

TÁMBA Renátó

BSZMC Wesselényi Miklós Műszaki Technikum
Budapest, Magyarország
trenato87@gmail.com

A GYERMEKI ÁRTATLANSÁG SZÓLAMA ÉS AZ APAI ÉRZELEM HANGJAI

*Csók István Züzü-ciklusának darabjain és Ferenczy Károly
saját gyermekeiről készült portréin*

Tonalitet dečje nevinosti i glasovi očinskog sentimenta

*u delima iz ciklusa Zizi Istvana Čoka i na portretima sopstvene dece
Karolja Ferencija*

The Sounds of Childlike Innocence and Paternal Emotion

*in István Csók's Züzü cycle and Károly Ferenczy's portraits
of his own children*

A dolgozat Csók István és Ferenczy Károly saját gyermekeiről készült rajzainak, festményeinek bemutatására, elemzésére vállalkozik, figyelembe véve a korabeli reformpedagógiai irányzatoknak és a gyermektanulmányi mozgalomnak a festők ember- és gyermekszemléletre gyakorolt áttételes hatását. Jelen írásmű fő kérdésfelvetése, hogy a 19–20. század fordulójának új eszmetörténeti áramlatai (az evolucionizmussal együtt) miképp hatottak a művészek szemléletére, milyen tényezők vezettek a gyermeki élet fokozott mértékű festői regisztrálásához, a gyermekélet mely mozzanatai, motívumai kerültek kihangsúlyozásra, s ezen motívumok milyen összefüggésben állnak a korabeli pedagógiatörténeti irányzatokkal. Az elemzések egyik legátfogóbb eredményeképp megállapítható, hogy Csók István és Ferenczy Károly szentimentális szemlélettel mentesen, a gyermeki lélek fejlődéstana iránti elmélyült érdeklődéssel fordultak a gyermekélet különböző állomásainak megfigyelése felé, mely egyértelműen arra utal, hogy e festők sem mentesültek a reformpedagógia gyermektanulmányi mozgalom e körben már mind szélesebb körben teret hódító szemléletének recepciójától.

Kulcsszavak: gyermekközpontú pedagógia, gyermekkortörténeti ikonográfia, apa-gyermek kapcsolat, Csók István, Ferenczy Károly, gyermekperspektíva

Gyermekszemlélet a századfordulón

A 19–20. század fordulóján a rousseau-i gyermekideológia, a romantikus gyermekideológiák, a funkcionalista pedagógia, a gyermektanulmányi mozgalom (Gyermektanulmányi Társaság) és a reformpedagógiák hatására a polgári közgondolkodásban megnőtt az érdeklődés a gyermekkor jelenségvilága iránt. A gyermek az eredendő bűn előtti édenkerti állapot őrzőjének számított e korban, a polgári élet taposómalmában megfáradt modern ember a gyermekkor által hordozni vélt paradicsomi őszállapot után sóvárgott, hiszen a gyermek azt a létformát testesítette meg, mely felé a romantikus gyermekkor-narratívák értelmében az egész emberiségnek törekednie kell. A gyermekkor így vált a képzőművészetben a teremtő életerő és a teljesség szimbólumává a századelőn, s ez volt az oka a gyermekkor iránti érdeklődés növekedésének.

Az új gyermekkor-narratíváknak köszönhetően tehát az új század mintaképe a gyermek volt: a civilizáció sallangjaitól, kifáradt etikai elvárásrendszerétől terhes polgárok az emberiség ősbűnétől mentes gyermekkor paradicsomi őszállapota után sóvárogtek, a gyermeki teremtő képzelőerő kultuszának jegyében új létminőséget szavatoló, emberléptékű, de egyetemes víziók szöktek szárba az új korban. Az életreform-mozgalom és a reformpedagógia nyomán a század közgondolkodásában mind hangsúlyosabbá vált a gyermek természetes önkibontakoztatási folyamatainak szorgalmazása. Az evolucionizmus örökségként a korszak emberszemléletében a természeti mibenléténél, s ebből eredően egyéni akaratánál, érdeklődésénél, cselekvő-, képzelő- és teremtő erejénél fogva definiált ember áll, melynek mintegy prototípusává a civilizációs sallangoktól még meg nem rontott gyermek válik (vö. Rousseau 1978; eredeti megjelenés: 1762; első magyar megjelenés: 1875). Nietzsche elképzeléseiben a gyermek az „emberfeletti ember” mintája (Nietzsche 1908; eredeti megjelenés: 1883), Ellen Key *A gyermek évszázada* címen 1900-ban megjelent munkájában (Key 1976) pedig „megváltóként”, „a jövő építőmestereként” aposztrofálódik. Key fogalmazta meg a gyermek fejlődéstani szükségleteihez igazodó, értékrelativista pedagógia igényét is – az új szemlélet értelmében a gyermek élettani mozzanatait fejlődéslélektani perspektívában tekintve is fontos funkciót töltenek be (Ellen Keyt kommentálja Révész 2013a, 320).

A reformpedagógia retorikájában immár a gyermeki szabadság, az önkibontakozás és az önállóság lettek a gyermeklét vonásaivá (Németh 2002, 26), összefüggésben a természet őszállapotához való visszatérés kívánalmának életreform-motívumával (Németh 2002, 33). Ebben a folyamatban a pedagógiai sajtóban olyan új, a gyermek önértékét hangsúlyozó folyóiratok jöttek létre, mint amilyen *A Jövő Útjain*, amelynek hasábjain hangsúlyozott szólammá vált a

gyermeknek a természetihez való visszavezetésének igénye, valamint a boldogságra nevelés kívánalma (Ackermanné 2013, 123–125).

Ennek megfelelően a gyermektanulmányi mozgalom reprezentánsa, Nagy László szerint a gyermekkort az élet univerzális törvényeinek alárendelt ösztönélet, a teremtő életakarát határozza meg, mely cselekvést és szabadságot követel, ezért utat kell engedni az ösztönös megértés formáló erejének (Deák 2000, 122), mégpedig – mint azt Domokos Lászlóné hangsúlyozza – a keresés, a felfedezés és az alkotás folyamatán keresztül (Simonfi 2011, 122). Ennek jegyében Nagy László – Adolf Ferrière-re hivatkozva – az érdeklődést avatja a gyermek életének fő motívumává, mint a „munka ösztökélőjét”, „a gondolkodás szítóját” (Simonfi 2011, 107).

Az érdeklődés, az aktivitás, a belső fegyelem és az önállóság (Németh 1996, 42) mozzanatának a gyermektanulmány és a reformpedagógia retorikájában való gyakori hangsúlyozása által ekkortájt vált mérföldkővé a magyar pedagógiai gondolkodásban Claparède funkcionális értelmezése, mely szerint minden egyes lelki jelenség mögött biológiai jelentés rejlik, mely magában foglalja a jövőre irányulás mozzanatát (Németh 1996, 41). Így 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, 42). Az „új gyermek” mint a jövő megújulásának záloga tehát népszerű és lényegi szólama volt a századforduló eszmetörténetének, hiszen ennek nyomán felértékelődött a gyermek testi-lelki funkcióinak rögzítése iránti érdeklődés, nemcsak a pedagógiai praxisban, de az irodalomban és a képzőművészetben is.

A művész gyermekei

A gyermeki figyelem, érzékelés, a mozgásos funkciók, a tanulási és megismerési folyamatok, az erkölcsi ítéletalkotás és az érzelmi viszonyulás fejlődésének regisztrálása az új pszichológiai törekvések középpontjában állt, de a gyermekkor az irodalom és a képzőművészet számára is fontos témaként tételeződött e korszakban.

A művészek a gyermek pusztá ábrázolásán túl mindinkább törekedtek a gyermekperspektíva átvételére, a gyermek nézőpontjába való behelyezkedésre (Révész 2013a, 322), s a gyermekkor számos aspektusa rögzítésre kerül a kor képzőművészetében. A pedagógiai írásairól is ismert Albert Anker előszeretettel rögzítette a gyermeki tanulás és szeretetkapcsolat nüanszait, a puritán iskola nevelési gyakorlatát, Max Liebermann bukolikus pásztoridillek hangulatát idéző jelenetein pedig a gyermek örömkereső tendenciái kerülnek előtérbe (*Fiúk*

fürdője Zandvoortban). Fritz von Uhde a szegénység szociokulturális kontextusába helyezve jeleníti meg a gyermekeket a kispolgári szobabelsőbe belépő Jézus Krisztus társaságában, az amerikai származású, de Párizsban szocializálódó Mary Cassatt pedig anya-gyermek kapcsolatot ábrázoló, gyakran halovány színvilágú, impresszionista képeiről ismert, hasonlóképp Helen Schjerfbeck finn festőnőhöz.

E korszakban jellemzővé vált az a gyakorlat is, mi szerint a művész saját gyermekeit örökítette meg, gondolva itt Ferenczy Károly Valérról, Noémiről és Béniről készített megannyi rajzára és festményére vagy Csók István *Züzü*-ciklusára. Talán mérföldkő e tekintetben Benczúr Gyula 1890-ben festett *Gyermekeim* című képe, melyen az édesapa szerető tekintetétől meghatározva jelenik meg a négy kis gyermekarc, melyek a békesség élményét hordozzák magukban. Az ártatlanság gyermekideológiai szólamát tükröztető csoportportré messze van már a biedermeier gyermekportrék szentimentalizmusától és idealizáló, a gyermekkort idilli környezetbe ágyazó tendenciájától, ahogyan a „miniatűr felnőtt” konstrukciójától is. Benczúr minden mögöttes gyermekideológiai szólam belevetítésének szándéka nélkül festette meg négy gyermekét (Olga, Elza, Gyula, Ida), akik a művész ambachi házában, az étkező ajtaja fölötti falrészben mintegy őrangyalokként őrizték az ebédlőbe érkezőket.

Jelen írásomban Csók István *Züzü*-ciklusának néhány darabját és Ferenczy Károly saját gyermekeiről készült festményeit kívánom vizsgálni, mely alkotások ugyancsak távol állnak már mind a biedermeier szentimentalizmusától, mind annak idealizáló tendenciájától. Ehelyett sokkal inkább a korabeli reformpedagógiai áramlatok és gyermektanulmányi mozgalmak gyermekközpontú felfogása regisztrálható ezeken a festményeken.

Kulturális szimbólumok és gyermekperspektíva Csók István Züzü-ciklusában

1909. december 21-én született Csók István lánya, Juliette, akit a művész Züzünek becézett. Kislánya születése valósággal kizökkentette a festőt részben művészi kudarcai által okozott mélabújából. Csók 1910-ben Párizsból hazaköltözött Magyarországra, s itt kezdte el festeni képeit lányáról; 1910 és 1925 között tizenhárom kép született róla, melyek összességét *Züzü*-ciklusnak nevezzük. Ezek a személyes hangú képek magukon viselik Pierre Bonnard, August Renoir, Mary Cassatt és Claude Monet hatását (Révész 2013a, 319). Ugyanakkor lélektani realizmus is érződik ezen alkotásokról, s messziről még Liebermann és Bastien-Lepage hatása is érződik (Sármány-Parsons 2013, 97, 100).

A festmények élénk színei, expresszív, tarka koloritja a gyermek eleven élet-energiáját érzékeltető atmoszférát kölcsönöz a képnek, mely egyúttal a szüntelen

változás érzetét nyújtja. E művek egyrészt dekoratív hatásúak, hiszen a poszt-impresszionista foltfestés tendenciáját viselik magukon, másrészt megőrizték az impresszionizmusból a világosfestés tendenciáját (Révész 2013a, 319).

A képek újszülött korától kamaszkorig kísérik nyomon a gyermek fejlődését, rögzítve a gyermeket legapróbb mozzanatait, nemegyszer a gyermek nézőpontja, perspektívája felől közelítve meg a gyermeklét, a gyermeki gondolkodás jelenségvilágát. E korban a gyermeki önkibontakoztatás, az önelvű fejlődés elve a reformpedagógiából és a gyermektanulmányi mozgalomból áterjedt az írók, művészek szemléletére is, s már Csók *Züü*-ciklusán is ennek érvényesülését véljük felfedezni (Révész 2013a, 320).

