

Nagypolgári és nemesi leánygyermek-ábrázolás a Millennium korának társasági festészetében

Támba Renátó*

Tanulmányomban a nagypolgári és nemesi leánygyermek-ábrázolás dualizmuskori gyakorlatában fellelhető gyermekszemléleti mintázatok feltárására vállalkozom a társasági festészet vonatkozásában, Vastagh György, Innocent Ferenc és László Fülöp leányportréira összpontosítva. Elemzéseim során a könyvemben (Támba, 2017, pp. 79–122) vázolt kutatómódszertani eljárást követem. A képelemzések struktúráját Erwin Panofsky (1955) ikonográfiai-ikonológiai modellje, illetve annak a Mietzner & Pilarczyk (2013, p. 36) szerzőpáros által továbbgondolt változata adja, a társadalmi tudat- és tapasztalatformák feltárására irányuló szemléletmódot Norbert Schneider (é. n.) munkái szolgáztatják, az elemzés társadalomtudományi irányultságú szempontjait pedig Sztompka (2009) és Goffman (1956) nyújtják. Írásomban arra a kérdésre keresem a választ, hogy a festők milyen külsődleges jegyekkel, önreprezentációs eszközökkel (ld. Goffman, 1956, pp. 10–14), létmotívumokkal, létmetaforákkal és szimbólumokkal érzékeltették az ábrázoltakra vonatkozó gyermekkép és gyermekfelfogás (ld. Pukánszky, 2005, pp. 9–10) jegyeit.

Kulcsszavak: ikonográfia, gyermekkor-történet, a leánynevelés története

Kép, hagyomány, társadalom

A vizuális nyelvet még ma is másodlagos nyelvnek tekintjük, mintha pusztán ráépülne a verbális nyelvre, pedig ma már széles körben osztott nézet, hogy a megismerés folyamatában a fogalmi gondolkodás szintjén mintegy összetalálkozik vele (Sándor, 2004). A képek szervesen részt vesznek abban a társadalmi méretű kommunikációs processzusban, amelynek folyamán megalkotjuk, fenntartjuk, illetve szüntelenül formáljuk azokat a társadalmi konstrukciókat, amelyek valóságunkat képezik (Tasnádi, 2012). Miután a társadalom tudatában működő mentális képek látható formában jelennek meg a képeken (Belting, 2008), lépten-nyomon befolyásolják társadalmi ítéleteink formálódását (Horányi, 2017).

A képeken számtalan olyan motívumot, szimbólumot, allegorikus utalást találunk, melyekből következtetéseket vonhatunk le a jelenet mögött húzódó történetre, a kép mögött munkáló narratívákra, mint ahogyan például William Hogarth „A szajha útja” című képén a dölni készülő kosárból és a döglött libából a baljóslatú jövő felé vezető útra (Mitchell, 2012, p. 65). A képek mögött húzódó narratívák az efféle szubtextusok segítségével tárhatók fel (Riffaterre, 1998, p. 65); ezekből állnak össze a leírások, melyek csakhamar a képeket behálózó elbeszélések alárendeltjeivé lesznek (Bal, 1998, p. 137).

Ha egy műalkotással kerülünk szembe, óhatatlanul szembesülünk az azt átható eszmei, irodalmi hagyományok hálózatával. Ezért állítja Gadamer, hogy a műalkotások elemzése hasonlít az olvasás folyamatához, hiszen, ha meg szeretnénk érteni egy képet, először „betűzgetnünk” kell azt, hogy aztán lépésről lépésre közelebb kerüljünk a mű lényegének megragadásához (Gadamer, 1994, p. 161). A kép szöveges hagyományokat hordoz magában, s az értelmezések is részei ennek a végtelenül szövevényes intertextuális közegnek, tehát minden interpretáció „a hagyomány része s megváltoztatja azt”. Ebből fakadóan pedig „a hagyomány nem működhet igazán stabil, normatív fogalomként, mivel valójában változó, leíró fogalom” (Hirsch, 1998, p. 255).

* Fejlesztő, Reménysugár Habilitációs Intézet. E-mail: trenato87@gmail.com

Mindebből világossá válik, hogy az interpretátor feladata a hagyományokat működtető narratívák, a „rejtett értelem” utáni kutatásban rejlik. Bár az interpretáció előfeltétele a többértelműség (Ricoeur, 1998, p. 158), s a képek által hordozott szöveges hagyományok egésze egyszerre sosem fogható fel teljesen, a társadalomkutató feladata mégsem lehet más, mint a Panofsky-féle, a jelentés tradicionális hordozójaként értelmezett dokumentumértelem feltárása (Panofsky, 2011, p. 227), vagy a Norbert Schneider által hangsúlyozott, a képek szövegtesztébe rejtett társadalmi tapasztalat- és tudatformák megragadása (Schneider, é. n.). Ennek értelmében a műveket a társadalmi reakció eszközeinek, vagyis társadalmi produktumoknak (ld. Bächtmann, é. n., p. 89), s mint ilyeneket, a társadalmi folyamatok dokumentumainak tekintjük.

Mindezt a gyermekkor-kutatásra vonatkoztatva elmondhatjuk, hogy a gyermekkor-történész célja a műalkotások értelmezése során a gyermekkor övező nevelői attitűdök, sztereotípiák, narratívák esztétikai színrevitelének tanulmányozása. Ennek érdekében az egyik legfontosabb feladat a műalkotások célközönségének tisztázása, hiszen könnyen előfordulhat, hogy a képeken a célközönségként tételezett társadalmi csoportok ideológiai szólamainak működésének lehetünk szemtanúi. Egy adott korszak ábrázolási gyakorlatának áttekintésekor ezért a vizsgált iskola intézményes, társadalmi meghatározottságának feltárása a kiindulópont, hiszen így tudhatunk meg többet az ábrázoltra irányuló, vele kapcsolatban újabb és újabb jelentéseket konstruáló tekintet mibenlétéről.

Kutatásmódszertani áttekintés

Tanulmányom elemzéseinek előkészítése gyanánt ehelyütt kívánok rövid összegzést adni kutatásmódszertani eljárásomról. Elemzési módszerem struktúráját a Panofsky-féle ikonográfiai modell (Panofsky, 1955, pp. 26–54) Mietzner & Pilarczyk (2013, p. 36) szerzőpáros által használt tovább gondolt változata adja, melyben az első lépés a preikonografikus leírás, mely minden látható képi elem, formanyelvi és kompozíciós megoldás leolvasását, pusztá regisztrálását foglalja magában. A második lépés Panofsky modelljében az ikonográfiai eljárás, mely a szerzőpáros változatában két lépésre 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 bevonva a művész műalkotásról vallott (vagy adott alkotóperiódusából származó) vallomásait is. Végül az ikonológiai interpretáció a képek „megértésére”, szimbolikus, allegorikus jelentéstartalmainak feltárására törekszik. Míg tehát az ikonográfia leíró, osztályozó, rendszerező és analitikus jellegű kutatásokat jelöl, ennél fogva – mi képp Louis Réau (1986) fogalmaz – a tárggyal foglalkozik, addig az ikonológus számára a képek a társadalmi tudat részeként tételeződnek.

A fentebb vázolt strukturális alapokat Piotr Sztompka (2009, pp. 45–51) vizuális szociológiai koncepciója (a társadalmi élet elemeinek vizsgálata) egészíti ki, mely alapján elmondhatjuk, hogy a képeken érdemes megfigyelnünk az emberi egyedek jellemzőit (testbeszéd, arckifejezés, testtartás, gesztusok, népviseleti elemek, hajviselet), a gyermeki aktivitásokat (rítusok, 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 (anyagi-eszközi javak, szimbólumok, térhasználati jellemzők, tiltások és parancsok ikonografikus jeleinek külső kifejeződései). Jelen kutatásban továbbá a képelemzések menetében kiemelten jelennek meg olyan, a nevelés-

tudományi és gyermekkortörténeti kutatások felől érkező szempontok, mint amilyen a gyermekek megjelenésének regisztrálása (kor, nem, elhelyezkedés, kompozícióban betöltött szerep, tevékenység), a szociokulturális kódra utaló jelek (tárgyi-fizikai környezet: táj, enteriőr, ruházat) rögzítése, a tevékenységek és az interakciók gyermekkortörténeti szempontú értelmezése, a nevelői attitűdre, illetve a gyermekképre való következtetés, másfelől pedig az olyan szempontok, mint pl. a stílselemzés (alkotói attitűd vizsgálata), valamint a szimbólum- és motívumtörténeti elemzés a gyermekkor-motívumok, gyermeklét-szimbólumok vizsgálata végett.

