

TÁMBA RENÁTÓ

Ferenczy Károly gyermekábrázolásai

A 19. század második felében egyre jellemzőbb lett a gyermekkor és a hozzá kapcsolódó társadalmi valóság ábrázolása, majd önértékénél fogva történő megjelenítése az egyetemes és magyar festészetben: Wilhelm Schütze gondtalan gyermekéletképeitől Jules Bastien-Lepage csellengő-portréin és a szintén a naturalizmus tanulságain iskolázott Fritz von Uhde szegényéletképein keresztül Mary Cassatt bensőséges anya-gyermek ábrázolásaiig vagy épp Max Liebermann önnön szabadságélményétől tobzódó fürdőző fiúgyermekének önfeledt jeleneteiig. A századforduló idején lett meghatározó a gyermek felé forduló, a gyermeket középpontba helyező tendencia. Nem véletlenül, hiszen ekkortájt hódítottak az életreform-mozgalmak, melyek az emberi test természete és az egyetemes természet közötti szimbiózist hangsúlyozták, erre hivatkozva a társadalmi élet megújítását szorgalmazták, a természethez való visszatérés kívánalmának jegyében. (Németh R. 2013, 83; 86) Új korszak kezdődött, mely romlatlannak, egészségesnek, értelmet hordozónak tartotta a természet rendjét; az új felfogás szerint az embert mint a természet szerves alkotóelemét annak törvényszerűségei határozzák meg, ezért életmódját is „az ember természetének” megértésére alapozva kell megszervezni. (Németh R. 2013, 85)

Az életreform-mozgalomhoz erős szálakkal kapcsolódtak a reformpedagógia áramlatai, melyek középpontjába az önkibontakoztatásra képes, (lásd: Németh 2002, 33; Németh R. 2013, 97) kompetens, kíváncsi gyermek képe került, akinek játékosságában és képzelőerejében Nietzsche óta az újrakezdés, a megújulás ígértét látták a gondolkodók. (Németh 2013, 20; Németh 1996, 10; Nietzsche 1908) A gyermeki viselkedés természeti meghatározottságát hangsúlyozva, a gyermek fogalmához csakhamar az érintetlenség és a tisztaság képzete társult, következésképpen a gyermek hordozta a paradicsomi őszállapotokhoz való „visszatérés” forrását is. (Németh R. 2013, 84) Márpedig a kor embere, akinek a hite egyaránt megrendült a vallásban és a

modern fejlődés-mítoszokban, most a természetben vélte felfedezni az elvesztettnek vélt örök értékeket, s az egyetemesség élménye utáni vágyódásban rálelt az élet univerzális törvényeit magában hordozó gyermekkorra.

Magyarországon is efféle fordulat ment végbe, például a gyermektanulmányi mozgalom szemlélete nyomán, melynek értelmében a gyermekkor a teremtő életakarat cselekvési potenciálját viseli magán, ezért szabadságot kell számára biztosítani, (Deák 2000, 122) mégpedig azzal a céllal, hogy az ösztön-tartományt mozgósító megismerés folyamatában végül uralomra juthasson az intuíció, az érzés, az értelem és az akarat fogalmaival körülírt szellem. (Simonfi 2011, 129) A századfordulón tehát mindinkább meghatározó eszmei törekvéssé vált a gyermeki természet tanulmányozása, így került a hazai pedagógia sajtófigyelmének fókuszába Claparède funkcionális értelmezése is, mely szerint a gyermeki utánzás és játék a felnőtt élet feladataira való előkészület gyakorlatainak valóságos tárházát jelenti, így jelentőségük a gyermekkor önértékeiből kiinduló, és egyúttal a társadalom megreformálására irányuló nevelés folyamatában számottevő. (Németh 1996, 42)

A kor gondolkodói tehát nagy érdeklődéssel fordultak a már-már istenné emelt gyermek viselkedése felé, de az irodalomban (pl. Kosztolányi Dezső: *A szegény kisgyermek panaszai*, 1910) és a képzőművészetekben is törekedtek a gyermekkor problémaköreinek megjelenítésére. Az alföldi iskola, a műcsarnoki festészet vagy a Nyolcak példái mellett a nagybányai művésztelep alkotói közül Ferenczy Károly oeuvre-jéből ismerjük a legtöbb, gyermeket ábrázoló műalkotást, melyeknek modelljei a háztartása körül tevékenykedő szolgák, illetve a saját gyermekei voltak.

Alább ezeknek a műveknek az elemzésére vállalkozom a gyermekkor-történeti ikonográfia eszközeivel, (Támba 2017a) törekedve a mögöttük húzódó gyermekszemléleti mintázatok, pedagógiai-eszmetörténeti mozzanatok feltárására. Áttekintésemet a szentendrei periódus naturalista felfogásban festett képeivel kezdem, majd a nagybányai korszak fürdőző fiúaktjait vizsgálom; kitekintve a művész „proletármadonnáira” és leánygyermek-ábrázolásaira is.

A művész saját gyermekeiről készült rajzait és festményeit – terjedelmi okokból – egy másik írásban kívánom bemutatni.

Ferenczy Károly szentendrei korszakának gyermekábrázolásai

Életművében számos gyermekábrázolást találunk – a legemblematikusabbak közül néhány még a szentendrei periódusában keletkezett. Ezt az alkotókorszakát a festő maga tagadta meg életrajzában (Genthon 1979, 13) azzal az ítélettel, hogy ekkor még nem ismerte jól „sem a művészetet, sem a természetet”. (Genthon 1970, 458) 1889-ben költözött családjával Szentendrére, ahol teljes elszigeteltségben festette meg szűk környezetének modelljeit, köztük a szolgáló személyzet tagjait is, szegényes öltözékben, izolált világot sugalló, sejtelmes, mégis hétköznapi mikro-milióban. (Sármány-Parsons 2008, 14)

Mint a Julian-akadémia számos magyar növendékére, Ferenczyre is nagy hatást gyakorolt a később elfeledetté vált Jules-Bastien Lepage stílusa, melyet ő „finom naturalizmusnak” nevezett. (Sármány-Parsons 2008, 10) Párizsi tanulmányai idején, 1887–89 között ismerkedett meg a kismester képeivel, aki a szegények életéből kiragadott pillanatok és élettörések megfestője volt, (Murádin 1981, 29) s az ő hatására ekkortájt Ferenczy figyelme is az emberi mozzanatok felé fordult. Példaképéhez hasonlóan ő is visszafogott tónusértékekkel, gyöngyházzsürke árnyalatokkal vitte vászonra a témáit, (Szabadi 2005, 126) figurái egységes, szórt fényben jelennek meg, s mintha csak vastag, szürke felhők lepnék el az égboltot, komor hangot kölcsönöz a képeinek. (Sármány-Parsons 2008, 14) Ebben a felfogásban festette a *Leányok virágokat gondoznak* című képét, valamint a gyermeki élményvilág kérdéseire reflektáló művei közül a *Plakátok előtt*, a *Kavicsot hajigáló fiúk* (*Kődobálók*) vagy a *Kertészek* című alkotásokat.