A *Züüről* készült festményeket tehát a gyermek fiziológiai, pszichológiai fejlődésének dokumentumainak tekinthetjük. A képeken Juliette fejlődésének különböző szakaszait követhetjük nyomon *Züü első sétájától* (1910 körül) első betegeskedésén (*Züü beteg*, 1914) keresztül kiskamasszá válásáig (*Züü a tükör előtt*, 1918), bemutatva a meghitt ünnepi pillanatokot és a játékfejlődés fázisait is (*Züü a karácsonyfa alatt*, 1914 körül). Míg a kislány kisebb korában játékokkal körülveve vagy zongoránál került ábrázolásra enteriőrbe szervezve, addig idősebb korában többször tájbrázolásba szervezve bontakozik ki alakja, mégpedig többek között a Hunfalvy-villa lugasában, ahová a család 1917-ben költözött (Révész 2013a, 319–330).

Csók képein *Züü* a korabeli polgári játékkultúra eszközeivel együtt jelenik meg, a gyermek igényeihez igazított téri és tárgyi környezetben, méretükben az ő méreteihez igazított bútorokkal (például gyermekméretű zongorával) körülveve (lásd: *Züü a kakassal*, 1912 körül). A gyermektanulmányi mozgalom és a reformpedagógia hatására ekkortájt terjedt el az a szemlélet, miszerint a gyermeket övező környezet nagy jelentőséggel bír a harmonikus fejlődés szempontjából, s ennek hatását szemrevételezhetjük e képen is, hiszen itt a gyermek már nem egy tőle idegen felnőtt világba csöppen bele, sőt, még játéktevékenységének is nagy szerep jut a jeleneteken (lásd: *Züü a karácsonyfa alatt*, 1914).

A *Züü*-ciklus alkotásain a romantikus gyermekideológia szólamait véljük visszhangozni, hiszen a gyermek az édenkerti ártatlanság és a teremő képzelet megtesztelőjeként lép itt elő. A romantikus gyermekkor-narratívák értelmében a gyermek elméjének érintetlensége, nyitottsága a civilizáció sallangjaitól megcsömörlött modern ember számára esélyt jelentett a civilizációs sallangoktól mentes őszkedethez való visszatérésre, s bár Csók képei mentesek az efféle romantikus sóvárgástól, a gyermekkor tisztaságára való rácsodálkozásnak egyértelműen szemtanúi lehetünk itt.

Ennél meghatározóbb azonban a művész törekvése a gyermeki fejlődés különböző fázisainak rögzítésére, a gyermek lélektani eseményeinek megértésére

törekedve, hasonlóképpen ahhoz, ahogy az édesapa megérteni kívánta gyermekét Ernest Legouvé, Hegedűs István vagy Felméri Lajos munkáiban már a század utolsó évtizedeiben (Pukánszky 2005, 82–93). E művekből kitűnik tehát, hogy az apa szerepét ebben az esetben nem a távolságtartás jellemzi, hiszen aktívan vett részt lánya nevelésében, a képek maguk pedig nagyfokú szülői érdeklődésről tesznek tanúbizonyságot. Mindazonáltal Csók Züzü-képein hangsúlyozza a polgári család nyújtotta komfortos életstílust is, a családi idill kényelme, a családi szeretet melege árad a képekről, s egyúttal a gyermekkor valóságos kultusza árad a *Züzü*-ciklus minden egyes darabjából.

Csók Züzüt ábrázoló képei rendkívül híresek voltak saját korukban, hiszen számos metszet, másolat készült róluk; csak a Magyar Művészet kilenc reprodukciót közölt e képekből (Révész 2013a, 326–327). Ennek köszönhetően aztán Csók Júlia (Juliette) szinte olyan népszerűsége tett szert, mint édesapja, hiszen „modellkedése” okán még 1935-ben is nagy sajtófigyelem övezte. Júlia egyébként, miután tizenkilenc évesen elveszítette édesanyját, sokáig segítette édesapját a háztartási feladatok elvégzése által, sokáig gondoskodott apjáról (Révész 2013a, 328).



Csók István: Züzü első sétája, 1910 körül. Olaj, vászon, 64,5×75,3 cm.

A kép forrása: MNG. <https://mng.hu/mutargyak/zuzu-első-setaja/> (2023. ápr. 11.)

Világos tónusokkal, oldott ecsetkezeléssel jelenik meg az újszülött gyermek Csók István *Züzü első sétája* című festményén (1910 körül), mely két asszony között ábrázolja a felnőttek világába érkező kiseddet. Mindkét asszony a gazdagságot és a szépséget testesíti meg, ám míg a bal oldali, sokác parasztasszony a tradíciót, addig a művész párizsi divat szerint öltözött felesége, Nagy Julianna jobboldalt a modern nagyvárosi eleganciát, a nagyvilági életet testesíti meg

(Révész 2013a, 320). Kettejük alakja révén egyszersmind Kelet és Nyugat találkozásának lehetünk itt szemtanúi. Expresszív, vibráló színfoltokban bontakozik ki mindkét nőalak, ezáltal emelkedve ki a halovány színekkel felvitt tájból (lásd: Révész 2013b, 63). Érdemes kiemelni egyébként, hogy Csók különösen vonzódott a népi kultúrához, ismeretes például *Alvó sokác parasztasszony* című alkotása, mely ugyancsak erről tesz tanúbizonyságot; talán az itt látható női figura köszön vissza a *Züüü első sétája* című darabon is (Szacs vay 2013, 233), de az *Új kötény* (1906) című alkotás is eszünkbe juthat (Révész 2013b, 60).

A két női figura bástyaként zárja közre a babakocsiban szendergő kisleányt, akinek látványa halk szavú, világoskékes-fehéres tónusokkal bontakozik ki. Alakja a mohácsi Duna-part keskeny szakaszából a folyó gyengéden hullámzó, lágyan fodrozódó felülete felé magasodik: amilyen békésen folydogál a Duna hatalmas medrében, oly békésen alussza végtelenbe vesző álmait a kisgyermek. A reá terített takaró világos tónusai és drapériájának lágy redői szinte folytatlagosak a Duna színárnyalataival és felületének mintáival – mintha valóban egybekapcsolódna itt a nagy folyó és a gyermek szabadon áramló, békés álma (Révész 2013a, 320).

Sötétszürke tónusokkal ábrázolt kis hajó úszik a folyón, mintha csak a gyermek életének távolba vezető perspektívájára utalna jelzésszerűen, hiszen a hajó az embernek az élet „körbehajózására” irányuló erőfeszítéseit, megpróbáltatásoktól sem mentes életútját, hánykolódását jelképezi. A hajó így válik e képen a szabadság és az élettávlatok szimbólumává e nyugodt, mégis oly eleven, szinte lélegző kompozíción (Pál–Újvári 2001). Végül az előtérben zöld lombkorona látható, mely védelmezőn árnyékolja a kisededet.

A gyermek édesanyja frontálisan jelenik meg előttünk, tekintete a képtérből kifelé vezet – gyermekével nem tart szemkontaktust, helyette a parasztasszony ringatja kocsijában, s oltalmazón tekint le rá, kissé oldalra biccentett fejével. Fejkendőjén tarka virágfüzér látszik, fekete kötőjén sárga és piros virágfejek: ebben, s színes ruházatának bő drapériáiban, valamint annak lágyan hullámzó redőiben a sokác menyecske érzelmgazdagsága jut kifejezésre, de még a piros szoknya meleg színe is a szerető szenvedély érzelmeit jelöli. Ezzel szemben az édesanya kalapján egyetlen fehér virágszál árválkodik, mely a nő magányos alkatára utal. Ruházata a nagyvárosi, hűvös elegancia hordozójává avatja a nőt, akinek melankolikus, a jelenből elvágódó arckifejezése érzelmi távollétét, akaratlan távolságtartását fejezi ki, de merev, szoborszerű testtartása is személyének nehezen megközelíthető voltára, érzelmi közömbösségére utal. A gyermek és az édesanyja között lévő téri távolság, valamint a hátat fordítás gesztusa is a kettejük közötti gyenge érzelmi kötésre, s egyúttal az anya részéről megnyilvánuló érzelmi ambivalenciára utal.

A gyermek az ártatlanság fehér színe által jelölten jelenik meg a képen, szerves kapcsolatban áll a természettel. Újszülött ő teljes valójában, aki a kultúra és civilizáció jel- és jelentéshálózata által erőteljesen meghatározott felnőtt emberek világába született bele, ám ő még nem hordozza magán a társadalmi jelentések semmilyen bélyegét. A babakocsi, a takaró és a ruha felületén is lágyan hullámzó kékes-fehéres árnyalatok oszlanak el lágyan hullámzón, s ez az újszülött érintetlenségére, erkölcsi tisztaságára utal – mintha a gyermek elméje tabula rasa lenne, hiszen órá nem hatottak még a civilizáció sallangjaitól terhes kulturális sémák. Rajta kívül mindkét figura idegenül élkelődik a tájba, mégpedig az élénk, már-már harsány színek okán, a gyermek alakja azonban már-már beleolvad a táji környezet lágy színharmonijába, mely színharmonia ugyanakkor az álom békességének érzetét kelti a szemlélőben. A halvány, hideg színek és az élénkebb, sötétebb meleg színek közötti kontraszt ugyanakkor lélektani feszültséget visz a képbe, melyet a függőlegesek és vízszintesek kompozíciós viszonya csak fokoz.

A festményen a művész számára oly kedves táj, a Duna-part mohácsi szakasza, s benne a szívének oly kedves emberek jelennek meg: felesége, valamint kislánya, Juliette, akit csak Züzünek becézett. Születése megváltotta őt búskomor melankólia sújtotta, depresszív hétköznapijaitól, valóságos elragadtatással fordult kislánya felé, aki az angyali ártatlanságot testesítette meg számára, s akiről későbbi éveiben is képek sorozatát festette. Ezen az alkotáson, s egyéb, 1910 és 1925 között keletkezett festményein szembevetendő a művész és apa gyermeke felé forduló figyelme, mely figyelem egyaránt magában hordozza a gyengéd szülői érzelmek munkálkodását, valamint a gyermeki természet rögzítésére irányuló kutató érdeklődés mozzanatát. E korban már zászlót bontott a gyermektanulmányi mozgalom hajója, egyre-másra születtek a tanulmányok a gyermek lélektani szükségleteinek elemzésével, a testi funkciók és lélektani jelentések közötti kapcsolatok rögzítésével összefüggésben (Révész 2013a, 320).

A művész nemcsak szeretettel festette meg kislányát e képen, de egyúttal éteri tisztaságú vallomást is fogalmazott a gyermekkoráról mint a természeti tisztaság és ártatlanság megtestesítőjéről. A romantikus gyermekideológia visszhangzik itt vissza messziről, melynek értelmében a kised a természet ősi, paradicsomi ártatlanságát hordozza magában. A festményen erőteljesen egymásnak feszül a városi civilizáció fülledt atmoszférája és a gyermeki érintetlenség lágy álomvilága, ám jóval későbbi képein, melyeken keresztül végig követhető Züzü felnőtté, avagy Juliette-té válása, fokról fokra előkerülnek a nagyvilági kultúra jelképei a gyermek, majd a kamasz testére aggatva, hiszen Züzü sem kerülhette el a női neveltetés azon ösvényét, mely minden polgári származású leánygyermekre várt a huszadik század első évtizedeiben is.



Csók István: Züzü a gyerekkocsiban, 1910 körül. Olaj, vászon, 64,5×78 cm.

A kép forrása: Révész 2013a, 298.

