló pedagógiai irányzatai lerakták többek között a biológiai-antropológiai megközelítés és a naturalista hatásszervezési modell alapjait. Tehát a gyermekszemlélet tekintetében a statikustól a dinamikus világgé váló fejlődési ív rajzolható meg, mely egyébként a művészet történetére is igaz (a gótikától az impresszionizmusig – l. Hauser, 1969. 311. o.). Az új felfogás a gyerekek szubjektív tapasztalatait, illetve a kortársi interakciót és kooperációt helyezte előtér-

be (Bábosik, 2004. 195. o.). A gyermeklélektani sajátosságokból kiinduló, aktivitásra épülő nevelésfelfogás hatása tükröződik Fényes vizsgált képén is, mely utóbbi vonás (az aktivitásra építés – l. Bábosik, 2004. 191–193. o.) összhangban állt az archaikus paraszttársadalom tanulásfelfogásával, illetve a belenevelődés gyakorlatával (l. Kresz, 1949. 54–56. o.; Deáky, 2011. 278. o.) is. Ily módon e képen egyszerre jelennek meg bizonyos elemek a művésznek a korabeli pedagógiai, társadalomtudományi áramlatok közvetett hatásától átjárt szemléletéből és a paraszti társadalom felfogásából.

Mindezek kifejtését követően rátérek a vízmotívum értelmezésére is. Fényes Adolf képén a vízpart a fentebb taglalt öntevékenység, önkibontakoztatás színtereként jelenik meg, a víz maga pedig a gyermeki fejlődést kísérő szüntelen változást, megújulást, az élet pillanatnyi örömeiből összetevődő folytonosságát hivatott kifejezni. Továbbá a természet-gyermek kontinuitás koncepciójának megalapozásán túl utalhat a keletkezésre és elmúlásra is, s ily módon (a víz bevezetőben tárgyalt szimbolikus jelentései révén) ugyancsak a gyermeki természet organikus volta kerül kihangsúlyozásra. Ugyanakkor mint a megújulás szimbóluma a boldogság, az életöröm jelképének is tekinthető, melynek tükrében a művész a gyermekkort mintha a pillanatnyi örömeiktől meghatározott, önfeledt életszakaszként láttatná. Ezáltal a gyermekkort itt némiképp a dionüszoszi létmód által meghatározott életszakasznak tűnik.



5. kép: Fényes Adolf: Gyerekek a folyóparton.
É. n. Olaj, fa, 31 x 41 cm

A „*Gyerekek a folyóparton*” c. kép (é. n.; 31 x 41 cm; olaj, fa; 5. kép) meztelen fiúalakjai ugyancsak a természet hangsúlytalan elemeinek tetszenek, akár az előző festményen; mintha csak pusztá tárgyai volnának a természet tanulmányozására irányuló festői törekvésnek, csakúgy, mint a folyó vagy a füvek. E világos hatású, dekoratív színkontrasztokkal operáló, derűs ábrázoláson nagy színfoltokban, laposan bontakoznak ki előttünk az alakok, s ennek okán könnyen eszünkbe juthatnak a „*színes japáni fametszetek*” (Lyka, 1905). A kép mellőzi a szimmetria és a perspektíva szabályait, s mentes a termélység érzékeltetésének törekvésétől, a figurák pedig távolról kerültek megjelenítésre, hasonlóan az előző képhez (4. kép).

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

A „*Gyerekek a folyóparton*” kompozíciós sajátosságai („*non finito*”; l. Tuffelli, 2001, 35. o.) és természetfelfogásával áll összhangban a folyó motívuma, mely az örökös változásra és a múlt időre utal. A folyóvíz mint létmetafora így kifejezésre juttatja a gyermekkor átmeneti voltát is. A gyermeklét változások által meghatározott, s így a fejlődés irányába ható,

korábban gyakran öncélúnak tetsző gyermeki funkciók is értelmet nyernek – szól továbbá a funkcionalista pedagógia érve (l. Mészáros, Németh és Pukánszky, 2005. 185. o.). A folyó halálszimbolikája nem azonosítható, esetleg a termékenység ősi jelentése révén (l. Pál és Újváry, 2001) behívja a gondoskodó anyai öl képzetét, s ezáltal a védett gyermekkor topozára, a gyámolító, szerető anyai nevelői attitűdre következtethetünk, ha meglehetősen áttételesen is. Mindenesetre már csak a meleg színeknek köszönhetően is érezhető a gyermekeket övező meleg szeretet árama, melyben a természet szeretete (a reflektálatlan táj-szemlélet – l. Tomori, 2004. 197. o.) és a szülői gondoskodás talán univerzálisnak vélelmezett motívuma (l. Pollock, 1998; Shahar, 1998) elválaszthatatlanul összefonódik egymással.

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

Végül megjegyezzük, hogy Fényes Adolf életművében a mezítelenség, az önfeledtség, a szabadság és az elevenség (l. a fürdés és az úszás képzete) csakis a fiúgyermek kontextusában kerülhetett megjelenítésre, hiszen az előző képen még a taglejtések (pl. összekulcsolt kezek) is a

szerénységet és a visszafogottságot hangsúlyozták ki a leánygyermeki viselkedéssel kapcsolatban. E műveket érdemes volna összevetni Fényes Adolf (*Támba*, 2015) és *Kosztai József* leánygyermek-ábrázolásaival, melyekkel korábban külön tanulmányokban foglalkoztam (*Támba*, 2016).



6. kép: Ferenczy Károly: Kavicsot hajigáló fiúk (Ködobálók).
1890. Olaj, vászon, 119 x 149 cm

Fényes Adolf derűs életszemléletű képeivel szemben *Ferenczy Károly* (1862–1917) „*Kavicsot hajigáló fiúk*” c. műve (1890; 6. kép) – *Jules Bastien-Lepage*-féle gyöngyház szürke tónusai (finomnaturalizmus), tompa színei és állapot-szerűsége okán – meglehetősen pesszimiztikus hangvételűnek és fülledt atmoszférájúnak hat. A képen három magányos parasztfiú sziluettje rajzolódik a borongós, kopár táj elé, a szentendrei Duna-parton, „*a szürke nappal világánál [...], finoman kivágott arcéllel, primitív beállítással*” (Réti, 2001. 78. o.). Lapos kavicsokat ugratnak, de elbeszélő jellegnek nyoma sincs, a kép pusztán egy múltó, tűnékeny pillanatot ragad ki a töredékes létből, hogy állandóságot sugalló, pesszimiztikus állóképbe fagyaszsa azt. Nem az önfeledt játékosság hangulata jelenik meg itt, sokkal inkább egy, a mobilitás és a modernizáció lehetőségeitől elszigetelt, elnémult társadalmi réteg magányos feszültsége szólal meg a vásznon. A játéktól biztonságot és létbizonytalanságuk, feszültségük feloldását várják a fiúk (vö. *Mönks és Knoers*, 2004. 108. o.),

ám nem képes őket felszabadítani a nyomasztó társadalmi légkör alól, sőt, „játékuk” már-már lélektelennek és redundánsnak tetszik e hosszú, elnyújtott pillanatot megelevenítő képen. Így aztán itt szó sincs a gyermeki önfeledtség kifejezéséről és a közösségi élmény optimizmusáról, szemben a szolnoki festő képein tapasztaltakkal. Sőt, itt maga a folyóvíz is a távolságot, az elszigeteltség és az idegenség élményét hivatott kifejezni. Míg Ferenczy figurái mintha csak a táj rabjai volnának, addig Fényes gyermekalakjait egészen átjárja, s egyszersmind felszabadítja a természet, fényeivel és levegőjével egyaránt.