Ezek a képek nem mentesek a novellisztikus jellegtől, (Réti 1994, 47) hiszen hétköznapi élethelyzeteket ábrázolnak. Mivel szereplőit alig láthatjuk közvetlenül a tevékenység közben, azok már-már állapotképbe fagynak (lásd a fiú készenléti állapotba merevített pozícióját a *Kődobálók*on), ezáltal művei eltávolodnak attól a hangulatvilágtól, amely a cselekményes népi zsánerfestészet csattanóra kihegyezett jeleneteire még jellemző volt. A művész ugyan sok figurát helyezett el festményein, azok az elmagányosodás narratívájának rendelődnek alá, hiszen hasonló tevékenységeik ellenére cselekvésükből szinte sosem kerekedik történet. A képeken többnyire egymástól elforduló, elhatárolódó szereplőket látunk, mint a *Plakátok előtt* című festményen, látletet adva egy atomizálódott társadalomról, melyben a személyes történetek

mintha nem érhetnének össze, talán egy közös narratív kapocs hiányából fakadóan. A művek szereplői egy „fagyott, steril” (Németh 1981, 283) világon mozognak, uralkodó létélményük az egzisztenciális kiüresedés, a vegetáció. Ez a gyermekfigurákat is kíméletlenül átjárja, rámutatva így társadalmi környezetük rájuk gyakorolt determinisztikus hatására. Mindezt pedig a művész távolságtartó attitűddel, a cselekményesség visszaszorításával, a visszafogott színértékek és a szürkés tónusok alkalmazásával érte el, valamint a tárgyi-táji részletek minimalizálásával, melynek köszönhetően Wilhelm Leibl-t idéző puritán hangulat dominál a nagyméretű – klasszikus elvek szerint szerkesztett – képein. (Németh 1981, 282–283)

Légüresnek tetsző társadalmi térben mozognak a *Kavicsot hajigáló* fiúk kamaszfigurái is – erre utal pl. a lefokozott színértékekkel egységben tartott sivár, nyomasztóan üres természeti környezet mellett az egymásnak való hátat fordítás is. A művész szentendrei korszaka egyik legfontosabb darabjának számító festmény három serdülőt ábrázol a Duna partjánál – „tágas horizontot tájba” helyezve őket, (Sármány-Parsons 2008, 18) –, amint kavicsokkal kacsáznak a folyó felszínén. Az egyik a messzeségbe tekint, a másik újabb dobásra készül, a harmadik, erős rövidülésben ábrázolt fiatalabb alak pedig kavicsokat gyűjt. (Genthon 1979, 11) Ez a mű tehát voltaképpen egy mozdulatsor három fázisának egyidejűleges megjelenítése, ugyanakkor e három fiú – egyidejű tevékenységük ellenére – mintha csak egymásra ügyet sem vetve hajigálná a kavicsokat.¹

Látszólag önfelelt gyermeki tevékenységet jelenít meg a kép, ám az égbolt borúsan ható, visszafogott, gyöngyházzsürke tónusai (Németh 1981, 283) érzékeltetik a jelenet mögött húzódó melankóliát, a mozdulatok nehézkes merevségében is ez jut kifejezésre. Jules Bastien-Lepage-től kölcsönzött, finoman megválasztott, tompa, ezüst- és sárgásszürke árnyalatok uralják a

¹ A cselekmény azon magyarázata mellett, hogy a három fiúban egy mozdulatsor három mozgásfázisa ragadható meg, fölvethető egy társadalomnéprajzi magyarázat is, miszerint a három alakban a paraszti gyermekcsoportok különböző hierarchikus szintjét látjuk. Így a legkisebb, kavicsgyűjtő figuráé a szolga („fegyverhordozó”, segéd) szerepe, a kőhajító a vezető, aki testi ügyessége, ereje, mozgékonyasága révén vált vezetővé (nyakában a piros kendő is pozícióját jelzi), a félmeztelen alak pedig a szemlélődő, aki pusztá jelenlétével támogatja a vezér pozícióját. (Vasas 1993)

képet, hangulati egység alá vonva a figurákat és a természeti környezetet, mely által a kettő egymással szimbiotikus kapcsolatba kerül.

A képtéren belül mintha megállt volna az idő, hiszen hiába látjuk a figurákat különböző mozgásfázisokban, élénk és eleven cselekménysor helyett egyetlen pillanatba – sőt, állandóságot sugalló, fülledt atmoszférájú, pesszimiztikus állóképbe – fagyasztott, kimerevített jelenetet látunk, mely minden elbeszélő elemtől mentes. A zsánertéma ellenére nyoma sincs életképi jellegnek, a hangsúly az állapotszerűségekre kerül. A tudatos szerkesztési elveken túl e halk, köznapi harmóniától áthatott kompozíció merevségéhez még az is hozzájárulhatott, hogy fia, Ferenczy Valér visszaemlékezése szerint ekkoriban a művész fényképeket használt a festményeihez, akárcsak a francia naturalisták. (Sármány-Parsons 2008, 18) Ikonográfiai vonatkozásban kézenfekvő volna ezt a képet összehasonlítani József Attila *Perc* című szonettjével (1922), ám annak könnyed, elevenen ható cselekményessége helyett ezen a festményen nem másnak lehetünk szemtanúi, mint egy gondolati költeményre merevedő lélettörődéknek.



*Ferenczy Károly:
Kavicsot hajigáló fiúk (Kódobálók).
1890; olaj, vászon, 119 x 149 cm.
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria.*

<https://mng.hu/mutargyak/kavicsot-hajigalo-fiuk/> [2020.04.16.]

Az anatómiailag is hűen, (Ferenczy 1934, 25) pontosan megrajzolt, „finoman kivágott arcéllal, primitív beállítással”, „naturalisztikus anyagszerűséggel” (Réti 1994, 78) megfestett fiúalakok kérlelhetetlenül belemerevednek ebbe a partmenti tájképbe. Klasszikus kompozíciós elvek szerint kidolgozott, (Németh 1981, 282) „borús plen-air” mű ez, mely állapotképet nyújt három fiúról, akik sziluettje rárajzolódik „a szürke Dunára”. (Réti 1994, 78) A part és a

folyó látványa révén pedig kifejeződik a lényüket átható messzeség-élmény, (Sármány-Parsons 2008, 18) és a két partszakaszt egymástól elválasztó nagy folyó itt az elszigeteltség és az idegenség élményvilágát hivatott kifejezni. (Támba 2017b, 18–42)

Ferenczy figurái szinte rabjai a tájnak, tehát a képen – az egyszerű játék-jelenet látszata ellenére – nem az önfeledt játékosság hangulata az uralkodó, hiszen e fiúkarakterek telve vannak egy, a mobilitás és a modernizáció lehetőségeitől elszigetelt, elnémult társadalmi réteg magányos feszültségével. Ennek nyomása alól játékkuk sem képes őket felszabadítani, noha annak funkciója – a mozdulatok ritmikussága révén – épp az idő tagoltta, ellenőrizhetővé tétele által elért biztonságérzet megteremtésében rejlene. (Lásd: Mönks és Knoers 2004, 108) Létbizonytalanságukat nemhogy feloldaná a kavicshajigálás, már-már fásult, lélektelen, redundáns, a játék varázsától kihűlt tevékenységnek tűnik ez a hosszú, elnyújtott pillanatot megelevenítő, borongós hangú, monumentális olajképen.

Nem üde hangú kép ez, hiába a gyermekzsáner minden ikonográfiai feltetele. Jóval oldottabb atmoszférájúak Fényes Adolf tó- és folyóparti jelenei (*Tóparton*, é.n.; *Gyerekek a folyóparton*, é.n.), melynek gyermekalakjait egészen átjárja, egyszersmind felszabadítja a természet, fényével és levegőjével együtt. E képeken a gyermekek a természet szerves, súlytalan részei, határozott kiemelés nélkül, mintegy a gyermekkor természeti jellegét sugallva. Ráadásul a víz sem az elszigeteltség, az idegenség-élmény jelölője, hanem a gyermeki fejlődést kísérő szüntelen változást, a megújulást, az élet pillanatnyi örömeiből összetevődő folytonosságát hivatott kifejezni. A megújulás szimbólumaként a boldogság és az életöröm jelképének is tekinthető – mintha a művész a gyermekkor pillanatnyi örömeiktől meghatározott, önfeledt életszakasznak láttatná. (Támba 2017b, 28–31)

Itt tehát egészen más gyermekfelfogásról beszélhetünk, mint a vizsgált Ferenczy-kép esetében, hiszen a *Kavicshajigálók* figurái nem „a békés édenkert gyümölcseit élvező kegyelteként” (Révész 2014, 18) jelennek meg – mint Fényes művein –, hanem a társadalmi elszigeteltség szenvedő alanyai-ként, akik egymás társaságában is végtelenül magányosnak tetszenek. Távol áll tehát e mű hangulata attól a bukolikus hangulattól, mely Fényes ábrázolásait vagy akár Glatz Oszkár (1872–1958) *Birkózók* című képét jellemzi, mert a mozgás pillanatnyiságával, elevenségével szemben (Támba 2017a, 244)

Ferenczy figurái egyetlen, az állandóság szintjére emelt pillanatba fagyasztva jelennek meg, a szereplők végtelen izoláltságát, melankóliáját fejezve ki.