Kutatásom során óhatatlanul érvényesülnek a vizuális antropológia szempontjai, melyek az emberi életvilágok aktusainak, rituáléinak, rítusainak, rutinjainak vizsgálatára irányulnak (Bán, 2008). Vizsgálataim során felfedezhetők a vizuális kommunikáció által kijelölt szempontok is, melyek mindenekelőtt a preikonografikus leíráson belül, a tárgyi (pl. színtani és kompozícióelemzés) és a kifejezésbeli értelem (stílusanalízis) szintjén tárgyalhatók, de helyenként a szimbolizmus (2-3. szint) tendenciáihoz is kötődnek (ld. metakommunikáció). Ezen szempontok létjogosultságát indokolja Rudolf Arnheim (1974, p. 1) azon megállapítása, mely szerint a befogadás folyamatában elsősorban a szemünket kell használnunk, hogy előbb átélhessük a mű hangulatát, mielőtt a szavak felülírnák érzelmi benyomásainkat. Kutatásmódszertani modellem szemléleti alapjához szervesen hozzátartozik a szemiotikai modell (Horányi, 1975; Barthes, 1996; Gráfik, 2014) felfogása is, mely szerint a képek vizuális konstrukciók, melyek üzenetkből, azok pedig jelekből épülnek fel, így aztán az alkotás kódolási, az elemzés pedig dekódolási folyamat (Endrődy-Nagy, 2015, p. 60). Az említett képtudományi megközelítések mind meghatározó szerepet játszanak a kutatásunk alapjául szolgáló szemlélet, illetve az általunk alkalmazott neveléstudományi szempontú kutatási metodológia működtetése szempontjából.

Gyermekkor-teóriák

Miután ikonográfiai elemzéseink – a nemesi, illetve nagypolgári önreprezentáció technikai orgánumainak szemléletes megjelenítése okán – jellemzően mikrotörténeti aspektusokra világítanak rá, s így a gyermekkortörténet tartományába esnek, érdemes elhelyezni kutatásunk szemléleti irányultságát a gyermekkortörténet-írás irányzatainak térképén, mégpedig a gyermekkortörténet-írás központi problémájából kiindulva, mely nem más, mint a gyermekfogalom kontinuitása, avagy diszkontinuitása.

A gyermekkortörténet atyja, Philipp Ariés szerint a középkorban még nem fejlődött ki a gyermekkor fogalma (ld. Ariés, 1987, p. 14), s a gyermek már korán öntevékeny, önálló lényé vált (Pukánszky, 2005, pp. 14–16). Csak a polgárosodás korában kezdett felélnkülöni a gyermekkor sajátosságai iránti, mind módszeresebbé váló érdeklődés, párhuzamosan a gyermeki szabadság csökkenésével, megszűnésével, s később alakult ki az a felfogás is, mi szerint a gyermek már magában hordoz egy jövőbeli felnőtt embert, s ennél fogva mondható értékesnek (Ariés, 1987, p. 43). Ariéshez hasonlóan Lloyd deMause is hitt a gyermekkor történetileg változó voltában, ám vele ellentétben úgy tartotta, hogy az újkor előtt a gyermek léthelyzetét kiszolgáltatottság és alávetettség jellemezte (deMause, 1998, pp. 13–14).

Mindezzel szemben Linda Pollock napló- és levélelemzése nyomán arra jutott, hogy a gyermekfogalom minden korban létezett a szülők tudatában, illetve a szülői gondoskodást vajmi kevés eltérés jellemezte a különböző korokban (Pollock, 1998, pp. 176–210). Ezen az állásponton van Shulamith Shahar is, aki beismeri, hogy a gyermekek teljesen részévé váltak a felnőttek világának, de ettől még ismerhették a gyermekkor fogalmát. Továbbá a szülő-gyermek kapcsolatnak olyan történeti korokon átívelő mozzanatai is vannak, mint például a nevelési normák, a gyermek érzelmeivel való törődés (Shahar, 1998, p. 92, p. 97), illetve a gyermekhalál által kiváltott szülői fájdalom (Shahar, 1998, pp. 113–138). Barbara Hanawalt szerint ugyancsak létezett jól körülhatárolt gyer-

mekkor-fogalom a középkorban, s a gyermekség olyan tulajdonságok mentén került leírásra, mint a csekélyebb erő, ügyesség és ítélőképesség (Pukánszky, 2005, p. 22).

A kontinuitás-teória híveihez (tehát Pollockhoz, Shaharhoz és Hanawalthoz) hasonlóan jómagam is úgy vélem, hogy a gyermekkor fogalma történeti koroktól függetlenül tudatosult a felnőtt társadalomban, ahogyan azt a jelen tanulmányban vizsgált festményeken is látni fogjuk. Igaz ugyan, hogy az önreprezentáció gyakran felnőtt vonásokat előtérbe helyező, a szereppredesztináció mozzanatát felerősítő technikai orgánumi látszólag felülírják a gyermekiség felismerésére utaló vonásokat a képeken, ám ez nem jelenti azt, hogy a felnőttek ne vettek volna tudomást az ábrázolt gyermek voltáról; erre utal a gyermekiséget hangsúlyosan érzékeltető fiziognómiatanatómiai vonások megjelenítése is. A szereppredesztináció mozzanata és a gyermekkor sajátos minőségbeli különbségeinek felismerése tehát nem zárja ki egymást a tárgyalt ábrázolásokon sem.

A nőkről alkotott kép a Millennium idején

Miután jelen tanulmány leánygyermekéről készült festmények ikonográfiai elemzésére vállalkozik, magától értetődő egy, a vizsgált korszakra vonatkozó nőtörténeti áttekintés szükségessége, feltételezve, hogy az itt vázolt nőfelfogás és nőkép egyszersmind tekinthető a leánygyermek nevelésében működtetett nőideálnak is. Ily módon mindaz, ami jelen fejezetben kifejtésre kerül, gondolva itt a nőkkal szemben támasztott elvárásokra, illetve a nő természetére vonatkozó elképzelésekre, az jellemzi a korszak leánygyermekre vonatkozó gyermekszemléletét is. Jelen nőtörténeti áttekintés gyermekkor-történeti relevanciája is a leányideál és nőszemlélet közötti szoros összefüggéssel indokolható.

Mindenekelőtt azonban (mintegy előljáróban) jegyezzük meg, hogy bár a címben jelzett nagypolgári és nemesi réteg tárgyalása egymástól elkülönített módon volna kívánatos, a tárgyalt képeken megjelenített önreprezentációs eszközökből (vagy az ún. antropológiai tér motívumaiból – ld. Gécsi & Darvai, 2010, pp. 201–237) nem válik világossá, hogy mely társadalmi réteg leánygyermeké került ábrázolásra. Ugyanis a nagypolgári családok tagjai előszeretettel tették sajátjukká a nemesi életforma számos mozzanatát, gondolva itt akár az öltözködésre, akár a társas élet formáira, s elmondható, hogy a szépség és a kellem művészete számított a mindkét társadalmi réteg leánygyermekéi számára egyaránt elsajátítandó képességcsoportnak. A fő különbség az, hogy míg a nemesi nők és leányok számára például a bálkon, estélyeken való megjelenés és az ennek megfelelően való öltözködés teljes mértékben szigorú előírásnak számított, mintegy hivatali kötelességet és társadalmi kényszert jelentett (Szécsi & Géra, 2016, p. 293), addig a nagypolgári nők és leánygyermekéik részben divatból, megfelelési vágyból követték ezen tendenciákat, részben pedig a kapcsolati tőke szempontjából rendkívül jó lehetőségeket biztosított a család számára, egyrészt hírnevük és társadalmi státuszuk fenntartása, másrészt a gazdasági szempontból megfelelő jövedőbeli megtalálása szempontjából (ld. Szécsi & Géra, 2016, pp. 285–289). Mindenesetre jelen áttekintésben elsősorban a nagypolgári és nemesi leányok korabeli életére, megítélésére (a közölt szakirodalmi tételek állítása szerint) egyaránt vonatkoztatható ismereteket közlöm, hiszen a gyermekszemlélet elemeit tekintve több a rokon vonás, mint a differencia, de az esetleges eltérésekre természetesen utalok.

Az időszalagon kissé előre szaladva vessünk egy pillantást Hanna Höch „A menyasszony” c. festményére (1927; ld. Walther Ed. 2004, p. 121). E képen vőlegénye mellett látunk egy, az ártatlanság fehérébe öltöztetett menyasszonyt, akinek arcát egy csecsemőé helyettesíti, így juttatva kifejezésre a nő naivitásáról, társadalmi inkompetenciájáról, gyámoltalan voltáról, illetve a férfitől való függőségben meghatározható társadalmi státu-

száról alkotott, társadalmi rétegtől függetlenül osztott, közkeletű felfogást.¹ Az e képen közvetített reflexió a nő „kiskorúságáról” voltaképpen már Gróf Teleki Blanka 1848-ban írt kiáltványában megjelenik (ld. Ismeretlen, 2003), felhívva a figyelmet a nőlétnek a „kisszerű érdekek”, az önreprezentáció és a divat általi meghatározottságára. Ennek okán a nők „bálványozott bábokká” (Telekit idézi: Ismeretlen, 2003) silányulnak, akik feladata kimerül az otthon kellemessé és széppé tételében (ld. De Gerando Antonina megjegyzéseit – Kéri, 2008, p. 151). Mary Wollstonecraft már 1792-ben megállapította, hogy a nőket kicsi koruk óta az álerényes nyárspolgári életre készítik elő (Kéri, 2008, p. 16), a Vasárnapi Újság hasábjain pedig még 1872-ben is az a vélemény terjedt, hogy a nőket cifrázkodásra és a hervadásra ítélt szépség kergetésére nevelik már gyermekkoruktól fogva (Sámi Lászlónét kommentálja: Kéri, 2008, p. 98).