További érdekes párhuzamként kínálkozik *Ferenczy Károly* már említett „*Nyári reggel*” c. képe, melyen a férfikorra, a felnőtt életre való ráhangolódás első mozzanatait, illetve a beavatás burkolt jelei mutathatóak ki. Ezzel szemben Fényes képein semmilyen társadalmi beavatásról nincs szó, az ábrázolt gyermekek ugyanolyan társadalmi és élettapasztalattal bírnak, egyenrangúak, s ez az egyenlőség is természetbe ágyazottságukat húzza alá.



7. kép: Georges Seurat: Fürdőzés Asnières-ban.
1883. Olaj, vászon, 201 x 300 cm.

A vizsgált Fényes-képeket érdemes összehasonlítani Georges Seurat (1859-1891) „Fürdőzők Asnières-nél” c. festményével (1883; 7. kép) is, melynek szereplői – a „Vasárnap délután a Grande Jatte szigetén” c. képhez (1884-1886) hasonlóan – „minden látszólagos integráció ellenére el vannak szigetelve egymástól” (Clarkot kommentálja: Schneider, é. n.). Míg a modern városi élet keretein belül a gyermekort is elérte az atomizáltság és az individualizmus állapota (Hauser, 1969. 316. o.), addig Fényes képein a gyermekéletet az összetartozás és a közösségiesség érzése, illetve az archaikus paraszti létállapot határozza meg, a maga reflektálatlan szemléletmódjával (l. Tomori, 2004. 197. o.) Míg Seurat fiú-alakjai egymásra ügyet sem vetve élnek meg saját testük szabadságát a tájban, addig Fényes alakjai egymáson keresztül hangolódnak rá a természetre, s az életre mint végzetlen folyamra („Gyerekek a folyóparton”), valamint egymáson keresztül tapasztalják meg saját maguk létezésének élményét, nem pedig atomizált módon.

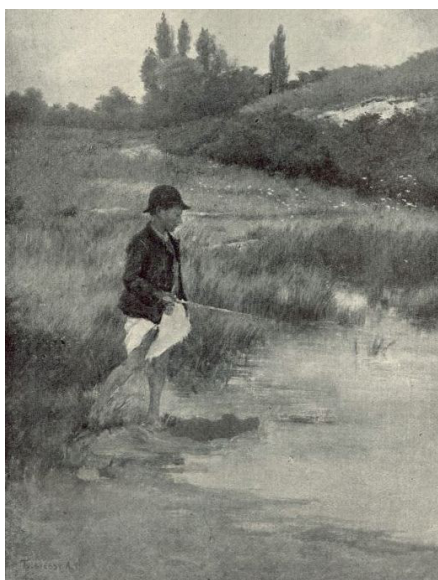
Összegzésképpen megjegyezhető, hogy Fényes itt tárgyalt képei mentesek minden ideológiai, pszichológiai törekvéstől, ám egyfelől – például a meleg színek, a gyermekcsoporti interakciók rögzítésének ténye okán – érzékelhető még a művészre jellemző különc

humanizmus, másfelől pedig egyfajta távolságtartó, meditatív-kontemplatív obszervációs képkonceptió keretein belül mégiscsak a gyermekvilág megfigyelésére irányuló, a korabeli gyermektanulmányi mozgalmaktól is áthatott törekvés konstatálható itt, de szögezzük le: szigorúan mentesen a karakterizálástól, egyénítéstől, a gyermekeket természeti meghatározottságú (ösztönöktől determinált) lényeknek tekintve. E gyerekek nem annyira társadalmi aktorok, mint a természet szerves részeként ténykedő egyedek, akik nem válnak le a természetről, hanem reflektálatlanul élnek benne. A művészi megfigyelés e képen tetten érhető formája a gyermekkor felé való nyugodt, szemlélődő közeledés alternatíváját, illetve a gyermeki természetet és a fejlődési törvényszerűségeket elfogadó szemléletet kínálja fel a korabeli befogadó számára, így tolmácsolva a klimatikus eszmei, pedagógiai hatásokat, s egyúttal talán e „bukolikus gyermekidillekkel” hirdetve a természethez fűződő organikus viszony kívánalmát, illetve érzékeltetve a nemzetközi politikai események által kiváltott fenyegető életérzés előli menekülés vágyát (vö. Fényes Adolf: „Mesetáj anyával és gyermekeivel”, 1920-as évek).

A gyermekkor mint boldog ősállapot

A romantikus gyermekideológia Tölgyessy Artúr festményein

Tölgyessy Artúr (1853–1920) régi „patrícius” család sarja volt, kinek szabadságvágya és természetszemlélete egészen áthatja festészetét. Diákkorában, minthogy nem tűrt semmiféle intézményi korlátot, megszökött a kalocsai konviktusból, de máshonnan is, s végül szülei is belátták, hogy őt csak a művészpálya érdekli. Így lett aztán idővel Tölgyessyből korának kiemelkedő tehetségű tájfestője, kinek fő ihletforrása mindvégig a természet volt. *„Lelke ott lenn szívta magába a boldog gyermekkor hajnalán ama titkos erőket a nagy természetből, melyek nagyra növelték művészi tehetségét, sarkalták becsvágyát s az élet annyi útvesztőjén átsegítették, puritánul őrizve meg lelke melegét, a művészet igaz szeretetének”* (Kacziány, 1910). Ezzel a romantikus természet-szemlélettel találkozunk gyermekábrázolásain is, melyeken a táj, miképp Amiel (l. Németh, 1974. 31. o.) megfogalmazta, valóban lelkiállapotként érvényesül.