Ferenczy szentendrei korszakának egyik legjellemzőbb alkotása a *Plakátok előtt* (1891), mely a művész életképi jellegű alkotásai közé tartozik, e művek nagy részét azonban a festő megsemmisítette. Festményén a francia naturalista képedeál mintájára a gyöngyházsziürkék tompított tónusai és derengő fények uralkodnak, ezek tartják egységben a kompozíciót, mind a hangulat, mind a narráció szintjén. A festő verőfényes napsütésben festette meg jelenetét, ez az oka annak is, hogy a képen számos fehér felület látható. (Szinyei Merse 1996, 82) A részletek aprólékos megfigyelése, a motívumok alapos kidolgozása ellenére elkerüli az anekdotikus zsánerrrealizmus bőbeszédűségét, hiszen itt pusztán egyetlen kimerevített jelenetet kapunk a szegények életéből. A művész – miképp arra kedvenc írói, a Goncourt-fivérek is törekedtek – itt (de már a *Kődobálókon* is) voltaképp egyetlen pillanatot emelt ki a képen ábrázolt szereplők életéből, törekedve arra, hogy az összefüggő elbeszélések helyét a részletes és tárgyilagos leírás vegye át. (Lásd: Czine 1979, 14–15; Goncourt 1979, 168–171)

A századvég kisembereinek kihűlt, atomizálódott világát látjuk, melynek puritán alakjai Wilhelm Leibl figuráit idézik, gondolva itt például a *Parasztfiú* (1876–1877)² alakjára, amelynek a nem mozdulatai beszédesek, hanem a megállított időbe merevített gesztusai. Ehhez hasonlóan Ferenczy figurái sem sok jelét mutatják a cselekvésnek, a kép nem annyira egy cselekvéssor, mint egy állapot megjelenítése. Az alakok szobormerevsége egyúttal az eszünkbe juttathatja Jean-Francois Millet 1857-es képének párkaszerű asszonyalakjait (*Kalászszedők*), vagy Jules Breton plasztikusan megformált parasztfiguráinak méltóságát, tisztességét idézik. A *Plakátnézők* esztétikai felfogása tehát távol áll az egzotikumot és nyers humort kereső cselekményes népeletkép-festészettől. (Németh 1981, 283) Ferenczy az alakjait szófukar módon, halkszavú távolságtartással, visszafogott kolorittal ábrázolta.

A városi cirkusz műsorára, illetve iskolakönyv vételére felhívó plakátokat bámuló, nagyfokú anatómiai húséggel festett alakok a kisvárosi munkás- és parasztvilág eltérő karakterei, ám összekapcsolja őket az érdeklődés a kurió-

² A kép forrása: BetweenBridges. <http://www.betweenbridges.net/wilhelm-leibl.php#pid=13> (2020. 04. 18.)

zum, a szokatlan iránt: a szenzációéhség. A nézés aktusán túl azonban egységbe vonja az alakokat a gyöngyházszerűkék egységesítő tónusa is, melyből mégis kitűnnek az asszonyok kék és rózsaszín blúzai, valamint (a gyermeki ártatlanság toposzának jelölőjeként) a gyerekek fehér öltözete és a háttérben társalkodó előkelő hölgyek egyikének élénkpiros felsőruházata.



Ferenczy Károly: Plakátok előtt.
1891; olaj, vászon, 90 x 90,5 cm.
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria.

<https://mng.hu/mutargyak/plakatumok-elott/> [2020.04.16.]

A kép három háromfős csoportra tagolódik: a háttéri úriasszonyok, az előtéri munkásasszonyok csoportjára a kislánnyal, valamint a csendőrökére a mezítlábas munkásfiúval, aki a kép (a társadalom?) peremére került. Előbbiek kivételével a szereplők nem lépnek egymással interakcióba, egymás mellé rendelten állnak a plakátok előtt. Az egyik asszony rendezett hajviselete, kontya, a másik kötője és fejkendője önuralomról és szorgalomról árulkodik. A kötő egyúttal a parasztasszonyi titoktartás erényére utal, hiszen úgy tartották, a nagy kötő azért volt előttük, hogy eltakarják vele a bajokat, (Jávor 2000, 632–633) így egyszersem az érzelmek és indulatok csendes hordozására, a hallgatag beletörődés, a szótlanság erkölcsi kódjára utal e motívum. (Jávor 2000, 612; Nagy 1998, 52–66) A főkötős asszony kezében összefogott kosárka – a termékenység (befogadás) motívumán keresztül (Pál és Újvári 2001) – szintén utal az asszonyéletet jellemző szótlán elfogadás (a negatív identitás) működésére. (Bourdieu 2000, 41) A fiatal lány kezét fogó kislány a

messzeségbe réved, képzeletben távol jár – ezzel Ferenczy közvetlenül utal a képzeletnek a gyermeklétben betöltött szerepére.

Szembeötlő így a háttérben álló asszonyok élénk társalgása, s mint ruházatauk eleven színei tanúsítják: színes, változatos témákról lehet szó, a köztük lévő térbeli távolság pedig jelzi térigényüket és távolságtartó attitűdjüket az előtéri alakok közvetlenségével szemben. Végül az előtéri fiú test- és kéztartása hanyagságról árulkodik, zsebre dugott bal keze azonban utalhat titkolni valóra vagy szégyenre is. Oldalán csendőrök állnak, akik szintén a plakátokat nézik, de az egyik tiszt csípőre tett keze tettekrezségét jelzi. A háttérben lakó- és gyárépületek magasodnak az alakok fölé, jelezve a modernizáció és urbanizáció folyamatát.

A *Kódbálókhoz* és a *Plakátnézőkhöz* hasonlóan állapotyszerű megjelenítésmód jellemzi az 1891-ben keletkezett *Kertészek* című festményt is, melynek két ceruzarajz tanulmánya is ismert. A mű kamasz modellje egy világos színekkel jellemzett, levegős tanulmányon is feltűnik, mégpedig a *Kertészfiú* című darabon, a férfialakkal pedig a *Virágot öntöző kertész* című alkotáson találkozhatunk. (Genthon 1979, 11)



Ferenczy Károly: *Kertészek*.
1891; olaj, vászon, 134,5 x 155 cm.
Magyar Nemzeti Galéria.

Képzőművészet Magyarországon.
https://www.hungart.hu/frames.html?magyar/f/ferenc_k/muvek/1/feren104.html [2020.04.16.]

A szilárd képi rend által áthatott kompozíció (Sármány-Parsons 2008, 18) a művész gyengéd fény-árny játékkal jellemzi a téri formákat, melyek ez által válnak jelenvalóvá és súlyossá. Megvilágítása, színhangulata, áttekinthető

szerkezete a finom naturalizmushoz sorolja a Jules Bastien-Lepage mintájára gyöngyházszerű tónusokban tartott képet. A tompított kolorittal jellemzett, a világos és sötét színek egyensúlyára építő, dekoratív kompozíción cselekvés közben bontakozik ki ugyan a karakteresen előrajzolódó figurák világosan értelmezhető csoportja, ám a már-már statikusan egymás mellé helyezett alakok mozdulatai mintha egyetlen pillanatba merevednének, súlyosan, kérlelhetetlenül. A mű mentes az elbeszélő jellegtől, csak a szükséges motívumok szerepelnek rajta, a tér szűkre zárása is a cselekménymentesség, az állapotszerűség irányába hat. Az alakok a hétköznapisága ellenére is sejtelmes, izolált mikro-milőben lettek elhelyezve, (Sármány-Parsons 2008, 14) a kihűlt, „steril” világukat egzisztenciális kiüresedés járja át.

