

# A gyermekkor felszabadítása Czóbel Béla festészetében II. Fiúgyermek-ábrázolások

Támba Renátó\*

*Tanulmányomban egy korábbi cikkem folytatásaként Czóbel Béla fiúgyermek-ábrázolásainak elemzésére vállalkozom a gyermekkor-történeti ikonográfia eszközeivel, az alkotó életművében fellelhető releváns tárgyú képek pedagógiai eszmetörténeti háttérmotívumainak feltárására, s ezzel együtt a kép mögött húzódó gyermekszemléleti mintázatok feltárására törekedve. Czóbel a Nyolcak alkotójaként érintkezésbe került a művészcsoportha nagy hatást gyakorló baloldali szellemi áramlatokkal, így áttételesen az életreform-mozgalmak új ember- és gyermekszemlélete is hatást gyakorolhatott felfogására, így a látottak értelmezésekor elsősorban az életreform, a reformpedagógia és a gyermek-tanulmányi mozgalom eszméi felől indulva kezdjük el, hasonlóan előző, ugyancsak a Neveléstudományban közölt íráshoz. Alapvető feltevésem szerint Czóbel festészetében a fiúgyermek a korszak „gyermek megváltó” toposzának tükrében értelmezhető, aki a társadalom megreformálásának zálogaként a természetes állapothoz való visszatérés lehetőségét hozza el a civilizációs sallangoktól terhelt polgári létmódtól menekülő ember számára.*

**Kulcsszavak:** ikonográfia, gyermekkortörténet, Nyolcak, Czóbel Béla

## Bevezetés

Tanulmányomban egy előző, a Neveléstudomány hasábjain megjelent cikkem (A gyermekkor felszabadítása Czóbel Béla festészetében I. – Leánygyermekábrázolások)<sup>1</sup> folytatásaként azzal a problémakörrel kívánok foglalkozni, hogy miképp jelentek meg a Nyolcak egyik meghatározó, ám szervezeti értelemben mégis kissé kívülálló alkotóegységének, Czóbel Bélának az életművében fellelhető fiúgyermek-ábrázolásokon a kor meghatározó gyermekszemléleti mintázatai, különös figyelemmel a reformpedagógia, a gyermektanulmányi mozgalom és az életreform-mozgalom hatásaira. Miután előző írásomban már kellő mértékű áttekintést adtam minderről, ettől jelen cikkemben eltekintek, ugyanakkor néhány új történeti-elméleti megfontolással kívánom felvezetni Czóbel képeinek elemzését, gondolva itt elsősorban „a gyermek mint megváltó” toposz eszmetörténeti beágyazottságának feltárására, valamint az ember és természet szimbiózisára vonatkozó korabeli teoretikus állásfoglalások felvázolására. Mint látni fogjuk, az előbb említett toposz a leánygyermek-ábrázolásokhoz képest a fiúgyermek-reprezentáció kapcsán határozottabban érvényesül, e képeken a gyermek már-már ikonként jelenik meg, más szóval egy, a társadalom megreformálására irányuló nagyszabású mozgalom szimbólumaként. Jelen írásomban a gyermekkor-történeti ikonográfia módszereivel kívánom elemezni az említett eszmetörténeti folyamatok érvényesülését a vizsgált alkotásokon.

## A gyermekkor új értelmezése a századelőn

A XIX. század ipsari-urbanizációs folyamatainak eredményeképpen megszilárdult puritán-polgári létmód nyomán a gyermekkor a fegyelmező idő és tér áldozatává vált, a gyermek ösztönkésztetéseit visszaszorították a racionalizmus-alapú, fejlődéselvű pedagógiai hagyomány által meghatározott, rögzített, a gyermekkor konser-

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

1. Lásd: Neveléstudomány: Oktatás – Kutatás – Innováció 2020. 3. pp. 61–84.

válását elősegíteni szándékozó életkeretek (Pukánszky, 2004, pp. 292–293), az aufklérista elképzelés szigorú kontrollja, a keresztény-konzervatív nemzeti identitás kontinuitásának garantálása céljából. Ám a századfordulón hazánkban mind népszerűbbé váló mozgalmak (evolucionizmus, pszichoanalízis, életreform, reformpedagógia, gyermektanulmány) az individuum, s egyszersmind az ideális én elvárásrendje által megbéklyózott gyermekkor felszabadítását tűzték ki célul, abban a meggyőződésben, hogy a játék, a felejtés és az újrakezdés potenciálját magában hordó gyermekkorban rejlik a társadalom megreformálásának záloga (Németh, 2013, p. 20; Németh, 1996, p. 10; Nietzsche, 1908), hiszen csakis a gyermeki önkibontakoztatás folyamatára alapozott nevelésfelfogás vezethet vissza a természet ideális, romlatlan ősállapotához (Németh, 2002, p. 33).

Az érdeklődés, az akarat, az intuíció és az érzelem az új gyermekléptékű pedagógia alapmotívumaivá lettek (Simonfi, 2011, p. 129), mindezek alapos társadalmi beágyazottságát bizonyítja többek között, hogy a budapesti baloldali polgári értelmiségi körök fontos őrtornyaként jegyzett Magyar Társadalomtudományi Társaság törekvései között is kiemelt feladatként jelent meg az új, progresszív pedagógiai koncepciók felkarolása, menedzselése, mely tendenciának a társaság Új Korszak című folyóirata adott helyet (Németh, 2013, p. 40). A Magyar Társadalomtudományi Társaság, közelebbről a Huszadik Század körével jelentős kapcsolatot ápoltak a századelő baloldali ideológiai áramlatait meggyőződéssel képviselő Nyolcak is, gondolva itt például Kernstok és Jászi kapcsolatára (Gellér, 2010, p. 46; Horváth, 1997, p. 168). Így nem meglepő, ha Kernstok, Berény vagy Márffy ábrázolásain az Új Korszak vagy épp a gyermektanulmányi mozgalom szellemiségét megközelítő individuumfelfogás és gyermekszemlélet jeleit véljük felfedezni, hiszen e művészek könnyedén magukba szívhatták a rokon mozgalmakra is nagy hatást gyakorló eszmei törekvéseket.

A századforduló embere számára alternatívát nyújtottak azon szellemi áramlatok, amelyek a civilizált polgári létmód sallangjaitól és sablonjaitól való menekülés új útjaként a természetbe való visszatérés eszméjét kínálta fel, különböző életviteli-életvezetési módozatok elsajátítására való felszólításokon keresztül (például vegetariánus életmód, nudizmus, öltözködés – Németh R., 2013, p. 86.), ám mindemögött egy, az emberi test mibenlétéről alkotott, már Rousseau és Schopenhauer óta körvonalazódni látszó, a puritán-protestáns hagyományétól merőben eltérő elképzelés állt. Az új testkoncepció lényege az emberi test természete és az egyetemes természet közötti szimbiózisban ragadható meg, a kettő egymástól elválaszthatatlan voltában, e szerint tehát voltaképpen az ember teste mint természeti egység szerves alkotóeleme az eleven természet egészének (Németh R., 2013, p. 83).