Ugyanakkor a nagypolgári és nemesi leánygyermek, illetve nők körében e korban terjedt el az olvasás szokása is, a századfordulón pedig az ügyes zongorázás képességét az esztétikai tehetség megnyilvánulásaként értékelték, s miután szorosan hozzátartozott a kor nőideáljához, jelentősen hozzájárult a leányok férjhez meneteli esélyeinek javításához (Pukánszky, 2004, p. 313). Ugyanezen szempontból bírt nagy jelentőséggel a bállok, mulatságok, színházak látogatása (Kéri, 2008, pp. 177–183), mely – az önreprezentáció jellemző szokásaként (ld. Goffman, 1956) – alkalmat adott bájuk és eleganciájuk megmutatására, illetve az önreprezentációs technikák begyakorlására, ezért már gyermekkoruk óta szerves része volt életüknek (Szécsi & Géra, 2016, pp. 285–289).

A nő életlehetőségeit a kor gondolkodói többnyire a biológiai determinizmus álláspontjáról ítélték meg, akárcsak Bihari Péter, aki szerint annak köszönhetően, hogy a nőnek érző centrális szerve az uralkodó, a női nem szenvedőlegességre van kárthatva (ld. Bihari, 2006, pp. 29–34). Madách Imre 1864-es akadémiai székfoglaló értekezése szerint a nő életének lényege a férfitől való függés, s még Trefort Ágoston (1881) is tagadta a nő és a férfi egyenlőségét (Szívós, 2000). Mindez természetesen messzemenően befolyásolta a leánygyermek perspektíváját is. Ugyanakkor, bár a társadalmi-gazdasági élet terén jelentős mozgásteret a nagypolgári és nemesi családokban sem biztosítottak a leánygyermek számára, annyi bizonyos, hogy az ő esetükben a kellem és a szépség művészete a sokoldalú műveltség és az idegen nyelveken való bájos társalgás képességével teljesült ki (példának okáért Gróf Andrássy Katinka neveltetéséről ld. Ferkó, 2017, pp. 46–47, illetve ugyanő, Nemeskéri Kiss Margit és Gróf Széchenyi Ilona iskoláztatásáról, intellektuális neveléséről, többek között a történelmi és irodalmi ismeretek jelentőségéről ld. Ferkó, 2017, pp. 51–52).

A nőt a dualizmus korában gyámoltalan, oltalmazásra szoruló teremtsnek tekintették (ez vonatkozott a gyermekfelfogásra is), ugyanakkor a lényét övező kulturális sztereotípiák közé tartoztak olyanok is, mint a rejtélyesség, az egzotikum, a kiismerhetetlenség, az ösztönösség, az érzékiség, az amoralitás, az értelemhiány, valamint a démoni természet jegyezhető, akárcsak Török Sophie elbeszéléseiben (például „Arcképtanulmány”, „Csálók” – ld. Borgos, 2013, p. 82). Ezzel szemben a nő legfőbb értékei (s ily módon a leánygyermekre vonatkozó gyermekkép jellemző elemei) e korban a jellemesség, a mérsékletesség, a vallásosság, az őszinteség, a méltányosság, az udvariasság, a hűségesség, a hazaszeretet, a csendesség és az engedelmesség (Medve Imre nyomán Kéri, 2008, p. 42), illetve a szendesség, a szemérem és a „konzervatív hajlam” (ld. P. Szathmáry, 2006, p. 14) voltak, melyek kifejlésére a szülők és nevelők már a gyermekkor legkorábbi szakaszaitól fogva törekedtek, arisztokrata és nagypolgári körökben egyaránt. Meglehetősen konzervatív nevelési elveket olvashatunk ki Andrássy Katinka leírásából is, amely szerint az arisztokrata nevelést szigorú életrend és alázatra szoktatás jellemez-

1. Említést tehetünk továbbá olyan medalion-szerűen megjelenített, a szárny által a női léthez társított sztereotip szimbólumokról, mint amilyen a házvezetés feladatát szimbolizáló kormány, az anyai feladatvállalást jelző szopó csecsemő, a nőt az eredendő bűn bűnbakjaként bemutató kígyó vagy éppen a női élet értelmi elszegényedését előrejelző hervadt virág. Mindezen toposzok, mint a jelen áttekintésből láthatjuk, a korabeli magyar közvéleményben is gyakorta előfordultak.

te (Ferkó, 2017, p. 42), más dokumentumok tanúsága szerint pedig az arisztokrata leányok intézményes nevelését gyakorta járta át vallásos szellemiség és nagyfokú fegyelem (Ferkó, 2017, pp. 52–54). A kor imakönyvei szintén hasonlóan puritán értékekre helyezték a hangsúlyt a leánygyermek nevelését illetően, mint amilyen a jámborság, az alázatosság, az önmehtagadás, a szent tisztaság, az időgazdálkodás és a hazafiasság (Frauhammer, 2014, pp. 160–161), karöltve azon aufklérista felfogással, mi szerint a gyermek nevelés által válik emberré (Frauhammer, 2014, p. 162).

A korabeli szakmai vélemény és közvélekedés előtt a nők és a leánygyermek a biológiai reprodukció alanyaiként jelentek meg, s ennél fogva ők voltak a nemzeti tisztaság letéteményesei is, sőt, lényükre egyenesen a nemzeti közösség jelképeiként tekintettek (Bokor, 2013, p. 19). Ebben a korban Magyarországon már éreztette hatását John Stuart Mill emancipatorikus törekvése (például Dapsy László, Sikor József – Kéri, 2008, pp. 18–19), a leánygyermek és a nők nevelhetőségébe vetett felfogásával karöltve, ám a meghatározó nem ez volt, hanem a schopenhaueri, a comte-i felfogás, illetve a biológiai determinizmus álláspontja (Fábri, Borbír & Szarka, 2006, pp. 11–13). E felfogásokból egyenesen következett az a kíváncsi, mi szerint a leányt már kicsi korától fogva a negatív erények (például visszafogottság, hallgatagság, alávetettség – Bourdieu, 2000, p. 41), a háztartás és az anyaság feladatai által meghatározott életre kell nevelni, s a férfitársadalom számára való tetszés elnyerésére, tehát az önreprezentációra (vö. Goffman, 1956) kell sarkallni. Ez a felfogás a szakirodalom tanúsága szerint a nagypolgári leányok nevelésére is alkalmazható (ld. Szécsi & Géra, 2016), ám a nemesi leánygyermek esetében inkább az önreprezentáció, az esztétikai nevelés, a sokoldalú műveltség, valamint a szigorú életrend szerinti nevelés került előtérbe (ld. Ferkó, 2017, pp. 46–54).

A század során vált igazán elterjedté a család leánygyermekének portréinak elkészítése is nagypolgári és nemesi körökben egyaránt, utóbbiaknál mintegy társadalmi előírásból fakadóan, utóbbiaknál pedig inkább divatból. Ezen aktus az önreprezentáció kiterjesztésének fogható fel, hiszen e portrék magukba sűrítették az ábrázoltról tudható, az éniideál nyomában járó „önkifejlesztés” folyamatát jelző tulajdonságokat, viselkedési sajátosságokat. A kor társasági portréin, béli toalettképein megfigyelhetők a korabeli leányélet jellemző létmotívumai, illetve a nőiségről és a leánygyermeki természetéről alkotott korabeli gyermekszemléleti mintázatok (gyermekkép és gyermekfelfogás) is tetten érhetők. Miután a női lét megformálására irányuló társadalmi konstrukciók különböző szimbolikus utalásokban ragadhatók meg, a tanulmányunkban tárgyalt szalonportrék értelmezése során elsősorban ezek feltárására törekszünk, nem kerülve meg az ezek jelentésének feltárása során jelentős szerepet játszó különböző (például eszme- és neveléstörténeti értékű) elméleteknek az elemzés folyamatába való bevonását sem (vö. Bokor, 2013, p. 18).

A társasági portréfestészet a dualizmus korában

A dualizmus korában egyre jellemzőbbé vált a polgári és nemesi rétegekből származó személyek megörökítése portrékon, melyeken az ábrázolt társadalmi rangjának, finom modorának éreztetése volt a cél a testhasználat, az antropológiai tér motívumain, illetve bizonyos létmetaforákon, szimbólumokon keresztül. A portré – Hermann Deckert definíciója nyomán – segít jelenlétvé tenni egy távollévő személyt, ezáltal töltve be a helyettesítés funkcióját. Miután a portrészertől hasonlóság alapfeltétele a reprezentatív érték létrejöttének, az arc válik a reprezentáció legalapvetőbb elemévé (Bellák, 2009, p. 206). A portré tehát – ikon voltánál fogva – a rá jellemző sajátosságoknál, vagyis a jel és a jelölt közötti minőségi azonosságnál fogva vonatkozik az általa jelölt tárgyra (Peirce, 1935, p. 261), ugyanakkor a kép nem egyszerűen leképez, hanem láthatóvá tesz. A mű nem egyszerűen helyettesíti az ábrázoltat, hanem önmagán túli kontextusba emeli tárgyát, mégpedig a látás értelemgeneráló

aktusa során, mely révén új értelemvonatkozásokat nyit meg a kép részleteinek összekapcsolásának folyamatában (Boehm-öt kommentálja Jáger-Péter, 2014, pp. 4–6).