Az idős férfi egy növényt helyez a cserépbe, míg a mellette álló fiúgyermek (feltehetően betanítás alatt álló kertészinás) öntözéssel asszisztál munkájához, noha talán pillanatnyi mélaságánál fogva csurog épp a víz kannájából a földre. Eszünkbe juthat például Nicolas Maes *A lusta szolgálány* című képe, melyen ugyancsak a restség és hanyagság motívuma a meghatározó. (Lásd: Schneider é. n.) A homogén háttér nagy részét a világos árnyalatú fal tölti ki, a félig elfüggönyözött ablakon keresztül pedig rálátunk a szentendrei épített környezetre (házak sorára), de mintha ez a látképrészlet is valamiképp az ábrázoltak lélek- és létállapotát juttatná kifejezésre. Az előző képekhez hasonlóan – Ferenczy Valér beszámolóiból kiindulva – minden okunk megvan feltételezni, hogy a francia naturalizmus mintájára ez a mű is fotográfia alapján készült, s ez részben – túl a naturalista képideálon – megmagyarázza a mű merev, állapotszerű voltát is. (Sármány-Parsons 2008, 18)

Fürdőző fiúk aktjai a nagybányai korszakból és a gyermekközpontú ábrázolás más példái

Miután Ferenczy elhagyta Szentendrét, Münchenbe költözött családjával, (Sármány-Parsons 2008, 20) s csak 1896 tavaszán csatlakozott a nagybányaiakhoz. (Németh 1981, 262–263) A nagybányaikkal összekötötte őt a hasonló társadalmi hovatartozás, így a hasonló szellemű nevelés, következésképp a rokon szellemi-etikai karakter, ugyanis egytől egyig a magyar úri középosztály leszármazottai voltak, hivatalnokok és birtokosok gyermekei, jelenté-

kenyebb vagyon nélkül. (Réti 1994, 49). Ez a származás rányomta bélyegét művészetükre is, hiszen ha találunk is életképeket az életművekben, azok mentesek a paraszti zsánerrealizmus vagy a Fényes-féle szociálisan érzékeny meditatív paraszti állapotképek alkotói attitűdjétől. Ferenczy felfogásának szerves részét képezte a l'art pour l'art szemlélet is, ezért került a politikai vagy szociális kérdéseket, illetve a társadalom perifériájára kerültekről szóló irodalmat (így Zolát – lásd: Ferenczy 1934, 111). Ugyanakkor szívesen olvasta a Goncourt-fivérekét, Huysmanst, Verlaine és Baudelaire verseit. Utóbbi természetszemlélete (lásd: *Kapcsolatok*) – ember és természet harmonikus kapcsolatának hangsúlyozása okán – Ferenczy képein szintén felismerhető. (Ferenczy 1934, 87, 102–108; Petrovics 1922, 32)³

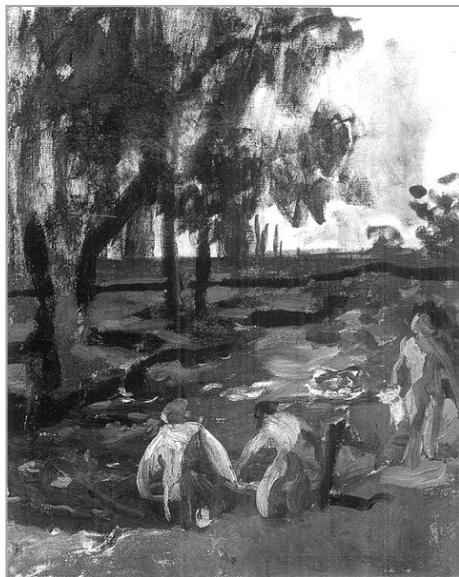
Képeiről nagybányai tartózkodásától fogva eltűntek a lokális színek, és a bevett ikonográfiai sablonoktól, a kompozíciós sémáktól is megszabadult, (Szinyei Merse 1996, 78) de továbbra is felismerhetők piktúrájában a müncheni naturalizmus és szimbolizmus jegyei. (Szabó 1993, 21) Műveit fokozott színhasználat és zárt kompozíció jellemzi, egyfajta, a látvány lényegi elemeit nagy színfoltokba összevonó, összefoglaló-szintetizáló előadásmód, egyúttal egy új, stilizáló, lírai jellegű naturalizmus, Ferenczy szavaival élve: „kolorisztikus naturalizmus szintetikus alapon”. (Sármány-Parsons 2008, 50)

A fény és a szín viszonyának kutatása, a napfény és a levegő atmoszférikus hatásának problémája, ezzel összefüggésben az ember és táj kapcsolatának elemzése érdekelte. (Murádin 1994, 26) Ferenczy Károly művészetében a téma egyre inkább elvesztette jelentőségét, hiszen műveivel elsősorban kellemes vizuális érzetet kívánt kiváltani, a tiszta látványfestés megvalósítására törekedve, (Réti 1994, 80) és a kép egész felületén eloszló, közömbös világítás következtében minden alakja azonos hangsúllyal jelenik meg. (Réti 1994, 81) Az ember és a természet egymással szimbiózisban tárul elénk, így a tájait áthatja valamilyen „sejtelemszerűen megélt istenélmény, mely révén

³ Ferenczy számára alapvető volt, hogy „a festők olvasnak”, (Ferenczy 1934, 87) s ő maga valóban roppant olvasott művész volt. Szerette az orosz írókat (pl. Tolsztojt, Goncsarovot), olvasta Ibsent, Strindberget, Goethe *Faustját*, Thomas Mannt (pl. *Nagy Frigyes-tanulmány, Varázshegy*), Anatole France-t, számos filozófiai művet (Spencer kivonata, Schwegler, Marryat, Echtermayer, Montaigne, Diderot, Voltaire, Rousseau: *Vallomások*), ugyanakkor például nem kedvelte Ady Endrét. (Ferenczy 1934, 102–108; Petrovics 1922, 32)

kifejezésre juthat „a mindennapiban testet öltő áhítat” is. (Lásd: Szabadi 1996, 128–131)

Alak és táj egységbe olvadásának lehetünk szemtanúi Ferenczy fürdőző fiúkat bemutató jelenetein, melyeken a gyermek már-már a táj szerves részévé válik, a fürdés mozzanatán keresztül pedig mintegy rituálisan is újra egyesül a természettel. *Nyár* című vázlatán (más címen: *Fürdő fiúk*, 1902) a napsütötte tájban készül fürdőt venni három fiú, közülük két, háttal ábrázolt gyermek egymás kezét fogva merészkedik a folyóba, a jobboldali egy fatörzsben talál fogódzót, a harmadik, szemből ábrázolt alak pedig pusztán álldogál, szemlélve társait. Érvényesül itt Ferenczy összefoglaló, az összetartozó elemeket egy színfoltba összevonó szemléletmódja is, ugyanakkor a kompozíción szigorú szerkesztési elvek jutnak kifejezésre: az elő-, a közép- és a háttér egymástól jól elkülöníthető, ezáltal adva egyfajta klasszikus ihletésű nyugalmat a műnek. Az alakok fölé magasodó fák fenséges látványa és a képen feltáruló messzi tájrészletek érzékeltetik a táj erejét és méltóságát, s e bukolikus hangú festményt szemlélve olyan érzésünk támad, mintha a parányi emberalakokat a természet magába fogadná.



Ferenczy Károly: Nyár (Fürdő fiúk) – vázlat, 1902; olaj, vászon. 70 x 56 cm.

*Kaposvár, Rippl-Rónai Ödön gyűjtemény.
Horváth szerk., 2002, 124.*

Mintha a természet harmóniája hatná át e figurákat, akik egészen átengedik magukat annak a törekvésnek, hogy újra átélhessék azt a szerves kapcsolatot, mely őket természeti mibenlétüknél fogva a „nagy egészhez” fűzi. A mű tehát azt az érzékeny pillanatot ragadja meg, amikor az ember (a gyermek)

visszatalálhat a természet világába, ahhoz hasonlóan, ahogy azt a festő által kedvelt Charles Baudelaire *Kapcsolatok* című versében olvashatjuk: „*Vannak gyermeki húst utánzó friss szagok, [...] melyek a végtelen kapuit nyitogatják, [...] test s lélek mámora zeng bennük ég felé*”. (Baudelaire 1967, 18)

A kép terét egészen betölti a semleges, szórt fény, melynek köszönhetően a figurák ugyanolyan hangsúlyos szereplői a műnek, mint annak többi természeteti eleme. Ugyanakkor a természetes fény reflexeinek, a megvilágítás jelenségeinek rögzítését Ferenczy pusztán eszköznek tekintette egy, az ember és a természet szimbiózisát hirdető, panteisztikus természetélménytől átítatott bensőséges festői szemléletmód érvényesítéséhez, rámutatva egy, a pillanatnyi mögött húzódó univerzális rendnek a sejtelemszerű működésére. (Genthon 1953, 8) Egyfajta transzcendens erő van jelen tehát a képen, mely a természettel egyetemben átszellemített módon megjelenített alakokat „a földi és a földön túli régiók mezsgyéjén lebegteti”, (Szabadi 2005, 128) így kapcsolódik össze Ferenczynél a mindennapi és az áhítat. A nyári napfény extázisában lubickoló fiúgyermek voltaképpen beavatási jelenet szereplői. A víz mint az újjászületés szimbóluma (Támba 2017b, 18–42) a felnőtté válás közegét adja, így a fürdés a természethez való visszatérés aktusa.