A felvilágosodás örökségén iskolázott európai ember ekkortájt úgy vélte, hogy az ész mindenhatósága garantálja az ember természet fölött aratott örök diadalát, az ember lényegi meghatározója a ráció, s ez predesztinálja őt arra, hogy birtokba vegye azt, uralkodjon felette. Az ember és a természet különállóságáról alkotott elképzelés már Rousseau, Schopenhauer és Nietzsche munkásságában bomlásnak indult, majd e bomlás folytatódott Carpenter, Morris és Ruskin törekvéseiben, hogy helyét egyfajta organikus felfogás vegye át, melynek programjában egyre inkább közeledett egymáshoz az ideális és a reális dimenzió (Németh R., 2013, p. 83). Az immár romlatlannak, egészségesnek, sőt, értelmesnek tartott természet rendjét tartották az egyedülinek és örökkévalónak, s ennek alkotóelemének tekintették az embert is, akinek életét természeti törvényszerűségek határozzák meg, így a természetes életmód sem jelenthet mást, mint „az ember természete szerinti életmódot” (Németh R., 2013, p. 85).

## *Életreform-motívumok és új gyermekkor-szólások a századelőn és a Nyolcak művészetében*

Czóbel Béla életművének egyik legmeghatározóbb témája a gyermekkor, mellyel érdeklődése egyezést mutat a Nyolcakéval. Ugyanakkor a gyermek a Nyolcagnál, így Kernstok ifjúaktjain<sup>2</sup> vagy Berény pszichoanalitikus irányultságú gyermekjelenetein<sup>3</sup> nem egyszerűen az ábrázolás tárgya, ugyanis alakjában az alkotók polgári radikális szellemi mozgalmak felé való tájékozódása nyomán megfogalmazódó eszmei törekvései sűrűsödnek. Hiszen mint az 1907-es Könyves Kálmán Szalon-béli Kiállítás címe (Ifjúság) is mutatja (Révész & Molnárné Aczél, 2016, p. 27), a Nyolcak hittek a gyermek- és ifjúkor erejében, azzal a meggyőződéssel, hogy érintetlensége, játékosága, képzelő- és teremtő ereje okán csakis a gyermekkor jelenthet garanciát egy szebb jövőre, mely az ideális természeti állapothoz való visszatérés révén érhető el (lásd: Németh, 2013, p. 12; Németh, 2002, p. 33).

A gyermekben e korban – a felejtés, a játék és az újrakezdés nietzschei potenciáljára hivatkozva (Nietzsche, 1908; Németh, 1996, p. 10; Németh, 2013, p. 20) – megváltó erőt véltek felfedezni, nemcsak Ellen Key, de a reformpedagógia más képviselői és a gyermektanulmányi mozgalom reprezentánsai is, abban a hitben, hogy a gyermeki ösztönerek kellő idejű és mértékű kibontakozása révén – a nevelők támogató-facilitáló tevékenysége mellett – maga a természeti rend teljeseedik ki lényében. Márpedig miután az életreform-mozgalom képviselői is a természetességet, a természetes életmódot tekintették alapvető kívánalomnak, ők is a tisztaság és az érintetlenség képzetével társított gyermeket tekintették messiásuknak, akinek az új természet-hit (lásd: Németh R., 2013, p. 86) szerint történő szabad nevelése, öntevékenységének folyamatos támogatása elhozhatja a társadalom megújulását (Németh R., 2013, p. 97). Az urbanizáció és az industrializmus életkeretei által terhelt polgár, akinek hite megfogyatkozott a vallásban és a modern fejlődésmítoszokban egyaránt, most a természetben vélte felfedezni az elveszettnek hitt örök értékeket, s a teljesség utáni vágyódásában az ősalapothoz való „visszatérés” forrását nem másban fedezte föl, mint a gyermekkorban (Németh R., 2013, p. 84).

A gyermek az új, bontakozófélben lévő felfogásban – magában hordozva az Übermensch-koncepcióból kiinduló gyermekfogalmat – immár abszolút lényé válik, 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). Ez a Haeckel ontogenetikai modelljéig visszavezethető természetelvű gyermekszemlélet (Sáska, 2011, p. 21) a gyermeki természet alapmotívumainak feltérképezésétől az ember természeti lényegének felszabadulásáig vezető úton vélte megvalósíthatónak a társadalom és az emberi élet reformját. Ennek nyomán a gyermektanulmányi mozgalom felfogásában a gyermekkor az élet univerzális törvényeinek alárendelt ösztönélet, a teremtő életakarát határozza meg, mely cselekvést és szabadságot követel (Deák, 2000, p. 122) azzal a céllal, hogy az ösztöntartományt mozgósító megismerés folyamatában végül uralomra juthasson az intuíció, az érzés, az értelem és az akarat fogalomkörével körülírt szellem, előtérbe állítva az érdeklődés, az önállóság és a belső figyelem mozzanatát a gyermeki viselkedés vonatkozásában (Simonfi, 2011, p. 129). Továbbá a pedagógiai figyelem fókuszába került Claparède funkcionális értelmezése is, melynek fényében az utánpótlás 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, p. 42). A kor gondolkodói tehát új bizonyosságokat kerestek az istenné emelt gyermek személyében, s erre alapozták az új rend és az új értékek ígéretét is.

2. Erről részletes tanulmányomat lásd: Támba, 2019a, pp. 121–154.

3. Lásd: Támba, 2019b, pp. 65–89.

Ehhez hasonló törekvések és víziók jelentek meg a kor hazai baloldali értelmiségi orgánumaiban is, mint amilyen a Huszadik Század, vagy olyan társaságok tendenciáiban, mint a Vasárnapi Kör vagy a Galilei-kör, melyek ugyancsak az életreform-mozgalom képviselői voltak, s mint már említettük, szoros kapcsolatot ápoltak a Nyolcak körével, különösen a Huszadik Század (Németh Ed., 1981, p. 547). Így például kapcsolatba kerültek mindazokkal a szellemi áramlatokkal is, melyek annak körében meghatározóak voltak. Így megismerkedhettek Ernst Haeckel ontogenetikai modelljével vagy Herbert Spencer szociáldarwinizmusával is, Kernstok pedig – a biológiai fejlődés koncepciójára alapozó, s azt a szellem kiteljesedésének folyamatával összeegyeztető felfogása nyomán – egyenesen kulturális küzdelemnek tekintette alkotó tevékenységét (Bodri Ed., 2000, p. 78). Mindenesetre e művészek az „Isten halott” (Nietzsche) és a „Minden egész eltörött” (Ady) kijelentése utáni állapotban egy, a régi képépítési hagyományokkal felhagyó, azok helyébe újakat megteremteni igyekvő, kutató-kereső művészetet kívántak állítani, a rend, az új értékek és a megépítettség igénye által vezérelve, minek okán Lukács György Kernstokék „új művészetét” „az egész-alkotás művészetének” nevezte (Lukács, 1910).