E kijelentés a korszak önreprezentációs célú portréira is vonatkozik, hiszen e műalkotások magukban hordozzák a kor eszmei, erkölcstörténeti folyamatait. Ugyanis a közönség előtti megjelenés mozzanatán, az „én” (vagyis egyfajta énídeál) bemutatásának, illetve a társadalmi rang érzékeltetésének szándékán keresztül a képen már eleve leképeződnek bizonyos, az énídeál megkonstruálódásához vezető társadalmi tudat- és tapasztalatformák, társadalmi szinten működő retorikai mintázatok az ábrázolt társadalmi státuszára, pozíciójára, az ábrázolt társadalmi karakterét érintő diskurzusokra vonatkozóan.

A korabeli portrék megrendelői a jómódú mecénási rétegből és a kevésbé vagyonos díszítőkedvű polgárságból kerültek ki, akik aztán a kiállításokon is viszont kívánták látni a róluk vagy családtagjaikról készült festményeket, melyek jelentős része a mintegy nagyüzem-szerűen működő Benczúr-mesteriskolából származott. A portré tehát már nem pusztán a megörökítést szolgálta, hanem egyfajta státuszszimbólummá vált (Bernáth, 1993, p. 156). Az önreprezentáció mozzanatából fakadóan a portréfestés mintegy társadalmi aktusnak minősült; a portrémodellek tehát már nemcsak önmagukat reprezentálják mint individuumokat, hanem korszakukat is, abban pedig az ember pozícióját (Bellák, 2009, p. 206).

A portrék megfestésénél a legfontosabb a megrendelő igényeinek való megfelelés volt, így a művész egyéni invencióinak nem volt nagy szerepe (Bernáth, 1993, p. 150). E kor művészetére egyébként is jellemző volt az uralkodó esztétikai normáknak való behódolás (Szívós, 2015, p. 219), a konformista művész-attitűd. Így aztán a müncheni realizusból merített egyenstílus vált uralkodóvá, melynek legfőbb sajátossága a lokális színek, az atelier-világítás, illetve az egységteremtő, közös tónus (gyakran a „*barna aszfalt*”) használata volt (Lyka, 1947, pp. 139–140).

A dualizmus korában a portrékészítés folyamatában meghatározó szerepet játszott a társalgás, így például a kor híres portréfestőjénél, László Fülöpnél a portré – Bellák Gábor megfogalmazása szerint – afféle társalgási műfajként működött. László szerint a művésznek törekednie kell a modell érdeklődésének felkeltésére annak érdekében, hogy „*az arc természetes kifejezését*” (Kovács Jenőt idézi Bellák, 2009, p. 206) vissza lehessen adni. Ugyanakkor László „párbeszédszerű” piktúrájával szemben Benczúr a szónoklat felépítettségét idézi, többek között a részletek aprólékos kidolgozottsága okán (Bellák, 2009, p. 209).

A reprezentációs célú portréfestészet fontos vonása volt a művész és megrendelő közötti szoros társadalmi érintkezés (Bellák, 2009, p. 205) is. Társadalmi szempontból roppant nagy jelentőséggel bírt, hogy a családfők megfestessék magukat és családtagjaikat. A reprezentációs célú portrék sajátos válfaját képezték a gyermekekről készült alkotások is, melyeken – a ruházaton, a test- és térhasználat jellemzőin, illetve a megjelenített létmetaforákon keresztül – felismerhetők a kor polgári, illetve nemesi nevelési ideáljai, gyermekszemléleti mintázatai. Tanulmányunkban mindezek feltárására törekszünk a tárgyalt leánygyermek-portrékon keresztül.

Feltételezésünk szerint a társasági portrék kifejezetten alkalmasak a goffmani értelemben vett „önkifejlesztés”, illetve „benyomáskeltés” gyakorlatának vizsgálatára (Sztompka, 2009, p. 139), az „ideális én” (vagyis egy ideálként megfogalmazott társadalmi szerep) (Goffman, 1956, p. 10) irányába mutató, a nevelés-nevelődés folyamatát kísérő önreprezentációs mozzanatok és dramaturgiai eszközök (Goffman, 1956, pp. 22–32) feltárásán keresztül. A képeken fellelhető színi eszközök szemrevételezése nyomán megrajzolhatjuk azt az arculatot, melyet az ábrázolt a társadalmilag elismert attribútumokon keresztül igyekezett kialakítani saját magával kapcsolatban (Goffman, 1956, pp. 11–13). Így meghatározó jelentőséggel bír a homlokzat elemzése; ennek részeként pedig először is a környezet (bútorzat, díszlet, fizikai elrendezés), aztán pedig a személyes homlokzat (ruházat,

nemi, életkori, faji jellegzetességek, testméret, külső kinézet, testtartás, arckifejezések, testmozdulatok, jelvények stb.) leírása (Goffman, 1956, pp. 13–14). A vizsgált nőánszokban megnyilvánul a társadalmi réteghez, a nemhez, a nemzethez való tartozás tudata is (Sztompka, 2009, p. 139), így megjelenik a jövőre irányultság és a nemzeti folytonosság mozzanata is, ami alatt azt értjük, hogy e korban a szülők mintegy önmaguk jövőbeli kiterjesztéseként tekintettek gyermekükre, hiszen a család és a nemzet szimbolikus vagyonaként kezelték őket (Pukánszky, 2004, p. 292). E nevelésideológia alapjaiban éreztette hatását a kor leánygyermek-ábrázolásain is, hiszen, mint látni fogjuk, az ennek folyománya gyanánt előálló belsővé vált (interiorizálódó) ideálok – attribútumokon, létmetaforákon, szimbolikus utalásokon keresztül – lépten-nyomon feltárhatók a vizsgált alkotásokon.

Vastagh György (1834–1922)

A kor jelentős portréfestőiről tudjuk, hogy e műfaj életművüknek nem lényegi, de – megélhetési szempontból – szükségszerű részét jelentette. Ezt tapasztalhatjuk Vastagh Györggyel (1834–1922) kapcsolatban is, aki elsősorban naturalista felfogású paraszti és romaéletképeket festett. Azonban az 1850-es évek végétől fogva – Mikó Imre államférfi közbenjárásának köszönhetően – egymás után érkeztek hozzá a portréfestetésre irányuló megrendelések a kolozsvári arisztokrácia felől (Szana, 1886; Kaszás, é. n.); karrierje ekkor indult meg igazán.



1. kép. Vastagh György: *Lány fehér ruhában kék selyemövel és rózsákkal*. 1883, olaj, vászon²

2. Retrieved from: <https://iamachild.files.wordpress.com/2012/05/girl-in-white-dress-with-blue-sash-and-roses.jpg> (2017. 08. 12.)

Életművében kiemelkedő helyet foglalnak el leánygyermek-portréi is, melyeken a modell színpadias háttér előtt, teátrális gesztusokkal, plasztikusan megfestett ruharétegekbe öltöztetve kerül megjelenítésre. „*Lány fehér ruhában, kék selyemövvvel és rózsákkal*” című képének (1883; 1.) modellje frontális beállítással jelenik meg előtünk díványon ülve, komoly, már-már egy érett nő méltóságérzetét és önfegyelmét árasztó tekintettel. A lábánál heverő, legyezőre helyezett, leszakított, száradásra ítélt virágok a felnőtt életvilágtól elválasztott, művi nevelési környezetbe ágyazott gyermekvilágot, a konvencióktól ittas társasági lét meddőségét juttatják eszünkbe. A leszakított virág motívuma előrevetíti a leány későbbi feleség-szerepét is, hiszen a virágszakítás analógiájára majd e leány is leszakíttatik egy férfi által. A leszakított rózsza – átvitt értelemben – előre vetíti a majdani deflorációt („virágszakítást”) is, s – a megbélyegződés mozzanatától eltekintve – ezen utalás összevethető Arany János „A méh románcá” című versében (1847) olvasottakkal, hiszen a rózsza leszakítása itt is a szerető „leszakítását” jelenti (ld. Fórizs, 1999).

