

A gyermekkor felszabadítása Czóbel Béla festészetében I. Leánygyermek-ábrázolások

Támba Renátó*

Tanulmányomban a Nyolcak tagjaként is ismert Czóbel Béla leánygyermek-ábrázolásainak elemzésére vállalkozom, az azok mögött húzódó eszme- és művelődéstörténeti hatások feltárására, a korszak progresszív (gyermektanulmányi és reformpedagógiai eredetű) gyermekségretorikai szövegeiből érkező hatások feltérképezésére törekedve, a Nyolcakat meghatározó szellem- és társadalomtudományi tájékozódásból kiindulva. Czóbel esztétikai megfontolásainak hátterében egy radikális, a társadalmi konvenciókkal való szembeszegülést magában foglaló társadalom- és ember-szemlélet áll, s ebből fakadóan közvetlenül összekapcsolhatók egymással az elemzések kompozíció- és stílusanalízisre vonatkozó szempontjai, valamint a gyermekszemlélet vizsgálatának aspektusai, a Panofsky-féle ikonográfiai-ikonológia által nyújtott elemzési struktúra mentén elindulva. Tanulmányomban választ keresek arra, hogy miképp, milyen eszközök révén fejeződik ki a művész szemléletében munkáló társadalom-, ember- és gyermekszemlélet, a polgári nevelés valóságára vonatkozó reflexió szintjén mozogva.

Kulcsszavak: ikonográfia, gyermekkortörténet, Nyolcak, Czóbel Béla

Bevezetés és elemzési módszerek

A 19. század végén és a századforduló táján a képzőművészeti ábrázolási gyakorlat terén fokozódott az érdeklődés a gyermekélet nüanszainak megfigyelése iránt, gondolva itt Albert Anker, Jules-Bastian Lepage vagy Fritz von Uhde alkotásaira, illetve hazánkban az alföldi iskola, a nagybányai vagy a gödöllői művésztelep alkotóinak munkáira. A gyermekábrázolások elszaporodásának hátterében az individuális lét és a társadalmi élet viszonyainak problémáját előtérbe helyező korszakos jelentőségű mozgalmak hatása állt, mint például a szocializmus, az életfilozófia, a kultúrakritika és a pszichoanalízis, melyek megnyitották az utat az individuum, s így a korban javarészt a naturális-individuális karakterénél fogva jellemzett gyermekkor tartománya előtt is. A századfordulón jelentkező gyermektanulmányi és reformpedagógiai áramlatok pedig csak elmélyítették a gyermekkor témája iránti művészi érdeklődést, hiszen e mozgalmak Fényes Adolftól a gödöllőiekig számos művészre hatást gyakoroltak, így például a Nyolcakra is (lásd: Támba, 2019a, 2019b, 2019c). Jelen írásomban a Nyolcak festőjének, Czóbel Bélának a műveit elemzem, a képeken tetten érhető gyermekszemléleti mintázatok (gyermekkép és gyermekfelfogás), gyermekségretorikai szövegek feltárása céljából.

Vizsgálódásom eszme- és művelődéstörténeti karakteréből fakadóan a képeket átható szöveges hagyományok feltérképezésére kell törekedni, a kép mögött húzódó narratívák utáni kutatás keretein belül, a festmények szövegtestébe rejtett jelentések (Ricoeur, 1998, p. 158), társadalmi tapasztalat- és tudatformák megragadása céljából (Schneider, é. n.). Ugyanakkor a társadalmi reakció eszközeinek tekintett mű (ld. Bächtmann, é. n., p. 89) lényegének megragadásáig vezető út nem más, mint a mű lépésről lépésre történő betűzgetése (Gadamer, 1994, p. 161), először tehát a szemünket kell használnunk a befogadás folyamatában (Arnheim, 1974, p. 1). Az elemzést tehát nem mással kezdjük, mint a látható képi elemek, formanyelvi és kompozíciós megoldások feltárásával, mely

* Fejlesztő (Reménységár Habilitációs Intézet), író, kutató, e-mail: trenato87@gmail.com. Honlap: <https://sites.google.com/site/tambarenato/home>

az Erwin Panofsky által kidolgozott ikonográfiai-ikonológiai modell első lépése: a preikonografikus leírás. Panofsky módszerében ezt követi a téma, a képtárgy, a technika, a történelmi háttér, a keletkezési mód, valamint a vonatkozó életrajzi információk rögzítésére irányuló ikonográfiai leírás, majd pedig a mélyebb motívumok, szimbolikus és allegorikus utalások, szubtextusok feltérképezését megcélzó ikonográfiai interpretáció kerül sorra, hogy annak eredményeiből következtetéseket vonhassunk le a mű mögött munkáló narratívákra vonatkozóan. Az elemzés végső célja pedig a kép „megértése”, a „dokumentumértelmezés” tartományának feltárása, vagyis a társadalmi tudat részének tekintett mű tágabb perspektívába történő ágyazása eszme-, filozófia-, irodalom- és művelődéstörténeti stb. alapon; ezzel valósul meg az ikonológiai szintézis (Panofsky, 1955, pp. 26–54; Mietzner & Pilarczyk, 2013, p. 36; a szubtextusokról lásd: Mitchell, 2012, p. 65).

Az ikonográfia-ikonológia által szolgáltatott struktúrát azonban érdemes konkrét elemzési szempontokkal feltöltenünk. A tárgyi és kifejezésbeli értelem tartományának feltárásához elsősorban a vizuális kommunikáció szempontjai bizonyulnak hasznosnak, amelyek mindenekelőtt a kompozíció- és stílusanalízishez járulnak hozzá (Arnheim, 1974, p. 1). Igen hasznosnak bizonyul továbbá az emberi életvilágok aktusainak, rituáléinak, rítusainak és rutinjainak vizuális antropológiai rögzítése (Bán, 2008), valamint a társadalmi élet elemeinek vizsgálata a vizuális szociológia aspektusából, Erving Goffman (1956) dramaturgiai koncepciójának segítségével. Ez utóbbi nyomán elemzéseink során rendre rögzítjük az ábrázolt szereplők olyan jellemzőit, mint amilyen a testbeszéd, az arckifejezés, a testtartás, a gesztusok és a hajviselet, körül írjuk a megfigyelhető gyermeki aktivitásokat, a társadalmi interakciókat és a közösségi cselekvéseket, valamint a kultúra olyan megnyilvánulásait, mint a szimbólumok, a térhasználati jellemzők és az anyagi javak (Sztompka, 2009, pp. 45–51). Gyermekkor-történeti vonatkozásban pedig felmerül az igény a gyermekek megjelenésének regisztrálására (kor, nem, elhelyezkedés, kompozícióban betöltött szerep, tevékenység), a szociokulturális kódra utaló jelek (tárgyi-fizikai környezet: táj, enteriőr, ruházat) rögzítésére, a tevékenységek és az interakciók gyermekkortörténeti szempontú értelmezésére, a nevelői attitűdre, illetve a gyermekképre való következtetés megtételére is (Támba, 2017, pp. 119–120). Mindezzel a célunk nem más, mint hogy a képelemzések nyomán következtetéseket tehessünk az adott korban megfigyelhető gyermekségretorikai szövegekre vonatkozóan, többek között bizonyos gyermekkor-motívumok, gyermeklét-szimbólumok feltárásán keresztül. Mindehhez azonban először a Czóbel Bélát meghatározó művészeti és eszmei áramlatok áttekintésére kell vállalkoznunk, így tanulmányunkat a Nyolcak eszmei-formai aspektusainak áttekintésével folytatjuk.

Az új társadalom víziója és az egyetemes rend képzete a Nyolcak festészetében¹

A XX. század elejének Magyarországon a művészeti mozgalmak gyakran kapcsolódtak a kor ideológiai áramlataihoz (Takáts, 2007, p. 89). A Nyolcakat például a baloldali szellemi elithez fűzte erős kapcsolat, így szorosan kötődtek a Galilei Körhöz, a Társadalomtudományi Társasághoz, a Magyar Szociáldemokrata Párthoz, a Polgári Radikális Párthoz, a Huszadik Század és a Nyugat Köréhez (Németh ed., 1981, p. 547). A Nyolcak célja a társadalmi haladás szolgálata volt a polgári demokrácia megvalósítása érdekében (Rockenbauer, 2014, p. 158, p. 163; Passuth, 1972, pp. 74–75), így leszámoltak az impresszionizmusnak a látási benyomás esetleges közlésére irányuló, konstruktív szellemi tartalomtól mentes képkoncepciójával (lásd: Kernstock, 1910), hogy helyébe

1. Jelen fejezet bizonyos szöveghelyei átfedésben állnak a Per Aspera Ad Astra című folyóiratban megjelent cikkemmel (Támba, 2019a, pp. 121–127).

az architektonikus alakítás elve szerint vezérelt, kereső-kutató művészeti szemléletmódot állítsanak (Markója, 2010, p. 63).

Képipítő szándékú koncepciójuk középpontjában a harmónia, az egyensúly és az egyetemes rend keresése állt (Rum, 2015, p. 51): az istentől való megfosztottság, a szubjektivitás diadala és az elidegenedés élménye által meghatározott történeti korban (Németh, 1999, p. 64, p. 73, p. 76; Kemény, 2010, p. 123) a Nyolcak az új értékek és a megépítettség igénye által vezérelt, „*kutató*” művészettel próbálta betölteni a metafizikai vákuumot, egyfajta új totalitás-élmény nyomában járva (lásd: Lukács, 1910). A művészet abszolútum általi meghatározottságából kiindulva a Nyolcak alkotói többnyire a struktúráteremtést tekintették fő feladatuknak, s ebből fakadóan a festők szigorú elvek mentén kívánták felépíteni képeiket (Markója, 2010, p. 64), Márffy szavaival élve „*a kompozíció, a konstrukció, a formák, a rajz, a lényeg kihangsúlyozásával*” (Márffyt idézi: Markója, 2010, p. 52), a szellem alakító munkájának kifejezésre juttatása céljából.

Az ő értelmezésükben tehát – polgári értelmiségi orientációjuknál fogva egyfajta, a német objektív idealizmust megközelítő, idealista-racionalista elképzelés nyomán – a természet nem más, mint az egyetemes rend által áthatott anyagi valóság (Markója, 2010, p. 64). Így képeik mintha csak a valóság egészéből kiragadott, de totalitást megragadó részletek volnának (Loboczky, 1998, p. 154). Az ő felfogásukban, Popper Péter elképzeléséhez hasonlóan, a festmény nem a természet másolata kell, hogy legyen, hanem a természet újrateremtett része, hiszen a felület minden egymáshoz kapcsolódó elemét (fizikai dimenzió) magában foglalja a festészet homogén ősanysága (szellemi dimenzió) (Popper, 1983, p. 75; Vojtech, 2010, p. 129). Ehhez hasonló metafizikai irányultságú felfogást tapasztalunk Kernstok Lovasok a víz partján, Czóbel Téren című képén vagy Márffy számos alkotásán, hiszen ők a jelenségek mögött megbúvó szerkezeti valóság hangsúlyozásával a természeti mögött megbúvó kozmikus szellemi rend alkotómunkáját kívánták érzékelhetővé tenni (Markója, 2010, p. 59).