A Damjanich utcára nyíló kilátással jelenik meg az édesanya és gyermeke a *Züzü a gyerekkocsiban* című képen (1910 körül), melyet dekoratív felületképzés, élénk, expresszív kolorit jellemez. A festményen Juliette anyja mellett jelenik meg a gyerekkocsiban, lent, a földön. Mindketten frontálisan kerültek ábrázolásra, additív szerkesztéssel, mellérendelő csoportfűzéssel, s mereven tekintenek ki a képtérből – úgy állnak, akárha nem volna köztük semmiféle kapcsolat, a szemkontaktust sem keresik egymással. Züzü csörgősipkás bohócfigurával a kezében látható, a földhöz egészen közel, szemben följe magasodó édesanyjával. Ezen ábrázolásmód révén érzékelhető a köztük lévő intellektuális különbség: szembetűnő tehát az édesanya kulturális fölényével szemben a gyermeki ösztönvilág alacsony pozíciója. Miután a gyermek anyja lábának magasságában helyezkedik el, ő a „lábak” világához tartozik, mely Platón Államában is az ösztönt képviseli. Továbbá a műtárgyak is a kultúra szféráját jelenítik itt meg, a gyermek azonban ezek alatt, a kultúra alatti zónában került megjelenítésre (Révész 2013a, 327). Az édesanya elegáns öltözetben, mintegy toronyszerűen jelenik meg, az ablakon át látszó város fölé magasodik, ezáltal is jelezve a városi kultúrához tartozását. Az ablak ugyanakkor jelzi a kontinuitást a belső és a külső világ között, a család és a társadalmi környezet között. Csók játékosan illeszti a babakocsit az asztalka körkörös lábazatához, így bontakozik ki a gyermek látványa az ornamensek szövedékéből. Az asztalon pedig a művész számára fontos dísztárgyak láthatók.



Csók István: Népszínház utca, 1911 körül (lappang).

A kép forrása: Révész 2013a, 320.

A Párizsból hazatelepült család Népszínház utcai lakásában ábrázolja az anyát és gyermekét a *Népszínház utca* (1911 körül). A kép helyszíne ugyan Budapest, a mű hangulatában, atmoszférájában azonban még a párizsi élet nyomait viseli magán. A jelenet háttérében mindenesetre a nyüzsgő főváros vedutája látszik az ablakon keresztül, előtérben viszont a művész számára fontos tárgyak helyezkednek el csendéletszerűen; városi látkép és csendéleti elemek fogják közre itt a családi idillt. Az előtérben az asztalon kínai lovasról készült bronzszobor, klasszikus női szoborfej töredéke, mives rokokó óra látható, s e motívumok szimbolikus jelentésekkel ruházzák fel a képet, hiszen megjelenik itt női és férfi princípium, a múlt és maga az idő, előrevetítve e kulturális dimenzióknak a gyermek életében betöltött jelentős szerepét. E festményen a gyermek éppen hogy megjelenik anyja ölében, szinte el is vész az őt körülvevő kulturális szimbólumok jelentéshálójában (Révész 2013a, 320). A gyermek így a kultúra által meghatározott emberi létfolyamba beleszületett, gyámolításra szoruló ösztön-lény itt, akinek a kulturális javak fogyasztása által meghatározott szocializációja a család szociokulturális státusza által előre biztosított. Csöndes életkép, nagyvárosi lárma és kulturális reminiszcenciák kapcsolódnak itt egymással egybe, sejtetve, hogy mindez máris Züzü életének része.



Csók István: Züzü a kakassal, 1912 körül. Olaj, vászon, 71×78 cm.

A kép forrása: Révész 2013a, 303.

Züzü a kakassal című festményén (1912 körül) a művész polgári ruházatban, díszes gallérú fehér dresszben ábrázolja kislányát, hátán, deréktájékon rózsaszín masnival, egy, a gyermek méreteihez igazított zongoránál ülve, színes arabeszekkel, geometrikus és növényi ornamensekkel díszített, expresszív színvilággal kibontakozó szobabelsőben. A kis fehér zongorán a kislány féltve őrzött játéka, egy mozgó-zenélő bohóc (paprikajancsi) miniatűr játékfigurája látható, amit Züzü egy gyermekzsúron nyert el barátnője elől. A gyermek külön kis világában, saját territóriumában jelenik meg a képen, amelynek saját törvényei, szabályai vannak – a saját játszóhelye ez, amelyben korlátlanul mozoghat, s meglelheti a játék gyönyörűségét, ahogyan Nádai Pál írta e korban a gyermekkorral kapcsolatban (Nádait kommentálja Révész 2013a, 321).

A zongoránál ülő kislány hátrafordítja fejét, s a díszes terítőjű asztalról mintegy eléje magasodik Cocó, a kislány méreteihez képest aránytalanul nagy méretűnek, már-már szurreálisan hatalmasnak ábrázolva. A Züzüvel készült interjúból kiderül, hogy Cocót a kislány édesanyja vásárolta a húsvéti lakomához, ám édesapjának felettébb megtetszett a szoborszépségű állat, aki „igazi modellként” viselkedett, ám végül mégis a fazékban végezte (Révész 2013a, 321).

Miután Züzü számára is fontos volt a szárnyas jószág, apja úgy festette meg, ahogyan lánya szerepeltetné saját rajzán. Ugyanis a gyermekrajzokon a gyermek számára fontos figurák kerülnek ábrázolásra a reálisnál nagyobb méretben, tükröztetve a gyermek perspektíváját, így aztán Csók festményén hatalmasra növelte az állatot, akinek díszes polgári enteriőrben való elhelyezése már önmagában szokatlan. Egyértelműen a gyermeki nézőpont, a gyermek érzékevilága tükröződik e mozzanatban: az ábrázolt jószág nem valóságos fizikai mérete,

hanem a gyermek belső élménytartalmait figyelembe véve került ábrázolásra, már-már az expresszionista ábrázolásmódra emlékeztetve a befogadót. Ferenczy Károly *Leány kakassal (A kedvenc)* című képén (1902) is központi motívumként jelenik meg a baromfi, melyen a leányka házikedvencként öleli magához a levágásra szánt jószágot, aki egészen hozzánőtt szívéhez (Támba 2020, 68), ám Csók képén a gyermek és a jószág közötti meghitt kapcsolat a kompozíciós megoldásokon keresztül is érzékeltetésre kerül.

Miután Csók képén a megszokott arányrendszert sutba dobva jelenik meg e motívum, a kislány és a kakas kettőse egészen betölti a képteret, eltérve ezzel minden ábrázolási konvenciótól, különösen a három részre (elő-, közép- és háttérre) tagolt kompozíció klasszikus hagyományától. Itt ugyanis mintegy közelkép-szerűen, a képkivágásos technikát alkalmazva jelenik meg előttünk Züzü Cocóval. A valószínűtlen arányok, az egész képteret betöltő figurák aszimmetrikussá teszik a képet, ignorálva a valós téri pozíciókat és arányokat, s ez alapvetően ütközik a reneszánsz látáskonceptió óta alapértelmezettnek tekintett perspektíva-törvényekkel. A művész tehát itt az empirikus-naturális látványfelfogás konvencióit felbontja a gyermekperspektívából történő ábrázolásmód, a gyermeki élményvilág előtérbe helyezése érdekében, s ez a gesztus már önmagában a gyermekkor felértékelődésére utal. A gyermekközpontúság szemléletmódja uralkodik e művön, amennyiben a gyermekkor pusztá ábrázolásán túlmenően mintegy a gyermek egyes szám első személyű narrációja valósul meg a képen a gyermeki nézőpont messzemenőlegés átvételével.



Csók István: Züzü a karácsonyfa alatt, 1914 körül. Olaj, fa, 70×68,3 cm.

A kép forrása: Révész 2013a, 305.

Csók az első világháború első évének karácsonyán festette *Züzü a karácsonyfa alatt* című képét (1914 körül). A kompozíció rendkívül zsúfolt, a karácsonyfa egészen a gyermek fölé magasodik, s Züzü csak a kép alján jelenik meg, mintegy töredékszerűen, a degas-i kulcslyuk-technika mintájára, kép kivágásos eljárást alkalmazva (Heard Hamilton 1987, 23–24). A képen Züzü egy társalgóasztalnál ül kisszéken, játékbabáival körülvéve, akiket a kislány a mellette lévő kis méretű játékszékekre ültetett, mintegy vendégséget imitálva. Ám e képen Züzü annyira hasonlít porcelánfejű játékbabáira, hogy már-már egynemű azokkal, s szinte egymásba mosódik itt fizikai valóság és gyermeki képzelet, hiszen a gyermekperspektíva átvétele révén megközelített gyermeki játékos képzeletvilág már-már belefolyik az ébrenlét realitásába. A gyermek a játék örömeiben szinte játékbabává lényegül át, tükröztetve a gyermeki beleélés mozzanatát (Révész 2013a, 322).

A gyermeki nézőpont átvétele okán ugyancsak nagymértékben érvényesül itt a gyermekközpontú apai szemléletmód. Bár Fritz von Uhde *Óvoda* című festményén (1889) is a gyermeki játéktevékenység közvetlen hangú ábrázolásának lehetünk szemtanúi, míg a német naturalista-realista festőművész alkotásain a gyermekek „szabad játéka” hangsúlyozottan a felnőtt szemszögéből kerülnek ábrázolásra (a horizont elhelyezését tekintve is), addig az apa, Csók István kifejezetten a gyermeki élményfolyam felől közelíti meg az adott témát.

Egyfajta mérsékelt szürreális víziót kapunk itt, melyen a gyermeki fantázia álomszerű fantáziaképei mintha csak át kívánnák venni a kontrollt a fizikai való felett. Ezáltal elmosódik a határ játék és valóság, fantázia és realitás között, így lesz e kép hangulata mágikus, így tölti be e kép hangulatát a csoda. Ráadásul a festő itt szemfényvesztő módon komponálta át a valóságos méretarányokat, s ezáltal még jobban összefolyik itt játék és valóság. Külön érdekes eleme a képnek a baldachinnal borított, kannelúrázott pilaszterpár közé illesztett tükör, mely titokzatosságot, ünnepélyességet sugall, s mintha csak új dimenziót nyitna a valóságból a mesék világába (Révész 2013a, 323).

Érdemes megemlíteni továbbá, hogy e képen a karácsony már nem a hagyományos keresztény ünnepként jelenik meg, legalábbis nem ez az aspektusa hangsúlyos itt; szekularizálódott karácsonynak lehetünk szemtanúi, mely itt már a gyermek köré épített, szervezett családi ünnepként realizálódik. Erre utal a fára függesztett angyalkadisz is, mely ugyancsak a gyermeki képzeletvilágot tükrözi, a háttérben pedig betlehem is látható. A Csók család számára egyébként kettős jelentéssel bírt a karácsony, hiszen ekkortájt, december 21-én született Züzü, s szülei így méltán tekinthették a legszebb karácsonyi ajándéknak kislányukat, s a művész számára is valóságos áldást jelentett gyermeke születése.



Csók István: Züzü beteg, 1914.

A kép forrása: Révész 2013a, 322.

Züzü beteg című képét kislánya betegeskedése idején festette, ám a jelenet gazdag koloritja sokkal bensőségessé és meghitté teszi a képet, semmint, hogy a betegség sápatag mélabúját tenné érzékelhetővé. A gyermek cinóberpiros színfoltokkal jellemzett ruházatával egészen kiválik a dunna hőszerű habjából, a vidám, expresszív színvilággal megfestett faliszőnyeg játékos arabeszkjei pedig ugyancsak fokozzák a játékos színharmónia gyengéd derűjét. Züzü puha dunyhájának lágy habjai a gyermeket övező szeretet melegét érzékeltetik, a dunna tetején pedig ott pihen a kislány kedves játékszere, egy groteszk „keres, mozgó majom”.