Továbbá, ahogyan Munkácsy „*A virágok áldozata*” című képén (1896), a virág-motívum által a leány e képen is az alávetettség, az áldozatiság kontextusába kerül. A Munkácsy által ábrázolt, a leány testét „gonoszul” körbefonó virágok mintegy a növényi létmód szintjére szállítják le a nő létmódját is, s voltaképpen a leány képünkön is mint „pompázatos virág” (Szabadi, 1993, p. 199) jelenik meg, aki gyönyört okoz az érkezőknek, s akit óvni, féltetni, gondozni kell. A gyermekszemlélet vonatkozásában itt tehát a nő, illetve leánygyermek törekenységének, gyámoltalanságának mozzanatáról beszélhetünk.

Akárcsak a rétegzett jelentésű virágmotívumból, a tárgyi-fizikai környezetből kiolvasható nagyfokú biztonság- és kényelemigényből szintén következtethetünk a gyermekkorának a tágabb társadalmi környezettől (például a legkülönbélebb gyermekcsoportoktól) történő művi elválasztására. Ugyancsak ezt juttatja kifejezésre a modell bőrének porcelánbaba-jellegű felülete, mely – azon túl, hogy a porcelánfejű, divathölgyeknek öltöztetett babák a század során jellemzővé váló divatját idézi (Szécsi & Géra, 2015, p. 153) – a törekenység érzetét keltve ráirányítja a figyelmet a nagymértékű törődés, gondozás igényére, jelenlétére. A gyermek figurája ruhájának fehérével plasztikusan válik ki a vöröses, sárgás színű környezetből, így a fehér, illetve a selyemöv és a fejpánt világoskékje által sugallt mérsékelt, nyugodt, s egyúttal távolságtartóan hideg lelkiállapot még határozottabban érvényesül. Továbbá a ruhácska fehéré az ártatlanság, az érintetlenség érzetét sugallva elárulja, hogy e kislány leánygyermeki erkölcsi egyfajta morális konzerválás tárgyát képezik.

Az ábrázolt leány derekán látható, a címben jelzett, színénél fogva a nyugalom érzését keltő kék selyemöv még inkább kiemeli erényességét, méltóságát. Az öv által hordozott jelentéseket párhuzamba állítva a Nibelung-énekek Brühildáján lévő övvel elmondhatjuk, hogy e motívum a leánygyermek méltóságára, szüzességére, a szexualitás feletti uralmára utal, ebből fakadóan pedig a tisztaság és az ártatlanság erényét juttatja kifejezésre. Az öv két részre – egy alacsonyabb és egy magasabb rendű tartományra – osztja hordozója testét, így hívva fel a figyelmet az ösztönkésztetéseken való uralkodás, az önuralom és az önmérséklet erényére. E motívumból fakadóan tehát e képről a szűzies, fegyelmezett, mértékletes, méltóságteljes leánygyermek eszményképe olvasható le, egy olyan leánykéé, aki érintetlenségét megőrzi a kor elvárásai szerint tisztas, jó módú jövődóbelije számára, a család jó hírvének folytonossága érdekében. Mindezt az öv anyaga, a selyem, a gazdagság jelentésével egészíti ki, s megerősíti a tisztaság erényét. A selyemöv világoskék színe pedig – a világi uralkodók hatalmának égi eredetét hordozó jelentése nyomán – a leánygyermek származásából fakadó hatalmára, nemesi méltóságára utal (Pál & Újvári, 2001).

A modellbeállítás és a rózsák elrendezése okán érződő színpadiasságot némiképp ellensúlyozza a hidegmeleg kontraszt által keltett térbeliség-érzés. Azonban a kép lélektani kifejező erejét igazában a gyermek nemesi

kényelmet érzető kéztartása, illetve a némiképp védekező lelkiállapotot (Pease, 1989, pp. 107–108), de sokkal inkább kényelemigényt sugalló lábkulcsa adja. A lábkulcs, a porcelánszerű bőrfelület, a virágmotívum hasonló használata figyelhető meg „Leányportré” című képén (1881; 2.) is, szintén meghatározó női értéknek tüntetve föl a mérsékletességet és a csendességet (Medve Imrét kommentálja Kéri, 2008, p. 42), vagy a bourdieu-i negatív erényeket (ld. Bourdieu, 2000, p. 41).



2. kép. Vastagh György: *Leányportré*, 1881.³

A leánygyermeki méltóság, szűziesség és ártatlanság efféle hirdetésével szemben Edvard Munch „Pubertás” című festményén – leleplező módon – a lemeztelenített leánygyermeki természet a rideg, számító polgári környezetnek való kiszolgáltatottság tárgyaként kerül bemutatásra. E párhuzam alapján felvetődik annak lehetősége, hogy talán Vastagh reprezentációs célú leányportréjának kulcsíne sem rejt mást, mint Munch szorongó, a felnőtt társadalom akaratának kiszolgáltatott leánykáját (de Micheli, 1969, p. 34). Mindenesetre az bizonyos, hogy a korabeli leányok életét már korán kitöltötték az önreprezentációs célú tevékenységek (Sámi Lászlóné szavaival szólva: a cifrázkodás – ld. Kéri, 2008, p. 98), s miképp arra már Teleki Blanka felhívta a figyelmet, életüket a „kiszűrt érdekek” és a külsőségek hajhászása határozta meg. Az itt megjelenített leánygyermek is „bálványozott báb” (Teleki Blankát idézi: Ismeretlen, 2003) tetszik, akinek asszonyi feladata nem más lesz majd, mint otthona kellemessé tétele és a szépelgés.

3. Retrieved from: http://viragjuditgaleria.hu/hu/muveszek/muveszek/V/vastagh_gyorgy/ (2017. 08. 01.)



3. kép Vastagh György: *Fiatal leány szegfűvel*. 1893, olaj, vászon⁴

A tárgyalt képeken tükröződő leánygyermeki visszafogottsághoz, szemérmességhez képest a „*Fiatal leány szegfűvel*” (1893; 3.) már kihívónak tetszik, hiszen e mű halk mosolyú modellje immár fogait is megmutatja, virágot érintve ajkaihoz, ezáltal sejtetve a társasági jelenléttel, a szalonélettel együtt járó öröm-aspektust. A szegfű a középkorban gyógyhatásáról, a németalföldi festészetben (ld. Jan van Eyck: „Szegfűs férfi”, 1430-as évek eleje) a jegyesség szimbólumaként volt ismert, de színe miatt kapcsolatba hozható Krisztus testével is (Pál & Ujvári, 2001), összességében pedig – mint a gyógyítás jelképe és a szaglás attribútuma Hendrik Goltzius életművében – az életigenlés jelképének tekinthető. Éppen ezért a szegfű által e képen a leánygyermek a női lét érzéki aspektusának hordozójaként jelenik meg, ezáltal mintegy óvatosan figyelmeztetve a befogadót a női szexualitásban rejlő erkölcsi veszélyekre.

4. Retrieved from: http://viragjuditgaleria.hu/hu/muveszek/muveszek/V/vastagh_gyorgy/ (2017. 08. 01.)



4. kép Vastagh György: *Gyerekcsoporth*. 1876, olaj, vászon, 161×109,5 cm. Jelezve balra lent: Vastagh Gy. 1876.⁵

Egészen más jellegű festmény a „*Gyerekcsoporth*” („*Kettős gyermekarckép*”, 1876; 4.), mely a Vigyázó-család megrendelésére készült; a kép 1877-től Gróf Vigyázó Sándor, 1934-től pedig Gróf Zichy Domokosné (született Bolza Marietta) tulajdonában volt.⁶ A grófné nem más volt, mint Vigyázó Sándor unokája, aki Gróf Vigyázó Ferenc (Vigyázó Sándor fia) 1928-ban elkövetett öngyilkossága után pereskedés útján megszerezte a Vigyázó-család több vagyontárgyát. „*Vigyázó Ferenc – fiúörökös híján – végrendeletében atyja útmutatását követve az akkor nagy anyagi gondokkal küszködő Magyar Tudományos Akadémiára kívánta hagyni a családi vagyont – beleértve a híres vácrátóti kastélyt, valamint a család értékes könyv-, kódex- és képgyűjteményét. A végrendeletet azonban az akkor már Gróf Zichy Domokos feleségének számító leányunoka megtámadta, s több más vagyontárggyal egyetemben feltehetőleg az itt bemutatott képet is örökség útján megszerezte*” (Kaszás, é. n.).

A színpadias hatást kölcsönző, sötétszürkékkel, vörösökkel és a térbeliség-érzés keltését célzó hideg-meleg kontraszttal megfestett kettősportrén több gyermeklét-szimbólumot fedezhetünk fel. A képen a morális konserválásra utaló virágmotívumon kívül – a korabeli nőideál érzékeltetése szempontjából – hangsúlyos a zongora motívuma, mely az esztétikai tehetség fejlesztésének jelentőségére, illetve az efféle zenei képességeknek a leányok férjhezmeneteli esélyeinek javításában betöltött szerepére hívja fel a figyelmet (Németh & Pukánszky,

5. Retrieved from: <http://viragjuditgaleria.hu/hu/item/4052/> (2017. 08. 01.)

6. „Kiállítva: 1. Országos Magyar Képzőművészeti Társulat téli tárlata, Múcsarnok, 1877. november–december, katalógus: 99. (Gyerekcsoporth címen); 2. Id. Vastagh György emlékkiállítás, Múcsarnok, Budapest, 1934. március 3. – április 2. katalógus: 3 (Kettős gyermekarckép címen).” (Kaszás, é. n.)