Mindebből fakadóan a Nyolcak festői nagy figyelemmel adóztak Cézanne festészetének, amelyből elsősorban a tárgyak elrendezettségének elvét építették be felfogásukba. Ennek értelmében az alkotók igyekeztek kihangsúlyozni a képelemek közötti szükségszerű összefüggésrendszert (Németh, 1999, p. 168). Miképp Cézanne, a Nyolcak alkotói is hittek abban, hogy a valóság korántsem véletlenek halmaza, hiszen mélyrétegeiben objektív összefüggéseket hordoz, melyek csak az ész hatalmával ragadhatók meg (Passuth, 1972, p. 135). Miatán tehát a Nyolcak alkotóit a jelenségek „*egyásra vonatkoztatottságukban*” (lásd: 1911-es kiállításkatalógus, itt: Fákó ed., 2010, p. 9) foglalkoztatták, a képeiken szereplő színeket és motívumokat szükségszerű kapcsolatba hozták egymással. Ez a konstrukciós törekvés alapvetően Cézanne tanulmányozása nyomán fejlődött ki festészetükben, ugyanakkor a kiegyensúlyozottság és a motívumok kötöttsége terén mégis elmaradnak Cézanne mögött.

Ugyanakkor a csoportra 1906–1909 között (Passuth, 1972, p. 136, p. 155) még nagy hatást gyakorolt Matisse alkotómódszere is, s ez a tendencia – főleg a keveretlen színek alkalmazását és a kontúrok nélkülözését illetően (Hollósi, 2010, p. 41) – Czóbel, Márffy és Berény festészetében a csoportta szerveződést követően is sokáig megmaradt. Ezek alapján úgy tűnik, hogy a Nyolcak művészetében a szellemi és a formai tartalmak egymással szervesen összekapcsolódnak, a fent vázolt összefüggésekből kiindulva, utóbbiból az előbbire vonatkozóan következtetve rendre feltárhatók a műalkotások mögött húzódó ikonográfiai jelentések, narratívák is.

A Nyolcak gyermekábrázolási gyakorlata és a kor gyermekésretorikája

A Nyolcak szellemi orientációjából fakadóan a művészcsoport ábrázolási gyakorlatára ikonográfiai szempontból roppant jellemző volt a gyermekkor és az ifjúság témája, hiszen az új festőgeneráció – mintegy párbeszédet tartva a kor reformpedagógiai áramlataival és a gyermektanulmányi mozgalommal – különös jelentőséget tulaj-

donított a gyermeki képzelet teremtő erejének, s ezzel együtt az ifjúkor cselekvőpotenciáljának a társadalom polgári értelmiségi alapokon történő radikális megreformálásának programja szempontjából. Nem véletlenül viselte az Ifjúság címet az 1907-ben, a Könyves Kálmán Szalonban megrendezett, a mozgalom előzményének tekintett kiállítás, de az ezután keletkezett kompozíciók sora is bizonyítja, hogy a gyermek- és ifjúalakok nemcsak kedvelt tárgyai, de programadó motívumai is a csoport festészetének. Ugyanakkor ezen ábrázolások bizonyos esetekben a jelenvaló társadalmi viszonyok nyugtalanság- és szorongásélményének hordozóiként is értékelhetők (Révész & Molnárné Aczél 2016, p. 27), különösen Tihanyi, Berény, Czigány, Czóbel és Márffy vonatkozásában.

Azonban már a gyermeki létélmények, életfolyamatok iránti fokozódó érdeklődés, a gyermeki felszín mögött megbúvó pszichikai feszültségek feltárásának igénye is a gyermek- és ifjúkort a megújulás zálogának tetelező, reformpedagógiai gyökerű toposzból fakad. Ez Kernstok piktúrájában még ikonikus gyermekszimbólumokat eredményezett bukolikus idillt idéző, mintáit az etruszk szobrászatból, a görög szobrászatból, az itáliai reneszánszból merítő, valamint Marées és Hodler festészetéből egyaránt táplálkozó árkádiai jelenetek formájában (Rockenbauer, 2010, p. 300), néhány más festőnél azonban már a gyermek lelki-szellemi valóságának megfigyeléséhez vezetett el, azzal a hittel, hogy a gyermek életfolyamatainak, lelki eseményeinek megfigyelése jelentheti a társadalom megújulásának alapkövét. A gyermeklét társadalmi-lélektani dimenziójának feltárására irányuló törekvést figyelhetjük meg Czigány Dezső Escher Károly szociofotóit idéző cigarettázó Kéményseprőtől kezdve Berény Róbert pszichoanalitikus tartalmakat felszínre hozó, színörvényekben úszó gyermekábrázolásain keresztül egészen Márffy Ödön nyergesi parasztlányáig vagy Czóbel Béla felszabadult kontúrokkal megrajzolt polgári gyermekfiguráig (Rockenbauer, 2010, p. 300).

Az mindenesetre már csak a gyermekábrázolások (különösen a gyermekportrék) nagy számából kiindulva is kijelenthető, hogy a Nyolcak művészetében a gyermekkor témája kitüntetett szerepet kapott, eszmei kapcsolataikból, szellemi orientációjukból pedig nem túlzás azt a következtetést levonni, hogy ha áttételes úton is, de e művészek társadalomszemléletére hatással volt az életreformmozgalom, gyermekszemléletüket pedig, mint már utaltunk rá, leginkább a korabeli gyermektanulmányi és reformpedagógiai áramlatok formálhatták.

Mint tudjuk, a Nyolcak erőteljesen kötődött a budapesti polgári radikális értelmiség köreihez, amely pedig alapvetően az életreform-mozgalomhoz sorolható, többek között az ember természeti mivoltára és az univerzális létezőre vonatkozó nézetek összekapcsolása okán. Ennek fontos őrtornya, a Magyar Társadalomtudományi Társaság kezdeményezésére került megalapításra a tanítószázad folyóirata, az Új Korszak, valamint a Magyarországi Tanítók Szabad Egyesülete (Németh, 2013, p. 40), melyek a gyermekléptékű pedagógia követelményeinek különböző megfogalmazásait adták, a baloldali életreform elképzeléseikhez közelálló módon. A századelő eszmetörténetének központi motívumaként jelent meg tehát az „új gyermek” mint a jövő megújulásának záloga, s a hit, hogy az iparosodás és urbanizáció által indukált, a nietzschei és kierkegaard-i szorongásélmény által kifejezetté tett totalitás-hiány közepette a természet ősállapotához – és azzal együtt az univerzális létezőhöz – való visszatérés csakis a gyermekben rejlő őserők kiteljesítésén keresztül realizálható (Németh, 2013, p. 18). Az új totalitás iránti szellemi igénytől áthatva tehát a kor gondolkodóinak és művészeinek jelentős része az is tenné emelt gyermek személyében keresett új bizonyosságokat, s erre alapozták az új rend és az új értékek ígértét is, ahogyan azt a Nyolcak festészetének eszmetörténeti motívumainak vizsgálata nyomán is láthatjuk (lásd: Támba, 2019a, pp. 121–134).

Az evolucionizmus örökségéért, nagyrészt Ellen Key után tehát a civilizációs ártalmaktól még meg nem rontott gyermek vált „a jövő építőmesterévé” és az emberiség „megváltójává”, mégpedig egyéni akaratánál, érdeklődésénél, cselekvő-, képzelő- és teremtő erejénél fogva. Miképp Nietzsche vallotta, úgy sokan hitték, hogy

kizárólag a gyermekben rejlik az emberiség megújulásának lehetősége, hiszen egyedül ő hordozza magában az újrakezdés, a felejtés és a játék potenciálját (Németh, 2013, p. 20; Németh, 1996, p. 10; Nietzsche, 1908). Az új felfogásban a „kis Jézus alakjának laicizált és populáris változataként” megjelenő gyermek magasabb rendű, sőt, abszolút lényvé vált, abszolút volta azonban a mélylényegét meghatározó örök természeti sajátosságokból ered, s csak ezek megértése révén válhat lehetővé a jobb jövő letéteményeseként dicsőített gyermek szolgálata (Sáska, 2011, p. 19).

Az új retorikában a gyermeki szabadság, az önkibontakozás és az önállóság lettek a gyermeklét lehangsúlyosabb vonásaivá (Németh, 2002, p. 26), összefüggésben a természet ősállapotához való visszatérés kívánalmának életreform-motívumával (Németh, 2002, p. 33). A gyermektanulmányi mozgalom vezetőjeként ismert Nagy László a gyermekkort az élet univerzális törvényeinek alárendelt teremtő életakarat által meghatározott életszakasznak tartotta, amely ebből fakadóan megkívánja az önkibontakoztatásra irányuló cselekvési szabadságot (Deák, 2000, p. 122), mégpedig annak érdekében, hogy az ösztöntartományokat mozgósító megismerés révén uralomra juthasson az intuíció, az érzés, az értelem és az akarat fogalomkörével körülírt szellem (Simonfi, 2011, 129). A gyermek életének fő motívuma tehát nem lehet más, mint az érdeklődés mint „a munka ösztökélője”, „a gondolkodás szítója” és az érzelem „tűzhelye” (Simonfi, 2011, p. 107), s Nagy László „a világkeletkezés nagy munkájával” való aktív azonosulást tartotta a megismerés leglényegesebb motívumának (Simonfi, 2011, p. 124). A gyermektanulmányi mozgalom eszmekörében tehát határozottan körvonalazódott a transzcendens totalitás jelenléte, akárcsak a Nyolcak és a polgári értelmiség felfogásában.

Ugyanakkor az érdeklődés, az aktivitás, a belső fegyelem és az önállóság mozzanatának a gyermektanulmány és a reformpedagógia retorikájában való gyakori hangsúlyozása által ekkortájt vált mérföldkövé a magyar pedagógiai gondolkodásban Claparède funkcionális értelmezése is, mely szerint minden egyes lelki jelenség mögött biológiai jelentés rejlik, magában foglalva a jövőre irányulás mozzanatát. Így az új elképzelés szerint az utánzás és a játék számos formája a felnőtt élet feladataira való előkészület gyakorlataként nagy jelentőséggel bír a gyermekkor önértékeiből kiinduló, s végső soron a társadalmi élet új alapokra helyezésére, megreformálására irányuló nevelés folyamatában (Németh, 1996, pp. 41–42). Ezzel a gyermek méltán vált a megújhodni kívánó társadalom polgári radikális elképzeléseinek szimbolikus alakjává, s a játékosságánál, gyermeki vonásainál fogva jellemzett kisedés így válhatott a baloldali, polgári értelmiségi szemléletű alkotások központi motívumává a századelő festészetében.

Ahogy Czóbel Béla műveinek esetében látni fogjuk, az ábrázolásokon gyakran erőteljesen érzékelhetők a korabeli társadalmi (elsősorban polgári) gyermekszemlélet (gyermekkép és gyermekfelfogás) jellemző vonásai, bemutatva a gyermekkort övező és meghatározó társadalmi beszédmódok főbb jegyeit. Ám ezeken a képeken többnyire mintha e mintázatok leleplezése, felülírása céljából ütköznének ki a részben a reformpedagógia és a gyermektanulmányi mozgalom retorikája felől érkező közkeletű modern gyermekség-diskurzusok reflexiói, mintha csak az ezen alkotások kompozícióiban, ritkábban metaforáiban és szimbólumaiban kifejezésre jutó progresszív szemléleti mintázatok felszabadítani igyekeznének a gyermekkort az azt meghatározó, a gyermeket a fejlődéselví pedagógia (lásd: Piaget, 2005, pp. 344–383; Golnhofer & Szabolcs, 2005, p. 29) és a gyermekkor konzerválása jegyében a polgári életkeretekhez láncoló kolonizáló narratívák elnyomása, vagy épp a paraszti élet kérlelhetetlen erkölcséből, „korszaktalan egytörvényűségéből” (lásd: Erdei, 1973, p. 11) fakadó engedelmesség- és függőségeszmény nyomása alól. Az elemzések által igazolni kívánt előzetes felvetésünk tehát, hogy a képek szövegtestében többnyire a polgári életideálok felől érkező gyermekkor-narratívák és a „felszabadító” szándékú diskurzusok feszülnek egymással szemben. Éppen ezért tekintjük át, hogy miképp érvényesül a társadalmi kontroll a nevelés folyamatában a vizsgált korszakban.