Korábban merőben szokatlan jelenség volt a mezítelen gyermekek ábrázolása, ám ekkortájt Wilhelm von Gloede fotográfus, a festők közül pedig Christian Landenberger (*Fürdő fiúk*, 1913),⁴ Edvard Munch (*Fürdő fiúk*),⁵ Paul Gauguin (*Fürdő fiúk Bretonban*, 1888)⁶ életművében egyaránt találunk ilyen aktokat; Max Liebermann oeuvre-je pedig valósággal bővelkedik az efféle tematikájú alkotásokban. Ám Liebermann nem törekszik képein a lényegmegragadásra, s a gyermekkor jelenbéli örömeinek tobzódását érzékelteti, a gyermeki önfeledtség szabad áramlásának és az önkibontakoztatás folyamatának utat adó, a gyermeki öntevékenység elfogadására buzdító korabeli gyermekség-narratíva közvetítésének szándékával együtt, Ferenczy viszont

⁴ A kép forrása: Kunstfüralle.

[https://www.kunst-fur-alle.de/english/fine-art/artist/image/christian-landenberger/20643/1/137213/bathing-boys-\(dingelsdorf\)-ii/index.htm](https://www.kunst-fur-alle.de/english/fine-art/artist/image/christian-landenberger/20643/1/137213/bathing-boys-(dingelsdorf)-ii/index.htm) (2020. 04. 20.)

⁵ A kép forrása: Painting Star. <https://www.paintingstar.com/edvard-munch-bathing-boys-s175350.html> (2020. 04. 20.)

⁶ A kép forrása: Amazon.com. <https://www.amazon.com/Breton-Bathing-Poster-Print-Gauguin/dp/B00725TVUQ> (2020. 04. 20.)

nem a történések hadát sorakoztatja fel, hanem lényegmegragadó és meditatív hangú állapotképet fest, melyen az emberi lét fontos aktusát, a természettel való azonosulás élményét kívánja megragadni.

Ám ahogy Liebermannál, úgy Ferenczynél is érzékelhető az életreformmozgalom hatása (képeiken a megújulás rítusaként realizálódó fürdés révén a gyermekkor mintha csak a spirituális-társadalmi megújulás kizárólagos forrása volna). Miután e korban elsősorban gyermekek szerepelnek fürdést, fürdőzést ábrázoló alkotásokon, s mivel a fürdés mint az újjászületés aktusa valóban a természethez való visszatérés kulcsmotívuma, elmondható, hogy a korszak művészetében a gyermek a paradicsomi őállapot teljességéhez való visszatérés garanciájaként jelenik meg, a szellemi-spirituális megújulás potenciáljának kizárólagos letéteményeseként.

Ferenczy Károly alkotása tehát már az életreform-mozgalom alapmotívumait, emberszemléleti mintázatait hordozza magában: a cselekmény magva a természetbe való beavatás mozzanata a megújulást jelképező fürdés révén. Az urbanizált, technicizált világból menekülő ember számára az életreform mutatott utat. A természetéből, biológiai funkcióiból, ösztönháztartásából fakadó késztetések egészséges kielégítésére alkalmat kínáló új tevékenységformákat, sőt életprogramokat, életmódot javasolt a századforduló embere számára. Ekkortájt kezd szabad utat kapni a testkultúra és a testmozgás; a kirándulás, a természetbúvárkodás, a kerékpározás, a fürdőzés: általában a természettel való azonosulásra alkalmat adó különböző tevékenységformák a polgári kötöttségek alóli felszabadulás, egyszersmind a természethez való visszatérés lehetőségét nyújtották az embereknek, a spirituális-lelki, illetve a társadalmi megújulás perspektíváját kínálva ezzel. (Németh 2013, 18)

Nem csoda, hogy Ferenczy nagy érzékenységgel fordult az emberi test és szellem felszabadításának toposza felé, hiszen saját maga – mint arról Valér fia beszámol – igencsak megelőzte korát a testkultúra művelésében. A festő, aki kerékpározott, gyalogolt, boksztolt, teniszezett és korcsolyázott, őszintén csodálta a természetet, különösen a nagybányai tájat, (Ferenczy 1934, 11–12) mély érdeklődéssel fordult a természet tüneményeinek megörökítése – ezen belül annak a pillanatnak a megragadása – felé, amikor az ember önmagára talál a természet öln.

Ez a mozzanat jelenik meg az *Esti Fürdés* című festményen is (más címen: *Fürdő ifjak*, 1906),⁷ amelyen szűk kivágatú térben látunk két fiúgyermeket, amint fürödni készülnek az Izvora növényzetben gazdag partszakaszán. A festő itt is egy esetlegesen kimetszett töredékébe sűrítette bele a természet gazdagságát, (Szabadi 2005, 133) mellyel a két fiúgyermek meghitt, harmonikus kapcsolatba kerül. Ezen a „harsány napfénytől” kivilágosított vásznon (Szabadi 2005, 134) élénk színek uralkodnak, az árnyékok is igen gazdagok színárnyalatokban, a levelek, lombok és más táji részletek pedig nagy részletező kedvvel, s mégis olyan sejtelmesen lettek megfestve, (Szabadi 2005, 135) mintha valamiféle univerzális rend nyilatkozna meg azokban. A verőfényes tájba ágyazott kettős aktot és a természetet semleges, szórt fény járja át, így minden látványelemre azonos hangsúly kerül, ez által teremtve meg az alakok és a környezet összhangját. Ferenczynek e képén is sejteni véljük a titkok szintjén hagyott kozmikus, „isteni” rendezőelvet, mely a látványelemek és alakok lágy egymásba olvadása révén nyilvánul meg.

A plasztikusan megformált testidomok a görög szobrászat formáit idézik – miként a jobboldali, fehér ruhadarabot tartó fiúnak a Belvederei Apollónt (vagy épp az Apoxüomenoszt) idéző póza –, de eszünkbe juthat Ferenczy *Fürdés előtt* című műve (1904) is, melyen immár egy felnőtt férfi készül fürdéshez. E szoborszerű figurák révén azonban megidéződnek Kernstok fiúaktjai is, ám azoknál az ideálkép-jelleg jóval erőteljesebb, s azok archaikus (ó-egyiptomi, archaikus görög) eredetével szemben (Támba 2019, 121–154) Ferenczy jóval elevenebb mozgásfázisokat rögzít, még ha kissé kimerevítve is. Ugyanakkor mindketten olvasták Spencer munkáit (pontosabban Ferenczy csak kivonatokban – lásd: Ferenczy 1934, 102–108.; Petrovics 1922, 32), s ezért nem meglepő, ha mindkettejük képein érzékeljük az evolúcionizmus emberszemléletének hatását, mely mindenekelőtt az ember természeti meghatározottságának hangsúlyozásában jut kifejezésre.

A két fiút a környezete határozza meg: a növényzetben gazdag partszakasz; s a növények életgazdagságának képzete révén kihangsúlyozódik az életerő növekedésének képzete, összefüggésben egyéni akaratánál, érdeklő-

⁷ A képet a művész unokatestvérének, dr. Fialka Gusztávnak ajándékozta 1910 táján, tőle az özvegye, később a leánya, Fialka Gabriella örökölte meg, majd pedig annak unokája, Sárközy Szabolcs (Kieselbach, é. n.).

désénél, cselekvő-, képzelő- és teremtő erejénél fogva definiált, a civilizációs sallangoktól meg nem rontott gyermek képzetével. (Varga 2006, 103; Vincze 2014, 197) A fiatalság és a növények természetének párhuzamba állítása révén a gyermeki fejlődés, növekedés jelentőségére kerül a hangsúly.