Ez a tárgyi elem szintén hozzájárul az otthon melegét érzékeltető atmoszféra megteremtéséhez; érzékelhető tehát, hogy a csillogó szemű, ám sápadt ábrázatú, gyengélkedő kislányt szerető, bizakodó, vigasztaló környezet veszi körül. A gyermeki játékszerek a század első évtizedeiben virágkorukat élték, s a kor pedagógiai áramlatai egyetértettek abban, hogy a gyermeki fejlődés szempontjából is roppant jelentőséggel bírnak. Ám az e képen látható játék pusztán a szórakozást szolgálta, a polgári családokban oly népszerű gyáripari játékok közül való, s benne nem annyira a szülőknél a gyermeki képességek fejlesztésére irányuló, reformpedagógiai ihletésű (például Maria Montessoritól, távolabbról pedig Friedrich Fröbeltől eredeztethető) szándéka érhető tetten, sokkal inkább a gyermek felé irányuló temérdek szeretet ölt itt tárgyiasult formát. Bár Csók ismerhette a gödöllői művésztelep alkotói vagy épp Wessely Vilmos által készített, nemzeti szellemiségtől sem mentes, stilizált reformjátékokat, a Csók képein szereplő játékok, mint amilyen a karácsonyfa alatt ülő babák, a zongorára helyezett zenebohóc vagy épp ezen a képen szereplő groteszk majom, korántsem ezt a felfogást képviselik.

A Züzü felnőttkorában készült interjúból kirajzolódó anekdotából fény derül a kép keletkezéstörténetére. E szerint a meghűlt kislányt bevásárolni igyekvő édesanyja kitolta apja műtermébe a dívánnyal együtt, mire Csók egyszer csak figyelmes lett piros pulóveres lányának megkapó látványára a kerek majommal együtt, így aztán lefestette, s végül ezt a képet adta a Múcsarnokba egy másik helyett. E festmény végül meghatározó jelentőségűvé vált az életmű egészét tekintve is, hiszen a művész festői szemléletének összegzését adja (Révész 2013a, 322).



Csók István: Pihenő Züzü, 1914 körül. Olaj, vászon, 41,5×57,5 cm.

A kép forrása: Révész 2013a, 307.

Csók István *Pihenő Züzü* című festményén (1914 körül) ugyancsak passzív időtöltés közben ábrázolódik a művész kislánya, színes, arabeszekkel díszített vörös háttér előtt, nagy, expresszív színfoltokkal megfestve. A fakó-rózsaszín ruhába bújtatott, édesdeden alvó, masnis kislányt sárga takaró borítja, melynek nagy, sima felülete az álom nyugalmát sugallja, akárcsak a gyermek arcára kiülő kellemes mosolya is. E kép kevésbé részletező jellegű, mint a *Züzü beteg*, a művész itt kifejezetten az alvás folyamatának megfigyelésére fókuszál, s az ezt rögzítő atyai tekintet a szülő gyermeke iránti nagyfokú érdeklődéséről tesz tanúbizonyságot.

Csók István *Züzü táncol* című képe a „beszédese kedvű”, cselekményes életképek sorába tartozik. A festményen a kislány odaadóan mutatja meg táncudását rokonainak a műteremben, fehér ruhája a gyermeki ártatlanság narratíváját szolgáltatta meg. A háttérben látható festmények a művész életműve szempontjából meghatározó darabok, mint amilyen a *Nirvána* és a *Zsuzsanna* – ebben a közegben mozog tehát a gyermek, édesapja alkotásaitól körülvéve. A gyermek nagy, tágas műteremben jelenik itt meg, s a bő mozgástér nem másra utal, mint a gyermek előtt álló megannyi életlehetőségre (Révész 2013a, 323). Egyszer-

smind azonban a műtermekkel díszített belső tér elvont közegként tétéleződik a kisleány számára, mégis ösztönösen mozog itt is, hiszen édesapja műtermébe a kislánynak napi bejárása volt.



Csók István: Züü táncol, 1915 körül. Olaj, fa, 47×38 cm.

A kép forrása: Révész 2013a, 309.



Csók István: Züü a lugasban, 1917. Olaj, vászon, 79×64 cm.

A kép forrása: Révész 2013a, 310.

Az 1910-es évek végén születtek Csók kertképei, melyek ihletője a család új otthona, a Hunfalvy-villa az első kerületben, ahová a család 1917 nyarán költözött. A környék igen kedves volt a művésznek a közeli Toldy Gimnázium miatt, ahová gyerekként járt. Számtalan művét ihlette a ház üvegezett verandája. Ilyen mű a *Züzü a lugasban* (1917 körül), amely idővel igen népszerűvé vált, s a művész gyakran készített rá variációkat. E művén plein air stílusban ábrázolta a modellt, mint e korban oly gyakran. E lugas édenkerti életörömet sugároz, lánya ebben az idilli környezetben jelenik meg piros kockás kabátban, kezében napernyővel, kezét pedig egy padra támasztja. A felhőtlen öröm megtettesítőjeként jelenik meg itt a gyermek. E képen a művész már mellőzi a környezet részletes rajzát, a gyermek tárgyi világának bemutatását, ehelyett egynemű felülettel veszi körül modelljét, expresszív színfoltokból építi fel kompozícióját, s ennek hatására elevenen áradó energia munkál a képen (Révész 2013a, 325).

E festményen Züzü már nagyobbacska lánnyá lett, az 1917-től keletkező festmények immár új fejlődéslélektani állomásait rögzítik Juliette életének. E műveken, mint a *Züzü a lugasban* című alkotáson is, szembetűnővé válik nőisége, s az az önreflexió, amivel Züzü nőisége tudatára ébred.



Csók István: Züzü a tükör előtt, 1918. Olaj, vászon, 93×85 cm.

A kép forrása: <https://www.mutargy.com/festmeny-grafika/csok-istvan-1865-1961-zuzu-a-tukor-elott-1918>
(2023. ápr. 9.)

Csók István 1917–1918 körüli képei a nagylánnyá cseperedő Züüt ábrázolják, aki mind tudatosabban éli meg saját nőiségét. A művész *Züzü a tükör előtt* című családi idilljét (1918) a holland aranykor díszletei közé helyezi, a saját korábbi művein tapasztalható modellbeállítást imitálva állította itt be fiatal

modelljét. A kép előzménye az 1905-ben festett holland stílusú zsáner, melyen a modell ugyanazon testtartást vette fel, mint Züzü e portrén, s ugyanazzal a mozdulattal tekintett ki a képtérből a néző felé. Ezen az alkotáson a holland aranykor festészetének hangulatait, elemeit vetíti rá saját kompozíciójára, a klasszikus holland mesterek által képviselt tradíciókat emeli be saját festészetébe (Révész 2013b, 67). Jan Vermeer műveivel vonható párhuzamba az itt tapasztalható modellbeállítás és enteriőrkioldozás, a szobát átjáró higgadt napfényáradattal együtt. Megjelenik itt a kép a képben megoldás is, hiszen a háttérben a *Züzü beteg* című kép látható, mely a művész számára sokat jelentett. A jelenet helyszíne mindazonáltal a család otthona, a Hunfalvy-villa volt.



Csók István: Züzü az ablakban, 1918 körül. Olaj, vászon, 19×23 cm.

A kép forrása: Révész 2013a, 315.

Csók István *Züzü az ablakban* című jelenete (1918 körül) ablakkivágaton keresztül megjelenő téli táj előtt jelenik meg a művész tanulás közben ábrázolt, piros masnis kislánya, kék ruhában, fehér köténnyel, e színek pedig összhangban állnak a háttér színeivel. A kislány révetegen tekint maga elé, e bágyadtsággal tükröztetve a háttéri téli táj hangulatát, sőt, mintha e töredékszerűen megjelenő tájkép juttatná kifejezésre a gyermek belső élményvilágát e pillanatban. „A Hunfalvy-villa ablakából kirajzolódó, behavazott vízivárosi épületek között jól kivehető az 1901-ben épült Vásárcsarnok tömbje és a Szent Ferenc-templom tornya” (Révész 2013a, 325), de a háttérben látható a Duna és a Batthyány tér részlete is (Révész 2013b, 68). A kép párdarabjának tekinthető a *Tél a tavaszban* című műve, melyen szintén a behavazott város látványa áll a középpontban.

E képen azonban a festő megkapóan érzékelteti az ellentétet az otthon melege és a téli táj hidege között; míg az előtéri asztal vörösesbarnái érzékeltetik az előbbit, addig a ruházat és a háttér hideg színei az utóbbit juttatják kifejezésre. Mindazonáltal e mű eszünkbe idézi Rembrandt *Titus-portréját* is, mégpedig a hasonlóan barnás-vöröses árnyalatok alkalmazása okán, ugyanis Titus és Züzü alakján is meghatározóak ezek a tónusok, a hasonlóság pedig feltehetően szándékolt volt (Révész 2013a, 325). Ezentúl magától értetődően adódik a párhuzam Fényes Adolf *Reggeli lecke* című képével (1904), melyen egy „egészen aprócska kislány” ismerkedik „az olvasással, tartása és tekintete átélésről, erőfeszítésről tanúsít minket” (Támba 2017, 254). Ám míg Fényes szénrajza a tanulás szertartásos voltát hangsúlyozza (Támba 2017, 255), addig Csók képén egyfajta fagyott nagyvárosi mélabúba szövődő gyermeki melankólia jut kifejezésre; itt tehát a pszichológiai élménytartalmak hangsúlyosabbak, mint a társadalomrajzi motívumok. Ugyanis a gyermeknek az olvasás felől el-elkalandozó figyelme is inkább a pszichológiai részletezés iránti érzékenységet mutatja a művész-apa részéről, semmint a tanulási folyamat rögzítésére irányuló törekvést.



„Hiszek Magyarország feltámadásában”, 1925. Olaj, vászon, 70×58 cm.

A kép forrása: Révész 2013a, 317.

Csók 1925-ben festette „*Hiszek Magyarország feltámadásában*” című képét (1925), melynek modellje ugyancsak Züzü, aki immár egészen nagylánnyá serdült. A kép megjelent az *Új Idők* című folyóirat címlapján is, s e korszak kultúrharcá szempontjából rendkívül fontos üzenetet kívánt alátámasztani, mintegy illusztrálva a Magyar Hiszekegy (Papp-Váry Elemérné: „Hiszek Magyarország

feltámadásában” kezdetű költeményének) nemzeti érzületű üzenetét. E képen a művész mintegy nemzeti, közösségi szimbólummá emeli lányát, aki viharos táj előtt jelenik meg, magyaros ruhában, imára kulcsolt kezekkel. Elképzelhető, hogy e kép a leány konfirmációjának emlékére készült – Juliette egyébként a Baár-Madas református középiskola tanulójaként konfirmált (Révész 2013a, 325).



Csók István: Züzü olvas, 1926.

A kép forrása: Révész 2013a, 327.

Csók *Züzü olvas* című képe (1926) a Züzü-ciklus utolsó harmadához tartozik, akár csak az előző darabok, immár a kamaszkorba lépő leányt ábrázolja, festőileg roppant oldottan. A képen meghatározóak az aranyárga tónusok. Züzü édesapja műtermében üldögél, miközben a tükörből az édesapa alakja is visszaköszön, mégpedig palettával a kezében (Révész 2013a, 325). Apa és nagylánnyá serdült gyermeke békés együttélésének ábrázolása a kettejük közötti harmóniáról tesz tanúbizonyságot.

Ferenczy Károly képei gyermekeiről

A századforduló idején nemcsak Csók István, de Ferenczy Károly is előszeretettel festette meg saját gyermekeit. A művész Fialka Olga festőművésznő hatására lépett a festészet ösvényére. 1885. november 14-én Ferenczy Károly és Fialka Olga Körmöcbányán házasságot kötöttek, s felesége teljes odaadással támogatta férje művészi kibontakozását. Házasságuk első napjaiban, 1885. november 22-én született első fiuk, Valér, 1890-ben pedig megszületett az iker-

pár: Noémi és Béni, avagy Benjámín (Sármány-Parsons 2008, 8). A család 1889 és 1892 között Szentendrén, 1893–1895 között Münchenben élt. Ferenczy gyermekeit kitűnő szellemben nevelte, korán rávezette őket az irodalom és a szép-művészetek szeretetére. Valér fiában már kiskorában fölismerte a tehetséget, s már gyermekkorában beadta Hollósy Simon műhelyébe a festészet alapjainak elsajátítása céljából. Valérból végül festőművész lett, Béniből szobrász, Noémiből pedig gobelinművész (Sármány-Parsons 2008). Miután Ferenczy életében roppant fontos szerepet töltött be családjában, számos arcképet, csoportképet készített annak tagjairól.