A társadalmi kontrolltól az individuuum felszabadításáig²

A huszadik század eleji magyar társadalom polgári közegében a nevelés és oktatás gyakorlatát uraló tekintélyelvűség okán még mindig általános érvényű törekvés volt a nevelt spontán kívánságainak, ösztönkésztetéseinek, vágyainak visszaszorítása, elnyomása, feltételezve, hogy minden testi készítés ártalmas az örökérvényűnek tekintett erkölcsi értékek által vezérelt szellemi nevelés folyamatában (Bókay, 2017, pp. 114–115). A felnőtt társadalom a gyermeket a rá váró társadalmi szerepkörök tükrében értelmezte, a jövő polgáraként, a nemzeti kontinuitás letéteményeseként tekintett rá (Pukánszky, 2004, p. 292), akit a hasznos állampolgárrá nevelés érdekében nevelni kell és fegyelemre szoktatni, gondoskodni kell a társadalomba való beletagolódásáról; voltaképpen e cél volt a család anyagi-érzelmi investíciója mögött húzódó fő motivációs forrás (Pukánszky, 2004, p. 293). Noha a századfordulóra már kifejezett hagyománnyal rendelkezett a magyarországi pedagógia Rousseau-recepciója is (pl. Felméri Lajos, Kiss Áron, Öreg János, Emericzy Géza és Peres Sándor – ld. Pukánszky, 2005, pp. 190–198, pp. 202–206), a polgári nevelés szemléletmódját továbbra is a gyermeket passzív-receptív tényezőnek tekintő, tekintélyelvű, normatív nevelési koncepciók határozták meg.

A gyermek ösztöneinek megzabolázását már csak azért is szükségesnek vélte a közvélemény, mert e korban a gyermeket születésekor még nem tekintették embernek, s úgy vélték, hogy csakis a nevelés útján fejlődhet azzá (Pukánszky, 2004, p. 302). A gyermek hiánylénynek számított értelmileg és erkölcsileg egyaránt, a nevelés feladata pedig e hiány megszüntetése, az akarat pótlása volt (Szabolcs, 2011, p. 133) a társadalmi elvárásoknak megfelelni képes, „fegyelmezett, rendezett” állampolgárok nevelése céljából (Pukánszky, 2004, p. 303). Miután a gyermeket a haza számára nevelték annak értékeinek jegyében, cselekvéseiben és választásaiban a nemzet érdekeinek megfelelő évideálnak kellett testet öltenie; az „ideális én” (ld. Goffman, 1956, pp. 10–14, 22–32) kifejlesztésének törekvése indokolta a neveltek életét övező szigorú felügyeletet is. A nemzet öntudata, identitása, büszkesége többek között a felvilágosodásból örökölt racionalizmusból táplálkozott a világ (és így az ember) megismerhetőségébe és ellenőrizhetőségébe, valamint a fejlődésbe vetett hittel együtt (vö. Somlai, 1997, pp. 23–24). Ebből a racionalizmusból fakadt a racionális én illúziója is a homogén és koherens énstruktúra evidenciájával együtt, s miután ezen elképzelés az átláthatóság és irányíthatóság látszatával ruházta fel az individuumból való közvélekedést, szilárd alapot szolgáltatott az egyén cselekvései, társas megnyilvánulásai, értékvalasztásai és társadalmi életgyakorlatainak formálódása fölötti felügyeletgyakorlás társadalmi méretű tendenciája számára.

A társadalmi felügyelet és fegyelmezés törekvése az állandó nyomásgyakorlást megcélzó társadalmi gyakorlatokon és szabályokon keresztül érvényesült, azzal a céllal, hogy engedelmességre, alárendeltségre, alkalmazkodásra, szorgalomra és precizitásra hangolja az egyént (Foucault, 1990, p. 249), hogy végül a társadalmi ideálok által meghatározott hatalom erőinek hordozójává váljék (Foucault, 1990, p. 210). Azonban miután a fegyelmezés paradigmája együtt járt az eltérések visszaszorításának törekvésével (Foucault, 1990, p. 245), voltaképpen az emberi lélek mélyén húzódó bestiális ösztönkésztetések letiltásának rendszerét hozta magával. Az egyén értékvalasztásait és döntéseit előkészítő társadalmi gyakorlatok és normák interiorizálása céljából az embernek tehát minden törekvését a társadalmi eszmék felől érkező erkölcsök alá kellett rendelnie a nemzeti identitás konzerválása érdekében, azonban a század második felében végbemenő eszmetörténeti fordulatok kezdték megengedni az ember addigi önértelmezését. S miután – főképp a pszichoanalízisnek, majd pedig többek közt a reformpedagógiai áramlatoknak köszönhetően – válságba került a racionális én mítosza, idővel az arra építő társadalomszemléletek is fellazultak vagy háttérbe szorultak. Az új emberszemlélet jegyében az indi-

2. Jelen fejezet átfedéseket mutat a Valóságban megjelent Berény Róbert-tanulmányom szöveghelyeivel (lásd: Tamba, 2019b, 65–69.).

viduum már nem valamiféle „idegen etika kiteljesítésében” és „a dolgok objektív rendjéhez való illeszkedésben” látja élete értelmét, hiszen létének célja innentől fogva nem más, mint „az önmaga [lényege szerint ellentmondásos] belső világának megfelelő sors, felnöves megformálása” (Bókay, 2017, p. 110). Így aztán a nemzeti kontinuitásért felelős, a „racionális én” narratívája által megtámogatott eszmék helyét mindinkább átvették az individuuum megértésének szempontjai (Bókay, 2006, p. 177), úgy a pszichoanalízis elméletében, mint Ellen Key és a gyermektanulmányi mozgalom szerzőinek gondolatrendszerében.

Ez a folyamat a művészetek eszmetörténeti jelenségeiben is nyomon követhető, hiszen a kor festészetében is számos alkalommal találkozunk a jelenséggel, ahogyan a jelenvaló, a társadalmi kontroll nyomásától terhelt polgári vagy paraszti mikrovilág helyzeteire érkező művészi reflexió mintha csak felszabadítani kívánná az ábrázoltakat béklyóik alól. Ily módon Czóbel Béla jelen dolgozatban vizsgált festményein is gyakran láthatunk (nagyreszt az antropológiai tér motívumaiból, néha pedig létmetaforákból vagy bizonyos szimbólumokból következtethetően) polgári életkeretei által definiált gyermekeket, akiknek az élettérebé a festő mintegy behatolni kíván merész színeivel és színpalettáival. A művész mintegy betört a megjelenített gyermekek életvilágába, hogy mintegy felszabadítsa őket a lényük legjavát elnyomó mindennapi (főleg polgári) életelvek és életideálok alól, a hosszú évek során kiérlelt, sajátosan czóbeli stílus segítségével.

Czóbel Béla (1883–1976) festészete

Czóbel Béla 1902–1906 között Nagybányán töltötte a nyarakat (Németh ed., 1981, p. 567; Johnson, 2001, p. 24), ahol nagy befolyást gyakorolt rá Ferenczy Károly, akinek hatására színei egyre világosabbak és intenzívebbek lettek (Jurecskó, 2014, pp. 15–16). Azonban 1904-től fokozatosan meghaladta a plein air technikát (Jurecskó, 2014, 28) a nagybányaiak természetelvű szemléletmódjával együtt, miközben örökre meg is őrizte annak tanulságait (Kratochwill, 2001, p. 20). 1906. októberében már új, Párizsban fogant képeit állította ki az Őszi Szalonon (Kratochwill, 2001, p. 20), s rövidesen ismeretséget kötött Modiglianival, majd Doucet-val, Maquequet-val és Manguinnal (Barki, 2010, pp. 239–240).

Ekkortájt festett képein már tetten érhető Rouault, különösen pedig Matisse hatása (Passuth, 1972, p. 38): műveit elnagyolt, primitívnek bélyegzett festésmód, keveretlen színek és harsány színpaletták jellemezték (Rockenbauer, 2008, p. 4). Könnyed, felszabadult ecsetvonásokkal festett kompozíciói nagy, vaskos színpaletták egymásba kapcsolódásából épül föl, hogy felületein a világ mintegy színes foltok rendszerévé váljon, akárcsak a fauvisták alkotásain (Passuth, 1972, p. 151). Kerülte a távlatosságot és szakított a bevett látáskonvenciókkal (Hollósi, 2010, p. 41), mégpedig annak érdekében, hogy az összhang, a mérték és a rend Matisse-i elvét idéző dekoratív kompozíciókat hozhasson létre (de Micheli, 1977, p. 64).

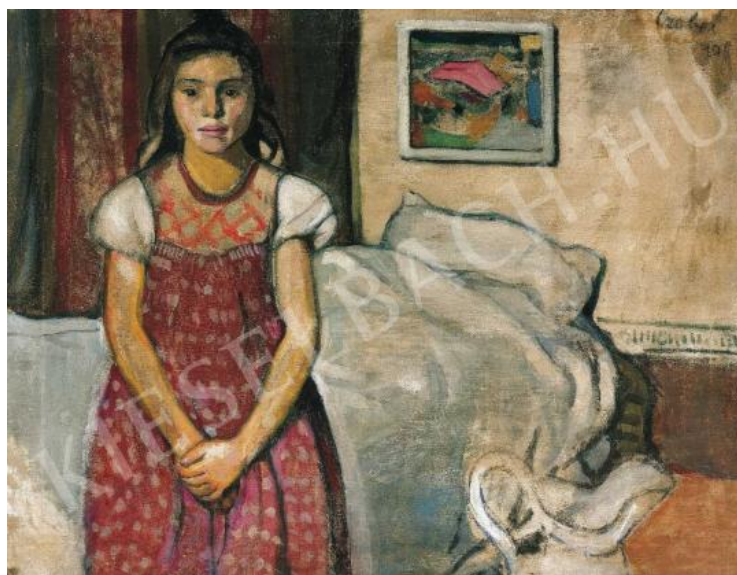
Louis Vauxcelles, a Fauves párizsi csoportjának keresztapja a vadak legvadabbjának tekintette Czóbelt (Barki, 2010, p. 237), Gertrude Stein pedig Matisse-nál is hevesebbnek ítélte stílusát (Barki, 2014, p. 50). Formái súlyosabbak, mint Matisse képein, s a játékosság is kevesebb műveiben: nem stilizál oly mértékben, mint mestere (Passuth, 1972, p. 38). Ugyanakkor képeit erőteljesen meghatározza a rajzosság, hiszen nála a kontúr a színbeli és formai tömörítés eszközeként jelenik meg, sőt, a kontúr a vászon síkján egymás mellé emeli a színeket, ezáltal hangsúlyozva a kétdimenziós kiterjedést (Kemény, 2010, p. 114), törekedve a távlatok és mélységek nélküli ábrázolásmódra. Képeit összességében a folthatást eredményező dekoratív síkfestés tendenciája hatja át, s ez erőteljesen a képek egész felületének, különösképpen pedig az előtérnek a fontosságára irányítja a figyelmet (Kratochwill, 2001, p. 21).