Hasonló kontextusban jelenik meg a gyermek Ferenczy hét évvel később készült képén (*Tájkép fürdőzővel*, 1913), mely egy magányos fiút ábrázol, aki izgága, tétova mozdulatokkal magasodik a sodródó folyó fölé a szűk kivágatú képtérben, annak bal szélére szorulva. A gyermek nem válik el természeti környezetétől, hanem annak a részévé válik, miként Fényes Adolf hasonló témájú képein (*Tóparton; Gyerekek a folyóparton*). S ugyanez mondható el Ferenczy többi fürdőző-jelenetéről is.

A gyermek természeti meghatározottsága együtt járt az ekkor már terjedőben lévő gyermektanulmányi szólammal, miszerint a gyermekkor az élet univerzális törvényeinek alárendelt ösztönélet, a teremtő életakarat határozza meg, (Deák 2000, 122) mely megköveteli a gyermekkor felszabadítását egy, az ösztöntartományokat mozgósító megismerést lehetővé tevő nevelés-felfogás javára. (Simonfi 2011, 129) A Rousseau nyomán újraéledő gyermekkép – a fentiekhez hasonló létmotívumainál fogva – lett Nietzsche számára is az ember fölötti ember mintája. (Sáska 2011, 19) Ennek a pedagógiai eszmetörténeti fordulópontnak a sajátos dokumentumaiként értékelhetők így Ferenczy Károly fürdő gyermekeket ábrázoló aktjai is, melyeken a gyermek mintegy az emberiség megújulásának szimbólumaként jelenik meg.

A gyermekközpontság mozzanatát véljük felfedezni a *Szentbeszéd a hegyen* című festményen (más címén: *Hegyi beszéd*, 1896) is, melyen föltűnik a művész fia, Valér is a kép szélén ülő fiúgyermek alakjában. A szemléletében Ernest Renant követő Fritz von Uhdéhez hasonlóan Ferenczy korabeli társadalmi környezetben, egyszerű munkások, parasztok és polgárok körében jelenítette meg Jézust, elhozva Őt kora emberei közé, s megmutatva, hogy Jézus igéi minden korszakban egyaránt érvényesek, jelenvalóak.

Ferenczyt néhol agnosztikusnak, néhol ateistának tartották, mégis nagy kedvvel örökölte meg a Biblia történéseit (*Három királyok*) és jelen esetben az evangéliumokban megelevenített beszédeket. A festményen ugyanakkor az „Engedjétek hozzám jönni a kisgyermekeket” igéje (Márk 10:14) is megelevenedik (Fritz von Uhde *Engedjétek hozzám a kisdedeket!* című képéhez hasonlóan), hiszen a Jézus köré gyűlt sokaságban kisgyermekeket is látunk, felhívva

a figyelmet a gyermekek ártatlanságáról és a felnőttek képmutatásáról szóló evangéliumi passzusra. Ugyanakkor Ferenczy nagybányai korszakának első nagyméretű, sokalakos, bibliai témájú képén a tárgy pusztán ürügy, a hangsúly a tájbrázoláson van, az elbeszélés, az emberábrázolás alárendelődik a természetnek, s figuráit nagyvonalú, összegző előadásmódban kelti életre.



Ferenczy Károly:
A hegyi beszéd I., 1896;
olaj, vászon, 135 x 201 cm.

Magyar Nemzeti Galéria.
<https://mng.hu/mutargyak/a-hegyi-beszed-i/> (2020. 04. 16.)

A gyermekközpontúság mozzanata jelenik meg a *Tavaszi táj a Virág-heggyel* című képen (1898). A kissé borongós, meditatív hangvétellű, dekoratív hatású festményen egy kisfiú parányi alakját láthatjuk a hatalmas tájba szervezve, akárcsak Tornyai János *Tanya* című képén. (Támba 2014, 30) A gyermeket övező, a téli tetszhalálból ébredező táj a magány és a mélabú elégikus hangulatát árasztja, míg a fatörzseken üldögélő fiúcska háttal ábrázolt alakja a természet újjáéledésének szimbólumává is válik ezen a monumentális hatású alakos tájképen. A kontempláció igényét magában hordozó gyermek mármár egygé válik a tájjal, költőien fejezve ki valamiféle egytetemes érvényű, melankolikus létélményt, a folytonos elmúlás és újjászületés élménye fölött érzett rezignációt, amit a kép csak a sejtelmek szintjén tesz érzékelhetővé.

A gyermekkor így válik az újjászületés, a megújulás ígéretét hordozó életszakasszá, a megújulás jelentéskörétől azonban itt elválaszthatatlannak tetszik a magány, az elszigeteltség képze, valamint a hátat fordítás mozzanata révén egyfajta idegenség-érzet. Végül a gyermek lényén érződik a monoton, kérlelhetetlen paraszti életrendből fakadó sors terhe, illetve a szegénységből következő megfáradtság is.

Leánygyermek-ábrázolások Ferenczy Károly festészetében

A korábban tárgyalt fürdőjelenetekhez képest a gyermek és természet más-fajta kapcsolatát mutatja a *Majális* (más címén: *Nyári nap*, 1906), melyen néhány aprócska leánygyermeket látunk óvónőktől kísérvé. Ez a kép eszünkbe juttatja Albert Anker *Vasárnapi sétáját*, ahol szintén a pedagógus (tanítónő) kíséri a gyerekcsoportot a kellemes tavaszi időben. Ez a határozottan tagolt, világos kompozíció ékes példa a foltfestés és a dekoratív hatás közötti összhang megteremtésére.

E verőfényes tavaszi jeleneten a természet zöldje a gyermekkor átmeneti voltát jelöli, de utal az életerős és növekedés mozzanatára is, melyen keresztül itt – összhangban a kor gyermektanulmányi retorikájával – a gyermeki fejlődés toposza (és vélhetően a művész felfogása) jut kifejezésre. A fehér orgonák talán az anyai táplálás bőségére utalnak, illetve az anyai oltalmazás-védelmét jelölik.

Ferenczy Károly: *Majális*
(*Nyári nap*), 1906; olaj, vászon,
105 x 104 cm. Budapest, Magyar
Nemzeti Galéria.

<https://mng.hu/mutargyak/majalis-nyari-nap/> (2020. 04. 16.)



A gyermekalakok azonban már korántsem olyan szervesen illeszkednek a tájba, mint a fürdőzőjelenetek figurái, sőt, a leánykák fehér ruhái (mint a felnőtt társadalom felől érkező ártatlanság-toposzt kifejező jelképes ruhadarabok) kissé idegen elemként ékelődnek a tájba, mintha csak angyalok haladnának át rajta. A kép – különösen a fürdőzőképekkel együtt – hűségesen

dokumentálja, hogy a leánygyermek életének konzerválása erőteljes tendencia volt e korban is, így alakja aligha jelenhetett meg az új, életreform ihletésű, növekedéselvű gyermekségretorika hordozójaként. Miként a kor más alkotóinál is láthatjuk (pl. Czóbel, Berény, Czigány, Koszta stb.) a leánygyermek fokozott mértékben képviselte a közösség erkölcsét az ábrázolásokon is.

Ehhez hasonló megállapításra juthatunk Ferenczy Károly *Leány kakassal* (más címén: *A kedvenc*, 1902) műve kapcsán is, mely tipikus szegényparaszti életkép, s létmotívumai alapvetően a szegényparaszti leánygyermek ábrázolásának típusos kellékei, különösképp a kosár és a kakas.



A leány úgy tartja kezében a levágásra szánt jószágot, mint a házikedvencét, a szíve egészen hozzánőtt. Ugyanakkor a mű szimbolikus értelmezése szerint a leánygyermek a saját sorsa fölött érez bánatot, hiszen a kakas értelmezhető a lányra váró későbbi sors szimbólumaként, szerep-predesztinációra utaló motívumként.