Bár a Kernstok-féle konstruktív törekvés talán Czóbelre igaz a legkevésbé, étellel teli képeire mégis jellemző egyfajta erőteljes metafizikai irányultság. Ám a festő sajátos totalitásélménye a művész nyers, keveretlen színek és harsány színkontrasztok által jellemzett (Rockenbauer, 2008, p. 4), már-már dekomponáltnak ható kompozícióin a jelenségvilágban bújik meg, ezáltal ruházva fel az elevenség képzetével a folytonos alakítás munkája révén megragadható univerzális szellemi rend mítoszáát (vö. Markója, 2010, p. 59), amely a Nyolcak szellemi univerzumának alapját jelenti. Czóbel felületei könnyed ecsetvonásokkal felvitt, vaskos, ragacsos színfoltok, színpázmák egymásba kapcsolódásából épülnek föl, hogy aztán vásznain mintegy színes foltok rendszereként jelenjen meg előttünk a világ, akárcsak példaképeinél, a párizsi Vadaknál (Passuth, 1972, p. 151). Ebben az új, szertelen rendben bújik meg az az eleven teljesség, amit Czóbel keresett, amely nem tompította el az individualitás szólamát, mint például azt Kernstok ifjúaktjain láttuk (lásd: Támba, 2019a, pp. 121–154).

## *Czóbel Béla fiúgyermek-ábrázolásai A Labdát tartó fiútól a Mon ami Michelig*

Czóbel képeit Gertrude Stein Matisse-nál is hevesebbeknek ítélte, hiszen formái súlyosabbak az övéinél (Passuth, 1972, p. 38). Művein kevesebb a játékoság, mégpedig többek között a kontúrnak a színbeli és formai tömörítésben játszott jelentős szerepe okán (Kemény, 2010, p. 114). A távlatíságot és mélységet nélkülöző, a dekoratív síkfestés tendenciája által áthatott képeit könnyed rajzosság és kolorizmus jellemezte (Barkó, 2014, p. 39), s az a törekvés határozta meg, hogy az összhang, a mérték és a rend matisse-i elvét idéző dekoratív kompozíciókat hozhasson létre (de Micheli, 1977, p. 64). Gyermekábrázolásain a gyermek alakjában gyakorta megtestesül egyfajta, a társadalom radikális, polgári értelmiségi alapokon történő megreformálására irányuló program víziója, némiképp ahhoz hasonlóan, ahogyan azt Kernstok fiúaktjainál tapasztalhatjuk (lásd: Támba, 2019a), noha eltérő kompozíciós megoldásokon keresztül. Bár a leánygyermek-ábrázolások is nagyfokú gyermekközpontú szemléletmódról tanúskodnak, ez itt elsősorban a társadalmi kontrollal szembeni törekvésként jelenik meg a közösségi törvények által uralt, „kalitkába zárt” leánygyermeki életvilág felszabadításának tendenciájaként, mely a kompozíciókon elsősorban a színhasználat eszközeiben nyilvánul meg. Ezzel szemben Czóbel fiúgyermek-szereplői már-már vegytisztán hordozzák magukban a gyermektanulmányi mozgalmak felől érkező radikális utópiákat, ennek egyik fő oka azonban a fiúgyermeki excentrikusság megjelenítésének általános voltában keresendő (vö. Támba, 2017, pp. 321–343). A fiúgyermek az ábrázolásokon összességében mintegy laicizált messiás-ikonokként jelennek meg, az új gyermekeszményre utaló szimbólumok és színek által meghatározottan. Még ha a polgári környezet társadalmi kontrollja érzékelhető is a képeken, a gyermeki személyiség

mélyreható obszervációja és a gyermeki élményvilágot kifejező gazdag színek és színkapcsolatok egyértelműen a gyermekkor apoteózisát nyújtják, mintegy meghirdetve a gyermek önkibontakozására alapozott társadalomreformer utópiák új korszakát, immár túl a Nyolcak korszakán.



1. Czóbel Béla: *Labdát tartó fiú (Fiú labdával)*, 1916. Olaj, vászon, 80×60 cm, jelezve jobbra fent: Czóbel 1916. Czóbel Múzeum, Szentendre. Forrás: Kratochwill, 2001, 19. kép

Czóbel Béla 1919-ben 14 képpel jelentkezett a Stedelijk Museumban megrendezett Hollandische Kunstenaarskring című kiállításra – az itt kiállított képei immár neós korszakától való eltávolodását mutatják. Ezek sorából kiemelkedik a *Labdát tartó fiú* (1916), melynek modellje leányai barátainak egyike volt (Kratochwill, 2001, p. 26).

A festmény még hangsúlyosan a művész példaképe (Németh, 1981, p. 568), Matisse piktúrájának emlékét idézi, hiszen a mester tiszta, élénk, ragyogó színeivel dolgozik, kerülve a perspektíva törvényeit, a tisztaság és a kiegyensúlyozottság matisse-i elvét idéző dekoratív kompozíciót eredményezve ezáltal (Hollósi, 2010, p. 41). Itt azonban már tetten érhetők az első lépések afelé, hogy a fauvista ábrázolásmód tanulságait a berlini expresszionizmus irányába fejlessze tovább (Barki, 2014, p. 69). Ekkortájt ugyanis valóságos szenvedély fogta el e szertelen, vad, az emberi lélek kifejezésére, „kisajtolására” sarkalló festésmód iránt (Németh Ed., 1981, p. 568).

A színek már-már zenei összhangja által jellemzett (de Micheli, 1977, p. 64) festményen a tengerészruhában és tengerészsapkában ábrázolt gyermek egyenes támlájú széken ül, egyenes testtartással, testéhez labdát szorít jobb karjával. Arc kifejezése kissé fásult, koravén gyermeki lélekről árulkodik, nagyfokú önfegyelem és komoly figyelem árad belőle. Ugyanakkor a frontálisan beállított test tengelyéhez képest feje kissé elfordul, mint ha melankolikus tekintene a távolba. A gyermek erkölcsi tisztaságot, ártatlanságot sugalló fehér ruhás alakja vastag, vörösesbarna kontúrral kettéosztott háttér előtt jelenik meg: narancssárgás fal és sötétkék függöny látható a háttérben, mely előbbi a gyermeki kreativitást, találékonyságot fejezi ki, utalva a gyermeki képzelet teremtő erejére, utóbbi pedig – a Madonna-ikonográfiában gyakori mélykék szimbólumértékéből fakadóan – egyfajta kozmikus melankóliát áraszt magából, mely a gyermek megnövekedett szerepéből fakadó teherre utal (a mélykék szimbólumértékéről lásd: Kirschbaum, é. n.; Pál & Újvári, 2001; Eperjessy Ed., 2006).

Az erőteljes körvonalakkal tagolt kompozíció meglehetősen kevés szín található, ám a visszafogott szín-skála ellenére a síkszerűen megkomponált dekoratív felület színei roppant kifejezőerővel bírnak. A képen fellelhető okker, kék és fehér így „szűkszavúságukban is gazdag koloritot eredményeznek” (Kratochwill, 2001, p. 26), ráadásul a festmény színértékeit erőteljesen élénkíti a labda egy-egy szeletének vöröse, illetve pirosa. Minden részletében harmonikus és egységes képről van itt szó, amelynek egész felületét a gyermek roppant vonzó, szuggesztív portréja uralja (Kratochwill, 2001, p. 26).