8. kép: Tölgyessy Artúr: Horgászú fiú.
1910. Olaj, vászon

„Horgászú fiú” c. festménye (1910; 8. kép) mögött érezhető a művész lírai, már-már Petőfi-utánérzésű természetszemléletének munkálkodása. Mozgásban ábrázolt kisfiú látható, aki beleszerveződik a „magasztos, szép” (Kacziány,

1910) természetbe, s a mű poétikus felépítettsége okán úgy tetszik, mintha a természet mintegy a szabadság élményével járná át a gyermek lényét. Nem érezzük a feladatvégzés kötelezettségét; a fiú akarata a sajátja, nem alárendelt más hatalomnak. Ember és természet kapcsolatát harmónia jellemzi, a gyermekkor itt a szabadság életszakaszaként tárul elénk e pillanatfelvételszerűen megoldott képen, s ebben a művész nagyfokú szabadságigénye jutott kifejeződésre, összhangban a rousseau-i gyermek-szemlélettel (Rousseau, 1978). Mindennek nyomán elmondható, hogy a festő talán – ha oly tudattalanul is – mintegy a saját gyermekkorát idézte meg e vásznán. Tárgyában hasonló Peske Géza „Halászó fiú” c. képe, melynek anekdotizáló, kedélyes hangvétele azonban távol áll a gyermeki élettevékenységek csendes, szemlélődő megfigyelésétől, így a gyermekkor itt a felnőtt öröm forrásaként jelenik meg.



9. kép: Tölgyessy Artúr: Pancsoló.
1887. Olaj, vászon, 32 x 21 cm.

Tölgyessy Artúr „Pancsoló” c. festményén (1887; 9. kép) – akárcsak Tornyai János „Fiúcska a tornácon” c. képén (é. n.) – a gyermekkor

magával ragadó élményként jelenik meg: a figyelem középpontjában szereplő kisdud alakja révén az az érzékeny életszakasz elevenedik meg, amikor a gyermek számára még minden a szeretet és az érzékelés, a véghetetlen természettel való érintkezés élénken ható lírája. A képen minden a szabadságélményre utal: a messzi távolba repülő madarak, a kék ég és a gyermeki ártatlanság plasztikus megjelenítése ugyanúgy. Tölgyessy maga olyan gyermek volt, aki a szabad természethez szokott, a kalocsai jezsuita konviktsból is ez a természete hajtotta szökési kísérletre – így érthető, ha festményeinek fő ihlető forrása mindvégig a táj, az Alföld „csodás finomságokban gazdag hangulatvilága” (Kacziány, 1910) volt.

Ha az ábrázolt test és a táj viszonyát vizsgálom, az látható, hogy a festő itt a gyermek testi szépségének, bájának megjelenítésére koncentrált, nagy hangsúlyt fektetve a gyermek és a természet összhangjának érzékeltetésére. A gyermek testi szépsége és érintetlensége csak az öröknek és határtalannak tetsző természetben érvényesülhet, mely nem pusztán környezete a gyermeknek, vagy holmi díszlet a kisdud mögött, hiszen a táj által hordozott atmoszféra egészen átjárja lényét. A táj a gyermek lelki világát tükrözi, akár csak a „Horgászó fiú” (1910) c. képen, s egyszersmind értelmezhető a művész „lélekállapotának” kivételéseként (vö. a barbizoni iskola tájszemléletével: Németh, 1974. 31. o.; l. G. Boehm Claude Lorraine tájképeiről – kommentálja: Jáger-Péter, 2014. 4. o., 11. o.), hiszen a művész gyakran – különösen a romantikus ihletésű képkonceptiók esetében – saját élményeit vetíti bele nemcsak a megfestett tájba, de ábrázolt emberalakjaiba is. Míg Tornyai János – keserű élettapasztalataiból és lelki alkatából fakadóan – borongós egeket és bemérhetetlen messzeségeket fest, s így nála a természetben az alakok gyakran magányos, a többi embertől elszigetelt kis figurák, addig Tölgyessy alakjainak lelkében nem magány él, hanem idill és béke – a természet békéje. Míg Tornyainál a móríci tragédia íze érzékelhető a „Bús magyar sors” (1910), a „Juss” (1904, 1920.) és a „Magányos fiú” (é. n.) c. képen egyaránt, s e műveken a táj maga is durvának és ridegnek tetszik, addig Tölgyessy műveit – legyen szó a

„Pancsolóról” (é. n.), vagy épp az „Idyllről” és a „Délihábos pusztáról” – a boldog gyermekkor élményei és a végtelenül szabadnak tetsző, az embert magába fogadó természet szeretete hatják át.

A kissé idealizáltnak ható táj nem mentes Petőfi Sándor tájverseinek áthallásától sem (l. „Alföld”, 1844; „Szülőföldemen”, 1848 – e párhuzamról l. Kacziány, 1910), hiszen a nagy távlatok megjelenítése révén itt is kifejezésre jut egyfajta szabadságélmény. A néző tekintete a messzeségbe vész, s ennek okán úgy tűnik, mintha a gyermek számára nagy élet-távlatok nyílnának meg. A gyermekkor ennél fogva határtalannak, önfeledtnek és boldognak tetszik, a gyermek durcás arckifejezése ellenére is, hiszen taglejtései (például gömbölyded hasa felé mutató bal keze) gondtalanságra utalnak, s arra, hogy a gyermeket övező társadalomban – vagy az individualista festő szemléletében – helye van a gyermek spontán kívánságainak, a gyermeklét érzéki aspektusai (fiziológiai, biológiai vonatkozásai) lényegesek. Ha ebből indulok ki, azt a megállapítást tehetem, hogy a gyermeket övező felnőtt környezet nevelői attitűdjének középpontjában tehát a gondozás, a törődés és az odafigyelés áll, s ez esetben a rousseau-i nevelélfogás (l. Pukánszky, 2004. 290. o., 298–299. o.; Pukánszky, 2005. 50–59. o.) vagy a Pestalozzi-féle „ártatlan gyermek” toposz magyarországi recepciójáról (illetve annak a festészetre gyakorolt közvetett hatásáról) beszélhetünk. A kép kapcsán felidézhetjük többek között a Kiss Áron és Öreg János „Nevelés és oktatás-tan” c. könyvében ([1876], 1895) olvasottakat a „kellőidejűségről”, vagyis „a gyermek fejlődését követő, azt óvatosan segítő nevelés” Erasmusig visszavezethető, ám alapvetően romantikus felfogását (e műről lásd: Pukánszky, 2005. 190–194. o.), illetve Emericzy Géának az angolszász és a rousseau-i boldogságetikát idéző könyvének („Népiskolai neveléstan”, 1882) pedagógiai optimizmusát (e műről lásd: Pukánszky, 2005. 194–198. o.), valamint a gyermekkor fiziológiai-lélektani sajátosságainak, spontán megnyilvánulásainak tiszteltetben tartásáról tanúskodó pedagógiai gondolatokat (Pukánszky, 2005. 158., 161. o.).