Ferenczy elsőszülött fiát Bimbinek szólította, így fejezve ki szeretetét, de hívta Brand-nek, Mungónak is, mely utóbbi nem más, mint egy, a cibetmacskával rokon indiai ragadozó állat (Ferenczy blog é. n.). A becenév nevelői attitűdöt tükröző jelentőségéből (vö. Pollock 1998, 186) kiindulva megállapítható, hogy a gyermek szerető nevelői közegben nőtt fel. Valér maga is érezte családjában szeretet-teljességét, érezte, hogy apja gyöngéden szereti és büszke rá, tudta, hogy nagyra tartja tehetségét és „koraérett komolyságát” (Ferenczy 1934, 15). Értékelték, hogy apja bemutatta művésztársainak, s hogy anyja gyakran magával vitte a tárlatokra; az ilyen alkalmakat Valér mindig ünnepnapnak érezte (Ferenczy 1934, 49). Művelt, gyöngéd családban nevelkedett tehát a fiú, ahol képességeit értékelték.



Ferenczy Károly: Valér, 1885. Ferenczy Múzeum.

A kép forrása: <https://www.blogger.com/blogin.g?blogspotURL=https://ferenczy-mng.blogspot.com/>
(2019. márc. 17.)

Ferenczy Károly már egyéves fiát is megörökítette (Valér, 1885), amint gyámoltalanul, mások gondozására, odafigyelésére rászorulva fekszik a puha párnák és paplanok között, Mary Cassatt csecsemőábrázolásait idézve. Arca pufók, kis teste akár egy puttoné, alakját e rajzon átjárja a lényére összponto-

suló szülői szeretet melege. A kisedet ilyen korban történő, önmagában való megörökítése a polgári gyermekvilág jellemző motívuma, mely gyermekközpontú szemléletről, empatikus, elfogadó nevelői attitűdről tanúskodik, s arról, hogy a szülők a gyermek személyének nagy értéket tulajdonítanak, a gyermek fiziológiai, lélektani sajátosságainak megfigyelésére nagy gondot fordítanak.



Ferenczy Károly: Valér ágyában, 1888. Olaj, vászon, 43×38,5 cm.

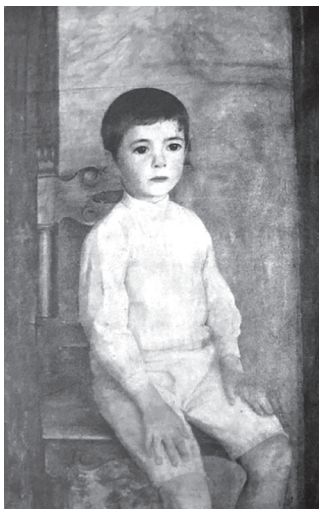
Jelzet jobbra fent: Ferenczy Károly.

A kép forrása: kieselbach.hu. https://www.kieselbach.hu/alkotas/valer-agyban_-1888_11904 (2023. máj. 1.)

Ferenczy Károly *Valér ágyában* (*Egy szép olvasmány*, 1888) című képe még magán viseli a műtermi festészet és a színpadias kompozícióépítkezés hatását, hiszen már csak a gyermek ágya mögötti függönyös térátvezetés is teátrális hatást kelt. A napfény problémájának festői kutatása azonban már az impresszionizmus irányába mutat, a pillanatnyiság, az átmenetiség érzését kelti.

A melegség érzése által átjárt, ám szentimentálisnak korántsem mondható kép egy önfeledt gyermeki pillanatot mutat be (Sármány-Parsons 2008, 10): a hároméves Valér ágyában böngészget egy képekkel ellátott, vaskos könyvet, komoly, érdeklődő tekintettel, belefeledkezve a kép okozta örömbébe. Ez a tevékenység a gyermek művészszeretetére és individuális voltának elismerésére utal, különösen, ha szembeállítjuk a falusi szemlélettel, melyből fakadóan a szülők nem látták értelmét az ismeretszerzésnek, a cél pusztán a közösségbe, a munka világába való betagolódás volt. Ferenczyék azonban gondoskodtak arról, hogy gyermekeikből művelt, kifinomult érzékekkel rendelkező individuumok váljanak, az édesapa pedig azt tartotta szem előtt, hogy arisztokratikus érzületét továbbörökítse rájuk. A gyermek jelentős értéket képviselt a családban, még az őt övező tárgyi-téri környezet is a gyermek kényelmes életmódját sejteti.

A gyermekalak mellett, az asztalon található tehénfigura a bőségre, a jólétre, a termékenységre, az anyai ösztönre utal (Pál–Újvári 2001), már csak Hathor egyiptomi istennő képzetén keresztül is, aki a szépség, az öröm és az anyaság istene volt. Ez az utalás a polgári családi környezet biztonságára, a gyermekkor védettségére, nyugalma, az anyagi jólétre enged következtetni, mely körülveszi a kis Valért és családját.



Ferenczy Károly: Valér, 1892. Elégett.

A kép forrása: <https://www.blogger.com/blogin.g?blogspotURL=https://ferenczy-mng.blogspot.com/>
(2019. márc. 17.)

Valér 1892-es egész alakos ülő portréján (*Valér*) hét éves korában láthatjuk Ferenczyék sötét hajú kisfiát, nagy, érdeklődő szemekkel, élénk tekintettel; e kép Renoir okos tekintetű, gömbölyded fejű gyermekfiguráit idézi (Genthon 1979, 13). A gyermek enyhe félprofilban került ábrázolásra, testével kifordul a szék által kijelölt pozícióból, s ez az enyhén elforduló beállás az elevenség hatását kelti, utalva a gyermekkor spontaneitására. Két kezét combjain pihenteti, mely jellemzően gyermeki kéztartás, s a hét éves gyermek szabálykövető magatartására, a tekintély erkölcsére (heteronóm morál, lásd: Piaget erkölcsfejlődési modelljét – Mönks–Knoers 2004, 151, 155) utal. E póz szófogadó, engedelmes, fegyelmezett, egyszersmind kiegyensúlyozott, nyugodt gyermeket sejtet, a háttérben érződik a szülői tekintély csendes kontrollja, fegyelmező ereje. Valér e képen díszes, faragott széken ül, mely a módos polgári létmódról informál minket, ugyanakkor e szék talán gyerekszéknek tekinthető, hiszen igazodik Valér apró természetéhez. A festmény elégett, de még ezen a reprodukción is kitűnik a modell gyermekiességének komoly bája.



**Ferenczy Károly: Ferenczy Valér gyermekkori arcképe.
Fiú arckép balustrade-dal (1894)**

A kép forrása: <https://www.blogger.com/blogin.g?blogspotURL=https://ferenczy-mng.blogspot.com/>
(2023. máj. 1.)

A *Fiú arckép balustrade-dal* (Ferenczy Valér gyermekkori arcképe, 1894) című festmény kilencévesen ábrázolja Valért. A kép a dekoratív felületalakítás és a foltfestés tendenciája közötti összhang megteremtésére irányuló törekvés példája. A fekete ruhában, komoly tekintettel ábrázolt fiú teste a szemlélőtől elfordul, ám feje frontálisan került ábrázolásra, tekintetéből magabiztosság, polgári öntudatosság árad.

Az egymáson pihentetett kezek nyugodt, kiegyensúlyozott, megfontolt, önbizalomtól ittas jellemet mutatnak, az éles kontúrokkal kirajzolódó háttéri fák határozott jellemre utalnak, a fák egymásba kapaszkodása pedig az erős családi kapcsolatokat érzékeltetik. A vastag ajkak öntudatosságot és magabiztosságot sugallnak a gyermek jellemével kapcsolatban.

A gyermeket az épített környezetet jelző balusztrád választja el a természeti környezettől, s tartja a polgári otthon biztonságos mikrovilágában, érzékeltetve a gyermekkor konzerválásának nevelői törekvését, a biztonság és védetség élményét.

A háttér meseszerű erdődíszletéből határozott kontúrokkal válik ki a gyermekalak. Mögötte úgy jelenik meg a táj, mint az érett reneszánsz portrékon (vö. Raffaello Santi: Pietro Bembo, 1504), még ha itt síkszerűen is ábrázolódnak a lombkoronás fák, a reneszánsz táj jövőbe mutató önbizalmat tükröző távlatiséga

nélkül. A messzibe vesző táj a reneszánsz portrékon az ábrázolt lelkének mélységeit érzékelteti, jelezve jövőre irányuló cselekvési potenciálját, ám itt a művész a dekoratív szemlélettel juttatja kifejezésre a gyermek jelenorientált létmódját.



Ferenczy Károly: Bimbi (Valér), 1894. Olaj, vászon, 63,5×35 cm.

A kép forrása: kieselbach.hu. https://www.kieselbach.hu/alkotas/bimbi_10309 (2023. máj. 1.)

Ferenczy *Bimbi (Valér, Ferenczy Múzeum)* című festményét 1894-ben, Münchenben, szentendrei korszaka után festette, a *Madárdal* keletkezésének évében. Érzékelhető itt Jules Bastien-Lepage finomnaturalizmusának halk szavú, lefokozott koloritja, mély tónusai, gyengéd színezése. Egyenletes, bágyadt megvilágítás járja át a festményt, a napfény és a vibráló levegő problémáját lírai érzékenységűtől s már-már vallásos természetélménytől átjárt felfogással oldotta meg a festő. Egészen összefonódik egymással a gyermek élményvilága és a látvány; a gyermek alakja kiválik a tájból, ember és természet kapcsolata mégis harmonikus.

Ez a hétköznapi, ám roppant bensőséges tájélmény járja át a festő kilencéves kisfiának alakját is, akit – mint az a kép bal felső sarkában is látható – Bimbinek becézett. A felirattól és a címtől látható: Ferenczy kifejezetten családi képnek szánta e képét, ennél fogva nagyfokú intimitás és közvetlenség járja át, a fiú spontánnak ható beállásából és arckifejezéséből pedig érződik az apa gyermeke iránti szeretete, a kettejük közötti meghitt, bensőséges kapcsolat. A fehér az érintetlenség, ártatlanság, a növények zöldje az érés, növekedés képzetét is keltheti a befogadóban, s Bimbi messzibe vesző tekintete, derűs arckifejezése is a jövőbe vetett bizakodó hitet érzékelteti, amelyben az apa optimizmusa is kifejezésre jut.



Ferenczy Károly: Fiúakt (Valér), 1897. Magántulajdon.

A kép forrása: <https://www.wikiart.org/en/karoly-ferenczy/ferenczy-karoly-fiu-akt-1895-1895> (2023. máj. 1.)

A *Fiúakt (Valér, 1897, magántulajdon)* tizenkét éves alakja már a prepubertásra jellemző erkölcsi autonómia szakaszába lépő Valér lélektani értelemben vett egyensúlykereső tendenciáját mutatja. Erre utal a kontraposzt-tartás is, ez az ellentétek kiegyensúlyozására épülő beállítás, melyben pedig kifejezésre jut a prótagoraszi homomensura-tétel s az abból fakadó etikai relativizmus, mely összhangban áll a gyermek lelki útkeresésével.

A dekoratív felületképzés és a foltfestés szintézisét nyújtó képen a gyermek erős megvilágítással emelkedik ki a sötét, semleges háttérből, mely révén a lélektani tartalomra összpontosul a befogadó figyelme.

Valér elfordítja tőlünk arcát, fejét leszegi, feszültséget keltve a szemlélőben. Egyik kezét mintha elrejtene, másik kezével pedig mintha belemarkolna valami-be, lelki vívódást sejtetve. A várakozás, a sejtelem, a nyugtalanság atmoszférája uralja a képet, a fiúalak mezítelensége pedig gondolati síkra emeli a festményt.