A színes szeletekre tagolt labda motívuma a képen a szabadság szimbólumaként jelenik meg, hiszen formája révén a véletlen, s így a lehetőség jelentését hordozza magában (Hankiss, 1997, p. 165), ezáltal juttatva kifejezésre egyrészt a gyermekkorok a tekintélyelvű pedagógia alóli felszabadítására irányuló reformpedagógiai, gyermektanulmányi törekvéseknek a mű szövegtestében való munkálkodását, másrészt pedig az annak alapjául szolgáló „a gyermekkor mint a szabadság garanciája” toposz működését. Ugyanakkor a megváltozott, legalább áttételesen reformpedagógiai, illetve gyermektanulmányi ihletésű gyermekszemléletet támasztja alá a labda-motívum mélyebben gyökerező ikonográfiai magyarázata is, mely szerint a labda a modern gyermekábrázolásokon a keresztény képhagyományokból jól ismert alma transzformálódott változatának tekinthető, amelyet a gyermek Jézus világgömbként tart kezében a középkori és kora újkori ábrázolásokon, mintegy az isteni hatalom jelképeként (lásd: Hankiss, 1997, p. 168). Ennek értelmében jelen ábrázoláson a labda mint a jézusi világgömb transzformálódott motívuma a gyermeki cselekvőerőt, a gyermeki képzelet teremtő erejét a jézusi potenciál szintjére emeli, azt sugallva, hogy a transzcendens eredetű szellemi hatalmakba vetett bizalom helyett a gyermek évszázadában immár a már-már isteni magaslatokba emelt gyermekkor messianisztikus tendenciájába vetett hit válik időszerűvé. A labda mint az én „gömb-alakú otthona” (lásd: Weöres Sándor *Én és a világ* című versét) az önkiteljesedés és az egyéni szabadság szimbólumaként egyfajta, a gyermeki önkibontakozás eszméjére alapozott utópikus víziót hordoz magában (Németh, 2002, p. 26), nem mentesen a „vissza a természet-hez!” igéjének életreform-motívumának hatásától sem (lásd: Németh, 2002, p. 33).

A labda-motívum már az ókori bölcséletben is a világmindenség szimbólumát jelentette (Pál & Újvári, 2001), s Fröbel adományrendszerében is a tökéletes forma, a gömb megtettesítőjeként jelent meg, a befejezettség jelentéstartalmával hozva összefüggésbe a gyermekkort (Vág, 1976, p. 27 és p. 62). Fröbel panteisztikus istenképének tükrében a képünkön szereplő labdát tartó gyermek mintegy az ősi isteni éltetőerő szüntelen munkálásának hordozójaként kerül megjelenítésre, egyfajta romantikus gyermekideológia van tehát itt érvényben, melyből fakadóan a gyermekre mint az egyetemes szellemi potenciál érvényesülésének garanciájára tekinthetünk, egy szóval: mint megváltóra (vö. Vág, 1976, p. 62).

Ezen túl azonban a gyermekközpontú szemléletmódot jelzi a tárgyi környezet és a ruházat is. A gyermek méretéhez igazított kisszéken ül, tehát még szűkös tárgyi környezete is a gyermekközpontú szemléletről tanúskodik. A tengerészruhában való szerepeltetés a felnőtt életideálnak való megfeleltetésre, a későbbi társadalmi szereprendszerre való ráhangolás törekvéseire is utalhat, ám jelen kontextusban, e nyers színkontrasztok vadságában, illetve a labda által jelzett gyermekmessiás-toposz révén itt e viselet korántsem a polgári életre való előgyakorlat jelmezeként jelenik meg, hanem a gyermekkor világmegváltó erejébe vetett hitre utal ez is, a tengerészruha által vizionált nagy távolságok asszociatív módon való vizualizálása révén. E képen tehát a labda motívuma, a kisszék és a tengerészruha révén egyaránt a gyermek mint megváltó, avagy a jövő építőmestere reformpedagógiai toposzra helyezi a hangsúlyt, s itt a gyermek érdeklődésénél, akaratánál, képzeletének teremtő erejénél fogva – miképp Nietzsche vallotta – az új narratíva szerint magában hordozza a kozmikus értelemben vett játék képességére alapozott újrakezdés potenciálját (Németh, 1996, p. 10; Németh, 2013, p. 20), hiszen Nietzsche szerint a gyermek nem más, mint „feledés, újrakezdés, játék, önmagából kipördülő kerék, első

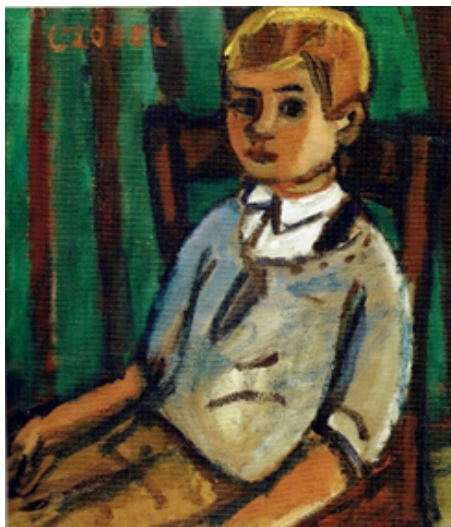
mozdulat, szent igenlés” (Nietzsche, 1908). Claparède funkcionális értelmezéséből fakadóan pedig a gyermekkorról való hazai gondolkodásban is jelentőségteljessé vált a gyermek játéka és utánzásai hajlama, melyek immár a felnőtt élet feladataira való előkészület formáiként jelentek meg a haladóbb gondolkodású körök gyermekszemléletében. Ez is indokolta tette tehát, hogy az önértékeinél fogva értelmezett gyermekkorra alapozták a társadalom megreformálására irányuló folyamatot a kor progresszív gondolkodói, s a labdát tartó játékos fiú alakjában e felfogás sűrűsödik jelen ábrázoláson is (Németh, 1996, pp. 41–42), hogy végső soron a polgári értelmiségi körök radikális társadalomreformeri szándékainak szimbólumává váljon.



2. Czóbel Béla: Pásztorfiú kecskével, 1919. Szentendre, Ferenczy Múzeum.

Forrás: Bodonyi, 2014, p. 116.

Három évvel később készült a Pásztorfiú kecskével című kép (1919), melyen a primitivista hangvétel és az expresszionista jelleg egyaránt hangsúlyos, s egyúttal mintha a gyermeki lélek és látásmód perspektívájából került volna megfestésre a jelenet, gondolva itt a síkszerű, dekoratív felületekre, a tér gyermeketegyszerű tagolására, a háttérben kirajzolódó piciny házikók képére, s magára a technikára (rajz), valamint a színezés egyenetlenségére. A mű tehát a gyermeki lélek mélyén úszkáló egyszerű, derűs érzelmeket juttatja kifejezésre, ugyanakkor a fiúcska körül legelő kecskével együtt a mű több, mint a gyermeki kedély tükröztetése. Ugyanis a művészre – mint azt más képei is tanúsították – ha áttételesen is, de hatott az életreform-mozgalom, s azzal együtt az általa hordozott nietzschei szólamok is (pl. a gyermek mint az újrakezdés záloga) befolyást gyakoroltak rá, s e mű szemléletére. Itt pedig a kecskék nem más jelképeznek, mint a csordát, s közöttük a gyermek (a pásztor) mintegy útmutatóként, az emberfeletti ember, az Übermensch mintaképeként jelenik meg. Bármilyen bohókásnak is hat e kép, ha oly rejtett módon is, de a gyermek itt egyértelműen egyfajta gyermekmessiásként rajzolódik elő a művész e látomásában, aki felelősen terelgeti népét egy új társadalmi rend reményében. A mezőn lévő virágok és a háttérben lévő fák pedig a gyermeki növekedés, fejlődés képzetét keltik a szemlélőben, egyúttal a társadalom fejlődésének képzetét vizionálva. E művön tehát már-már infantilis módon kerül megfogalmazásra a „megváltó gyermek” mítosza.