Mint már utaltam rá, a vizsgált képen a gyermekkor a gyönyör és az öröm forrásaként, s egyúttal az ártatlanság és az érintetlenség megtestesítőjeként jelenik meg. E jelentések révén e kép mögül némiképp kiérződik a hét-köznapok folyamában megfáradt felnőtt ember sóvárgó tekintete, mely egy letűnt, emlékezetében önfeledt, boldog és örömteli időszakként megmaradt életszakasz, egy gondtalannak hitt ősi, természeti állapot utáni vágyakozásból fakad. Megszólaltatható tehát itt a romantikus gyermekideológia (Pukánszky, 2011. 43–46. o.), melynek lényegi magva az a hit volt, mi szerint csakis a gyermek képes naivitásával, játékoságával és tisztának ható képzelőerejével megszabadítani az embert civilizációs kötelékeitől, hogy visszatérhessen az ártatlanság forrásához. A gyermekkort körülvevő mitizáló szövegek alapját az eredendő ártatlanság Rousseau-i képzeletét szolgáltatta, amely végül a „megváltó gyermek” ideológiájához vezetett. E szerint a gyermek a szebb jövő záloga, s egyedül ő birtokolja a boldog élet titkát, melynek kulcsa a játékoságban és a képzelőerőben rejlik, valamint a „Vissza a természethez!” (Rousseau, 1978) ősi állapotában. A reformpedagógia megfogalmazásaiba is továbbívelő retorikai hagyomány „naiv géniuszként” említi a gyermeket, „aki képes megváltani az elgépiesedett civilizáció léleknyomorító hatásaitól szenvedő felnőtteket” (Pukánszky, 2011. 45. o.). A romantikus nevelésfelfogás szerint a nevelés feladata pusztán annyi, hogy a gyermek eredendő ártatlanságát fenntartva segítse önkibontakozását, természetes ösztönvilágának zavartalan megnyilvánulását. E felfogás középpontjában az a hit állt, hogy mindenki ott rejtőzik egy „tökéletes emberideál”, s ennek a kibontakozását kell elősegíteni (Pukánszky, 2011. 44. o.). Ezen életszakasz játékosága, élménygazdagsága és ártatlansága után sóvárgott Rousseau és Fröbel, de ez a fajta sóvárgás jut kifejeződésre Joshua Reynolds olyan festményein is, mint amilyen „Az ártatlanság kora” (1788) és a „Miss Bowles” (1775) (Pukánszky, 2011. 44–45. o.; Golnhofner és Szabolcs, 2005. 16–17. o.). A gyermek e képeken egyfajta paradicsomi, „édeni állapot megtestesítőjeként” (Golnhofner és Szabolcs, 2005, 17. o.) jelenik

meg, mely állapot magában foglalja a természet, a természetes jóság és ártatlanság, illetve a természet analógiájára az időtlen szépség kategóriáját egyaránt.

Ugyancsak a romantikus gyermekkép vonatkozásában vonhatunk le következtetéseket, ha bevonom az elemzésbe a víz szimbolikájának tanulmányozását. A víz alapvetően „női princípium, maga az őszanyag. A teremtésmítoszok őselemeként az univerzális anyaméh; a Magna Mater. [...] Szétválaszthatatlan, forma nélküli, sohasem csökkenő alapanyag, amelyből minden kiemelkedik, és amelybe minden visszatér; az örökké létező ősegyiség” (Pál és Újvári, 2001). Ebből a meghatározásból kiindulva a „Pancsoló” c. festményen kihangsúlyozásra kerül a gyermek újszülött állapota, hiszen a víz itt afféle „univerzális anyaméhként” is értelmezhető, mely magában hordozza a gyermeket, sőt, az emberiséget. Ehhez hasonló jelentést hordoznak azok az ősi mítoszok is, melyek szerint a gyermekek „a vizek őrzőjétől, a nagy anyaistennőtől, a föld méhéből származnak” (Pál és Újvári, 2001). Ugyanakkor – mindebből kiindulva – a víz motívuma talán utalhat arra is, hogy a gyermek még védelemben van, vigyáznak rá, gondoskodnak testi-lelki épségéről, s ennek tükrében itt a védett, gondozásra, gyámolításra és szeretetre szoruló gyermek került megelevenítésre. A fürdés pedig általában teljes testi-lelki megújulást jelent, s egyszersmind a bűntől, a múlttól és a földtől való megszabadulást szimbolizálja, e jeleneten pedig az említett jelentések minden bizonnyal a gyermeki ártatlanságra, a gyermek lelkének érintetlenségére, tisztaságára vonatkoznak. Ugyanakkor a pszichoanalízis a fürdés képzetében az anyaméhbe való visszatérés képzetét látja, de tágabb értelemben értelmezhető a boldogságban való megújulás jelképeként is (Pál és Újvári, 2001). Ilyen értelemben itt a gyermekkor boldog, inger-gazdag életszakaszként tűnik föl, amikor még a gyermek többnyire – legalábbis modern felfogás szerint – anyja közelségében található (l. a Bálint Alice-féle archaikus anyaság fogalmát – Bálint, 1941. 10–12. o., 30. o.). Mindazonáltal mintha a gyermekkor az emberiség bölcsőjeként volna ábrázolva, megszólaltatva a „Vissza a termé-

szetbe.” rousseau-i igéjét, a fürdés szimbóluma kapcsán fölmerülő jelentések okán pedig a megújulás utáni felnőtt sóvárgás, a bűntől, a múlttól és a földtől való megszabadulás vágyának leképeződéséről beszélhetünk.

