**Támba Renátó**

Egyetemi hallgató
DE BTK Neveléstudományok Intézete

# Az anya-gyermek kapcsolat a 19–20. század fordulójának szolnoki festészetében

*A 19. század utolsó harmadában kibontakozó szolnoki festészet kulcsfontosságú alkotói teljes érdeklődésükkel az alföldi népélet mozzanatai és élményei felé fordultak. Fényes Adolf megrázó szemléket festett a szűkölködő szegényparasztság életéről, Deák-Ébner Lajos epikai részletezésű, leíró jellegű képeket készített, akárcsak Bihari Sándor, míg Koszta József belső indulataitól áthatott kompozíciókban adott számot a benne élő parasztságélményről. Ugyanezektől az alkotóktól számottevő gyermek- és anyaságtémájú ábrázolást is ismerünk, melyek gyermekkortörténeti jelentősége tagadhatatlan. Jelen tanulmányban azzal foglalkozunk, miképp közelítették meg e művészek az anya-gyermek kapcsolat problémakörét, illetve helyenként kísérletet teszünk annak megfogalmazására, hogy milyen nevelői attitűdök, gyermekképek, anyaképek olvashatók ki a különböző alkotásokból.*

## Bevezetés

A hazai pedagógiai szaksajtóban hangsúlyos törekvésként jelenik meg a gyermekkor-relevanciájú sajtófotók neveléstörténeti, gyermekkortörténeti hasznú ikonográfiai elemzése, gondolva itt elsősorban Kéri Katalin (2009) és Géczi János (2010a) munkáira. A képzőművészeti alkotások történeti pedagógiai szempontú elemzésének azonban még nincsenek kiterjedt hagyományai Magyarországon, eltekintve többek között Pukánszky Béla (2001), Péter Katalin (1996) és Endrődy-Nagy Orsolya (2010) tanulmányaitól.

Jelen dolgozatban jómagam is hasonló jellegű feladatra vállalkozom – írásom tárgya: az anya-gyermek kapcsolat ábrázolása a 19–20. század fordulójának szolnoki festészetében. Dolgozatomban Fényes Adolf, Deák-Ébner Lajos, Bihari Sándor és Koszta József alkotásaival foglalkozom. A választott alkotások hűen tolmácsolják az alkotók elköteleződését a paraszti élet iránt, azonban mindnyájan mást és mást mutattak meg az anya-gyermek kapcsolat élményvilágából. Éppen ezért tartom indokoltnak a műveket alkotónként tárgyalni, kihangsúlyozva a művészettörténeti szakirodalom szempontjait is.

Az elemzések során a látottak leírásán (kor, nem, elhelyezkedés, kompozícióban betöltött szerep, tevékenység) túl rögzítem a szociokulturális kódra utaló jeleket (tárgyi-fizikai környezet: táj, enteriőr, ruházat), illetve következtetéseket teszek a nevelői attitűdre és gyermekképre, helyenként az anyaságkonstrukciókra vonatkozóan. Az elemzések szempontjait többek között Géczi János (2010b) és Kéri Katalin (2009) megfogalmazásai nyomán alakítottam ki, ugyanakkor az Ervin Panofsky-féle háromlépcsős modell is segített szempontjaim megfogalmazásában (*Eberlein*, 2012).