Ferenczy második fia, Béni 1890-ben született Szentendrén, Noémi ikertestvéreként. Szobrász válik belőle, ami a családjában tapasztalt kifinomult szellemnek köszönhető. Béni kapta a legtöbb becenevet apjától: Ben (Benjő) San, Ben Kristofonze, Ben Röszt, Benjonze, Ben Röszel, Brösstes, Pomplejovszki és még

lehetne sorolni – a becenevek valóságos folyama a meleg, szerető apai attitűdön túl utal az édesapa humortól, viccelődéstől sem mentes kapcsolatára gyermekével. Ferenczy gyakran illette fiát a „Béni, a demokrata” névvel is, mivel fia gyakran társalgott a cselédekkel vagy a bányásznéppel a konyhában, de ezt az arisztokrata szemléletű család hagyta is neki (Ferenczy 1934, 111; Ferenczy blog é. n.).



Ferenczy Károly: Béni vörös ruhában, 1894.

A kép forrása: <https://www.blogger.com/blogin.g?blogspotURL=https://ferenczy-mng.blogspot.com/>
(2019. márc. 17.)

Ferenczy Károly 1894-ben festette *Béni vörös ruhában* című festményét, fia akkor négyéves volt. A sötét, semleges háttérből tiszta körvonalakkal emelkedik ki alakja vörös egyberuhában, melynek függőleges redői a delphoi kocsihajtót juttatják eszünkbe. A bő drapériákkal ábrázolt, nagy tömegekkel aláhulló ruhácska vöröse a fenségesség színeként jelenik meg, ezáltal közvetítve a család ráörökített státuszát, de utalhat a gyermeket körülölelő szeretetre is. Nyakát körbeölelő gallérja a védettséget és a szeretettséget prezentálja. A gyermek fejét oldalra biccenti, egyik kezét szégyenlősen háta mögé rejt, mintha csak rejtőzködni szeretne. A dacos arckifejezésű gyermek levágta sapkáját a földre: konok természetéről árulkodik e mozzanat. A gyermeki viselkedés alapos megfigyelése a gyermekközpontú szemlélet felértékelődéséről árulkodik.



Ferenczy Károly: Béni, 1903.

A kép forrása: <https://www.blogger.com/blogin.g?blogspotURL=https://ferenczy-mng.blogspot.com/>
(2019. márc. 17.)

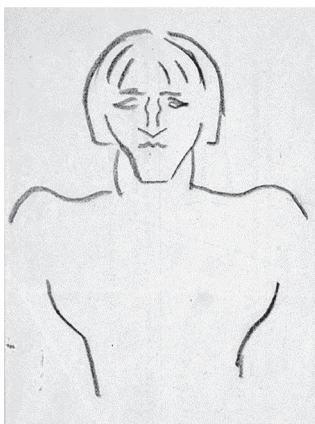
Dokumentatív értékű rajzok kerültek elő a művész mappájából is, melyek gyermeke fejlődésének állomásait regisztrálják. A tizenhárom éves Bénit ábrázoló rajzon (*Béni*, 1903) a kamasz fiú egy ágyon fekszik, párnáján könyököl. Ernyedten lógatott karja, nyugodt, mélázó arckifejezése meditatív elmélkedést sejtet, testtartása a lényét átjáró kényelmet és kifinomultságot érzékelteti.



Ferenczy Károly: Béni, 1906. Ferenczy Család Művészeti Alapítvány.

A kép forrása: <https://www.blogger.com/blogin.g?blogspotURL=https://ferenczy-mng.blogspot.com/>
(2019. márc. 17.)

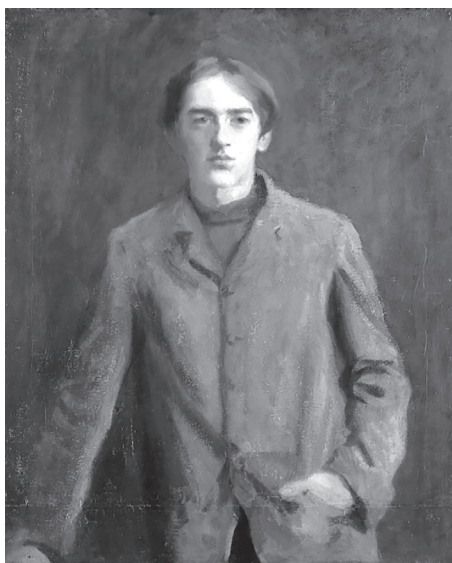
Béni tizenhat éves kori rajzán (*Béni*, 1906) Rodin *Gondolkodójának* kézgesztusával került ábrázolásra a fiú, aki immár az önkeresés útvesztőjébe, az erkölcsi autonómia szakaszába lépett (lásd: Piaget – kommentálja Mönks–Knoers 2004, 151, 155).



Ferenczy Károly: Karikatúra Béniről, 1910 körül.

A kép forrása: <https://www.blogger.com/blogin.g?blogspotURL=https://ferenczy-mng.blogspot.com/>
(2019. márc. 17.)

Béniről húszéves kori karikatúráján az apa fia szögletes vonásait, hosszú, hegyes orrát emeli ki, némi túlzással, hiszen Béninek pisze orra volt. Mindezzel Ferenczy gyermeke aszténiás testalkatát kívánta a szélsőségig hangsúlyozni, mely Kretschmer (2003, 63–76) szerint kiemelkedő intellektust takar. A Béniről készült többi rajzon is töprengő, gondolkodó alkata kerül hangsúlyozásra.

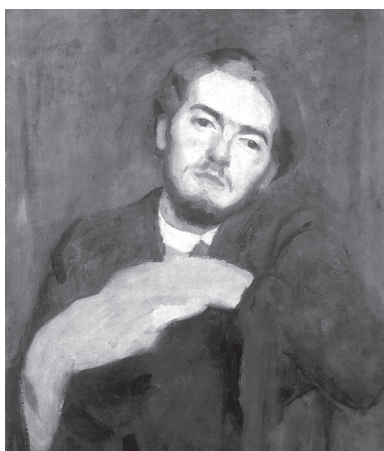


Ferenczy Károly: Béni bársonykabátban, 1908.

A kép forrása: <https://www.blogger.com/blogin.g?blogspotURL=https://ferenczy-mng.blogspot.com/>
(2019. márc. 17.)

Béni tizenhét éves kori portréja (*Béni bársonykabátban*, 1908) visszaigazolja a rajzokon tapasztalhatókat a fiú jellemével kapcsolatban, hiszen komoly arckifejezése, élénk tekintete intellektuális beállítottságára utal. A fiú alakja határozott kontúrokkal bontakozik ki a barna tónusokkal megfestett, semleges háttérből, mely már Ferenczy második nagybányai korszakának sajátossága. Még fölfedezhetők a foltfestés tendenciái, de itt már fokozottabb érdeklődés mutatkozik a lokális színek használata iránt. A nagyvonalú, összegző előadásmóddal megfestett képen nagy szerep jutott a sima ecsetkezelésnek, melynek hatására a képen dekoratív hatás, illetve nagyfokú nyugalom lesz úrrá. A képen érzékelhető nyugalom és egyensúly hozzájárul ahhoz, hogy e képen Béni alakját magabiztosságtól és öntudatosságtól áthatottnak lássuk.

Béni testét e képen szürkés-barnás kabátka fedi, mely csaknem olyan színű, mint a haja, mely gesztenyebarnának tetszik. Ez a szín az egyszerűség, az alázat, a hallgatóság és a szorgalom jelentését közvetíti, így Béni jelleme ezen tulajdonságok tükrében kerül láttatásra e portrén. A fiziognómiai bölcselek szerint az orr és az ajkak közötti tartományon, a philtrum zónájánál található mélyedés határozott jellemre és magas intellektusra utal, de kifejezésre juttatja a szorgalmat és a kitartást is. Arca ovális alakú, kissé szögletes, homloka széles, álla puhának tetsző – mindez együtt nagyfokú szenzitivitásra, fantáziagazdagságra, jó intellektusra és fogékonyságra utal (Eco 2020). Egyik karjával megtámasztja testének súlyát, ami alapvetően magabiztosságra és nyugalomra utal, másik kezét pedig zsebre teszi, de hüvelykujja kikandikál. Ez utóbbi fölényes magatartásra utal, amit rejtegető magatartással próbál leplezni (Pease 2005, 67–68); ezáltal jelenik itt meg a felsőbbrendűség érzése.



Ferenczy Károly: Szakállas Béni, 1912.

A kép forrása: https://www.kieselbach.hu/muvesz/ferenczy-beni_2358 (2023. máj. 1.)

Ferenczy *Szakállas Béni* című portréját már akkor festette fiáról, amikor az huszonkét éves volt, 1912-ben. Béni sötétbarna öltönyös alakja határozott körvonalakkal bontakozik ki a semleges háttér zöldjéből. Oldalra biccentett feje, egymásba fúrt ujjai érzékeny, fogékony művészember jellemét szólaltatják meg, tekintetéből szelíd, öntudatos jellem érződik.

Béni ikertestvérét, Noémit, a későbbi gobelinművészt szintén sokszor megfestette Ferenczy, aki lányát is elárasztotta becenevekkel, a szerető kedveskedés jeleként. Hívta őt Cvankának (lásd: *Zvanka*), Cvakvidesnek, Cvuknak, de É. C.-nek is (Édes Cvanka – Ferenczy blog é. n.). A becézés szülői gesztusában ez esetben is a szeretet, a féltve óvás, a gondoskodás szándéka jelenik meg (vö. Pollock 1998, 186).



Ferenczy Károly: Noémi, 1894. Olaj, vászon, 81×54 cm. Janus Pannonius Múzeum.

A kép forrása: Révész 2008, 19.

Ferenczy Károly 1894-ben készített Noémiről egy festményt (*Noémi*, 1894, Janus Pannonius Múzeum), mely hároméves korában ábrázolja a kislányt, Rembrandtot követve (vö. Titus), hiszen az ő nyomán nagyfokú lényegmegragadás jellemzi e képet is. Sötét, semleges háttérből ragyog elő a szőke kislány törekeny alakja (Sármány-Parsons 2008, 28). Vaskos ajkai akaratos természetéről árulkodnak, tekintete komoly, dacos; összekulcsolt keze visszafogottságot, nyugalmat sugallanak. A kislány bájos szoknyás alakja Velázquez infánsnőit (*Margarita infánsnő*, 1660) és Csók István Réti Vera-festményét juttatják eszünkbe. Ám Velázquez képével szemben itt nem a „kicsinyített felnőtt” kifejezéssel összegzett gyermekéskonstrukcióról beszélhetünk. Sőt, Noémi itt már-már játék babának érződik, már csak a merev beállítás okán is, ebből fakadóan pedig gyámolta-

lanság, esetlenség érződik lényéből. Noémi félprofilból való ábrázolása a gyermekkor elevenségére utal.



Ferenczy Károly: Tyúketetés, 1895. Olaj, vászon, 92×70 cm.

A kép forrása: mng.hu. <https://mng.hu/mutargyak/tyuketetes/> (2023. máj. 1.)

Ferenczy *Tyúketetés* című festménye (1895, MNG) ugyancsak Noémit ábrázolja; e mű még a müncheni korszakban keletkezett. E kép felfogásában már távolodóban volt a naturalizmustól, szintetizálni igyekezett a foltfestés és a dekoratív festés tendenciáját. Az immár Münchenben készült mű életképszerűsége ellenére a lényeglátás igényével ragadja meg a gyermekkort. A verőfényes délelőtti jelenetet bemutató festményt a zöldek közt felsejlő színek harmóniája járja át; mély tónusok és fokozott színhasználat jellemzik, akárcsak *Bimbi* című festményét. A festő által átélt bensőséges természetélmény itt is áthatja a kislány alakját, akárcsak a vibráló ecsetkezelés, mellyel a forró nyári napfényt hivatott érzékeltetni. Ugyanakkor e festményen a kislány feje, illetve ruhája erős átfestés nyomairól tanúskodik, mely nem a festőtől származik. A kompozíció képkivágásos eljárással készült, de mégis érezzük a megkomponálás törekvését.