A vizsgált festmény – illetve a „*Horgászó fiú*” (1910) – életszemlélete tehát vizsgálható a rousseau-i életszemlélet és nevelésfelfogás tükrében (l. *Rousseau*, 1978. 11. o.), kiemelve a „jó vadember” mítoszát (*Pukánszky*, 2005. 64. o.) és az evilági boldogulás jelentőségébe vett hit (boldogságetika) hangsúlyozását az író életművében (*Pukánszky*, 2005. 66.). Mindez szembeállítható a kálvini etika révén az ipari forradalom és a kapitalizmus korába továbbvitt, alapvetően pesszimista gyermekfelfogással és pedagógiai türelmetlenséggel. Szinte hallhatóak Rousseau sorai Tölgyessy festményeit szemlélve: „*Boldognak kell lenni kedves Emil, ez minden érzékeny lény célja; ez az első vágy amelyet belénk oltott a természet, és az egyetlen, amely sohasem hagy el bennünket*” (*Rousseau*, 1978. 408. o.). Miképp a racionalizmus- és forradalomellenes *Rousseau*, úgy Tölgyessy is kora társadalmi-gazdasági helyzetétől meglehetősen idegen, fennkölt ideákkal itatta át műveit, elszakadva a polgári társadalom és a hétköznapi élet alantásnak tekintett érdekeitől. E képeket szemlélve mintha éreznénk Rousseau felfogását: a gyermekkor rendkívül nagy jelentőségű és érzékeny életszakasz, melyet hagyni kell megérni a gyermekben ahhoz, hogy érett, autonóm felnőtté válhasson, aki képes életét a boldogság, a szabadság, az erkölcsi erény, a lelkiismeret jegyében irányítani (*Pukánszky*, 2004. 280–282. o.). Idézzük fel, *Ellen Key* is az ösztönök megnemesítésére való törekvést tartotta a nevelés egyik fő feladatának, egyébként némiképp párhuzamot tartva Nietzsche felfogásával, aki szerint csakis a gyermek képes a teremtésre és arra, hogy felsőbbrendű emberré váljon (*Key*, 1976). Mindezzel az alapjában véve ugyancsak romantikus gyökerű beállítódással együtt e képek állításához hozzátartozik egyfajta természetközpontú életszemlélet, mely szerint a gyermekkor csakis a természettel való összhang megteremtése és fenntartása révén található önmagára, ezért minél távolabb kell kerülni a civilizáció ártó

sallangjaitól, s minél közelebb a természet csendjéhez, ahol az ember önmagára lelhet.

A romantikus gyermekideológia képviselői által áhított boldog ősállapot kerül megfogalmazásra *Móricz Zsigmond* „*Életem regénye*” c. írásában, meghaladva a rousseau-i „jó vadember” mítoszának tartalmát: „*A gyermek boldog, ha testi közérzése jó. Boldog, mert a boldogság: a vágytalanság. A gyermek lelki igényei oly kicsinyek, hogy saját maga minden pillanatban ki tudja elégíteni. Játékká válik neki a legparányibb megmozdulás, mint a kismacskának*” (*Móricz*, 2014. 296. o.). E megfogalmazás szerint a testi vágyak által meghatározott gyermekkor nem nő már az emberiség megmentőjévé, ehelyett parányi vágyak kicsiny rabja marad, ezek teszik őt boldoggá. Megjelenik ugyan itt a játékosság mozzanata, de szó sincs már a gyermekort meghatározó felszabadító erejű képzelőerőről, ezzel szemben a gyermek pusztán fiziológiai, sőt, állatias vonásainál fogva kerül láttatásra. Igaz ugyan, hogy e szövegrész önmagában nem áll kifejezetten távol a Tölgyessy-képen kifejeződő tartalomtól, ám míg *Móricz* valójában itt is a naturalizmus emberszemlélete felől közelít, addig Tölgyessy festészete e kép kapcsán is romantikus ihletést árul el, s ezt az ihletést támasztják alá a kép olyan elemei is, mint a távlatok érzékeltetése, illetve a nyugalmat, békét keltő színhatás.

Végül csak utalnék rá: itt is megjelenik az „életrevaló fiúgyermek” képe (*Jávor*, 2000. 673. o.), szemben a visszafogott leány ideáljával; a fürdés (*Fényes Adolf*: „*Folyóparton*”, é. n.; „*Tóparton*”, é. n.), a pancsolás, de a horgászás motívuma egyaránt a fiúgyermeki excentrikusságot emeli ki, míg a lányok egészen más motívumokkal, például kis kosárral (a termékenység jelképe) vagy kakassal (a szorgalom és a termékenység jelképe) a kezükben kerültek megelevenítésre az alföldi festészetben (*Kosztá József*: „*Kislány kakassal*”, 1917 k.).

Összegzés

Tanulmányomban a gyermek természethez való viszonyának képzőművészeti ábrázolásmódjait vizsgáltam a realizmus, a klasszikus modernség és a Szolnoki Művésztelep tárgykörén belül.

A vizsgálat során középpontba helyezett motívumok a víz és a fürdés, melyek a klasszikus művészeti hagyományok során olyan jelentéseket foglalnak magukba, mint az újjászületés, a megújulás, a beavatás, az anyaméh nyújtotta biztonság, ám az itt elemzett alkotásokon mindezen jelentések módosult formában érvényesülnek. Ezt a jelentésmódosulást az ikonográfiai fordulattal, egyrészt a realizmusnak az akadémikus doktrínával való szembeszegülésével, másrészt a klasszikus modernség politikailag radikális mozzanatával, a fiziológiai ártatlanság elvével magyarázom, amit a tárgyszempontjából ideológiai ártatlanságnak is nevezhetünk. Mindezek túlmutatnak pusztán stílus-specifikus mivoltukon, hiszen hosszú távon is kifejítették hatásukat a képi ábrázolás gyakorlatára. Elemzéseim többek között ennek az ikonográfiai-eszmei fordulatnak az érzékeltetése szempontjából bírnak jelentőséggel.

A vizsgált alkotásokat elemezve megállapítható, hogy a víz és a fürdés motívuma különböző, ám hasonló társadalmi jelentésekkel kapcsolódik össze. E motívumok az evilági életbe való bevezetés deszakralizált létmetaforájaként ugyanúgy megjelennek, mint a gyermekkor biológikumával, a gyermeki funkciókkal és spontán kívánságokkal szembeni elfogadó, megértő nevelői attitűd kifejezőjeként, illetve a gyermeki öntevékenység, önkibontakoztatás elfogadásáról, a természetes fejlődésről szóló narratíva hordozójaként, ugyanakkor találkozhatunk a romantikus gyermekideológiát tükröző alkotásokkal is. Azonban az e motívum által hordozott eszmei jelentésformákban közös, hogy mindegyik a természet-gyermek kontinuitás érzékeltetésébe torkollik, tehát az eredmény azon gyermekség-koncepció megerősítése, mi szerint a gyermekkor mindenekelőtt természetileg, az ösztönök szintjén konstituált jelenség, s a nevelés folyamata is csak ennek belátása nyomán válhat hatékonyvá.

Az organikus természet-gyermek kapcsolatnak a képeken való érvényesülésére elsősorban a formanyelvi elemzés, a stílusanalízis eszközeivel következtettem, a létmetaforák értelmezése szinte csak másodlagos jelentőségű. A dolgozatban is hangsúlyozott kép-

építkezési sajátosságoknak köszönhetően a gyermek gyakran a természet szerves alkotóelemének tetszik, s ez leghangsúlyosabban Fényes Adolf alkotásain érzékelhető. Írásommal rávilágítottam arra is, hogy a képek által hordozott társadalmi tudat- és tapasztalatformák feltárása elképzelhetetlen anélkül, hogy ne a formanyelvi analízisből, illetve stílustörténeti elemzésből indulnánk ki.