Bár – javarészt pusztán névleg – tagja volt a Nyolcak csoportjának (Barki, 2010, p. 242), képeivel messze meghaladta Cézanne hatását (Barki, 2010, p. 244), sőt, munkáit gyakran a komponálás hiányának látszata hatja

át (Passuth, 1972, p. 38). Czóbel festészete – Kernstokék lényegkiemelésre törekvő tudatosságával szemben (Németh ed., 1981, p. 550) – a látványt a jelenségvilágon keresztül tette érzékelhetővé, vibráló, életteli felületeket eredményezve ezáltal (Passuth, 1972, p. 38). A Nyolcak kritikusa, Bölöni György is a könnyed rajzot, a kolorizmust és a kifejezőerőt hangsúlyozta festészete kapcsán (Barki, 2014, p. 39). Képeit mégis kétségkívül átjárja egyfajta metafizikai irányultság (vesd össze: Loboczky, 1998, p. 154), hiszen munkáin érzékelhetővé válik az egyedi mögött húzódó univerzális szellemi rend alkotó-alakító munkája (Markója, 2010, p. 59). A műveiben munkáló totalitásélményt azonban Czóbel nyers színfelületein mintegy a jelenségvilágban rejtette el, ezáltal adva meg annak minden eleveenségét, magától értetődőségét.

Czóbel Béla leánygyermek-ábrázolásai – A szorongó leánytól a kalitkába zárt gyermekkorig

Czóbel Béla leánygyermek-ábrázolásain szemléletesen juttatta kifejezésre a társadalmi kontroll befolyását, a „vadak” stílusával megmunkált felületein ugyanakkor – a merész színkapcsolatoknak és a gazdag koloritnak köszönhetően – a művész mintha csak felszabadítani kívánná a gyermekkor a „felügyelet” elnyomó rendszere alól. A gyermeki kiszolgáltatottság, engedelmesség és függőség, valamint a közösségi kontrollnak való alárendelés érzékeny szemléje már önmagában a gyermektanulmányi és reformpedagógiai retorika hatásáról tanúskodik, ahogyan a gyermeki személyiség és természet nüánszainak aprólékos megfigyelése és rögzítése is.



1. Czóbel Béla: Kislány ágy előtt. 1905. Olaj, vászon, 150×80 cm. Magántulajdon. Retrieved from: Kieselbach Galéria és Aukciósház. http://www.kieselbach.hu/alkotas/kislany-agy-elott_-1905_3710 (2019. 10. 20.)

Czóbel Béla festészetére a kezdeti nagybányai-plein air hatásokat követően jelentős befolyást gyakoroltak a párizsi festők, s új szellemben fogant képeit először 1906-ban mutatta be Nagybányán (Kratochwill, 2001, p. 19). Réti Istvánnak e képekről az a benyomása támadt, mintha a nagybányai és a müncheni piktúra szintézisét nyújtó, plakátszerűen kivitelezett, vastag, színes körvonalakkal és élénk színekteljesítéssel megfestett képek volnának ezek. Leírásában nem járt messze az igazságtól, ám stílus kategória vonatkozásában e művek nem a mün-

cheni realizmus, hanem inkább Gauguin, illetve már valamelyest a fauvizmus hatását mutatták, gondolva itt például olyan képekre, mint az Ülő férfi vagy a Nagybányai tájkép.

Már ebben az új, a világozpiktúrát meghaladó, szeszélyesebbnek tetsző felfogásban fogant a Kislány ágy előtt című kompozíció, 1905-ben, mely a Nagybányán bemutatott képek között szerepelhetett. A visszafogott kolorittal megfestett, az egyenletesen szórt fénytől átjárt felület már sokkal inkább Gauguin hatását mutatta, semmint a nagybányaiakét. A festő e képével már végleg búcsút intett a plein air világozpiktúrájának (Kratochwill, 2001, p. 20), ha annak öröksége, szemléleti tanulságai élete végéig el is kísérték ábrázolásmódját.

A Kislány ágy előtt az emberi élet első érzékeny átmeneti szakaszát, a pubertáskort mutatja be, a pszichoanalízis érzékenységgel tárva eléink az ébredő érzékiségtől, testi tudatosságtól és ugyanakkor létbizonytalanságtól átjárt életszakasz szorongásélményét (Révész & Molnárné Aczél eds., 2016, p. 27). A serdülőkori szorongás témája többször megjelent a Nyolcak festészetében, különösen Berény Róbert és Czigány Dezső képein (például: Masnis lány zöld szobában, é. n. – lásd: Támba, 2019c, p. 30–32), sőt, Berény Utcán c. képe (1906) Czóbel e művének mintájára készülhetett, hiszen a két festőnek ebben az időben közös kiállítása is volt Párizsban, a „vadakkal” egyetemben (Barki, é. n.). A két képet nemcsak az alak téri pozicionálása rokonítja egymással (mindkét kompozíción a kép szélén került elhelyezésre a figura), de az aszimmetrikus, mégis kiegyensúlyozott szerkesztés is megegyezik, ahogyan a két figura testbeszédében is találunk hasonlóságokat (lásd: Támba, 2019b, p. 74). Ugyanakkor Berény képéről hiányoznak az egyértelmű szimbólumok, létmetaforák, amelyek Czóbel művén, mint rövidesen látni fogjuk, jelen vannak.

A nagy kifejező erejű, élénk színfoltokat vastag, színes körvonalak ölelik körbe, dekoratív hatású síkfelületet eredményezve ezáltal, miközben ennek köszönhetően kiemelésre kerül az előtér (Kratochwill, 2001, p. 21). A keveretlen színekkel és durva felülettel kidolgozott, a távlatiaságot kerülni igyekvő kép (Hollósi, 2010, p. 41) roppant hangsúlyos, annak egész síkját átfogó eleme az ágy, mely az előtér baloldalától a középtér jobboldaláig, a falig ér, átlósan metszve el a kép felületét. Az ágy előtt látjuk a piroskötényes kislány hangsúlyos, vörösésbarna kontúrokkal körbe rajzolt alakját, melankolikus arckifejezéssel, szomorú szemekkel tekintve maga elé, mégis méltóságteljesen, szépen kiöltözve.

A mozzanat, ahogyan a leány melankolikusán a távolba tekint, eszünkbe juttatja Koszta József A gondokba merült című festményét (1902, olaj, vászon, 97×77 cm, Magyar Nemzeti Galéria), mely a művész feleségét, Annuskát ábrázolja. E műben is kifejezésre jut a parasztleányi élet szomorú, magányos rendje, a rétegzett ruházat és az összezárt lábak itt is önfegyelemre, önkontrollra, visszafogottságra és szemérmességre utalnak. Sőt, e képen még „a szegényes környezet egyetlen dísz”, „az ablakpárkányon álló olcsó virág” is a leány érzelmeit juttatja kifejezésre. Hiszen azon sem „csillan meg napfény, hogy vidámságot, életörömet hirdessen, hanem olyan elárvultan búslakodik, mint gondokba merült gazdája” (Bényi 1959, p. 19), aki hasonlóan lett elhelyezve a szoba árnyékos szegletében, csöndesen és magányosan, mint ez az egyszerű, színtelen virág a párkányon. Hasonlóan melankolikus ábrázolást látunk itt tehát, mint Czóbel Leány ágy előtt című festményén, s mindkét kép alakja mögül ugyanúgy kiéreződik a közösségbe tagoltság élménye. Ugyanis épp a közösség az oka a leány magányának és szomorúságának, hiszen ez a societas nem nyújt lehetőséget arra, hogy megossza másokkal a szívét nyomó érzéseket.

A leány testtartása és tekintete visszafogottságot és szemérmességet sugall, összekulcsolt kezei szorongásélményének mélységét juttatják kifejezésre, a visszafogott, elfojtott ösztön- vagy tudattartalmakból fakadó feszültségérzet sűrűsödik e mozzanatban, akárcsak barátja, Berény Róbert már említett Utcán c. képén (1906), de a leány lélekállapotát juttatja kifejezésre a takaró hullámmzó-vibráló felülete is. A kivágásos eljárással készült

képen a leány pusztán térdig jelenik meg, ahogyan a jobb sarokban elhelyezett kancsóknak is csupán egy részlete látszik (Kratochwill, 2001, p. 20): a szája.

E motívum mégis igen hangsúlyos, hiszen a nőiséget, a női sors passzivitását, a termékenységet és a nők befogadóképességét szimbolizálja, ily módon utalva a paraszti nőideál olyan elemeire, mint amilyen a beletörődés, a szótlanság és a saját sors elfogadása. Úgy is mondhatnánk, hogy a kancsó az engedelmesség és a közösségi akarat be- és elfogadásának követelményétől átjárt leánygyermeki sors attribútumának tekinthető. E motívumon keresztül a leánygyermek itt a patriarchális népi társadalom alávetettjeként, passzív, befogadó, alárendelt tényezőként, „relatív teremtményként” (Jávor, 2000, p. 629; Nagy, 1998) jelenik meg, akinek osztályrésze nem más, mint a beletörődés és a beleegyezés a falusi élet kérlelhetetlen, szertartásos rendjébe. Itt tehát a művésznak nem mást sikerült megszólaltatnia, mint a függőség, az engedelmesség paraszti eszményét, előrevetítve a kiszolgáltatottság, az alárendeltség és a szótlanság beletörődés parasztasszonyi élményvilágát (Balázs Kovács, 2004, p. 185).

Ugyanakkor a háttérben lévő faliképen ábrázolt falurészlet az ugyancsak paraszti sorsszimbólumként értelmezhető piros cseréptető házzal, illetve a magány, a melankólia és az izoláció érzését keltő borongós, mélykék égbolttal – a „kép a képben” megoldásán keresztül (mintegy ablakot nyitva a leány életvilágára, illetve annak atmoszférájára, s egyúttal megmutatva a kultúrtáj jellemzőit) – szintén a parasztsorsra utal (Támba, 2017, pp. 285–286), s azon keresztül mintha csak feltárna egy részletet a leány belső élményvilágából. E mozzanaton keresztül kifejezésre jut, hogy e leánygyermek mintegy lelkében hordozza a falusi életsorsot, hiszen annak élmény- és életvilága, elvárás- és követelményrendszere, értékrendjei bensővé váltak, interiorizálódtak. Továbbá a harsogó, vad színekkel megfestett, dekoratív hatású képen a vörös színek a paraszti élet és gyermekkor szenvedélyességét juttatják kifejezésre, úgy, mint a leány ruhájának és a háttéri függönynek a színe, szemben az enteriőr világosabb, pasztelles és barnás, közömbösnek ható színeivel, melyek józan tárgyilagosságot sugallnak, ezen ellentét által csak még inkább kihangsúlyozva a leánygyermekben munkáló feszültség lélektani tartalmát.