A képet tehát a fényfestés törekvése határozza meg, a művész a szabadban való festés technikai problémáit kutatja e vásznan, igyekezve megragadni a lombok közt bujkáló fények játékát (Sármány-Parsons 2008, 23). Nem érzékelhető itt semmiféle elbeszélő jelleg, sem jelképi tartalom. Látható: Ferenczy művészetében a téma fokozatosan elveszti jelentőségét, hogy végül eljusson a tiszta látványfestés stádiumáig, mely alkalmasnak bizonyult a lelkiállapot, a hangulat rögzítésére is, szorosan összefonódva a tájélmény rögzítésével. A gyer-

mekkor milyensége a természet atmoszféráján keresztül válik itt érzékelhetővé, ennél fogva a gyermekkort napderűs, önfeléd, ébredező életszakasznak látjuk, melynek során a gyermek még csak töredékekben képes megragadni a világot, amelyben mozog, s amelyet magába fogad. A tyúketetés mint játékszerű mozzanat pedig utal a felnőtt életbe való átmenetre, hiszen a tyúketetés régen kiegészítő, kisegítő jellegű gyermeki munkatevékenységnek számított. Ám a tyúketetés folyamata nem csak az állatok gondozására irányul, visszahat a cselekvést végző gyermekekre, kifejezve igényét a gondoskodásra; így a gyermekkort itt szeretetre szoruló életszakasznak látjuk.

Ugyanakkor Noémi fehérés-rózsaszínes ruhája révén érezzük: a kislány csak alkalomadtán foglalkozik állatgondozással, kár volna összekoszolnia ruháját ily tevékenységgel. Ő nem ezt a sorsot kapta osztályrészül, ez számára nem életrend, pusztán egy kellemes vidéki élmény, melyre talán szeretettel és könnyű lélekkel emlékezik majd vissza felnőttként.

A háttéri kerítés védettségre utal, a fák a növekedés gyermekkort-motívumaként jelennek meg. A reflexek, a forró, vibráló napfény hatásának rögzítése a szüntelen változás, az átmenetiség érzését nyújtja, érzékeltetve a gyermekkort átmeneti voltát, melynek kulcsmozzanata a növekedés. Ezt érzékeltetik a zöld tónusok is, a kislány ruhájának fehéré pedig ráerősít az éretlenség, az ártatlanság és a tisztaság jelentésére.



Ferenczy Károly: Noémi kibontott hajjal, 1903. Olaj, vászon, 104×67 cm.

Magántulajdon.

A kép forrása: Képzőművészet Magyarországon. https://www.hung-art.hu/frames.html?magyar/f/ferenc_k/index.html (2023. máj. 1.)

Ferenczy immár kamasszá vált lányáról festette *Noémi kibontott hajjal* című képét 1903-ban, immár Nagybányán, a fényfestés tendenciáját érvényesítve. A tizenhárom éves Noémi ovális arccal, némiképp méléző, de komoly, átszellemlélt tekintettel került megjelenítésre. A fekete ruhás leány alakja a sötét, semleges háttérből leginkább szőke hajzuhatagával válik ki (Szabadi 1996, 133). Noémi kibontott hajának hatalmas felülete lelki gazdagságot, szabadságot érzékeltet, oldalra biccentett feje eleven, nyitott természetet sejtet.



Ferenczy Károly: Noémi karikatúrája, 1910. Magántulajdon.

A kép forrása: <https://www.blogger.com/blogin.g?blogspotURL=https://ferenczy-mng.blogspot.com/>
(2019. márc. 17.)

Akárcsak Béniről, Noémiről is ismerünk egy húszéves kori karikatúrát (*Noémi karikatúrája*, 1910), melyen gyengédsége és szellemének bensősége kerül kihangsúlyozásra.

Ugyanakkor személye megörökítésre került bátyja, Ferenczy Valér egyik festményén is, édesanyjával, az akkor már ősz hajú Fialka Olgával együtt. Noémi ezen a festményen (*Család [Noémi, Olga]*, 1909, magántulajdon) tizenkilenc éves, lényéből szelídség és visszafogottság árad. E derűs színvilágú képen – a testközelség és a leány anyja jelenlétében tanúsított oldott, kötetlen testtartása okán – érzékelhetővé válik az anya és lánya közötti közvetlen, bensőséges kapcsolat is. A képről kitűnik, hogy e családban kapcsolódási pontot jelent az olvasás és a művelődés mint a közösen eltöltött idő forrása. Érdekes színpárosítás a képen a lány világosabb és az anya sötétebb kékje, érzékeltetve az életkor előrehaladását. Anya és lánya között itt közvetlen kapcsolatnak lehetünk szemtanúi, nem érzünk hierarchikus alá- és fölérendeltséget.



Ferenczy Valér: Család (Noémi, Olga), 1909. Magántulajdon.

A kép forrása: <https://www.blogger.com/blogin.g?blogspotURL=https://ferenczy-mng.blogspot.com/> (2023. máj. 1.)



Ferenczy Károly: Kettős arckép: Valér és Béni, 1901. Olaj, vászon, 117,5×117,5 cm. Jelzet nélkül.

A kép forrása: [kieselbach.hu. https://www.kieselbach.hu/alkotas/kettos-arckep-valer-es-beni-1901](https://www.kieselbach.hu/alkotas/kettos-arckep-valer-es-beni-1901) (2023. máj. 1.)

Ferenczy Károly gyermekeit együtt ábrázoló képei közül való a *Kettős arckép: Valér és Béni* című kettős portréja (1901), melyen Béni tizenegy, Valér tizenhat éves korában lett megörökítve. A mű a pillanatnyiség hatását viseli magán, ami a mozdulatok véletlenszerűségének köszönhető. Valér, kinek ajkai fölött már kis bajuszka serken, félprofilból került ábrázolásra, míg Béni szembenézetből. A háttérben található műtárgyak utalnak a műveltség jelentőségére, valamint arra, hogy egy művészcsalád tagjairól van szó, ugyanakkor az ábrázolás merő-

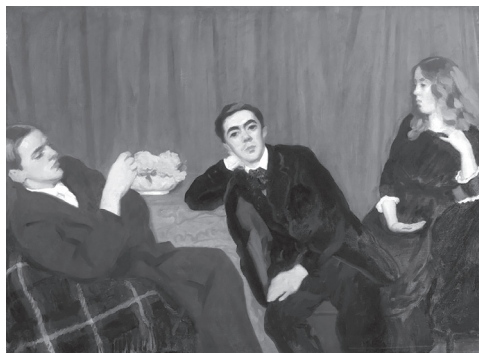
ben hétköznapi jellege a gyermekkor önértékére irányítja a figyelmet. E képen a képkivágásos megoldás ellenére is érződik a megtervezettség és a kiegyensúlyozottság (vö. Genthon 1970, 458–460). Valér megérinti Bénit, mely a családi összetartozásra utal, egymás megsegítésének, támogatásának jelentőségére, mint a Ferenczy család fontos értékére.



Ferenczy Károly: Béni és Noémi, 1908. Olaj, vászon, 142×155 cm.
Magyar Nemzeti Galéria.

A kép forrása: mng.hu. <https://mng.hu/mutargyak/kettos-arckep-noemi-es-beni/> (2023. máj. 1.)

Ferenczy Károly *Béni és Noémi* című festményén (1908) Béni és Noémi tizennyolc éves korukban kerültek ábrázolásra. Ezen az aszimmetrikus kompozíción függőnszerű háttér előtt, szűk térben, plasztikusan jelenik meg kettejük alakja, s a lokális színek által elevenednek meg. A kép középterében átlósan ábrázolt Béni térigénye ambíciójára utal, mögötte áll Noémi visszafogottan, két kezét szemérmesen összekulcsolva, az ártatlanság képzetét keltő fehér, csipkés ruhában.



Ferenczy Károly: Testvérek (Béni, Valér, Noémi), 1911. Olaj, vászon, 77×104 cm.

A kép forrása: mng.hu. <https://en.mng.hu/artworks/siblings-the-artists-children/> (2023. máj. 1.)

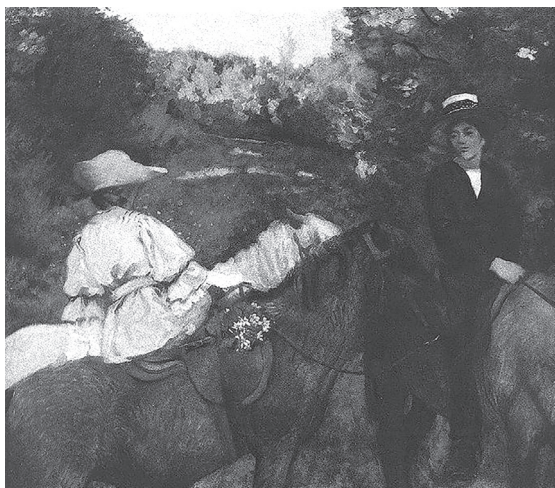
Testvérek (Hármas arckép) című képén (1911) Béni és Noémi huszonegy, Valér huszonhat évesen jelenik meg. A testvérek mintha ügyet sem vetnének a festésre, pusztán Valér tekintete mered felénk mélán, az asztalon könyökölve. A szereplők szerves részei a kompozíciónak, szorosan egymáshoz tartoznak. Itt a kezek a lélektani jellemzés szempontjából már-már fontosabb szereppel bírnak, mint az arcok. Noémi gyengédséget szuggeráló kéztartása például a róla készült 1910-es karikatúrát idézi, ám egyik kezét öle tájékán tartja, akárcsak a *Béni és Noémi* című képen (1908). E dekoratív hatású, geometrikus felépítésű, harmónikus hatású képen „az irányított esetlegesség a formákat törékennyé, az időt rebbenékennyé teszi, s feltölti a képet a fluktuáló élet eleven áramával” (Szabadi 1996, 135). A kép ritmusa szinte saját életet él, amit a színek csak felerősítenek (Szabadi 1996, 136).



Ferenczy Károly: Gyermekek ponynykon, 1905.

A kép forrása: La femme. http://www.lafemme.hu/kultura/308_sosem_lehet_tudni_hol_lappang_az_ertekes_kep (2023. máj. 1.)

1905 nyarát a család a Nagybánya környéki hegyeknél, Izvoránál töltötték, ahol több, lovagló gyermekeket ábrázoló kompozíció is született – az első a *Gyermekek ponynykon* címet viselte. E mű impresszionista stílusban, erős napfényben ábrázolja a festő gyermekeit, amint dús, csillogó, zöld lombok és füvek között haladnak előre: elől fehér lovon a nézőnek háttal lovagló kalapos fiú az ártatlanság képzetét idéző fehér ruhában, hátul pedig a sűrű ruhás, sárga kalapos leányzó, Noémi. Ez a dinamikus, eleven, szinte lélegző, lüktető, ragyogó színek kompozíció tekinthető bájos gyermekjelenetnek is, ám egyúttal felidézzi a háromkirályok titokzatos jelenetét, noha annak misztikus, mély világítása kétségkívül a múlté már, polgárabbá szelídült (Genthon 1970, 458–459.).



**Ferenczy Károly: Lovagló gyermekek, 1905. Olaj, vászon, 140×165 cm.
Magántulajdon.**

A kép forrása: Képzőművészet Magyarországon. https://www.hung-art.hu/frames.html?/magyar/f/ferenc_k/index.html (2023. máj. 1.)