3. Czóbel Béla: Ülő fiú, 1920–21. Szentendre, Ferenczy Múzeum.

*Forrás: Barki, 2014, p. 81.*

A Labdát tartó fiú portréjához hasonlóan az excentrikus fiúgyermek képét közvetíti az Ülő fiú című festmény (1920-21) is, mely egy bátor, módos, polgári viseletbe öltözött, határozott tekintetű kisfiút ábrázol, kényelmesen (kissé hanyag testtartással) ülve a vagyonos polgári környezetre utaló széken, félprofil beállítással, ezáltal is az elevenség élményét kölcsönözve. Vonásai jellegzetesen gyermekiek, nagy, hangsúlyos kontúrokkal kirajzolt szemei szuggesztíven hatnak, az intenzív befogadói jelenlétet kiváltva, s egyszerre komoly, fegyelmezett, méltóságos tekintete kifejezetté teszi a gyermek öntudatosságát.

A folthatást eredményező dekoratív síkfestés tendenciájával megfestett képen vastag kontúrok által különülnek el egymástól az élénk színektől, ennek köszönhetően kihangsúlyozásra kerül a felület kétdimenziós kiterjedése. A távlatok és mélységek nélküli képen a háttér mélyzöldjének harmóniában felel a gyermek felső ruházatának világoskékje, s egyúttal a háttér színe egyszerre utal a gyermek nemesi előkelő voltára, valamint a fiatalságra mint átmeneti létszakaszra. E mű eszünkbe juttathatja Fényes Adolf Fiú című képét is, mely ugyancsak zöld háttér előtt ábrázol egy módosabb középbirtokos parasztfiút. Az előkelőséget, vagyonosságot és büszkeséget itt is a háttér zöld színe szimbolizálja, akárcsak az említett Fényes-festményen (lásd: Támba, 2014, p. 25), ugyanakkor Czóbel fiúcskájából hiányzik Fényes kisfiújának dacos tekintete, mely a közép- és nagybirtokos családból származó gyermek bensővé vált, kérlelhetetlen szereprepedesztinációt magában hordozó fölényesség-érzetét tükrözi. E képen sokkal inkább egy intellektüel család visszafogott, derűs szemléletű gyermeke látható.

Mindazonáltal a jómódból származó fiúgyermeki öntudatosság és polgári magabiztosság magasfokú művészi obszerváción alapuló társadalmi szemléjén túl e gyermekportré már magában hordozza a gyermekközpontú szemléletmódot is. Ebben a felfogásban pedig immár a gyermek személyiségének mélyreható megfigyelésének mozzanatán keresztül a „gyermekmessiásba” mint a társadalom átalakítására irányuló utópikus víziók közegébe vetett hit jut kifejezésre, jóllehet, kevésbé hangsúlyosan, mint az előzőekben tárgyalt alkotásokon, amelyeken szimbolikus elemek is ráirányítják a figyelmet az új gyermekmítoszra, e motívumok révén már-már kiemelve őket hétköznapi életvilágukból. Czóbel Béla Ülő fiú című képén ugyanis egy, a polgári környezetbe jelentősen beágyazott, ám mégis jelentős figyelem tárgyát képező gyermek látható, aki épp e nagyfokú figyelem révén válik a társadalom megújulása iránt táplált remény már-már ünneplé tárgyává, akárcsak a művész más hasonló képein.





4. Czóbel Béla: *Mon ami Michel (Fiú csíkos ingben)*, 1926. Olaj, vászon, 81×50 cm, jelezve jobbra lent vagy jobbra fent. Magántulajdon. Forrás: Kratochwill, 2014, p. 161.

Öt évvel később, 1926-ban keletkezett Czóbel Béla *Mon ami Michel* (vagy *Fiú csíkos ingben*) címen ismert képe, amelyen Czóbel barátjának, a kereskedő Van Leernek<sup>4</sup> az akkor még jövőbeli sógorát festette meg még kislíuként (a kép alanya egyúttal Van Leer párizsi barátjának, Kellermann Dezsőnek volt a fia) (Kratochwill, 2014, p. 160). A festményen sötétkék sapkában, világosbarnás alaptónussal, sötétebb okker csíkokkal megfestett ruhában, valamint sötét csíkos fehér ingben jelenik meg az okos tekintetű fiú, amint egy kissozón ül természeti környezetben, talán kertben, gazdag színvilággal, vörösek és feketék arabeszkjeivel jellemzett háttér előtt (Kratochwill, 2001, p. 34).

Polgári miliőre utalnak a ruházatok és a magatartás-motívumok is: az összezárt lábak, a keskeny ajkak mind intellektüel családból való származásra utalnak. A háttérből érkező villódzó fények zöldjei és sárgásbarnái a gyermek ingén visszatükröződnek, e színkapcsolat által is hangsúlyt adva a fiatalság motívumának (Kratochwill, 2014, p. 160). A kép egész terét betöltő gyermek fejét jobb felé fordítja, mintha csak valami elvonná figyelmét; ez a gyermeki érdeklődés elevenségének élményét nyújtja. A mű kiváló karakterábrázolását az arcvonások leegyszerűsítésének köszönheti, ami a német expresszionizmus hatásáról tanúskodik (Kratochwill, 2001, p. 34). Az expresszionizmus 1919–22 környékén gyakorolta a legnagyobb befolyást a festőre, ám még a *Mon ami Michelen* is erőteljesen felfedezhető hatása.

4. Czóbel 1932-es párizsi kiállítását a Van Leer Galéria rendezte meg (Kratochwill, 2014, p. 152).

A háttér vad, keveretlen, nyers színfoltjai kifejezésre juttatják a lélek mélyvilágának eleven szervezetlenségét, zabolátlan kuszaságát, egyúttal utalva a gyermeki élmény- és ösztönvilágban rejlő teremtő erő lehetőségeire, melyek azonban csakis a gyermeki természet feltérképezése útján aknázhatók ki. Ezzel szemben a gyermek – egyenletesebb ecsetkezeléssel kidolgozott – öltözéke a polgári életvilág önreprezentációs eszközeként a felnőtt környezet felől érkező társadalmi kontrollra utal. E képen ily módon feszülnek egymásnak a kiüresedett felnőtt társadalom autoritását, a polgári életmóddal járó rendezett tudat hegemoniáját érzékeltető egyenletes színtelületek és a vaskos, ragacsos pászmák és színfoltok, melyek révén a gyermeki lélekvilág mintegy az újra-kezdés zálogát jelentő teremtő képzelet hordozó közegeként jelenik meg.