A képeken a gyermeki test ábrázolása is különböző mintázatokat mutat, ám egyértelmű a dionüszoszi gyermeklét, a gyermeki hedonizmus érzékeltetése felé való tendálódás, mely a társadalmi figyelemnek a gyermekközpontú, elfogadó nevelői attitűd irányába való hangsúlyeltolódását tükrözi. Úgy tűnik, a korabeli eszmetörténeti irányzatok, mint amilyen az evolucionizmus, a kísérleti lélektan, a gyermektanulmányozás, ha közvetett módon is, de kifejítették hatásukat a képzőművészetre is, a gyermekkorban a víz és a fürdés motívumával együtt való megjelenítése pedig már eleve a gyermekközpontúság irányába hat. A gyermektanulmányi mozgalom és a rokon áramlatok, illetve az iskoláztatás tömegesítésével kapcsolatos nevelésfilozófiai, gyermekideológiai hatásoknak köszönhetően a gyermekkor iránti fokozott érdeklődés jelenik meg ekkortájt olyan művészek életművében is, mint *Albert Anker*, *Wilhelm Schütze*, *Henry Tonks*, hazánkban pedig az itt tárgyalt *Fényes Adolf* vagy *Perlmutter Izsa*k. Így írásom megállapításai a gyermekkor új státuszát igazoló eszmetörténeti folyamatok sorát támasztják alá.

Képjegyzék

1. kép:

Edelfelt, Albert: Parton játszó gyerekek, é. n. Elektronikus forráshely: I am a Child. Children in art history. <https://iamachild.wordpress.com/2009/05/17/albert-edelfelt-1854-1905-finnish/>. Megtekintés: 2016.04.19.

2. kép:

Fényes Adolf: Gyerekek a folyóparton, é. n. Elektronikus forráshely: Kieselbach Galéria és Aukciósház – http://www.kieselbach.hu/alkotas/gyerekek-a-folyoparton_13928. Megtekintés: 2016.04.19.

3. kép:
Fényes Adolf: Tóparton, é. n. Elektronikus forráshely:
Virág Judit Galéria – http://viragjuditgaleria.hu/hu/muveszek/muveszek/F/fenyes_adolf/.
Megtekintés: 2016.04.19.
4. kép:
Ferenczy Károly: Kavicsot hajigáló fiúk (Kődobálók), 1890. In: Laskay Gabriella (szerk.): *Száz szép kép*. <http://mek.oszk.hu/03100/03119/html/elemzes.htm>. Megtekintés: 2016.04.19.
5. kép:
Liebermann, Max: Fiúk fürdője Zandvoortban, é. n. <https://www.lempertz.com/fr/catalogue/lot/1051-1/201-max-liebermann.html>.
Megtekintés: 2016.12.14.
6. kép:
Seurat, Georges: Fürdőzők Asnières-nél, 1883. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/georges-seurat-bathers-at-asnieres>. Megtekintés: 2016.12.14.
7. kép:
Tölgyessy Artúr: Horgászó fiú, 1910. In: Kacziány, 1910. <http://www.mke.hu/lyka/09/294-303-tolgy.htm>. Megtekintés: 2016.04.19.
8. kép:
Tölgyessy Artúr: Pancsoló kisfiú, é. n. <http://axioart.com/tetel/tolgyessy-artur-1853-1920-pancsoló-kisfiu-1887>. Megtekintés: 2016.04.19.
- Felhasznált irodalom**
- Aradi Nóra (1985): *Gustave Courbet. Szemtől szemben*. Gondolat, Budapest.
- Aradi Nóra és Telepy Katalin (1981): A nagybányai kismesterek. In: Németh László (szerk.): *Magyar művészet 1890–1919. Szövegekötet*. Akadémia Kiadó, Budapest, 309–312.
- Arnheim, R. (1954): *Art and visual perception. A Psychology of the Creative Eye*. University of California Press, Los Angeles – London.
- Bábosik István (2004): *Neveléselmélet*. Osiris Tankönyvek, Budapest.
- Bálint Alice (1941): *Anyá és gyermek*. Pantheon Kiadó, Budapest.
- Bálintné Hegyesi Júlia (1992): *Fényes Adolf festőművész munkássága 1867-1945*. Verseygy Ferenc Megyei Könyvtár, Szolnok.
- Barthes, Roland (1996): *A szöveg öröme*. Osiris, Budapest.
- Belting, Hans (2009): *A hiteles kép. Képviták mint hitviták*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest.
- Bialostocki, Jan (1986): Ikonográfia. In: Pál József (szerk.): *Az ikonológia elmélete*. József Attila Tudományegyetem Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke, Szeged, 337–384.
- Bódi Katalin (2010): Testábrázolás a XVIII. században: Kép és regény. In: Debreczeni Attila és Gönczy Mónika (szerk.): *Ragyogni és munkálni. Kultúratudományi tanulmányok Kazinczy Ferencről*. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 232–256.
- Boyle, David (2007): *Impresszionizmus*. Képzőművészeti Kiadó, Budapest.
- Buda Béla (2004): Csoportjelenségek gyermek- és ifjúkorban; nevelési felhasználásuk. In: *Fejezetek a pedagógiai pszichológia köréből*. Szerk.: Balogh László és Tóth László. Neumann Kht., Budapest.
URL: http://mek.niif.hu/04600/04669/html/balogh_pedpszich0015/balogh_pedpszich0015.html. Megtekintés: 2016.11.26.
- Courbet, Gustave (1979): Előszó kiállítási katalógushoz. In: Czine Mihály (szerk.): *A naturalizmus*. Gondolat, Budapest, 161–162.
- Czine Mihály (1979): A naturalizmus. In: Czine Mihály (szerk.): *A naturalizmus*. Gondolat, Budapest, 7–157.
- Deáky Zita (2011): *A kisgyermekkor történeti néprajza Magyarországon*. Századvég, Budapest.
- Debicki, Jacek, Favre, Jean-Francois, Grünewald, Dietrich, Kasza, T. Márta és Pimentel, Antonio Filipe (2003, szerk.): *A művészet története. Festészet, szobrászat, építészet*. Képzőművészeti Kiadó, Budapest.
- Egri Mária (1977): *A szolnoki művésztelep*. Képzőművészeti Alap, Budapest.
- Egri Mária (1989): *Kosztá József*. Corvina, Budapest.
- Egri Mária és Aradi Nóra (1981): Az alföldi képzőművészet centrumai. In: Németh László (szerk.): *Magyar művészet 1890–1919. Szövegekötet*. Akadémia Kiadó, Budapest, 228–250.
- Endrődy-Nagy Orsolya (2010): Gyermekkép a 16. századi Németalföldön idősebb Pieter Brueghel művein. *Iskolakultúra*, **23**. 7–8. sz., 137–147.
- Endrődy-Nagy Orsolya (2015): A reneszánsz gyermekképe – a gyermekkép reneszánsza 1455–1517 között Európában, ikonográfiai elemzés, TEPA – Eötvös kiadó, Budapest