Mint e képről is kítűnik, Czóbelt nem hiába tekintették a Vadak közt is faragatlannak, ám műveinek szorongástartalma és provokációs célzata mégsem volt oly fokú, mint azt Munch ábrázolásai kapcsán tapasztalhatjuk, mégis szembeötlő a norvég festő Pubertás című képének (1895) hatása, mégpedig a műnek a gyermekkor átmeneti bizonytalanság- és szorongásélménytől átjárt szakasza iránti érzékenysége, lélektani kifejezőképessége okán, valamint a színek pszichologizáló erejének köszönhetően. A Pubertás már a pszichoanalízis létrejöttét megelőzően volt képes rámutatni a prepubertás lélek mélyén izzó megannyi nyugtalanító ösztönzés és egzisztenciális kérdés már-már neurotikusnak tetsző atmoszférájára. A norvég festő művén meztelensége által jelölt módon védtelenül, két vékony, gyöngye karját pajzsként szeméremtestéhez tartva ül az ágy szélén egy sovány leány, akire váratlanul tör az ébredő nemiség rémült felismerése a szereppredesztináció tudatosulásának mozzanatával együtt, ezt a szorongásos ráébredést pedig a leány didergő teste fölé fenyegetően meredő, sötét, falloszzerű árnyék juttatja kifejezésre (Kristó Nagy, 1983, pp. 41–44). Czóbel festményére hatást gyakorolt tehát Munch festészete, s így legalább áttételesen jelen képen is tetten érhetők azok a kierkegaard-i és ibseni hatások, amelyek Munchnál a hamis polgári előítéletek és ideálok mögött húzódó ösztön- és szorongástartalmak feltárásának formájában voltak jelen (de Micheli, 1977, pp. 34–37), a tárgyalat Czóbel-kompozíción pedig a kislány belső konfliktusában, vagyis a *societas* kontrollja és az individuális cselekvőerő közötti feszültségben ragadhatók meg.

Czóbel képe tehát Munchéhoz hasonlóan magában hordozza a kor kultúrákritikai-életfilozófiai érzékenységét, rámutatva a pubertássá válás érzékeny voltára, s az azzal együtt járó megannyi belső lelki vívódásra, me-

lyek a tudat és a tudattalan tartalmak között játszódnak le. Miképp Ibsen vagy Munch tépte le a polgárság ruhájáról a hazugságok fátylát, úgy leplezi le Czóbel munkája a közösségi törvények által meghatározott paraszti társadalom visszásságait, hogy rámutasson az ösztönök és a szorongás valóságára, korántsem mentesen a nietzschei vagy a kierkegaard-i egzisztencializmus hatásától (Támba, 2017, p. 284). A művész életművének későbbi szakaszaiban pedig (elsősorban a polgári nevelés vonatkozásában) még számos alkalommal találunk szemléletes példát arra, ahogyan a festő kiragadja társadalmi környezetéből a közösségi kontroll állandó nyomása alatt álló leánygyermeket, hogy magányában elmélyülve történő ábrázolása révén kifejezésre juttathassa magára hagyottságát, sorsának kiúttalanságát és predestináltságát.



2. Czóbel Béla: Rózsaszín ruhás kislány, 1905. Olaj, vászon. 60×44 cm. Jelzés maradványa jobbra lent: Czóbel. Retrieved from: Budapest Aukció. <https://budapestaukcio.hu/czobel-bela/festo/rozsaszin-ruhas-kislany> (2019. 10. 20.)

Ugyanebben az évben keletkezett Czóbel Béla Rózsaszín ruhás kislány című képe, melynek alakja szinte a kép egész terét betölti; a zsúfolt háttér csendéleti elemei utalnak a gyermek cselekvési terére. A kép súlyos formái (Passuth, 1972, p. 38) révén válik hangsúlyossá a kislány alakja; a felület nehéz színfoltokból áll össze, a rajzosságnak köszönhetően pedig szinte egymás mellett jelennek meg a színek, kiemelve a mű síkszerűségét (Kemény, 2010, p. 114). Fekete támlájú széken, Renoir gyermekalakjainak (például Kislány ostorral) viseletére emlékeztető, világosabb és sötétebb rózsaszínű ruhába öltöztetve jelenik meg előttünk egy 6-7 éves forma kislány, hangsúlyos arcpírral az arcán; egész megjelenése, hajviselete és ruházata már némiképp a felnőtt asszony önreprezentációját vetíti előre, ugyanakkor ennek hangsúlyosan ellentmondanak a gyermek jól látható fiziológiai-anatómiai sajátosságai, valamint esetlen mozdulatai. A kép hangsúlyosan gyermeket ábrázol felnőtt kosztümben. Ezen az ábrázoláson a kislány kiöltöztetésének mozzanatán keresztül érzékelhetővé válik azon polgári gyermekszemléleti elem, mely szerint a leányt már kicsi korától fogva a felnőtt szerepkörökre kell ráhangolni, hosszabba távon a férfitársadalom tetszésének elnyerése céljából (Goffman, 1956), s mindezzel együtt olyan erényekre kell nevelni, mint az alávetettség, a hallgatagság és a visszafogottság (Bourdieu, 2000, p. 41). Ugyanakkor az élénk színeknek, a nyers felületkezelésnek köszönhetően mintha feltárulna előttünk a

gyermeki lélek elevensége annak minden rendezetlenségével együtt, mely ellentétben állt a polgári életvilág racionalizmusával és a társadalmi felügyelet fenntartására irányuló törekvésével.



3. Czóbel Béla: *Masnis kislány*, 1920-as évek.
Szentendre, Ferenczy Múzeum. Forrás: Bodonyi,
2014, p. 112.

A művész Die Schaffende címen jegyzett rajzgyűjteményéből való a *Masnis kislány* című litográfia (1920, 65×50 cm), melynek néhány erőteljes vonallal megrajzolt kompozícióján egészen eluralkodna a fekete komorsága, ha azt nem oldaná a fiatal leányalak játékos pozicionálása, gyengéd szeretetet árasztó ábrázolásmódja (Kratochwill, 2001, p. 30). Ebbe a rajzgyűjteménybe tartozik még a *Leány macskával* (1920, 60×40 cm) és az *Ülő lány* (1920, 39,6×29,5 cm) című litográfia is.



4. Czóbel Béla: *Kislány kalitkával*, 1921.
Szentendre, Ferenczy Múzeum. Forrás: Barki,
2014, p. 96.

Ugyanakkor e gyűjtemény másik leghíresebb, legjellegzetesebb darabja a *Kislány kalitkával* (1920, 24,5×14,5 cm) című rézkarc, melynek szerkezetét, tagoltságát ugyancsak hangsúlyosan megrajzolt körvonalai adják, ám itt a szerkezet rendezettségét hangsúlyosan oldják a rovátkákba rendezett, az alakot kitöltő vékony

vonalkák is. Ezen túl a leányalak spontán, játékos beállítása, szeretetre méltó alakjának érzékeny megfogalmazása visz némi könnyedséget a kompozícióba (Kratochwill, 2001, p. 30).

A kép központi motívuma a kalitkába zárt madár, mely a népköltészetben a rabságot jelenti, szemben a szárnyaló madár szabadságával, mely a vágyak és a boldogság tartományát hordozza magában (Maeterlinck: A kék madár), valamint a különböző vallásos és mitológiai rendszerekben a transzcendens szférával való összeköttetést juttatja kifejezésre (Pál & Újvári eds., 2001). Ezzel ellentétben Jacob Henricus Maris holland festő (1837–1899) Madarat etető lány c. képén (1867 k.) az irodalmi hagyománynak megfelelően a ketrecbe zárt madárka a rabság, a lélek lekorlátozásának jelképeként jelenik meg, érzékeltetve az őt gondozó leány hasonló léthelyzetét, a reá irányuló nevelői kontrollnak való kéréshetetlen alárendelődést. Ugyanakkor a napraforgó motívuma révén (William Blake Napraforgó című verséből kiindulva) itt a földhöz kötött, de az isteni fény forrása felé törekvő emberi lélek rabságát is jelölheti a szóban forgó motívum. Christopher Wilhelm Eckersberg (1783–1853) dán festő Mendel Levin Nathanson kereskedő lányairól, Belláról és Hannahról festett képén (1820) azonban a kalitkába fogott papagáj a „gyermekkor konzerválása” toposzon és az engedelmessé, visszafogott leánygyermek eszményén túl utal a nemesi mibenlétre és a jólneveltségre is, hiszen a papagáj emberi hangot utánozó képessége a tenyésztés minősítésén is múlik. Továbbá a mozzanat, ahogyan az egyik leány a kalitkába zárt papagájt nézi epekedve, a szabadulni vágyás élményét rendeli az ábrázoltakhoz. Ugyanakkor Rippl-Rónai József (1861–1927) révületben ábrázolt, áttetsző arcú Kalitkás nőjéről (1892) sem feledkezhetünk meg, akinek finom érzékiséggel megrajzolt alakjában a lélek szabadsága utáni sóvárgás fedezhető fel, s ezt az epekedést jelzi a félhomályba borult szobában andalgó hölgy kezében tartott kalitka is, s benne a fogságba esett madár motívuma, melyben ugyancsak felsejlik a női életvilág fölötti társadalmi kontroll jelentésköre. Végül Farkas István (1887–1944) Vörös kalitka c. festményén (1928) is egy fiatal lányt látunk egy kalitkába zárt madár előtt, térélmény nélkül felvitt háttér előtt ábrázolva, vörös kerítés előtt. Ez utóbbi motívum játékosan utal arra, hogy a lány maga is „fogságban” van, a reá irányuló társadalmi felügyelet és nevelői kontroll fogságában, melynek működtetői a leánygyermek ártatlanságának megőrzését tekintik a későbbi tisztas asszonnyá válás fontos előfeltételének. A leány önfeledt arccal felelget ugyan a madárral, kezében talán fagyaltot tartva, ám a nyomasztóan síkszerű háttér élénk, zsúfoltan egymásra illesztett színfoltjainak és színpázmáinak furcsa játéka érzékelteti a leány élményvilágát átható, nehezen tapintható örületet, melyben a gyermeki ösztönkésztetéseket visszaszorító, a szereppredesztináció irányába ható felnőtt kontroll lélektani hatásai jutnak kifejezésre. A gyermek itt szembenéz az állattal, amit talán az ő kérésére zártak szülei a vörös kalitkába, ám arról sejtése sincs, hogy az ő lelkében élő „ösztönállatot” is hasonlóképpen zárja kalitkába (az otthont jelző vörös kerítés mögé) a felnőtt környezet, visszafojtva ezáltal önkibontakoztatásra irányuló késztetéseit.

A kalitkába zárt madár tehát a művészet történetében a lélek rabságának motívumaként jelenik meg, tükrözve a vele együtt ábrázolt leány vagy leánygyermek ezzel összhangban lévő jelentéssel bíró léthelyzetét. Ugyanez a jelentés munkál Czóbel Béla Kislány kalitkával című képén, melyen a leányka sorsa lényegében azonosul a fogságba esett madárkéval, előbbi lesz utóbbi létállapotának kifejezővé. E képen a gyermek egészen közel kerül a kalitkához, mintha csak rabtársához kívánna közel kerülni: akárha azonosulni tudna a madárka helyzetével, hiszen úgy érdeklődik helyzete iránt, mintha csak lényében érezné sorsát. Ennek fényében a madárkalitka itt a gyermek szűk életkereteinek jelölőjévé válik, mozgásterének, cselekvési lehetőségeinek lekorlátozását juttatja kifejezésre, mely polgári környezetének nevelői magatartásából, attitűdjéből fakad, annak a gyermekkor morális konzerválására irányuló erőfeszítéséből.