2004, p. 313). Ennek, illetve a leány taglejtéseinek és porcelánbaba-jellegű bőrfelületének köszönhetően érzékelhetővé válik a kifinomult, érzékeny, törekeny, visszafogott és halk szavú leány érlelődőben lévő ideálja a kor gyermekszemléletével kapcsolatban. Ugyanakkor a kisleány kezében lévő ostor – mint a férfiuralom attribútuma – figyelmeztet a gyermek lényében máris formálódó hatalomgyakorló képességre, s egyúttal figyelmeztet a fiúgyermeki elevenség eszményképére a leánygyermeki visszafogottsággal és önmérséklettel szemben.

A Rousseau-i „ártatlan gyermekkor” mítoszával összefüggésben, annak folyamánként (a gyermeket potenciálisan megrontó társadalmi hatásoktól való eltávolításra törekedvén), érvényesül itt a „túlvédő, »széltől is oltalmazó«” szülői nevelési praktikák” (Pukánszky, 2004, p. 312) hatása is – érezzük a gyermekek elzárkózását a külvilágtól (vö. Philipp Otto Runge „A Hülsenbeckschen gyerekek” című képével [1804-1805] – ld. Mietzner & Pilarczyk, 2013, p. 37). A gyermekkor pszicho-szociális és szexuálkerkölcsi szempontú védettségét prezentálja a többreteges, egész testet takaró ruházat is. Az aranyárga leányviselet a gyermekkor értékes voltára, a kisleány kék színű öltözéke az előkelő származásra, a „felsőbbrendűsége”, a hatalomra, a háttér és a zongora vöröse pedig a nemesi életerőre utal (Pál & Ujvári, 2001).

Innocent Ferenc (1859–1934)

A kor kedvelt portréfestője volt a Műcsarnok rendszeres kiállítója, Innocent Ferenc (1859–1934), aki hírnevét azoknak az eszményített nőfejeknek köszönhetette, melyeket „a budapesti társasélet asszonyairól” (Lyka, 1951, p. 52) festett, ahogyan ő nevezte: „az abszolút szépség kultusza” jegyében (Magyar Művészet, 1934, p. 279; Lyka, 1947, p. 129). „Gyöngéd, diszkrét” előadású képein (Lyka, 1951, 53.), mint hírlett, modelljei „újjászülettek”, s olyanokká váltak, mint „legszebb álmaikban” (Lyka, 1951, p. 53). Ám a „szépségfestés” e programja révén keletkezett népszerűsége „becsalogatta egy édesded, langyos, tetszetős, kedveskedő, szépítő előadási módba, amelynek révén nemcsak témédek női arcképmegrendelést kapott, hanem a képeslapok is szaporán reprodukálták műveit” (Lyka, 1947, p. 129).

Innocent szalonportréinak sorába illeszkednek társasági hangulatú leánygyermek-portréi is. E könnyed, üde, édeskés hangú képek lényegi jegye ugyancsak a megszépítés törekvése. Már-már hízelgőnek tetsző portréin ugyanazzal a jelentéssel fordul elő a letépett, természetes növekedési közegüktől megfosztott virág motívuma, mint Vastagh György és Bruck Lajos művein, láthatóvá téve a leánygyermeki erkölcsök konzerválásának nevelői törekvését. A virágmotívum már önmagában utal a nőiségre, a nővé érésre, a „leszakíttatásra” és a deflorációra (ld. a virágzakajtás mozzanatát a „Fiatalkorú lány” című képen – vö. Fórizs, 1999). Továbbá, akárcsak Munkácsy „A virágok áldozata” című képén, itt is történik utalás a nő „növényi” jellegéről, passzivitásáról, gyámoltalanságáról alkotott korabeli elképzelésre, s a virág-lényükből fakadó érzéki örömökre, a férfiörömöknek való alávetettségükre (vö. Szabadi, 1993, p. 199).



5. kép. Innocent Ferenc: *Fiatal lány virágokkal*, é. n. Olaj, vászon⁷

Innocent Ferenc leánygyermek-ábrázolásai első olvasatra – a gyermekség fiziognómiai-anatómiai dimenziójának megjelenítése okán – eszünkbe juttathatják ugyan a gyermeki ártatlanság rousseau-i toposzát, ám e lányok bál ruhája, már-már a női érettség siettetését sugalló kozmetikázott arca révén a szereppredesztináció mozzanata egészen eluralkodik. A „*Fiatal lány rózsákkal*” című képről (é. n.; 5.) például elmondhatjuk, hogy az első antropológiai tér (ruházat, testhasználat) okán itt már előre érezhetők a gyermek lényében érlelődő felnőtt szerepkörök, ám mivel e leány álomszerűen megfestett, stilizált, díszletszerű háttér előtt, a környezetalakító felelősség érzetétől átitatott társadalmi cselekvések kontextusától megfosztva került ábrázolásra, meglehetősen teatrális beállítással, így érződik „*kiskorúsága*”, „*bálványozott báb*” (Teleki Blankát idézi: Ismeretlen, 2003) volta is. E lányka életét szemlátomást már most is áthatja a cifrázkodás és a felszínes önmegmutatás tendenciája (vö. Sámi Lászlóné gondolatával – kommentálja: Kéri, 2008, p. 98), így e mű tökéletesen visszatükrözi a leánygyermekről alkotott korabeli képet, melyben a „gyámoltalan leánygyermek” és a „miniatűr felnőtt” képe vegyül egymással.

7. Retrieved from: <https://iamachild.wordpress.com/category/innocent-ferenc/> (2017. 08. 01.)



6. kép. Innocent Ferenc: *Mosolygó kislány*, é. n. Olaj, vászon⁸

A „*Mosolygó kislány*” (é. n.; 6.) szintén kozmetikázott arccal, az érett nők szerepére (ti. a férfiak tetszésének kivívására) való ráhangolódást prezentáló rúzsozott ajkakkal, a színésznőkéhez hasonló, hullámos hajjal kerül megjelenítésre, mely utóbbi szintén a férjért fenntartandó szépséget fejezi ki. A leány tekintete mértékletesen kihívó, mely megint a csábításra enged asszociálni, tükörszerű keretben való megjelenése pedig utal a testi szépség konzerválására való gondos odafigyelés megannyi rítusára, melyeknek a tükör fontos kelléke. A leány alig sejtetett ruhájából báli mulatságra való előkészületre is következtethetünk, s így e képet újfent a „báli toalett-képek” sorában helyezhetjük el.

László Fülöp (1869–1937)

Mint már korábban említettük, ritka eset, amikor egy festőművész életművének meghatározó törekvését képezi a portréfestés. Ezen ritka esetek közé tartozik az utolsó udvari festőként is elhíresült, Lotz Károly, Székely Bertalan és Liezen-Mayer növendékeként tanult László Fülöp (1869–1937) (Bellák, 2004). Modelljeinek eleganciáját testtartásuk és viseletük is elárulja, s ezt az eleganciát húzza alá festészetének könnyed virtuozitása (Bellák, 2009, p. 209). Ugyanakkor ő csupán a felszín festette meg, s Van Dyckkel vagy Gainsborough-val szemben képeinek vérszegénységét, lendületességük hiányát a kritika már saját korában észrevette (Czigány, 2004).

8. Retrieved from: <https://iamachild.wordpress.com/category/innocent-ferenc/> (2017. 08. 01.)



7. kép. László Fülöp: *Kisgyerek fehérgalléros ruhában*, 1897. 77×63 cm. Olaj, vászon. Jelezve balra fent: *Jancsi* és jobbra lent: *László F 1897*⁹

László Fülöp úgy vallotta, hogy a női szépség időtlen, s ezt az időtlenséget próbálta megjeleníteni kosztümös nő- és leánygyermek-ábrázolásain is, „*semmihez sem köthető, semleges háttér előtt*” (Czigány, 2004). Műterme kellékekkel, stólákkal, fátylakkal, hímzett selyem- és muszlinkendőkkkel, valamint drapériákkal volt tele, s mindez modelljeinek idealizáló megörökítéséhez szolgált.

Ez a fajta idealizáló törekvés jelent meg egyik leányportréján, a „*Kisgyerek fehérgalléros ruhában*” című képen (1897; 7.) is. E festmény modellje életerőt sugalló vörös bál ruhában jelenik meg előttünk, korabeli hajviselettel, növényornamentikát mutató dekoratív-stilizált háttér előtt, párbeszéd-szerű elevenséggel megfestve. Komoly tekintetén érezhető: itt valóban a társasági önreprezentáció az elsődleges szempont, a gyermekkor aspektusai nem juthatnak határozottan kifejezésre. A háttér növény-ornamentikája alig észrevehetően, de határozottan jelzi e leány „virág-sorsát”: életének beteljesülését leszakíttatását jelenti majd, de, hogy ez megvalósulhasson, illatozó virágnak kell lennie, így életének jelenlegi fő törekvése a férfiaknak való tetszésben foglalható össze.