- Eörsi Anna (1997): Deus in figura pueri. A gyermek Jézus a középkori és a reneszánsz művészetben. *Pannonhalmi Szemle*, 5. 4. sz., 35–45.
- Farkas Pál (szerk., 1998): *Upanisadok*. Ursus Kft., Budapest.
URL: <http://mek.oszk.hu/01300/01326/01326.htm>. Megtekintés: 2016.11.26.
- Farkas Zoltán (1960): *Daumier*. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest.
- Gadamer, Hans-Georg (1984): *Igazság és módszer*. Gondolat, Budapest.
- Gadamer, Hans-Georg (1994): *A szép aktualitása*. T-Twins Kiadó, Budapest.
- Gadamer, Hans-Georg (1997): A kép és a szó művészete. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Kijárat Kiadó, Budapest.
- Géczi János (2010): *Sajtó, kép, neveléstörténet – tanulmányok*. Iskolakultúra, Veszprém – Budapest.
- Géczi János (2011): Néhány sajtófotó a cigány tanulókról. Új Pedagógiai Szemle, 61. 11–12. sz., 308–319.
URL: http://epa.oszk.hu/00000/00035/00150/pdf/EPA00035_upsz_2011_11-12_308-319.pdf. Megtekintés: 2016.11.26.
- Goffman, E. (1956): *The Presentation of Self in Everyday Life*. University of Edinburgh – Social Sciences Research Centre, Edinburgh.
- Golnhofer Erzsébet és Szabolcs Éva (2005): *Gyermekkor: nézőpontok, narratívák*. Eötvös József Könyvkiadó, Budapest.
- Gráfik Imre (2014): A jelromlásról. *Vasi szemle*, 68. 4. sz.
URL: <http://www.vasiszemle.hu/2014/04/grafik.htm>. Megtekintés: 2016.11.26.
- Hársing László (2002): *A filozófiai gondolkodás Thalésztól Gadamerig*. Bíbor Kiadó, Miskolc.
- Hauser, Arnold (1969): *A művészet és az irodalom társadalomtörténete*, 2. Gondolat, Budapest.
- Heard Hamilton, G. (1987): *Painting and Sculpture in Europe 1880–1940*. Penguin Books Ltd., Middlesex.
- Horányi Özséb (1975): *Jel, jelentés, információ*. Magvető Kiadó, Budapest.
- Jäger-Péter Mónika (2014): A kép érzéki értelme. *Erdélyi Múzeum*, 76. 3. sz., 1–11.
- Kacziány Ödön (1910): Tölgyessy Artúr. In: *Művészet*, 9. 7. sz.
URL: <http://www.mke.hu/lyka/09/294-303-tolgy.htm>. Megtekintés: 2016.11.26.
- Kadocsa-Lippich Elek (1908): *A finnek és a finn művészet*. Atheneum, Budapest.
- Kallio, R. & Sivén, D. (é. n.): *Albert Edelfelt 1854-1905*. Douglas Productions.
URL: http://www.douglasproductions.fi/ruotsi/AlbertEdelfelt_eng.pdf. Megtekintés: 2016.11.26.
- Károli Gáspár (é. n.): *Biblia*.
URL: <http://biblia.hit.hu/>. Megtekintés: 2016.11.26.
- Key, Ellen (1976): *A gyermek évszázada*. Tankönyvkiadó Vállalat, Budapest.
- Kibédi Varga Áron (1997): A realizmus alakzatai (Zeuxisztól Warholig). In: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei IV*. Jelenkor, Pécs.
- Kresz Mária (1949): A hagyományokba való bele-nevelődés egy parasztfaluban. In: Ortutay Gyula (szerk.): *Néprajzi tanulmányok*. Pázmány Péter Tudományegyetem Néprajzi Intézet, Budapest, 53–92.
- Kristeva, Julia (1998): Holbein Halott Krisztusa. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 1. Képelemzés*. Kijárat Kiadó, Budapest, 37–58.
- Lyka Károly (1905): Fényes Adolf. In: *Művészet*, 4. 6. sz.
URL: <http://epa.oszk.hu/00000/00009/04/353-361-fenyas.htm>. Megtekintés: 2016.11.26.
- Magyar Néprajzi Lexikon* (1977–1982). Akadémiai Kiadó, Budapest.
URL: <http://mek.oszk.hu/02100/02115/html/1-646.html>. Megtekintés: 2016.11.26.
- Mérei Ferenc (2004): *Közösségek rejtett hálózata. Szociometriai értelmezés*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Mészáros István, Németh András és Pukánszky Béla (2005, szerk.): *Neveléstörténet. Bevezetés a pedagógia és az iskoláztatás történetébe*. Osiris, Budapest.
- Micheli, Mario De (1977): *Az avantgardizmus*. Képzőművészeti Alap, Budapest.
- Mietzner, Ulrike és Pilarczyk, Ulrike (2013): Képek forrásértéke a neveléstörténeti kutatásban. In: Hegedűs Judit, Németh András és Szabó Zoltán András (szerk.): *Pedagógiai historiográfia. Új elméleti megközelítések, metodológiai eljárások*. ELTE Eötvös Kiadó – Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest, 31–50.
- Móricz Zsigmond (2014): *Életem regénye*. Kossuth Kiadó, Budapest.
- Mönks, Franz J. és Knoers, Alphons M. (2004): *Fejlődéslelektan*. Urbis Kiadó, Budapest.