Ferenczy Károly: *Leány kakassal (A kedvenc)*, 1902.

A kép forrása: Ferenczy-blog
(az oldalt csak a „meghívottak” látogathatják).
<https://www.blogger.com/blogin.g?blogspotURL=https://ferenczy-mng.blogspot.com/> (2019. 03. 17.)

A leánygyermek sorsának végzetességét jelöli a kép jelentésterébe olvasható levágás képzete, különösen a siratás mozzanata révén. A kakas (sajátos parasztleányi létmotívum) utal továbbá olyan, a leánygyermek lényében érelőző tulajdonságokra, mint az alázatosság, alávetettség, szemérmesség, szégyellőség, visszafogottság, hallgatagság, jóság. S megjelenik a termékenység motívuma, nemcsak a jószág, de a kosár alakja révén is – ezzel ugyancsak előrelátva a hallgatagságra és beletörődésre ítéltetett leánygyermekre váró későbbi asszony- és anyasors minden terhére. Hiszen a kosár a passzivitás, a termékenység, a befogadás motívumán keresztül a parasztasszonyi beletörődés és elfogadás elvárt magatartás-repeortárját vetíti előre, a szótlanság

erényét. Összességében kedves hangú, a tárgy tekintetében figyelmes kép ez, mely nem annyira a részleteknél, hanem az élmény lényegénél fogva ragadja meg a közvetíteni kívánt leánygyermeki élménytöredéket.

Ferenczy parasztmadonnái

A gyermekközpontúság mozzanata domináns Ferenczy proletár madonna-típusú ábrázolásain is, melyek egyike az *Anyja gyermekével I.* (1912). A képet kiállították az Ernst-Múzeumban, majd Münchenben I. osztályú aranyérmert kapott. Roppant zárt, egyszersmind természetesen ható kompozícióról van szó, mely a maga egyszerűségében kíván hatni: rajzában szabadabb, mint pl. a *Testvérek* csoportképe (1911), tartalmában bensőséges. (Réti 1994, 82)

A festmény egy édesanyját ábrázol, térdén a kisdeddal, aki mintha a kis Jézus figurájának profán változata volna. Az anyja térdén ringatott gyermek a társadalmi megújulásba vetett hit jelképe, a paraszttasszony az ártatlanság szimbólumaként oltalmazza gyermekét, akinek fehér ruhája önmagában is a tisztaságot, érintetlenséget, büntelenséget és a megújulásra való lehetőséget idézi. Az anya úgy tekint a gyermekére, mintha egy személyben testesítené meg a megváltást a föld összes bűnének terhétől és saját életének a fájdalmaitól. A gyermek így a boldog reménység szimbóluma, kifejezi a lélek nyugalmat is – áldás és ajándék: Isten ajándéka. (Pál és Újvári 2001).



*Ferenczy Károly: Anyja gyermekével I.,
1912; olaj, vászon. OSZK.*

<http://dka.oszk.hu/html/kepoldal/index.phtml?id=85606>
(2020. 04. 16.)

A kép a paraszt- és munkásréteget idézi meg, dekoratív módon fejezve ki a fehér fejkendő, fiatal proletáranya hallgatag lényéből áradó gyengédséget, odaadást és alázatosságot. A semleges, sötét háttérből tiszta körvonalakkal

bontakoznak ki a plasztikus tömegek, illetve az édesanya ruháinak színfoltjai a határozottság és a nyugalom hatását adják. Ferenczy e művén „az anyai szeretet melegségét hibátlanul tükrözteti”, (Genthon 1970, 461–462) s ebben rokonságot mutat Fényes Adolf hasonló tárgyú műveivel (pl. *Család*, 1898; *Anyá*, 1901). Fényes Adolf és Ferenczy Károly képein egyaránt könnyű felfedezni a *Maria lactans* és az *Eleuszaikon* típus olyan tulajdonságait, mint az emberi melegség, szeretet, gondoskodás, együttérzés és oltalmazás mozzanatát. Ferenczy alakjai (Fényes *Anyá* című képének figuráihoz hasonlóan) felidézik a megváltás képzetkörét, hiszen a drámai mozzulatok révén a gyermek már-már áldozatszerűvé, sorsának kiszolgáltatott lényé válik. Ám itt a szenvedés földi dimenziókat ölt: a megváltás elmarad, de az élet továbböröklődik, s talán (a kisdeden keresztül) van esély a társadalmi megújulásra. Az itt látható madonna-típus távoli előképének tekinthető Luca Cambiaso (1527–1585) *Madonnája*, hiszen itt már az alakok egyszerűsége, a szegénység ábrázolása, az emberi melegség, a drámaiság és a naturalisztikus felfogás a meghatározó, (Barátság 2009, 6288–6290) akárcsak Ferenczy képén.

A szegényparaszti élet iránti érdeklődés okán e mű visszaidézi az 1899-ben festett *Hazatérő favágók* című képet, (Genthon 1970, 461–462) akár a szintén 1912-ből való *Anyá gyermekével IV.*, melyen egy szegény fiatalasszony ezúttal fekvő gyermekét tartja ölében. A dekoratív hatású kompozíción a művész „az anyai szeretet melegségét hibátlanul tükrözteti”. (Genthon 1970, 461–462) Hét évvel korábról, 1905-ből is ismerünk egy hasonló kompozíciót (*Anyá gyermekével*), melyen azonban az anya és immár idősebb gyermeke egymással szemben ülnek, beszélgetnek, s az asszony a női passzivitás, befogadás és beletörődés jelölőjeként fogja két kezében a kosarát.

Összegzés

Írásomban Ferenczy Károly gyermekábrázolásainak elemzésére vállalkoztam, a szentendrei periódus életképi eredetű állapotképeitől a nagybányai korszak fürdőzőaktjain keresztül a későbbi évek proletármadonnáival bezáróan, megkísérelve a leánygyermek-ábrázolást meghatározó létmotívumok leírását is. A legtöbb képet a gyermekközpontú narratíva határozza meg: vagy a gyermek és a természet szimbiotikus kapcsolatának megjelenítéséről van szó

(véltetően az életreform-mozgalom által inspirálva), vagy csak egyszerűen középponti alakként jeleníti meg a festő a gyermeket, hangsúlyt helyezve a mikro-rezzenések megjelenítésére. Ez utóbbiról beszélhetünk a *Kődobálók*, a *Kertészek* vagy a *Leány kakassal* című alkotások apropóján. Ferenczy Károly gyermekkor-tárgyú képei igen színes képet mutatnak ugyan, ám mindet a kor gyermektanulmányi mozgalomtól és reformpedagógiai áramlatoktól átható beszédmódjához, gyermekségretorikájához köti az a roppant figyelem, amellyel a művész a megjelenített gyermekek életvilágának, de méginkább lélekállapotának, belső történéseinek rögzítése felé fordult.

Ferenczy hasonló témájú képeinek jelentős anyagát képezik saját gyermekeiről készült festményei és grafikái, melyekről egy későbbi írásomban kívánok áttekintést adni.

IRODALOM

- BAUDELAIRE, Charles (1967): *A romlás virágai*. Magyar Helikon, Bp.
- BOURDIEU, Pierre (2000): *Férfiuralom*. Napvilág Kiadó, Bp.
- DEÁK Gábor (2000): *A magyar gyermektanulmányi mozgalom története I*. Fővárosi Pedagógiai Intézet – Magyar Pedagógiai Társaság – Országos Pedagógiai Könyvtár és Múzeum, Bp.
- FERENCZY Valér (1934): *Ferenczy Károly*. Nyugat, Bp.
- GENTHON István (1953): *Ferenczy Károly*. Művelt Nép Könyvkiadó, Bp.
- GENTHON István (1970): *A magyar művészet a millenniumtól a Tanácsköztársaságig*. In: DERCSÉNYI Dezső – ZÁDOR Anna (szerk.): *A magyarországi művészet története*. Corvina Kiadó, Bp., 455–462.
- GENTHON István (1979): *Ferenczy Károly*. Corvina Kiadó, Bp.
- GONCOURT, Edmond de (1979): *Előszó a Zenganno-fivérekhez*. In: CZINE Mihály (szerk.): *A naturalizmus*. Gondolat, Bp., 168–171.
- HORVÁTH János, szerk. (2002): *A Rippl-Rónai Ödön Gyűjtemény*. Somogy Megyei Múzeumok Igazgatósága, Kaposvár.
https://library.hungaricana.hu/hu/view/MEGY_SOMO_Sk_2002_Rippl/?pg=5&layout=s [2020.04.16.]
- JÁVOR Kata (2000): *A magyar paraszti erkölcs és magatartás*. In: SÁRKÁNY Mihály – SZILÁGYI Miklós (szerk.): *Magyar Néprajz VIII. Társadalom*. Akadémiai Kiadó, Bp., 601–692.
- MÖNKS, Franz J. – KNOERS, Alphons M. (2004): *Fejlődéslelektan*. Urbis Kiadó, Bp.
- MURÁDIN Jenő (1981): *A Ferenczy művészcsalád Erdélyben*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest.