9. Retrieved from: <https://www.invaluable.com/auction-lot/laszlo-fulop-1869-1937-small-child-in-white-colla-163-c-n59qg8stut> (2017. 08. 01.). Képadatok forrása: Kieselbach Galéria.



8. kép. László Fülöp: *Majláth Erzsébet és Stefanie grófnők kettős portréja, é. n. Olaj, vászon.*¹⁰

A szereppredesztináció e vizuális megjelenítésével szemben a gyermekkor lélektani (pl. játékigény) és anatómiai-fiziognómiai aspektusainak megjelenítését konstatálhatjuk László „*Majláth Erzsébet és Stefanie grófnők kettős portréja*” című munkáján (é. n.; 8.) melyen azonban a rózsza – a már taglalt szimbolikának megfelelően – szintén a leánygyermek növényorsót (passzivitás, alávetettség, cifrázkodás, önreprezentáció) vetíti előre; a ruhadarabok is ezt támasztják alá, a földön heverő, egyébként szintén „kiöltöztetett” porcelánbaba pedig utal a korabeli nemesi-polgári gyermekfelfogásra, mi szerint a leánygyermek gyámoltalan, törékeny teremtmény, ezért szükség van morális konzerválásukra. Mindazonáltal a ruha fehéré is a rousseau-i ártatlanság toposzát szólaltatja meg.

Összefoglalás

A korabeli társasági portréfestészetben, mint láthattuk, a leánygyermek az önreprezentáció kívánalma szerint jelentek meg, a szereppredesztináció mozzanata és a miniatűr felnőtt képe így határozottan tetten érhető a vizsgált képanyagban. A bourdieu-i negatív erények (passzivitás, alávetettség, hallgatagság, tetszeni szándékozás) nyomon követhetők alkotásainkon, a virág szimbolikáján keresztül pedig a mögöttes jelentéstartalmakra is rámutattunk. E motívum, mely képeink legjaván felfedezhető, ugyanis a biológiai érése, a növény-hasonlatra (a leány mint szép virágszál), a majdani „leszakíttatásra”, sőt, a deflorációra egyaránt utalhat. Kijelenthető tehát, hogy a korabeli nemesi-polgári közegben a leánygyermekkel kapcsolatban alkotott gyermekkép lényege az önreprezentációnak a képeken is kiolvasható mozzanataiban ragadható meg, ami pedig a gyermekfelfogást ille-

10. Retrieved from: http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/egyszeruen_dol_a_penz.1938.html?pageid=119 (2017. 08. 01.)

ti, e korban a leánygyermeket törékenynek, gyámoltalannak, kiszolgáltatottnak látták. A gyermekszemlélet e két összetevője tehát összhangban áll egymással.

Szakirodalom

1. Aradi, N. & Telepy, K. (1981). A nagybányai kismesterek. In Németh, L. (Ed.), *Magyar művészet 1890–1919*. Szövegkötet (pp. 309–312). Budapest: Akadémia Kiadó.
2. Ariés, P. (1987). *Gyermek, család, halál. Tanulmányok*. Budapest: Gondolat Kiadó.
3. Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception. A Psychology of the Creative Eye*. Los Angeles – London: University of California Press.
4. Bal, M. (1998). A leírás mint narráció. In Thomka, B. (Ed.), *Narratívák 2. Történet és fikció* (pp. 135–171). Budapest: Kijárat Kiadó.
5. Barthes, R. (1996). *A szöveg öröme*. Budapest: Osiris.
6. Bächtmann, O. (é. n.). Útmutatás az interpretációhoz. Művészettörténeti hermeneutika. In Rényi, A. (Ed.), *Művészettörténet. Bevezetés*. Kézirat.
7. Bán, A. (2008). *A vizuális antropológia felé*. Budapest: Typotex.
8. Bellák, G. (2004). „Egyszerűen dől a pénz”. László Fülöp a műkereskedelemben. *ArtMagazin*, 1, 80-83. Retrieved from: http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/egyszeruen_dol_a_penz.1938.html?pageid=119. (2017. 03. 03.)
9. Bellák, G. (2009). A portré müncheni mesterei. In Kárai Petra & Veszprémi Nóra (Eds.), *München magyarul. Magyar művészek Münchenben 1850-1914. Magyar Nemzeti Galéria Kiadványai*, 6 (pp. 205-210.). Budapest: Magyar Nemzeti Galéria.
10. Belting, H. (2008). Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben. *Apertúra*, 1. Retrieved from: <http://uj.apertura.hu/2008/osz/belting/>. (2017. 02. 13.)
11. Bernáth, M. (1993). Stílustendenciák a millenáris kiállítás festészeti anyagában. In Zádor, A. (Ed.), *A historizmus művészete Magyarországon* (pp. 148–176). Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézet.
12. Bihari, P. (2006). A nő. In Fábri, A., Borbíró, F. és Szarka, E. (Eds.), *A nő és hivatása II. – Szemelvények a magyarországi nőkérdés történetéből 1866-1895* (pp. 29–34). Budapest: Kortárs Könyvkiadó.
13. Bókay, A. (2006). *Bevezetés az irodalomtudományba*. Budapest: Osiris. Retrieved from: http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_bevezetes_az_irodalomtudomanyba/adatok.html (2017. 07. 31.)
14. Bokor, Zs. (2013). *Testtörténetek. A nemzet és a nemi betegségek medikalizálása a két világháború közötti Kolozsváron*. Kolozsvár: Nemzeti Kisebbségkutató Intézet.
15. Bourdieu, P. (2000). *Férfiuralom*. Budapest: Napvilág Kiadó.
16. Czigány, M. (2004). László Fülöp, az utolsó udvari festő. *Kortárs Online*, 3. Retrieved from: <http://www.kortaronline.hu/2004/03/laszlo-fulop-az-utolso-udvari-festo/7465>. (2017. 04. 04.)
17. deMause, L. (1998). A gyermekkor története. In Vajda, Zs. & Pukánszky, B. (Eds.), *A gyermekkor története – szöveggyűjtemény* (pp. 13–41). Budapest: Eötvös József Kiadó.
18. Endrődy-Nagy, O. (2015). *A reneszánsz gyermekképe – a gyermekkép reneszánsza. 1455–1517 között Európában – ikonográfiai elemzés. Doktori disszertáció*. Budapest: ELTE PPK – Neveléstudományi Doktori Iskola – Pedagógia-történeti Doktori Program.
19. Fábri, A., Borbíró, F. & Szarka, E. (Eds. 2006). *A nő és hivatása II. – Szemelvények a magyarországi nőkérdés történetéből 1866–1895*. Budapest: Kortárs Könyvkiadó.
20. Ferkó, E. (2017). Arisztokraták neveltetése a XIX-XX. század fordulóján és a Horthy-korszakban. In Rébay M. (Ed.), *„... szelíd, de szigorú és egyben nagyon igazságos bánásmódban...” Arisztokraták nevelése-oktatása Magyarországon a XIX-XX. században* (pp. 37–66). Szeged: Belvedere Meridionale.
21. Fórizs, G. (1999). A méh románca. Arany János virágfájdalma. *Irodalomtörténeti közlemények*, 5-6.