- Nagy László (1972): Az Új Iskola céljai, pedagógiai és didaktikai alapelvei, tantervének megokolása [1916]. In: Nagy László: *Válogatott pedagógiai művei*. Szerk.: Nagy Sándor. Tankönyvkiadó, Budapest, 219–226.
- Németh Lajos (1974): A XIX. század művészete a historizmustól a szecesszióig. Corvina Kiadó, Budapest.
- Németh Lajos (1999): *A művészet sorsfordulója*. Ciceró, Budapest.
- Öhquist János (1911): *A finnek művészete*. Lampel R. Könyvkereskedése (Wodianer F. és fiai) Részvénytársaság, Budapest.
- Pál József és Újvári Edit (szerk., 2001): *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Balassi Kiadó, Budapest.
URL: http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm. Megtekintés: 2016.11.26.
- Panofsky, Ervin (2011): *A jelentés a vizuális művészetekben. Tanulmányok*. ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, Budapest.
- Péter Katalin (1996, szerk.): *Gyermek a kora újkori Magyarországon*. MTA Történettudományi Intézete, Budapest.
- Pollock, Linda (1998): A gyermekekkel kapcsolatos attitűdök. In: Vajda Zsuzsanna és Pukánszky Béla (szerk.): *A gyermekkor története. Szöveggyűjtemény*. Eötvös József Kiadó, Budapest. 176–210.
- Pukánszky Béla (2001): Gyermekfelfogás a barokk korban. In: Dombi Józsefné és Maczelka Noémi (szerk.): *A barokk kor interdiszciplináris megközelítése a Bach évforduló jegyében – tanulmánykötet*. JGYTF Tanárképző Főiskolai Kar Ének-zene Tanszék, Szeged, 52–65.
- Pukánszky Béla (2004): Fejezetek a gyermekkor és a családi nevelés történetéből. In: *Németh András és Pukánszky Béla: A pedagógia problémátörténete*. Gondolat, Budapest. 259–330.
- Pukánszky Béla (2005): *A gyermek a 19. századi neveléstani kézikönyvekben*. Iskolakultúra, Pécs.
- Pukánszky Béla (2011): Gyermekideológiák a pedagógia esztétikájában. *Educatio*, X. 1. sz., 37–47.
- Réau, Louis (1986): Az ikonográfia meghatározása és alkalmazása. In: Pál József (szerk.): *Az ikonológia elmélete*. József Attila Tudományegyetem Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke, Szeged, 266–290.
- Rényi András (1999): *Testek világlása. Hermeneutikai tanulmányok*. Kijarat Kiadó, Budapest.
- Réti István (2001): A nagybányai művésztelep. Vince Kiadó, Budapest.
- Révész Emese (2014): *Fényes Adolf*. Kossuth Kiadó, Budapest.
- Rousseau, Jean-Jacques (1978): *Emil vagy a nevelésről*. Tankönyvkiadó, Budapest.
- Salgói János (szerk., 2007): *Bodajk története III. – Bodajk híres festői. Peske Géza és Spányi Béla*. Helytörténeti Szakkör – NKÖEÖK, Bodajk.
URL: http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/telepulesek_ertekei/Bodajk/pages/bodajk_tortenete_iii/001_peske_geza.htm. Megtekintés: 2015.12.28.
- Schneider, Norbert (é. n.): Művészet és társadalom: a társadalomtörténeti megközelítés. In: Rényi András (szerk.): *Érintkező felület*. Rényi András honlapja.
URL: http://www.renyiandras.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=207&Itemid=193. Megtekintés: 2016.06.17.
- Shahar, Shulamith (1998): Az utódnemzéssel kapcsolatos magatartásformák és gyermekkép a középkori kultúrában. In: Vajda Zsuzsanna és Pukánszky Béla (szerk.): *A gyermekkor története – szöveggyűjtemény*. Eötvös József Kiadó, Budapest, 88–100.
- Szent Ágoston (2003): Vallomások. In: Mészáros István, Németh és Pukánszky Béla (szerk.): *Neveléstörténet. Szöveggyűjtemény*. Osiris, Budapest, 54–56.
- Sztompka, Piotr (2009): *Vizuális szociológia. A fényképezés mint kutatási módszer*. Budapest-Pécs, Gondolat Kiadó – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest – Pécs.
- Szűcsné Molnár Erzsébet (2000): Reformpedagógiai témák a „Gyermek” c. folyóiratban 1907–1934-ig. In: Kéri Katalin (szerk.): *Ezerszínű világ (Dolgozatok a neveléstörténet köréből)*. Mozaikok a nevelés történetéből V. Pécsi Tudományegyetem – Tanárképző Intézet, Pécs.
URL: <http://kerikata.hu/publikaciok/text/!kek/ezerszin/ezersz16.htm>. Megtekintés: 2016.11.26.
- Támba Renátó (2015): Kislány kakással. Koszta József néhány leánygyermek-ábrázolásának gyermekkor-történeti ikonográfiai szempontú elemzése. *Zempléni Múzsá*, 15. 3. sz. 55–67.

- Támba Renátó (2016): A parasztleányi élet motívumai Fényes Adolf festészetében. *Zempléni Múzsza*, **16.** 3. sz. 31–41.
- Thomson, Belinda (2006): *Impresszionizmus. Gyökerek, megvalósulás, fogadtatás*. Glória Kiadó, Budapest.
- Tomori Viola (2004): A magyar parasztság lélektana. In: Faragó Tamás (szerk.): *Magyarország társadalomtörténete a 18-19. században*, **2.** Dico Kiadó – Új Mandátum Kiadó, Budapest, 195–203.
- Tuffelli, Nicole (2001): *A XIX. század művészete*. Helikon Kiadó, Budapest.
- Varga László (2006): A kisednevelés című folyóirat gyermekképe, avagy az engedelmesség pedagógiai dilemmái. *Neveléstörténet*, **3.** 1-2. sz.
URL: http://www.kodolanyi.hu/nevelestortenet/?rovat_mod=archiv&act=menu_tart&eid=33&rid=1&id=201.
Megtekintés: 2016.11.26.
- Vasas Samu (1993): *A kalotaszegi gyermek. A személyiségfejlődés hagyományai Kalotaszegen*. Kráter Kiadó – Colirom Rt., Budapest.
- Véghvári Lajos (1952): *Szolnoki művészet*. Művelt Nép, Budapest.
- Zola, Émile (1979): A kísérleti regény. In: Czine Mihály (szerk.): *A naturalizmus*. Gondolat, Budapest, 174–185.

The child in nature. Motifs of bathing and water in the art of second half of 19th century and in the Art colony of Szolnok

In this paper I attempt to highlight the main patterns of child-nature relation regarding to the painting of second half of 19th century, through visual examples of realisms, classical modernism and the art colony in Szolnok. My further goal is to explore and interpret the elements of child conception and child perception, reveal the indirect pedagogical effects. To that I use an interdisciplinary method, which include the iconography-iconology, hermeneutics, social history approach and motive analysis. After the analysis the following statements can be made. The motifs of water and bathing are linked with different meanings, e.g. the metaphor of initiation to the desacralized Quran, child-centered, acceptor pedagogical attitude, which accepts the childish biology and functions, and the narrative about the childish self-activity, natural evolution, but we can also meet the romantic child ideology. Nevertheless on this pictures the child-nature relation is organic.

Keywords: *childhood history iconography, water and bathing, relation between child and nature, classical modernism, art colony in Szolnok*

- Támba Renátó (2017): A gyermek a természetben. A fürdés és a víz motívuma a 19. század második felének, illetve a Szolnoki Művésztelep néhány alkotójának gyermekábrázolásain. *Gyermeknevelés*, **5.** 1. sz., 17–42.