5. Czóbel Béla: *Leány kalitkával*, 1922. *Magántulajdon*. Forrás: Barki, 2014, p. 97.

A *Leány kalitkával* című képnek létezik egy festmény-változata is, mely 1922-ben készült, s egykori tulajdonosa Wilhelm R. Valentiner volt (Barki, 2014, p. 98). A Matisse tiszta, ragyogó színeivel megfestett, a perspektíva törvényeit kerülő (Hollósi, 2010, p. 41) képet a világos és sötétebb kékek harmóniája uralja, mely hőfokkontrasztban áll a háttér és a falak sárgájával. Matisse hatását idéző már-már zenei összhang és kiegyensúlyozottság jellemzi e képet (de Micheli, 1977, p. 64), mely annak dekoratív jellege, a színek harmonikus összekapcsolódása révén valósul meg (Hollósi, 2010, p. 41). Itt a gyermek elfordul a kalitkától, a befogadóra tekint, ezáltal vonva be figyelmünket a kép meditatív terébe, ahol a madár szemléjébe való belemerülés végbe megy.

A képen némileg érzékelhető a mélység, a távlatosság, mégpedig a színfokozatoknak köszönhetően, ám a leány és a kalitka előtéri-középtéri alakja roppant síkszerű, dekoratív hatású. A kalitka motívuma létmetaforának tekinthető, hiszen kifejezésre juttatja a leánygyermeki létre irányuló konzerváló nevelői törekvést, mely polgári körökben roppant elterjedt volt még ezidőben is. Akárcsak az imént tárgyalt rézkarcon, a kalitkába zárt madár motívumán keresztül e festményen is érzékelhetővé válik, hogy a gyermeket mintegy leválasztották felnőtt környezetéről, meglehetősen kevés teret adva ezáltal természetszerű gyermeki szükségleteinek érvényesítésére, az önkibontakoztatás folyamatának.

E korban a leányokat gyámoltalan, oltalmazásra szoruló lényeknek tartották, s olyan sztereotípiákkal illették őket, mint például az ösztönösség, az érzékiség és az amoralitás, s már csak ennél fogva is fontosnak vélték a leánygyermek életterének elkülönítését a tágabb értelemben vett társadalomtól (Borgos, 2013, p. 82). Az e képen ábrázolt kislány így elszigetelődik a kortárscsoporthoz is, ám a befogadó felé irányuló tekintetén keresztül érezzük kapcsolatteremtésre irányuló alapvető szükségletét. Összességében bájos, kedves tekintetű leánygyermeket látunk itt módos ruházatban, polgári környezetben, akin érződnek a korabeli polgári gyermekszemlélet felől érkező követelmények, úgy, mint a mérsékletesség, az udvariasság, a csendesség és az engedelmesség (Medve Imre nyomán Kéri, 2008, p. 42).

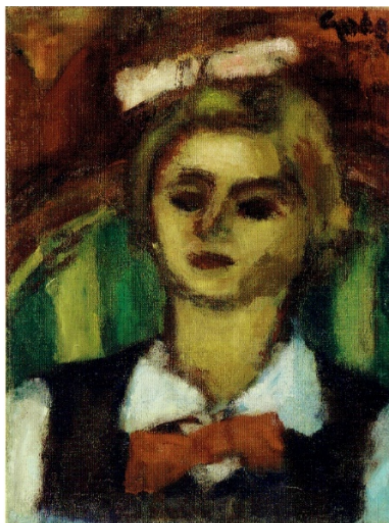
Czóbel e képe tehát a polgári kontroll által meghatározott gyermekszemlélet kifejezőjeként jelenik meg, ugyanakkor a színek és színkapcsolatok felszabadító erejében megnyilvánuló gyermekközpontú attitűd érződik a festményen, akárcsak az előző rajzon. Összehasonlításképpen még megjegyezzük, hogy míg e képen a leány kifelé tekint, mintha csak be kívánná vonni a befogadót a szemlélődés folyamatába, addig a *Kislány kalitkával* c. kompozíción a leányka egészen közélről szemléli a madarat, mintegy elmélyülve a saját lélek- és létállapota fölötti meditációban.

Mindenesetre ezen ábrázolásokon a kalitka motívumán keresztül utalás történik a polgári kontrollra és az azon keresztül belsővé váló polgári leányoktól elvárt viselkedés- és értékrepertoárra, akárcsak Vörös István tárgyalta képén, megszólaltatva egyúttal a gyermekkor konzerválására irányuló nevelői törekvés retorikáját, melynek egyik érvelési alapja a gyermek ártatlan volta, melyet meg kell őrizni, s így a gyermeket meg kell óvni a társadalom ártó hatásaitól. Ez valamelyest a Rousseau-i retorikából is eredhet, de kétségtelenül átalakult egy polgári önreprezentációs célú, a gyermek életének kiteljesedését az ún. életideál felé való haladás mentén elképzelt nevelésfelfogássá. Ugyanakkor az a művészi reflexió, amellyel egyáltalán lehetővé vált e probléma megközelítése, már olyan eszmei és gyermekségretorikai elemeken alapult, amelyek áttételesen a gyermektanulmányi mozgalom és a reformpedagógia retorikája felől érkeztek. Bár a kalitka-metaphora magvai már Eckersberg és Maris idejében megtalálhatók hasonló jelentéssel, e korban, a reformpedagógia és a gyermektanulmányi mozgalom idején vált tudatos társadalmi reflexió eszközévé (mint ahogyan azt Czóbel képén is láthatjuk), hogy aztán Vörös István Vörös kalitka című festményén egyenesen támadó hangú ténymegállapítássá változzék a gyermek kizsákmányolása vonatkozásában.



6. Czóbel Béla: Gyermek hintalóval, 1921.
Lappang. Forrás: Barki, 2014, p. 96.

Czóbel lappangó festményei közé tartozik a Gyermek hintalóval, mely rögtön eszünkbe juttatja a felvidék festőjének, Perlmutter Izsáknak a hasonló témájú képeit. Síkszerűen dekoratív kompozíció ez is, melyen a kislány zsinagben végződő pálcát (esetleg játék-ostort) tart a kezében, ezzel irányítva a hintalóvat. Az előkelő kislány birtoklási és irányítási orientációjára utal e mozzanat, mely már egészen kiskorától interiorizálódik lényében arisztokratikus nevelése miatt. Így e kép szereplője rokonítható Fényes Adolf Fiúcskájával is, annak dacos, uralkodni vágyó természete okán (Támba, 2017, pp. 329–331).



7. Czóbel Béla: *Kislányfej*, 1936. Budapest, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria. Forrás: Kratochwill, 2014, p. 173.

Már 1936-ban készült a *Kislányfej*, melynek ünneplóruhába öltözött masnis modellje zöld csíkos karosszékben ül; a ruházat és az ülőalkalmatosság egyaránt jelzi, hogy a leányka vagyonos, jómódú polgári családból származik, azonban a háttér vörösesbarna semleges háttére mintha valamiféle, a háttérben húzódozó pszichikai feszültséget sejtetne.

A kislány félprofil beállítását eleve kölcsonöz karakterének, hangsúlyozva a gyermeki érdeklődés eleveenségét, s egyúttal a gyermek pillanatokban való létezéséről alkotott, a korban már némiképp a közfelfogásban is jellemzőbbé váló diskurzust, melynek fényében a gyermekkor a hedonisztikus örömök iránti sóvárgás időszakának tekinthető. A gyermeki lélek mélyvilágának természetes rendezetlenségét juttatják kifejezésre a kompozícióira nehezedő vaskos, nyers színfoltok és az élénk, tiszta színek is, s mindez némi ellentétben áll az antropológiai térben (itt: ruházat, tárgyi környezet) jelzett polgári életvilág racionalizmus-eszményével, s ebből fakadóan a társadalmi kontroll működtetésére irányuló törekvésével. Így feszül itt egymásnak a kompozíciós eszközök által hordozott gyermeki ösztöntartomány és az antropológiai tér motívumai által kifejezésre juttatott, a gyermekkorot racionalizáló szándékával kordában tartani kívánó polgári létmód kényszerítő ereje.

A kevés játékosággal megfestett kép vibráló, életteli felülete súlyos formákból áll össze, az egyes színfoltokat hangsúlyos, ám a korábbiaknál kissé finomabb körvonalak választják el egymástól, ezáltal hangsúlyozva a felület kétdimenziós kiterjedését. A színek a tisztaság és a kiegyensúlyozottság matisse-i koncepcióját idéző harmóniával kapcsolódnak egymáshoz, dekoratív, eleven kompozíciót eredményezve ezáltal (Hollósi, 2010, p. 41).



8. *Kislány*, 1930-as évek vége. Olaj, vászon. Retrievéd from: <http://www.bibl.u-szeged.hu/ha/muveszet/czobel/czobel2.html> (2019. 10. 20.)

A *Kislányfejhez* hasonló a *Kislány* című kép, mely az 1930-as évek végén keletkezett; e mű szintén ünneplőruhás leánygyermeket ábrázol, betöltve a képmező egészét. Az ártatlanság értékére emlékeztető fehér ingben, piros nyakkendőben jelenik meg, világossárga háttér előtt. A háttérben, az enteriőr részeként egy vázába helyezett virágcsokor is helyet kapott, mintegy hangsúlyozva a leánygyermeki életet a legtöbb diskurzusban jellemző befogadás, beletörődés és passzivitás mozzanatát, de erre utal a másik oldalán elhelyezett, a képtérbe épp-hogy beleférő váza is (akárcsak Koszta József Kati vázával című képén (1917) – lásd: Támba, 2017, pp. 293–294). A határozott kontúrokkal megfestett képen a lányka fejét lefelé biccenti, kissé oldalra fordítva, arcára melankólia ül ki: talán a sorsába való beletörődés feletti bánat kifejezője ez. A szerkezetesség által uralt mű felületét a festő két fő színre osztotta, a gyermek ruhájának fehérre az egyik, illetve az arc és a háttér sárgájára a másik fele, az arc sárgája azonban szinte egybeolvad a háttér (a környezet!) hasonló tónusaival.



9. Czóbel Béla: *Alvó kislány*, 1942. Magántulajdon. Forrás: Kratochwill, 2014, p. 180.

Már 1942-ben festette az Alvó kislányt, melynek modellje ugyanazon a nemességet és előkelőséget sugalló, zöld csíkos karfán ül, mint a Kislányfej (1936) modellje. E képen még kevésbé hangsúlyosak a körvonalak, mint korábban, de mint már láthattuk, a Kislányfejen is kezdett erejéből veszíteni. Itt a térbeliség ábrázolásának is nagyobb tér jut. A vibráló ecsetkezeléssel megfestett képen egy asztalnál könyv felett alvó hajpántos kislányt láthatunk, sötétkék ruhában, sárgás háttér előtt. Czóbel életművében valószínűleg ez az egyetlen ábrázolás, mely tanulás közben mutatja be a gyermeket, csak éppen a lustaság és a restség motívumával karöltve, mintegy megidézve az e mozzanat terén jelentős ábrázolási hagyománnyal rendelkező 17. századi holland életképfestészetet (például Vermeer vagy Nicolas Maes munkáit). Ezt a hivatkozást a leány sötétkék ruhája és a háttér puritánsága csak megerősíti, s ugyanakkor érzékelhetővé teszi a polgári puritán erkölcsök működését e korban a gyermeknevelés vonatkozásában.



10. Czóbel Béla: Sárga ruhás kislány, 1945. Olaj, vászon, 80×66 cm. Jelezve jobbra lent. Magántulajdon. Forrás: Kratochwill, 2014, p. 181.