Ferenczy Károly hasonló témájú, *Lovagló gyermekek* című kompozíciója (1905) szintén a nagybányai nyaralás alatt született, de ez már nem nappali fényáradatban, hanem alkonyattájt ábrázolja a gyermekeket: a leányt háttal, a fiút vele szembe fordítva. Itt is erőteljesen érvényesül ugyan a foltfestés tendenciája, de már napfény nélkül, s immár az előtéri alakokra kerül a hangsúly, semmint az őket körbeölelő természeti környezetre (Genthon 1970, 455–462). A szűk térben ábrázolt gyermek lovasok e bájos kis jelenetét Ferenczy sokkal inkább árnyékkal festette, mint fényvel, hiszen a homályban maradt részletek képezik a kompozíció lényegi pontját. A szembenézetből ábrázolt fiú Valér, aki ellenfénybe kerül: „sötétkék ruhás alakjára, lányosan szép, tűnődő kis arcoskájára a mulandóság futó árnyéka vetül” (Szabadi 1996, 132). Valér stilizált, foltszerű alakja meglehetősen statikus, zárt hatást kelt, különösen az előbbi kép dinamikus összehatásával szemben. A kompozíció lényegi eleme a kör alakú képmező, melybe az egyik belelovagol, a másik pedig épp kilovagol belőle, egyfajta megbilentett képsíkot eredményezve ezáltal.

A dombtető merész hajlatára derékszögben szalad rá a térbe ék alakúan becsúsztatott lovak diagonálisa, és ez azt az érzetet kelti, mintha a virtuális centrifugális erő beszippantná az előtérben látható élőlényeket. Miközben ők moccanatlan mozgásukkal beledermmednek a végeérhetetlenné nyújtott nyárdélutánba, úgy tűnik, mintha a tér hullámozna mögöttük (Szabadi 1996, 132).

E festményen jól öltözött, polgári gyermekek jelennek meg pónikon, akik a hagyományos, polgári értékrendet képviselik, továbbörökítve arisztokratikus érzelmekkel teli őseiktől az erkölcs és a kötelességérzet rendíthetlenségét, mely biztonságot, szilárd alapot, más szóval egyfajta békebeli életformát biztosít a családnak (Szabadi 1996, 132). Talán már a pónin lovaglás ténye is utal a gyermekkor igényeihez való igazodásra, hiszen ennek révén szemlátomást elválasztásra kerül itt a gyermekvilág a felnőttvilágtól. Mindazonáltal, mivel a ló az elegancia, a szépség és az értelem megtestesítőjeként jegyzett állat (lásd: Pál–Újvári 2001), kifejezésre jut itt a lovagló gyermekek eleganciája, társadalmi-gazdasági státusza is. A derűs, üde színek kompozíció a maga közvetlenségével, bájával juttatja kifejezésre a gyermekkor kedves vonásait, tükröztetve Ferenczy goethei ihletésű szemléletét, melynek értelmében a természetbeni létezés nem más, mint az erkölcsi és a fizikai lét szerves szintézise.

Összegzés

A századforduló idején mind jellemzőbbé vált a gyakorlat, miszerint a festők megfestették saját gyermekeiket, nyomon követve azok fejlődését. A gyermek fejlődése iránti kutató érdeklődés jelen volt Csók és Ferenczy életművében is, mely a polgári otthon kényelmének, biztonságot adó mikromiliójának festői tükröztesével párosult, egyúttal láttelelet adva a középpolgári családok életmódjáról és gyermekszemléletéről is. A gyermekszemléletet ebben a közegben az odafordulás, az oltalmazás, a védelmezés nevelői attitűdje, valamint a polgári kényelem határozta meg, valamint a gyermek lélektani mozzanatainak aprólékos megfigyelése iránti igény a nevelési folyamat hatékonyabb megtervezése érdekében. Ez a szemléleti fordulat, ez a fajta gyermekközpontúság a fentebb tárgyalt alkotásokon egyértelműen érzékelhető, így e művek a gyermek lényre iránti fokozódó érdeklődés kortörténeti dokumentumainak tekinthetők. Ráadásul, bár érzékelhető még a romantikus gyermekideológia indíttatása is, e művek keletkezésének motivációja nem a gyermek lényre iránti szentimentális közeledés, sokkal inkább a testi-lelki fejlődés stációi iránti őszinte kutató érdeklődés.

Irodalom

- Ackermanné Kelő Kamilla. 2013. A természetközeli oktatás megnyilvánulásai A Jövő Útjain című folyóiratban. In *Az életreform és reformpedagógia – recepció és intézményesülési folyamatok a 20. század első felében*, szerk. Németh András – Pirka Veronika. 117–133. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Deák Gábor. 2000. *A magyar gyermektanulmányi mozgalom története I.* Budapest: Fővárosi Pedagógiai Intézet – Magyar Pedagógiai Társaság – Országos Pedagógiai Könyvtár és Múzeum.

- Eco, Umberto. 2020. Az arc nyelve (fiziognómia). Ford. Kunkli Enikő. *A füzet online*, 2020.01.12. <https://afuzet.hu/umberto-eco-az-arc-nyelve-az-arc-nyelve-az-arc-nyelve-az-arc-nyelve/> (2023. máj. 1.)
- Ferenczy blog. É. n. <https://www.blogger.com/blogin.g?blogspotURL=https://ferenczy-mng.blogspot.com/> (2019. márc. 17.)
- Ferenczy Valér. 1934. *Ferenczy Károly*. Budapest: Nyugat.
- Genthon István. 1970. A magyar művészet a millenniumtól a Tanácsköztársaságig. In *A magyarországi művészet története*, szerk. Dercsényi Dezső és Zádor Anna. 455–462. Budapest: Corvina Kiadó.
- Heard Hamilton, George. 1987. *Painting and Sculpture in Europe, 1880–1940*. Middlesex: Penguin Books Ltd.
- Key, Ellen. 1976. *A gyermek évszázada*. Ford. dr. Szilágyi Pál. Budapest: Tankönyvkiadó Vállalat.
- Kretschmer, Ernst. 2003. Temperamentumok. In *Személyiségléktan: Szöveggyűjtemény*, szerk. C. Molnár Emma – Kővári György. 63–76. Budapest: Zsigmond Király Főiskola.
- Mönks, Franz J. – Knoers, Alphons M. 2004. *Fejlődésléktan*. Ford. Kathiné Gasparik Katalin. Budapest: Urbis Kiadó.
- Németh András. 1996. *A reformpedagógia múltja és jelene*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó Rt.
- Németh András. 2002. Reformpedagógia és a századvég reformmozgalmai. In *Reformpedagógia-történeti tanulmányok*, szerk. Németh András. 25–43. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Nietzsche, Friedrich. 1908. *Im-igyen szóla Zarathustra*. Ford. dr. Wildner Ödön. Budapest: Grill Károly Könyvkiadó Vállalat.
- Pál József – Újvári Edit szerk. 2001. *Szimbólumtár: Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Budapest: Balassi Kiadó. http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm. (2023. ápr. 16.)
- Pease, Allan. 2005. *Testbeszéd: Gondolatolvasás gesztusokból*. Ford. Walkóné Békés Ágnes. Budapest: Park Kiadó.
- Pollock. 1998. A gyermekkel kapcsolatos attitűdök. Ford. Pukánszky Katalin. In *A gyermekkor története: Szöveggyűjtemény*, szerk. Vajda Zsuzsanna – Pukánszky Béla. 176–210. Budapest: Eötvös József Könyvkiadó.
- Pukánszky Béla. 2005. *A gyermek a 19. századi magyar neveléstani kézikönyvekben*. Pécs: Iskolakultúra.
- Révész Emese. 2013a. A Züü-ciklus. In *Csók István (1865–1961) festészete*, szerk. Király Erzsébet. 319–330. Székesfehérvár: Szent István Király Múzeum.
- Révész Emese. 2013b. Variációk Árkádiára – Változatok, kreatív átiratok, átfordítások Csók István festészetében. In *Csók István (1865–1961) festészete*, szerk. Király Erzsébet. 53–84. Székesfehérvár: Szent István Király Múzeum.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1978. *Emil, vagy a nevelésről*. Ford. Győry János. Budapest: Tankönyvkiadó Vállalat.
- Sármány-Parsons Ilona. 2008. *Ferenczy Károly*. Budapest: Magyar Nemzeti Galéria – Kossuth.
- Sármány-Parsons Ilona. 2013. A fiatal Csók és kora. In *Csók István (1865–1961) festészete*, szerk. Király Erzsébet. 97–107. Székesfehérvár: Szent István Király Múzeum.

- Simonfi Zsuzsanna. 2011. Szakrális mozdulat a reformpedagógiában: Az intuício megjelenítése és értelmezése az Új Iskola pedagógiájában. In Sanda István Dániel – Simonfi Zsuzsanna: *Nevelés a szakralitás dimenziójában*. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Szabadi Judit. 1996. Ferenczy Károly pályaképe. In *Nagybánya művészete: Kiállítás a nagybányai művésztelep alapításának 100. évfordulója alkalmából*, szerk. Nagy Ildikó – Imre Györgyi. 126–157. Budapest: Magyar Nemzeti Galéria.
- Szacsvay Éva. 2013. Csók István-művek etnográfiai megközelítésben. In *Csók István (1865–1961) festészete*, szerk. Király Erzsébet. 231–240. Székesfehérvár: Szent István Király Múzeum.
- Támba Renátó. 2017. *Gyermekkor a vásznon: A dualizmus kori gyermekszemlélet az alföldi iskola festészetében*. Budapest: Storming Brain.
- Támba Renátó. 2020. Ferenczy Károly gyermekábrázolásai. *Mediárium* 14 (4): 50–73.

Renato TAMBA

TONALITET DEČJE NEVINOSTI I GLASOVI OČINSKOG SENTIMENTA

*u delima iz ciklusa Zizi Ištvana Čoka i na portretima sopstvene dece
Karolja Ferencija*

Rad se bavi prikazom i analizom crteža i slika sopstvene dece Ištvana Čoka i Karolja Ferencija, uzimajući u obzir uticaj savremene reformne pedagogije i pokreta za proučavanje deteta na slikarski pogled na ljude i decu. Glavno pitanje koje se postavlja u ovom radu jeste kako su nova ideološka strujanja na prelazu u 20. vek (uz evolucionizam) uticala na perspektivu umetnika, koji faktori su doveli do povećanog stepena slikarske registracije života detinjstva, koji su momenti i motivi života detinjstva naglašeni i kako su ovi motivi vezani za pedagoške tokove tog vremena. U rezultatu naše analize može se konstatovati da su se Ištvan Čok i Karolj Ferenci, oslobođeni sentimentalizma, okrenuli posmatranju različitih faza dečjeg života sa dubokim interesovanjem za razvoj dečje duše, što jasno ukazuje da ovi slikari nisu bili izuzeti od široke recepcije principa progresivnog reformskog vaspitanja na ovim prostorima. *Glavne reči*: pedocentrična pedagogija, ikonografija istorije detinjstva, odnos otac-dete, Ištvan Čok, Karolj Ferenci, dečja perspektiva

Renátó TÁMBA

THE SOUNDS OF CHILDLIKE INNOCENCE AND PATERNAL EMOTION

in István Csók's Züzü cycle and Károly Ferenczy's portraits of his own children

The paper presents and analyses the drawings and paintings of István Csók and Károly Ferenczy on their own children, taking into account the influence of the reformist pedagogical trends of the time and the child studies movement on the painters' view of man and child.

The main question posed in this paper is how the new ideological and historical currents of the turn of the 19th and 20th centuries (together with evolutionism) influenced the artists' approach, what factors led to the increased registration of children's life in painting, which aspects and motifs of children's life were emphasized, and how these motifs are related to the pedagogical trends of the time. One of the most comprehensive results of the analyses is that István Csók and Károly Ferenczy turned to the observation of the various stages of children's lives with a profound interest in the development of the child's soul, free of sentimentalism, which clearly indicates that these painters were not immune to the reception of the increasingly widespread approach of the reformist pedagogical movement of child studies.

Keywords: child-centred pedagogy, childhood-historical iconography, father-child relationship, István Csók, Károly Ferenczy, child perspective