5. Czobel Béla: Ülő fiú, 1940-es évek. Olaj, vászon, 80×52 cm. Jelezve jobbra fent.  
Janus Pannonius Múzeum, Pécs. Forrás: Kratochwill, 2001, p. 60.

Immár másfél évtizeddel később, az 1940-es években keletkezett az Ülő fiú című kép. Fehér ruhában, az ártatlanság színében, s a gyermekkort fémjelző kantáros kék ruhácskában jelenik meg előttünk a kisgyermek. A semleges háttér vörösesbarnái a háttérben húzódó pszichikai feszültségre utalnak, érzékeltetve a gyermek lényének mélyén húzódó pszichés léttartalmakat ezen a durva, ragacsos színtelületekkel jellemzett, nyugtalan ecsetkezeléssel és keveretlen színekkel kidolgozott képen. Ugyanakkor a barna megidézheti az anyaság képzetkörét is, s ebből fakadóan a gondoskodó-oltalmazó anyai nevelői attitűd munkálását érezzük az anya fizikai jelenlétének hiányában is (Pál & Újvári, 2001).

Mindazonáltal a gyermek természetének aprólékos megfigyelése révén e kicsi, gyámoltalan gyermek lényé jelentőségteljessé válik a vásznon mint a társadalom radikális átalakítására irányuló polgári értelmiségi víziók hordozó közege. A gyermek tehát itt is egyfajta társadalmi ikonként jelenik meg, hiszen a Nyolcak, így Czobel szellemi orientációja (az életreform-mozgalomhoz és a polgári radikális körökhöz való kötődése) révén itt a gyermek teste feltöltődik merőben ideologikus tartalmakkal. Így jelenik meg az ösztönösséggel, s ugyanakkor társadalmi ártatlanságánál fogva jellemzett gyermekkort a szebb jövő megteremtésének zálogaként még a negyvenes években is, a fasizálódás korában.

## *Szegény fiúgyermekek Czóbel képein*

Bár kevésbé hangsúlyos eleme Czóbel életművének, vessünk egy pillantást Czóbel szegény fiúgyermekeket ábrázoló képeire is. Még 1917-ben keletkezett a *Munkásfiú* című kép. Az itt ábrázolt gyerek vörösésbarna, svájci-sapkás, sötétzakós alakja nyúlánk végtagokkal, vézna, aszténiás testalkattal került megfestésre, ami már önmagában az expresszionizmus sajátja, ezen irányzat ugyanis e gótikát idéző vonással kívánta miszticizálni az emberi valót (lásd: de Micheli, 1969, pp. 79-80; Bernard, 2000, pp. 22-24). Czóbel itt nagyrészt a rajz erejével ragadja meg a fiú vonásait, lényének lényegi magvát, szemmel láthatóan a szubjektum belső problémáinak empátiás átélésére törekedve (vö. Bernard, 2000, p. 24).



6. Czóbel Béla: *Munkásfiú*, 1917. Szentendre, Ferenczy Múzeum. Forrás: Barki, 2014, p. 73.

A fiú sárga, a kép felső negyede alatt vízszintesen tagolt háttérrel jelenik meg, egy képpel a háttérben, karosszékben, mely polgári környezetre és létmódra utal. Tehát tőle idegen társadalmi környezetben jelenik meg, ezáltal hangsúlyozva kiszolgáltatott léthelyzetét. Továbbá e kép koloritja meglehetősen visszafogott, érzelmileg mérsékelt, hőfokkontrasztnak nyoma sincs, sőt, a kép már-már monokrómnak hat, ezáltal, valamint a sárgás, barnás tónusok által adva hangsúlyt a munkáslét szegényességének, egyszerűségének, de a munkássapka, az egyszerű zakó is ezek kifejezésének irányába hat.

Külön említésre méltó még a kezek kifejező szerepe, hiszen a munkában való megfáradtságot érzékeltetik ezek a fiú erőtlenségében a karfáról mintegy lecsüngő vékony, csontos kezek. A kompozíció némiképp a cézanne-izmus irányába mutat a mű szerkezetessége, a téri formáknak a sík felületre való tördelése, de maga a visszafogottabb kolorit is. A hangsúlyos, a kép szerkezeti elemeit kiemelő kontúrok és a monokróm színvilág nyomán előálló cézanne-i irányú konstruktív törekvések érvényesülése kifejezi a Nyolcak részben munkásélet-

hez kapcsolódó társadalomátalakító programját. A fiú nyúlánk alakja némiképp Kernstok fiúaktjainak nyúlánkságával rokonítható, a gótikus alkat révén megtámogatva a társadalomreformer attitűdöt.



7. Czobel Béla: Fiú kutyával, 1921. Lappang. Forrás: Barki, 2014, p. 95.

Négy évvel később, még mindig a művész expresszionista korszakában keletkezett a *Fiú kutyával* című festmény (1921), mely máig lappang (Barki, 2014, p. 97). E mű kissé nagyvonalúan, ám roppant kifejezőerővel megfestett háttér előtt mutat be egy mezítlábás, vézna zakós kisfiút, katonai sapkával a fején, pórázon tartott, geometrikusan megrajzolt kutyával a balján.

Látható tehát: a polgári gyermekábrázolás mellett Czobel életművében több ízben is megjelenik a szegény gyermek képe. Itt azonban nem pusztán a Nyolcak társadalomátalakító tervének gyermekikonjáról van szó, hanem egyszersemind a szegények életével való szolidaritás konkrét politikai tartalma ölt testet, karöltve a kizsákmányolt munkásgyermek alávetettség-élményével, vagyis a polgári hierarchiának alávetett szegénygyermeki sors motívumának hangsúlyozásával.

### *Egy gyermekábrázolás 1956-ból*

Czobelnél azonban ez a fajta szolidaritás nem kapcsolódott össze határozottan (explicit módon) a szocialista eszmékbe vetett hittel, a művész nem köteleződött el a baloldali ideológiák iránt még a proletárdiktatúra korszakában sem, amit műveinek töretlenül modern stílusa (pl. *Csendélet vörös korsóval* – leírását lásd: Kratochwill, 2024, p. 173) és a művész kiállítási helyei (lásd például párizsi és chicagói kiállításait az ötvenes-hatvanas években – Kratochwill, 2001, pp. 52–54) is igazolnak, noha hazánkban is szerepeltette műveit (például a Fe-

renczy-múzeumban és a Múcsarnokban – lásd: Kratochwill, 2001, pp. 49–51). Czóbel továbbra is az a francia magyar maradt, aki volt a II. világháború előtt: Balázs című képét (1956) is modernista, franciás szellemben alkotta már 1956-ban, a forradalom évében, abban az esztendőben, amikor a forradalmi események okán a Csók Galériába tervezett és előkészített Czóbel-kiállítás elmaradt (Kratochwill, 2001, p. 50).



8. Czóbel Béla: *Balázs*, 1956. Olaj, vászon, 40×30 cm. Jelezve jobbra fent. Lap-pang. A kép forrása: Kratochwill, 2001, p. 154.