Czóbel Béla Sárgaruhás kislány című festménye (1945) sokáig Seyden Gusztáv londoni gyűjteményében volt, s csak jóval később került Magyarországra. A mű vörösesbarna semleges háttér előtt, egy szinte csak körvonalában, s pusztán töredékében megrajzolt széken ülő leányt ábrázol, amint jobb felé ül, miközben fejét kissé balra irányítva a néző felé fordul (Kratochwill, 2001, p. 43). A lányka hangsúlyosan kitekint a képből, ami a gyermek excentrikusságát, s azzal együtt a gyermek társas érdeklődésének elevenségét jelzi, érzékeltetve kapcsolatteremtésre irányuló hajlandóságát, törekvését.

Az élénk, rikító sárga ruhába öltöztetett kislány térdtől felfelé került ábrázolásra a kivágásos eljárással élő kompozíción, s alakjának a térben való elhelyezését nagyfokú aszimmetria jellemzi. Az alak pozicionálása, s maguk a színek is a leánygyermek eleven, életrealóbb, zabolátlanabb természetét juttatják kifejezésre, kissé eltávolodva már a leánygyermek konzerválására irányuló korabeli nevelői törekvésektől, a polgári racionalizmus eszményétől, hogy nagyobb tért kaphassanak a reformpedagógiai és gyermektanulmányi szövegek. A kislány bájos arca, szelíd tekintete a szeretetre méltó gyermek képét nyújtja, sötét, semleges háttér előtt történő megjelenítése okán kihangsúlyozásra kerül a gyermek személyisége, a háttérnek köszönhetően előálló fokozott pszichikai tartalomnak köszönhetően előtérbe kerül a gyermek lelki valósága.

Ugyanakkor a lehangoló, komor háttérből előtűnő élénk színfoltokban kibontakozó kislány alakja üde színfoltként tűnik elő a fájdalom, a lemondás és a betegség színárnyalatait adó semleges háttérből, s egyúttal a leány napsárga ruhája utal a gyermek isteni mivoltára is. Ezen az ábrázoláson tehát már határozottabban tetten érhető a gyermektanulmányi mozgalom és a reformpedagógia retorikájának hatása.

Összefoglalás

Czóbel Béla életművében számos leánygyermek-ábrázolást találunk, melyek korántsem annyira a képeken látható gyermeklét-motívumok, létmetaforák és szimbólumok révén teszik érzékelhetővé a művészek szemléletmódja felől érkező új, a gyermektanulmányi és reformpedagógiai áramlatok áttételes hatásától sem mentes gyermekszemléletet, hanem a műveket meghatározó művészeti stílusok felől érkező képalakítási, kompozíciós szempontok, illetve esztétikai felfogások által. Hiszen a Czóbelre nagy hatást gyakorló fauvizmus és expresszionizmus szemléletmódjában egyfajta, a társadalmi konvenciókkal szembeszegülő magatartásmód áll, mely nemcsak a képszerkesztési eljárásokra vonatkozik, de azzal szorosan összefonódva a képekről kiolvasható társadalom- és emberszemléletre is kiterjed. E képeken a gyermekalakok gyakran a színek és a vaskos, ragacos színpázmák kusza örvényéből bontakoznak ki, s ezek a színfoltok, illetve maguk a színek informálnak minket az ábrázolt gyermeklélektani valóságát meghatározó élményekről és jelentéstartalmakról, s arról az újszerű, közvetlen, empatikus megközelítésmódról, mellyel az alkotó a gyermek mélyvilága felé fordul, a gyermekkor felszíne mögött húzódó érzelmek megragadása céljából.

A képeken feltárható a gyermeknevelés valósága is a gyermekszemlélet jellemző mintázataival együtt, elsősorban az antropológiai tér olyan motívumainak köszönhetően, mint amilyen a ruházat és a fizikai tér, vagy épp olyan létmetaforáknak köszönhetően, mint a kancsó Czóbel Leány ágy előtt vagy épp a kalitka Kislány kalitkával című képén. Ám többnyire nem ezeken van a hangsúly, hanem a színeken, az ecsetkezelésen és más szerkesztési elveken, melyek a gyermeket ösztönösségénél és lelki életének tartalmainál fogva mutatják be, eleven, érdeklődő, érzékeny, sokoldalú lényként, aki egyúttal, mint azt már Kernstok vagy Berény képei kapcsán kimutattam (Támba, 2019a, 2009b), a társadalmi élet megújulásának záloga. Czóbel munkáin többnyire annak lehetünk szemtanúi, amint a művész merész kompozíciós megoldásai révén mintegy behatol az ábrázolt leánygyermek polgári életvilágába, hogy nyers színeivel és éles színekontrasztjaival mintegy felszabadítsa őket életkereteik béklyói alól, rámutatva ezáltal a gyermeknevelés valóságát adó felszín mögött húzódó gyermeki élményvilág eleven káoszára.

Czóbel leánygyermek-ábrázolásain tehát egyfelől konstatálhatjuk a polgári létmód kontrollja, fegyelmező ereje révén szigorú életkeretek között tartott gyermekkor társadalmi valóságát, mégpedig elsősorban az antropológiai tér motívumainak köszönhetően, másfelől azonban – a színek és színekapcsolatok, az ecsetkezelés és más kompozíciós eszközök révén – érzékeljük a felnőtt társadalom hatalomgyakorlásának következtében előálló gyermeki életmód és gyermekség-konstrukció mögött húzódó gyermeki ösztönvalóságot is, illetve érzékelhető a kettő közötti feszültség is. Miután a leányokat még e korban is oltalmazásra szoruló, gyámoltalan, az érzékiség útvesztőjének kitett teremtéseknek tartották, ösztönkésztéseik visszaszorítása érdekében indokoltnak vélték életterük elkülönítését a társadalom szélesebb köreitől (Borgos, 2013, p. 82), s voltaképpen ennek a leánygyermeki ártatlanság konzerválására irányuló nevelői törekvésnek lehetünk szemtanúi a vizsgált képeken is. A műveken szófogadó, engedelmes, hallgatag, visszafogott, a nevelői tekintélynek behódoló, alárendelt szereptudatot hordozó (ld. Foucault, 1990, p. 249) leánygyermekeket látunk, az emberré formálásra irányuló nevelési folyamat (ld. Pukánszky, 2004, p. 302) passzív-receptív tényezőit, akik az interiorizálni kívánt viselkedési- és értékrepertoárból fakadó cselekvések és választások mentén egy társadalmilag előírt énídeál tükrében

törekednek magukat megkonstruálni (Goffman, 1956, pp. 10–14, pp. 22–32; Foucault, 1990, p. 210). Az ábrázoltak ruházata, tárgyi-fizikai környezete, magatartás-beli motívumai (pl. frontális beállítás, merev testtartás), vagy épp olyan motívumok, mint a kalitka, mind-mind erre a létmódra utalnak; egyértelmű tehát: e leánykák kiszolgáltatottak szűk életkereteiknek, illetve a reájuk nehezedő társadalom fegyelmező erejének és szigorának, mely végső soron a nemzeti identitás konzerválására irányult.

Ugyanakkor a századforduló táján hazánkban is mind népszerűbbé váló eszmei áramlatok (pszichoanalízis, evolucionizmus, reformpedagógia, gyermektanulmány, életreform) révén egyre határozottabban jelentek meg az individuum felszabadítására irányuló szellemi törekvések mind a filozófiában, mind az irodalomban, de a szépművészetekben is, s Czóbel Béla az elsők között adott hangot törekvésének, melynek köszönhetően képes volt feltárni az ember ösztönvalóját pusztán a kompozíció eszközeivel. Ezt a tendenciát konstatálhatjuk gyermekábrázolásain is, hiszen a felszabadítás szándékjelének tekinthetjük művein többek között már a gyermeklét fogoly-státuszára irányuló reflexiót is (ugyancsak a kalitka motívumára gondolva itt), de a felületekre nehezedő vaskos, nyers színfoltok és az élénk, tiszta színek már önmagukban az ösztöntartomány feltárására, sőt, felszabadítására irányuló művészi gesztus jelölőinek tekinthetők. Hiszen Czóbel hitt az individuumban, s mint Labdát tartó fiú c. képéről (1916) kiderül, egyértelműen hitt a gyermekkor erejében, s így abban is, hogy a gyermek jelenti az ideális természetes őállapothoz való visszatérés zálogát; az említett művel azonban egy másik tanulmányban kívánok foglalkozni.

Mindenesetre a kislányok megjelenítésére helyeződő hangsúly Czóbel életművében, illetve azon mód, ahogyan mintegy premier planból enged rálátni e leánykák személyiségére, lényük legmélyére, már önmagában nyilvánvalóvá teszi, hogy Czóbel számára a társadalom ezen aktorai önmagukban és önmagukért fontosak, illetve a bennük rejlő társadalom-alakító potenciál okán. Czóbel, aki elsősorban mindig az individuumot rögzítette annak lélektani történéseinek nüánszaival együtt, a gyermekkort szemlátomást meglehetősen előtérbe helyezte, s e témával voltaképpen nyilvánvalóvá tette a gyermeki lélek mélyén lejátszódó mikrotörténések iránti érdeklődését. Ennek gyökerében pedig nem más húzóerő volt, mint az a nietzschei eredetű koncepció, mely szerint csakis a gyermeki játék és felejtés, illetve az újrakezdés képessége jelenthet garanciát az emberiség megújulására. Ő tehát „a jövő építőmestere”, az emberiség „megváltója” (Németh, 2013, p. 20; Németh, 1996, p. 10; Nietzsche, 1908), és – miképp Nagy László vélte – ő az, akiben az önkibontakoztatásra irányuló cselekvési szabadság (Deák, 2000, p. 122) révén kiteljesedhet az intuíció, az érzés, az értelem és az akarat fogalomkörével körülírt szellem (Simonfi, 2011, p. 129). Ilyen, illetve ehhez hasonló, a „levegőben” munkáló elképzelések üledtek le Czóbel Béla alkotásainak mélyén is, még ha közvetlen recepciótörténeti hatásokról képtelenség volna is beszámolni.