- MURÁDIN Jenő (1994): *Nagybánya forradalmi*. In: JURECSKÓ László – KISHONTHY Zsolt (szerk.): *Tanulmányok a nagybányai művészet köréből*. MissionArt Galéria, Miskolc, 25–27.
- NAGY Olga (1998): *A nők szerepe és helyzete a paraszti társadalomban*. In: POZSONY Ferenc (szerk.): *A Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve 6*. Kolozsvár, 52–66.
http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/kulhoni_magyarsag/2010/ro/kriza_tarsasag_evkonyv_06/pages/004_A_nok_szerepe_es_helyzete.htm (2019. 11. 11.)
- NÉMETH András (1996): *A reformpedagógia múltja és jelene*. Tankönyvkiadó, Bp.
- NÉMETH András (2002): *Reformpedagógia és a századvég reformmozgalmi*. In: NÉMETH András (szerk.): *Reformpedagógia-történeti tanulmányok*. Osiris Kiadó, Bp., 25–43.
- NÉMETH András (2013): *Az életreform társadalmi gyökerei, irányzatai, kibontakozásának folyamatai*. In: NÉMETH András – PIRKA Veronika (szerk.): *Az életreform és reformpedagógia – recepció és intézményesülési folyamatok a 20. század első felében*. Gondolat, Bp., 11–54.
- NÉMETH Lajos, szerk. (1981): *Magyar művészet 1890–1919*. Akadémiai Kiadó, Bp.
- NÉMETH Regina (2013): *Az életreform-mozgalmak eszmei háttere és civilizációkritikai szerepe*. *Jog, Állam, Politika*, 2013/3., 81–109.
- NIETZSCHE, Frigyes (1908): *Imígyen szóla Zarathustra*. Grill Károly Kiadói Vállalata – Magyar Elektronikus Könyvtár, Bp.
<http://mek.oszk.hu/01700/01740/01740.htm> (2018. 11. 10.)
OSZK. <http://dka.oszk.hu>. (2020. 07. 05.)
- PÁL József – ÚJVÁRI Edit, szerk. (2001): *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Balassi Kiadó, Bp.
http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm. (2020. 04. 16.)
- PETROVICS Elek (1922): *Ferenczy Károly*. Pantheon, Bp.
- RÉTI István (1994): *A nagybányai művésztelep*. Kulturtrade Kiadó, Bp.
- RÉVÉSZ Emese (2014): *Fényes Adolf*. Kossuth Kiadó, Bp.
- SÁRMÁNY-PARSONS Ilona (2008): *Ferenczy Károly*. Magyar Nemzeti Galéria – Kossuth, Bp.
- SÁSKA Géza (2011): *Új társadalomhoz új embert és új pedagógiát! A XX. századi egyenlőségpárti és antikapitalista pedagógiákról*. Gondolat Kiadó, Bp.
- SCHNEIDER, Norbert (é. n.): *Művészet és társadalom: a társadalomtörténeti megközelítés*. In: RÉNYI András (szerk.): *Érintkező felület*. (Rényi András honlapja)
http://www.renyiandras.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=207&Itemid=193. (2018. 11. 01.)
- SIMONFI Zsuzsanna (2011): *Szagrális mozdulat a reformpedagógiában. Az intuíció megjelenítése és értelmezése az Új Iskola pedagógiájában*. In: SANDA István Dániel – SIMONFI Zsuzsanna: *Nevelés a szakralitás dimenziójában*. Gondolat Kiadó, Bp.
- SZABADI Judit (1996): *Ferenczy Károly pályaképe*. In: NAGY Ildikó – IMRE Györgyi (szerk.): *Nagybánya művészete. Kiállítás a nagybányai művésztelep alapításának 100. évfordulója alkalmából*. Magyar Nemzeti Galéria, Bp., 126–157.

- SZABADI Judit (2005): *Realizmus és esztétizmus Ferenczy Károly festészetében*. In: Uő.: *A modernizmus sorskérdései*. Fekete Sas Kiadó, Bp., 125–145.
- SZABÓ Júlia (1993): *Nagybánya és az európai művészeti irányzatok*. In: JURECSKÓ László – KISHONTHY Zsolt (szerk.): *Nagybánya. Nagybányai festészet a neósok fellépésétől 1944-ig*. MissionArt Galéria, Miskolc, 21–33.
- SZINYEI Merse Anna (1996): *A nagybányai festészet plein air előzményei*. In: NAGY Ildikó – IMRE Györgyi (szerk.): *Nagybánya művészete. Kiállítás a nagybányai művésztelep alapításának 100. évfordulója alkalmából*. Magyar Nemzeti Galéria, Bp., 78–95.
- TÁMBA Renátó (2014): *Fiúgyermek-ábrázolás az alföldi festészetben*. *Valóság*, 2014/7. 10–35.
- TÁMBA Renátó (2017a): *Gyermekkor a vásznon. A dualizmuskori gyermekszemlélet az alföldi iskola festészetében*. StormingBrain, Bp.
- TÁMBA Renátó (2017b): *A gyermek a természetben. A fürdés és a víz motívuma a 19. század második felének, illetve a Szolnoki Művésztelep néhány alkotójának gyermekábrázolásain*. *Gyermeknevelés* 2017/1. (Ikonográfia és neveléstörténet), 18–42.
http://gyermekneveles.tok.elte.hu/17_1_szam/pub/tamba.pdf (2020. 05. 23.)
- TÁMBA Renátó (2019): *Új rend – új ifjúság. Esztétörténeti recepció és gyermekszemlélet Kernstok Károly fiúaktjain*. *Per Aspera Ad Astra* 2019/1., 121–154.
<https://per-aspera.pte.hu/archivum/2019-1-szam-10.html> (2020. 05. 23.)
- VARGA László (2006): *A kisdednevelés című folyóirat gyermekképe, avagy az engedelmes-ség pedagógiai dilemmái*. *Neveléstörténet*, 2006/1–2.
http://www.kodolanyi.hu/nevelestortenet/index.php?act=menu_tart&rovat_mod=archiv&eid=33&rid=1&id=201/ (2020. 06. 22.)
- VASAS Samu (1993): *A kalotaszegi gyermek. A személyiségfejlődés hagyományai Kalotaszegen*. Kráter Kiadó – Colirom Rt., Bp.
- VINCZE Beatrix (2014): *Lesznai Anna művészetpedagógiai koncepciójának helye és szerepe a magyar életreform-mozgalomban*. In: NÉMETH András – PUKÁNSZKY Béla – PIRKA Veronika (szerk.): *Továbbélő utópiák – reformpedagógia és életreform a 20. század első felében*. Gondolat, Bp., 190–213.
- Ferenczy-blog*
<https://www.blogger.com/blogin.g?blogspotURL=https://ferenczy-mng.blogspot.com/>
(2019. 03. 17.)
- Kieselbach Galéria*
<https://www.kieselbach.hu/alkotas/esti-furdes-furdo-ifjak-1906> (2020. 04. 16.)
- Magyar Nemzeti Galéria*
<https://mng.hu/> (2020. 07. 01.)
- Renezsánsz Madonnák randevúja (2009): *Barátság* 2009/6. 6288–6290.