A Balázs című kisméretű festmény talán az egyedüli fiúgyermek-ábrázolás, amit a művész életművében találhatunk 1945 után, miközben jelentős mennyiségű leánygyermek-ábrázolást ismerünk tőle ebből a bő harminc évből (lásd például: *Feketeruhás lány*, 1950-es évek, olaj, vászon, 100×73 cm, jelezve jobbra lent, magántulajdon – lásd: 82. kép; *Parasztlány*, 1964, olaj, vászon, 45×31 cm, jelezve jobbra lent; magántulajdon – lásd: 96. kép). E gyermekportrén egy feltehetően előkelő származású, csokornyakkendő, mellényes, fehérkalapos kislány láthatunk, amint értelmet sugárzó sötét gombszemeivel tekint ki a képből, enyhén felfelé biccentett fejtartással, mely a gyermek büszkeség-érzetéről, öntudatos voltáról árulkodik. A fiú ruházatából és testtartásából egyaránt sejthetjük, hogy e teremtés gazdasági értelemben tehető környezetben nevelkedik, mely óvón és féltő viszonyul a „kicsihez”; ebben a mikro-társadalmi közegben a gyermekkor feltehetően nagy érték volt.

Ahhoz hasonlóan, amit a korábban tárgyalt *Labdát tartó fiú* (1916 – lásd: 1. kép), az *Ülő fiú* (1920–21 – lásd: 3. kép) vagy a *Mon ami Michel* (1926 – lásd: 4. kép) című festmények esetében megállapítottunk, e képen is jelentős hangsúly kerül a gyermek lélektani vonásainak megfigyelésére és rögzítésére. E tendencia ahelyett, hogy pusztán a művész speciális érdeklődéséről szolgálna tanúbizonysággul, azt sugallja, hogy abban a társadalmi környezetben, amelyben a művész mozgott és alkotott, a gyermekkor maga jelentős értéként tétéleződött. A gyermek itt is roppant közlőre kerül megjelenítésre, mintegy premier plánból, amely már eleve az adott társadalmi milióban működő gyermekcentrikus szemléletről informál minket (már a szocialista érásban), ahogyan azt az 1940-es években keletkezett *Ülő fiú* esetében is tapasztalhatjuk (lásd: 5. kép). Ráadásul a *Labdát tartó*

fiúval szemben e mű mentes minden szimbolikus-allegorikus irányú attribútum vagy gyermeklét-metafora szerepeltetésétől, itt pusztán a gyermeket magát látjuk, s az ilyen jellegű ábrázolások kifejezetten magát a gyermeket piederstálra helyező felfogást hangsúlyozzák.

Mondhatnánk ugyan, hogy éppen e szemlélet miatt hatja át e művet a szocialista gyermekségretorika, ám e kompozíció modernista alaphangja magától értetődő, a portréalanyon pedig egyértelműen érződik egyfajta úri öntudat, mely távol áll a szocializmus cserkészgyermekének proletár öntudatától. Továbbá az ötvenes évek más leánygyermek-ábrázolásainak (lásd: Kratochwill, 2001, 82–85. kép) stílusa, s a képeken fellelhető antropológiai tér motívumai is azt bizonyítják, hogy e korszak műveit, s e képet sem járta át a szocialista ideológia. Jelen alkotás tehát sokkal inkább az 1916 és a negyvenes évek között keletkezett néhány gyermekportré hagyományát folytatja mind a stílus, mind a narratíva terén, semmint hogy idomulna az ötvenes évek szocialista beszédmódjához.

## Összefoglalás

Czóbel Béla a Nyolcak mintegy „kívülálló” tagjaként kevésbé tartott szoros kapcsolatot a baloldali ideológiai áramlatokkal, ám mégis érezhető vásznain a progresszív szellemi hullámok hatása, így az életreform befolyása is felsismerhető képein. Életművében rendkívüli mennyiségben található gyermekábrázolás, s ez már önmagában az életreform, közelebről az azzal kapcsolatban álló reformpedagógia és gyermektanulmányi mozgalom hatásáról tanúskodik, ugyanakkor a fiúgyermeket ábrázoló képek aránya a leánygyermek-tárgyúakéhoz képest alacsony. Mindenesetre e képeken erőteljesebben felismerhető a gyermekközpontú szemléletmód, s mintha e képek alakjai válnának igazán a „gyermek messiás” toposz megtestesítőivé, az életreform megmentés-motívumának képviselőivé.

Az alkotó a képek javarészen a testhasználati motívumok és a formanyelvi eszközök (elsősorban: színek, színekapcsolatok, ecsetkezelés) révén juttatta kifejezésre az új gyermekközpontú, a gyermekkor felszabadítására irányuló szemléletmódot, ám a Labdát tartó fiú című alkotáson a világmindenség, a tökéletesség és a szabadság jelölőjeként értelmezhető labda szimbóluma teszi igazán egyértelművé „a gyermek mint a jövő építőmestere” toposz munkálását, a reformpedagógiai indíttatású gyermekségretorika működését, mely révén a gyermek mintegy egy elképzelt jövő új isteneként rajzolódik ki, Nietzsche übermensch-konceptiójának mintájára. A vizsgált képek egyikén, a Mon ami Michelen határozottan megjelenik a polgári milió is, s mintha itt – a tárgyi-fizikai környezetben rejtett kódok és a kompozíciós eszközök egymásnak feszülése révén – a polgári rendet jelző felnőtt autoritás és az újrakezdést garantáló gyermeki lélekvilág kerülne egymással szembe. Ugyanis e képen, ahogyan a többi ábrázoláson is, a vaskos, ragacsos színpázmák és az élénk színek, színfoltok informálnak minket a gyermek lélektani valóságáról, illetve arról az újszerű, empatikus alkotói attitűdről, mellyel az alkotó a gyermeki érzelmek mélyvilága felé fordul.

Czóbel tehát e művein sem törekedett másra, mint az ember ösztönvalójának rögzítésére, nyilvánvalóvá téve egyúttal a Nyolcak „új ember” mítoszának letéteményeseként értelmezhető gyermek természete iránti elvi érdeklődését. Ugyanis ekkortájt – az evolucionizmus, a pszichoanalízis, majd az életreform, a gyermektanulmány és a reformpedagógia nyomán – megszületett az az elképzelés, mely szerint csakis a gyermeki játék és újrakezdés potenciálja jelentheti az emberiség megújulásának zálogát, hiszen kizárólag a gyermeki önkibontakoztatás folyamata nyomán teljesebben ki az intuíció, az érzés, az értelem és az akarat fogalomkörével körülírt szellem (Simonfi, 2011, p. 129).

Ugyanakkor írásomban rövid elemzés tárgyává avattam két gyermekszegénység-tematikájú ábrázolást is, melyek a művész társadalmi szolidaritás-nyilvánításának lenyomatai, s ezen túl arról tanúskodnak, hogy a mű-

vész némiképp valóban rokonszenvezhetett a baloldali eszmékkel, e műveken a gyermekek ugyanis az egyenlőtlen társadalmi-gazdasági viszonyok áldozataiként, a „kizsákmányolt munkásosztály” tagjaiként jelennek meg. Ugyanakkor, mint a dolgozat végén tárgyalt Balázs című festménye mutatja, még az ötvenes években, s később sem hatotta át a szocialista ideológia és gyermekkor-narratíva ábrázolásait.