- Retrieved from: <http://epa.oszk.hu/00000/00001/00010/forizs.htm> (2016. 08. 15.)
22. Frauhammer, K. (2014). Imakönyvek a katolikus lány- és nőnevelés szolgálatában a 19. és 20. század fordulóján. In Barna, G. & Kiss, E. (Ed.), *A család egykor és ma* (pp. 156–166.). Szeged–Budapest: OR-ZSE Kaufmann Dávid Zsidó Kultúratudományi Kutatócsoport. Retrieved from: http://www.pointernet.pds.hu/kissendre/judaisztika/3-2015A_csalad_egykor_es_ma.pdf. (2016. 07. 04.)
 23. Gadamer, H.-G. (1994). *A szép aktualitása*. Budapest: T-Twins Kiadó.
 24. Gécz, J. & Darvai, T. (2010). A gyermek képe az 1960–1980-as évek magyar nevelésügyi szak-sajtójában. *Új Pedagógiai Szemle*, 3–4, 201–237.
 25. Goffman, E. (1956). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh – Social Sciences Research Centre.
 26. Gráfik, I. (2014). A jelromlásról. *Vasi szemle*, 4. Retrieved from: <http://www.vasiszemle.hu/2014/04/grafik.htm>. (2017. 10. 18.)
 27. Hirsch, E. D. (1998). Gadamer értelmezésemélete. In Fabiny, T. (Ed.), *Ikonológia és műértelmezés 3. A hermeneutika elmélete* (pp. 251–265). Szeged: JATEPress.
 28. Horányi, A. (2017). Vizuális kultúra: dilemmák és feladatok. *Magyar Építőművészet Online*. Retrieved from: <http://meonline.hu/vizualis-kultura/vizualis-kultura-dilemmak-es-feladatok/>.
 29. Horányi, Ö. (1975). *Jel, jelentés, információ*. Budapest: Magvető Kiadó.
 30. Ismeretlen (2003). Reform és női emancipáció. *Új szó*, 2003. szeptember 22. Retrieved from: <http://uj szo.com/cimkek/noi-szemmel/2003/09/22/reform-es-noi-emancipacio>. (2016. 07. 10.)
 31. Jáger-Péter, M. (2014). A kép érzéki értelme. *Erdélyi Múzeum*, 3, 1–11.
 32. Kaszás, G. (é. n.). Id. Vastagh György. *Virág Judit Galéria*. Retrieved from: <http://viragjuditgaleria.hu/hu/item/4052/> (2016. 07. 04.)
 33. Kéri, K. (2008). *Hölgyek napernyővel. Nők a dualizmuskori Magyarországon 1867–1914*. Pécs: Pro Pannónia Kiadói Alapítvány.
 34. Lyka, K. (1947). *Közönség és művészet a századvégen 1867–1896*. Budapest: Új Idők Irodalmi Intézet Rt. (Singer és Wolfner).
 35. Lyka, K. (1951). *Magyar művészet Münchenben*. Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó.
 36. Micheli, M. De (1977). *Az avantgardizmus*. Budapest: Képzőművészeti Alap.
 37. Mietzner, U. & Pilarczyk, U. (2013). Képek forrásértéke a neveléstörténeti kutatásban. In Hegedűs, J., Németh, A. & Szabó, Z. A. (Eds.), *Pedagógiai historiográfia. Új elméleti megközelítések, metodológiai eljárások* (pp. 31–50). Budapest: ELTE Eötvös József Könyvkiadó – Eötvös Loránd Tudományegyetem.
 38. Mitchell, W. J. T. (2012). *A képek politikája. Ikonológia és műértelmezés 13*. Szeged: JATEPress.
 39. Németh, A. & Pukánszky, B. (2004). Fejezetek az európai család és gyermekkor történetéből. In Németh, A. & Pukánszky, B. (Eds.), *A pedagógia problémátörténete* (pp. 239–330). Budapest: Gondolat.
 40. P. Szathmáry, K. (2006). Nőemancipáció. In Fábri, A. Borbíró, F. & Szarka, E. (Eds.), *A nő és hivatása II. – Szemelvények a magyarországi nőkérdés történetéből 1866-1895* (p. 14). Budapest: Kortárs Könyvkiadó.
 41. Pál, J. & Újvári, E. (Eds. 2001), *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Budapest: Balassi Kiadó. Retrieved from: http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm (2017. 07. 13.)
 42. Panofsky, E. (1955). Iconography and Iconology. An Introduction to the Study of Renaissance Art. In Panofsky, E. (Ed.), *Meaning in the Visual Arts* (pp. 26–54). New York: Doubleday Anchor Books. Doubleday & Company.
 43. Panofsky, E. (2011). A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomelemzésének problémájához. In Panofsky, E. (Ed.), *A jelentés a vizuális művészetekben. Tanulmányok* (pp. 218–233). Budapest: ELTE BTK Művészettörténeti Intézet.
 44. Pease, A. (1989). *Testbeszéd. Gondolatolvasás gesztusokból*. Budapest: Park Könyvkiadó.

45. Peirce, C. S (1938). *Collected papers of Charles Sanders Peirce. Vol. 2*. Bristol: Thoemmes Press.
46. Pollock, L. (1998). A gyermekekkel kapcsolatos attitűdök. In Vajda, Zs. & Pukánszky, B. (Eds.), *A gyermekkor története – szöveggyűjtemény* (pp. 176–210). Budapest: Eötvös József Kiadó.
47. Pukánszky, B. (2004). Fejezetek a gyermekkor és a családi nevelés történetéből. In Németh, A. & Pukánszky, B. (Eds.), *A pedagógia problémátörténete* (pp. 259–330). Budapest: Gondolat.
48. Pukánszky, B. (2005). *A gyermek a 19. századi neveléstani kézikönyvekben*. Pécs: Iskolakultúra.
49. Pukánszky, B. (2013). *A nőnevelés története*. Budapest: Gondolat. Retrieved from: http://www.pukanszky.hu/eloadasok/ELTE_PhD_A%20noneveles%20tortenete/Segedanyagok/03_Pukanszky_Noneveles_vegso.pdf. (2016. 06. 17.)
50. Réau, L. (1986). Az ikonográfia meghatározása és alkalmazása. In Pál, J. (Ed.), *Az ikonológia elmélete*. (pp. 266–290). Szeged: József Attila Tudományegyetem Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke.
51. Ricoeur, P. (1998). A szöveg világa és az olvasó világa. In Thomka, B. (Ed.), *Narratívák 2. Történet és fikció* (pp. 9–41). Budapest: Kijárat Kiadó.
52. Riffaterre, M. (1998). Szimbolikus rendszerek a narratívában. In Thomka, B. (Ed.), *Narratívák 2. Történet és fikció* (pp. 61–84). Budapest: Kijárat Kiadó.
53. Sándor, Zs. (2004). A vizuális kommunikáció vizuális nyelvi jelkészlete és ennek struktúrája. *Zempléni Műzsa, 2*. Retrieved from: http://www.zemplenimuzsa.hu/04_2/sandr_2.htm. (2017. 02. 13.)
54. Sármány-Parsons, I. (2009). München modernsége. Az 1880-as évek második fele és a Secession megszületése. In Kárai, P. & Veszprémi, N. (Eds.), *München magyarul. Magyar művészek Münchenben 1850–1914* (pp. 123–146). Magyar Nemzeti Galéria Kiadványai, 6.
55. Sármány-Parsons, I. (2009). München szerepe a modern magyar festészeti szemlélet és stílus megteremtésében. In Kárai, P. & Veszprémi, N. (Eds.), *München magyarul. Magyar művészek Münchenben 1850–1914* (pp. 149–170). Magyar Nemzeti Galéria Kiadványai, 6.
56. Schneider, N. (é. n.). Művészet és társadalom: a társadalomtörténeti megközelítés. In Rényi, A. (Ed.), *Érintkező felület. Rényi András honlapja*. Retrieved from: http://www.renyiandras.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=207&Itemid=193. (2016. 01. 04.)
57. Shaha, S. (1998). Az utódnemzéssel kapcsolatos magatartásformák és gyermekkép a középkori kultúrában. In Vajda, Zs. & Pukánszky, B. (Eds.): *A gyermekkor története – szöveggyűjtemény* (pp. 88–100). Budapest: Eötvös József Kiadó.
58. Shaha, S. (1998). Csecsemőgyilkosság, kitevés, balesetek. In Vajda, Zs. & Pukánszky, B. (Eds.), *A gyermekkor története – szöveggyűjtemény* (pp. 113–138). Budapest: Eötvös Kiadó.
59. Szabadi, J. (1993). A társasági festészet. In Zádor, A. (Ed.), *A historizmus művészete Magyarországon*. (pp. 177–201). Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézet.
60. Szana, T. (1886). Vastagh György. *Magyar Salon, 1886*. április.
61. Szécsi, N. & Géra, E. (2015). *A budapesti úrinő magánélete*. Budapest: Európa Könyvkiadó.
62. Szinyei-Merse, A. (2009). Életképek. In Kárai, P. & Veszprémi, N. (Eds.), *München magyarul. Magyar művészek Münchenben 1850-1914* (pp. 189-191). Magyar Nemzeti Galéria Kiadványai, 6.
63. Szívós, A. (2000). Adalékok a magyarországi nőnevelés és női művelődés történetéhez (1850-1888). In Kéri, K. (Ed.), *Ezerszínű világ (Dolgozatok a neveléstörténet köréből)*. Pécs: Pécsi Tudományegyetem–Tanárképző Intézet. Retrieved from: <http://vmek.oszk.hu/01800/01887/html/ezersz15.htm> (2016. 07. 04.)
64. Szívós, E. (2015). *A magyar képzőművészet társadalomtörténete 1867–1918*. Budapest: Új Mandátum Kiadó.
65. Sztaskó, G. (1959). Kiváló magyar festőművész. *Kárpáti Igaz Szó, 1959*. január 10.
66. Sztompka, P. (2009). *Vizuális szociológia. A fényképezés mint kutatási módszer*. Budapest–Pécs: Gondolat Kiadó – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék.
67. Takács, Á. (2015). Ígéretes: stratégia, gesztus és performativitás Jacques Derridánál. *Performa, 1*, 1–13.
68. Támba, R. (2017). *Gyermekkor a vásznanon. A dualizmuskori gyermekszemlélet az alföldi iskola*

festészetében. Budapest: Storming Brain.

69. Tasnádi, R. (2012). Miről szólnak a képek? *Médiakutató*, 4. Retrieved from:

http://www.mediakutato.hu/cikk/2012_04_tel/08_miro_l_szolnak_a_kepek

70. Walther, I. F. (Ed. 2004). *Művészet a 20. században*. Budapest: Vince Kiadó. (2016. 09. 01.)