Irodalom

1. Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception. A Psychology of the Creative Eye*. Los Angeles – London: University of California Press.
2. Balázs Kovács, S. (2004). Protestáns etika – paraszti erkölcs. In Faragó, T. (Wd.). *Magyarország társadalomtörténete a 18–19. században 2*. Budapest: Dico Kiadó – Új Mandátum Kiadó. 183–194.
3. Bán, A. (2008). *A vizuális antropológia felé*. Budapest: Typotex.
4. Barki, G. (2010). Czóbel Béla. In Markója, Cs. & Bardoly, I. (Eds. 2010). *A Nyolcak* (pp. 234–253). Pécs: Janus Pannonius Múzeum.
5. Barki, G. (2014). Czóbel Párizstól Párizsig 1903–1925. In Barki, G. & B., Emőke (Eds.). *Czóbel. Egy francia magyar* (pp. 30–103). Szentendre: Ferenczy Múzeum.
6. Barki, G. (é. n.). Berény Róbert: Utcán, 1906. *Kieselbach Galéria és Aukciósház*. http://www.kieselbach.hu/alkotas/utcan_-1906_16094. [2019. 01. 27.]
7. Bätschmann, O. (é. n.). Útmutatás az interpretációhoz. Művészettörténeti hermeneutika. In Rényi, A. (Ed.). *Művészettörténet. Bevezetés. Kézirat*.
8. Bényi, L. (1959). *Kosztka József*. Budapest: Képzőművészeti Alap.
9. Bodonyi, E. (2014). Czóbel Béla akvarelljei és grafikái. In Barki, Gergely & Bodonyi, Emőke (Eds.). *Czóbel. Egy francia magyar* (pp. 105–125). Szentendre: Ferenczy Múzeum.
10. Bókay, A. (2006). *Bevezetés az irodalomtudományba*. Budapest: Osiris Kiadó.
11. Bókay, A. (2017). Egy létélmény nyomában. In: Sármány-Parsons, I. és Szegő, Gy. (Eds.): *Az Osztrák-magyar Monarchia mint művészeti színtér I. Az aranykor társadalma és a művészetek* (pp. 103–125). Budapest: Magyar Művészeti Akadémia.
12. Borgos, A. (2013). *Nemek között. Nőtörténet, szexualitástörténet*. Budapest: Noran Libro Kiadó.
13. Bourdieu, P. (2000). *Férfuralom*. Budapest: Napvilág Kiadó.
14. de Micheli, M. (1977). *Az avantgardizmus*. Budapest: Képzőművészeti Alap.
15. Deák, G. (2000). *A magyar gyermektanulmányi mozgalom története I*. Budapest: Fővárosi Pedagógiai Intézet-Magyar Pedagógiai Társaság-Országos Pedagógiai Könyvtár és Múzeum.
16. deMause, L. (1998). A gyermekkor története. In Vajda, Zs. & Pukánszky, B. (Eds.). *A gyermekkor története – szöveggyűjtemény* (pp. 13–41). Budapest: Eötvös József Kiadó.
17. Erdei, F. (1973). *Parasztok*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
18. Fákó, Á. (ed., 2010). *A Nyolcak: kiállítási katalógusok, meghívók: 1909–1910, 1911, 1912*. Pécs: Janus Pannonius Múzeum.
19. Forgács, É. (2011). Nyolcak. Terminológia, történelem, kulturális transzfer. *Enigma*, 69, 32–37.
20. Foucault, M. (1990): *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Budapest: Gondolat.
21. Gadamer, H.-G. (1994). *A szép aktualitása*. Budapest: T-Twins Kiadó.
22. Goffman, E. (1956). *The Representation of Self in Everyday Life*. Edinburgh, University of Edingburgh – Social Sciences Research Centre.
23. Golnhofer E. & Szabolcs, É. (2005): *Gyermekkor: nézőpontok, narratívák*. Budapest: Eötvös József Kiadó.
24. Hollósi, N. (2010). *Matisse*. Budapest: Kossuth Kiadó – Metropol.
25. Jávor, K. (2000). A magyar paraszti erkölcs és magatartás. In Sárkány, M. & Szilágyi, M. (eds.). *Magyar Néprajz VIII. Társadalom* (pp. 601–692). Budapest: Akadémiai Kiadó.
26. Johnson, S. R. (2014). Czóbel Béla művészetének helye. In Barki, G. & Bodonyi, E. (Eds.). *Czóbel. Egy francia magyar* (pp. 9–11). Szentendre: Ferenczy Múzeum.
27. Jurecskó László (2014). Czóbel Béla Nagybányán. In Barki, G. & Bodonyi, E. (Eds.). *Czóbel. Egy francia magyar* (pp. 12–29). Szentendre: Ferenczy Múzeum.

28. Kemény, Gy. (2010). Közelítések a Nyolcokhoz a képek felől. In Markója, Cs. & Bardoly, I. (Eds.). *A Nyolcak* (pp. 104–127). Pécs: Janus Pannonius Múzeum.
29. Kéri, K. (2008). *Hölgyek napernyővel. Nők a dualizmuskori Magyarországon 1867–1914*. Pécs: Pro Pannónia Kiadói Alapítvány.
30. Kernstock, K. (1910). A kutató művészet. *Nyugat*, 3(2). Retrieved from <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00048/01255.htm/> (2019. 09. 27.)
31. Key, E. (1976). *A gyermek évszázada*. Budapest: Tankönyvkiadó.
32. Kratochwill, M. (2001). *Czóbel Béla (1883-1976) élete és művészete*. Veszprém – Budapest: Magyar Képek.
33. Kratochwill, M. (2014). Czóbel Béla érett korszaka 1925–1976. In Barki, G. & Bodonyi, E. (Eds.). *Czóbel. Egy francia magyar* (pp. 126–196). Szentendre: Ferenczy Múzeum.
34. Kristó Nagy, I. (1983). *Munch. Szemtől szemben*. Budapest: Gondolat Kiadó.
35. Loboczky, J. (1998). A műalkotás: „A létben való gyarapodás”. A művészet „valósága” három XX. századi művészetfilozófiában. Lukács György, Martin Heidegger, Hans Georg Gadamer. Budapest: Akadémiai Kiadó.
36. Lukács, Gy. (1910). Az utak elváltak. *Nyugat*, 3(3). Retrieved from <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00049/01292.htm/> (2019. 09. 12.)
37. Markója Cs. (2010). A festő tapintata – A Nyolcak helye a magyar modernizmus történetében. In Markója, Cs. & Bardoly, I. (eds.). *A Nyolcak* (pp. 48 –69). Pécs: Janus Pannonius Múzeum.
38. 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 Könyvkiadó – Eötvös Loránd Tudományegyetem.
39. Mitchell, W. J. T. (2012). A képek politikája. *Ikonológia és műértelmezés 13*. Szeged: JATEPress.
40. Nagy, O. (1998). A nők szerepe és helyzete a paraszti társadalomban. In Pozsony, F. (Ed.). *A Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve, 6*, 52–66. Retrieved from http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/kulhoni_magyarsag/2010/ro/kriza_tarsasag_evkonyv_06/pages/004_A_nok_szerepe_es_helyzete.htm (2019. 10. 19.)
41. Németh, A. (1996). *A reformpedagógia múltja és jelene*. Budapest: Tankönyvkiadó.
42. Németh, A. (2002). Reformpedagógia és a századvég reformmozgalmai. In Németh, A. (Ed.). *Reformpedagógia-történeti tanulmányok* (pp. 25–43). Budapest: Osiris Kiadó.
43. Németh, A. (2013). Az életreform társadalmi gyökerei, irányzatai, kibontakozásának folyamatai. In Németh, A. & Pirka, V. (eds.). *Az életreform és reformpedagógia – recepció és intézményesülési folyamatok a 20. század első felében* (pp. 11–54). Budapest: Gondolat.
44. Németh, L. (1999). *Művészet és sorsforduló*. Budapest: Ciceró Kiadó.
45. Németh, L. (Ed. 1981). *A magyarországi művészet története. Magyar művészet 1890–1919. Szövegkötet*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
46. Nietzsche, F. (1908). *Imígyen szólá Zarathustra*. Budapest: Grill Károly Kiadói Vállalata – Magyar Elektronikus Könyvtár. Retrieved from <http://mek.oszk.hu/01700/01740/> (2018. 11. 10.)
47. 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.
48. Passuth, K. (1972). *A Nyolcak festészete*. Budapest: Corvina Kiadó.
49. 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 (2019. 10. 20.)
50. Piaget, J. (2005). *Szociológiai tanulmányok*. Budapest: Osiris Kiadó.

51. Popper, L. (1983). Idősebb Pieter Brueghel. In Popper Leó: *Esszék és kritikák*. (pp. 73–82) Budapest: Magvető Könyvkiadó.
52. Pukánszky, B. (2004): Fejezetek a gyermekkor és a családi nevelés történetéből. In: Németh, A. & Pukánszky, B.: *A pedagógia problémátörténete* (pp. 239–330). Budapest: Gondolat Kiadó.
53. Pukánszky, B. (2005): *A gyermek a 19. századi neveléstani kézikönyvekben*. Pécs, Iskolakultúra.
54. Révész, E. & Molnárné Aczél, E. (2016). Gyerek/Kor/Kép. Gyermek a magyar képzőművészetben. Budapest: Budapesti Történeti Múzeum.
55. 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.
56. Rockenbauer, Z. (2008). *Márffy Ödön*. Budapest: Corvina Kiadó.
57. Rockenbauer, Z. (2010). Márffy Ödön Nyolcak-korszaka. In Markója, Cs. & Bardoly, I. (Eds.). *A Nyolcak* (pp. 294–329). Pécs: Janus Pannonius Múzeum.
58. Rockenbauer, Z. (2014). *Apacs művészet – Adyzmus a festészetben és a kubista Bartók (1900–1919)*. Budapest: Noran Libro Kiadó.
59. Rousseau, J.-J. (1978). *Emil, vagy a nevelésről*. Budapest: Tankönyvkiadó.
60. Rum, A. (2015). *Czigány Dezső*. Budapest: Kossuth Kiadó – Magyar Nemzeti Galéria.
61. Sáska, G. (2011). *Új társadalomhoz új embert és új pedagógiát! A XX. századi egyenlőségpárti és antikapitalista pedagógiákról*. Budapest: Gondolat Kiadó. Retrieved from: <http://mek.oszk.hu/14000/14077/> (2016. 05. 06.)
62. 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.)
63. Simonfi, Zs. (2011). Szakrális mozdulat a reformpedagógiában. Az intuíció megjelenítése és értelmezése az Új Iskola pedagógiájában. In Sanda, I. D. & Simonfi, Zs.: *Nevelés a szakralitás dimenziójában*. Budapest: Gondolat Kiadó.
64. Somlai, P. (1997): *Szocializáció. A kulturális átörökítés és beilleszkedés folyamata*. Budapest: Corvina.
65. Szabolcs, É. (2011): *Gyermekből tanuló. Az iskolás gyermek, 1868–1906*. Budapest: Gondolat.
66. Sztompka, P. (2009). *Vizuális szociológia. A fényképezés mint kutatási módszer*. Budapest – Pécs: Gondolat Kiadó – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék.
67. Takáts, J. (2007). *Modern magyar politikai eszmetörténet*. Budapest: Osiris Kiadó.
68. Támba, R. (2017). *Gyermekkor a vásznon. A dualizmus kori gyermekszemlélet az alföldi iskola festészetében*. Budapest: Storming Brain.
69. Támba, R. (2019a). Új rend – új ifjúság. Eszmetörténeti recepció és gyermekszemlélet Kernstok Károly fiúaktjain. *Per Aspera Ad Astra*, 6(1), 121–154.
70. Támba, R. (2019b). A pszichoanalízis hatása Berény Róbert gyermekábrázolásain. *Valóság*, 62(9), 65–89.
71. Támba, R. (2019c). Czigány Dezső gyermekábrázolásai. *Zempléni Múzsza*, 19(3), 24–40.
72. Vojtech, L. (2010). Keresők, prédikátorok, harcosok: A Nyolcak Prágában és Budapesten. In Markója, Cs. & Bardoly, I. (Eds.). *A Nyolcak* (pp. 128–137). Pécs: Janus Pannonius Múzeum.

Liberation of Childhood in painting of Béla Czóbel I. – Little girl depictions

In my paper I attempt to analyse child (little girl) depictions of Béla Czóbel as one of the members of the Eights, and I try to explore the ideological, cultural and historical effects on these works of art, endeavoring to map the progressive childhood-rhetoric phrases and topoi of this era, starting from the social and spiritual sciences influencing the Eights deeply. The background of aesthetic considerations of Czóbel I found social attitudes and people views which oppose the social conventions, consequently I can connect viewpoints of composition and style analysis with aspects of analysis of child ideas, starting from the structure of the Panofsky model. In my paper I try to answer the question how child ideas appear, regarding the reflections for civic education.

Keywords: Iconography, History of Childhood, The Eights, Béla Czóbel