## Irodalom

1. Barki, G. (2010). Czóbel Béla. In Markója, Cs. & Bardoly, I. (Eds.), *A Nyolcak* (pp. 234–253). Pécs: Janus Pannonius Múzeum.
2. Barki, G. (2014). Czóbel Párizstól Párizsig 1903–1925. In Barki, G. & Bodonyi, E. (Eds.), *Czóbel. Egy francia magyar* (pp. 30–103). Szentendre: Ferenczy Múzeum.
3. Bernard, E. (2000): *A modern művészet 1905–1945*. Budapest: Helikon.
4. Bodonyi, E. (2014). Czóbel Béla akvarelljei és grafikái. In Barki, G. & Bodonyi, E. (Eds.), *Czóbel. Egy francia magyar* (pp. 105–125). Szentendre: Ferenczy Múzeum.
5. Bodri, F. (Ed., 2000): *Kernstok Károly és vendégei, látogatói Nyergesújfalun*. Kernstok-füzetek 3. Tatabánya: Kernstok Károly Művészeti Alapítvány.
6. Deák, G. (2000). *A magyar gyermektanulmányi mozgalom története I*. Budapest: Fővárosi Pedagógiai Intézet – Magyar Pedagógiai Társaság – Országos Pedagógiai Könyvtár és Múzeum.
7. Eperjessy, L. (Ed., 2006). *Madonna ábrázolások a festészetben*. Budapest: Ventus Libro.
8. Gellér, K. (2010). Művészeti élet a Nyolcak fellépése idején. In Markója, Cs. & Bardoly, I. (Ed.), *A Nyolcak* (pp. 44–47). Pécs: Janus Pannonius Múzeum.
9. Hankiss, E. (1997). *Az emberi kaland*. Budapest: Helikon Kiadó.
10. Hollósi, N. (2010). *Matisse*. Budapest: Kossuth – Metropol.
11. Horváth, B. (1997). Ifjak. In Horváth, B. *Kernstok Károly. Tanulmányok* (pp. 39–80). Budapest: Horváth Béláné (Felelős Kiadó).
12. Kemény, Gy. (2010). Közéltések a Nyolcakhöz a képek felől. In Markója, Cs. & Bardoly, I. (Eds.), *A Nyolcak* (pp. 104–127). Pécs: Janus Pannonius Múzeum.
13. Kirschbaum, E. (é. n.). Mária ábrázolása. In Rácz, A. & Pásztor, A. (Eds.), *Magyar Katolikus Lexikon*. Budapest. Pázmány Péter Katolikus Egyetem Információs Technológiai Kara. <http://lexikon.katolikus.hu/M/M%C3%A1ria%20%C3%A1br%C3%A1zol%C3%A1sa.html> (2020. 08. 29.)
14. Kratochwill, M. (2001). *Czóbel Béla (1883–1976) élete és művészete*. Veszprém – Budapest: Magyar Képek.
15. 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.
16. Lukács, Gy. (1910). Az utak elváltak. *Nyugat*, 3. Retrieved from <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00049/01292.htm/> (2019. 09. 12.)
17. 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.
18. Micheli, M. De (1969). *Az avantgardizmus*. Budapest: Képzőművészeti Alap.
19. Németh, A. (1996). *A reformpedagógia múltja és jelene*. Budapest: Tankönyvkiadó.
20. Németh, A. (2002). Reformpedagógia és a századvég reformmozgalmi. In Németh, A. (Ed.), *Reformpedagógia-történeti tanulmányok* (pp. 25–43). Budapest: Osiris Kiadó.
21. 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.
22. Németh, L. (Ed., 1981). *A magyarországi művészet története. Magyar művészet 1890–1919. Szövegkötet*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

23. Németh, R. (2013). Az életreform-mozgalmak eszmei háttere és civilizációkritikai szerepe. *Jog, Állam, Politika*, 5(3), 81–109.
24. Nietzsche, F. (1908). *Im-igyen szóla Zarathustra*. Budapest: Grill Károly Kiadói Vállalata – Magyar Elektronikus Könyvtár. Retrieved from <http://mek.oszk.hu/01700/01740/01740.htm> (2018. 11. 10.)
25. 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](http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm) (2019. 10. 20.)
26. Passuth, K. (1972). *A Nyolcak festészete*. Budapest: Corvina Kiadó.
27. Piaget, J. (2005). *Szociológiai tanulmányok*. Budapest: Osiris Kiadó.
28. Popper, L. (1983). Idősebb Pieter Brueghel. In Popper, L. *Esszék és kritikák*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1983.
29. Pukánszky, B. (2004): Fejezetek a gyermekkor és a családi nevelés történetéből. In Németh, A. & Pukánszky, B. (Eds.), *A pedagógia problémátörténete* (pp. 239–330). Budapest: Gondolat Kiadó.
30. Révész, E. & Molnárné Aczél, E. (2016). *Gyerek/Kor/Kép. Gyermek a magyar képzőművészetben*. Budapest: Budapesti Történeti Múzeum.
31. Rockenbauer, Z. (2008). *Márffy Ödön*. Budapest: Corvina Kiadó.
32. Sáska, G. (2011). *Új társadalomhoz új embert és új pedagógiát! A XX. századi egyenlőségpárti és antikapitalista pedagógiákról*. Budapest: Gondolat Kiadó. Retrieved from: <https://mek.oszk.hu/14000/14077/>
33. 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.
34. Támba, R. (2014): Fiúgyermek-ábrázolás az alföldi festészetben. *Valóság*, 57(7), 10–35.
35. Támba, R. (2017). *Gyermekkor a vásznon. A dualizmus kori gyermekszemlélet az alföldi iskola festészetében*. Budapest: Storming Brain.
36. Támba, R. (2019a). Új rend – új ifjúság. Eszmetörténeti recepció és gyermekszemlélet Kernstok Károly fiúaktjain. *Per Aspera Ad Astra*, 6(1), 121–154. DOI: 10.15170/PAAA.2019.06.01.07
37. Támba, R. (2019b). A pszichoanalízis hatása Berény Róbert gyermekábrázolásain. *Valóság*, 62(9), 65–89.
38. Vág, O. (1976). *Friedrich Fröbel*. Budapest: Tankönyvkiadó.



## *Liberation of Childhood on Paintings of Béla Czóbel II. – Little boy depictions*

---

In this study, I attempt to analyze the little boy depictions of Béla Czóbel by the method of childhood iconography and try to explore the motifs and typical patterns of history of ideas and child ideas of the relevant paintings. Czóbel (as the „outsider” member of the Eight) was influenced by the socialist and leftist movements and the new views and conceptions about people and child of life reform, therefore one can start the analysis by the conceptions of reform pedagogy, child, child’s study movement and life reform, similarly to my previous study in the Neveléstudomány. The present analysis reveals that the figure of the little boy in Czóbel’s paintings represents the „child messiah” topos from the rhetoric of reform pedagogy, who promises to return to the natural state of origin for people who are burdened by life frames of the civic way of life.

**Keywords:** iconography, history of childhood, The Eight, Béla Czóbel