## Gyermekkép és gyermekfelfogás a paraszti társadalmakban

A nevelés polgári modelljének középpontjában a tizenkilencedik században az a törekvés állt, miszerint a gyermeket az emberi természet „állati romlottságából" el kell vezetni a társadalmi állapoton keresztül a „tiszta erkölcs" magaslatáig. Ez a kanti és pestalozzi-i alapokon álló axióma hazánkban a pedagógiai szakírók munkásságában is megjelent különféle árnyalatokban (*Pukánszky*, 2005, 230. o.), s széles körben határozta meg a felnőtt környezet gyermekről való gondolkodását. Ezek a megfogalmazások, mint tudjuk, alapvetően az iskolás gyermek életéhez kötődtek. A hagyományos falusi közösségekben azonban nem az iskola és a polgári élet értékei definiálták a gyermekek életét, sokkal inkább a szükség és a közösség ítéletei jelölték ki útjukat. A falusi gyerekek – s ez különösen a szegényparaszti családokra igaz – ugyanis nem jártak iskolába, csak télen, hiszen a többi időszakban szükség volt rájuk a mezőgazdasági munkában vagy a háztartásban (*Bodovics*, 2011, 11. o.). A századfordulón tehát a polgári modernizáció eredményei még csak igen korlátozott mértékben hatottak a falusi gyermekek életére.

A hagyományos paraszti közösségekben a nevelés mindenekelőtt a családban zajlott, ám arról, hogy a gyermek egész életét a helyi közösséghez igazítsa, a falu egész népe gondoskodott. A közösség ítéleteitől a szülők mindig tartottak: lépten-nyomon tudatosították gyermekükben a közösség ítéletét, különösen hiba esetén, és példázatokat mondtak neki a falu életéből. A parasztember életét már gyermekkorától fogva szabályozták a szigorú falusi életelvek, az együttélési szabályok és a vallásos élet kötelékei, az egyén kíváncsiságának és kezdeményezőkészségének nem igazán jutott szerep (*Sárkány* és *Szilágyi*, 2000, 670–673. o.). A közösség becsületességre, igazmondásra, valláserkölcsre, a család iránti felelősségre, a szülők és az idősek tiszteletére tanította a gyermeket (*Szuhai*, 1899, 948–952. o.). A paraszti nevelés ideáljai között központi kategóriaként jelent meg az engedelmességre és a függőségre nevelés kitétele, illetve az átlagosság eszménye (*Sárkány* és *Szilágyi*, 2000, 672. o.).

Faluhelyen a szülők nem tulajdonítottak nagy jelentőséget az iskolának, hiszen az erkölcs minden ízében a munka és a szorgalom köré szerveződött. A falusi közösségekben a gyermekkort a munkában való szorgoskodás követelményei és a kíméletlen életre nevelés gyakorlata együttesen határozták meg. A felnőttek úgy gondolták, akárcsak a kenyérrel, a szeretettel is spórolni kell: „Szeresd a gyereket, de úgy, hogy ne tudja" – (*Sárkány* és *Szilágyi*, 2000, 673. o.) vallották. A család különben is másodlagos feladatának tekintette a gyermeknevelést, hiszen elsődlegesen termelési szervezetként definiálta magát – a föld volt tehát élethivatása (*Lackovits*, 1980, 257. o.). Mindazonáltal mintegy a legfőbb tanítónak is a földet tartották, s magát az életet: a munkát s a közösséget.

Gyakran előfordult ugyan, hogy a szeretetlenség érzése felnőttkorban fásultságot okozott (*Sárkány* és *Szilágyi*, 2000, 673. o.), viszont elmondhatjuk, hogy a gyermeket minden családban szerették. Szívesen vették a gyermeket ölükbe, becézgették őket, s az ő nyelvükre átköltött mondókákat, versikéket mondtak neki, ezáltal is elősegítve gondolkodásuk fejlődését (*Gazda*, 2008, 252. o.). Óvták és féltették őt, különösen kisdedkorban.

A gyermeket „Isten ajándékának" tartották, és azt is mondogatták, hogy „egy gyermek nem gyermek" (*Tátrai*, 1997, 42. o.). A bőséges gyermekáldás elősegítése végett termékenységi fohászokat is mondtak. Ugyanakkor ahol sok gyerek volt, ott személyiségének nem volt akkora értéke, a szülők nem voltak igazán fogékonyak és türelmesek gyermekeik természetes megnyilvánulásaival szemben (*Balassa* és *Ortutay*, 1982, 46. o., 68. o.). Szegényebb családoknál keserű kifakadásokra és verésre is „több ok" volt (*Bodnár*, 1970, 34. o.).[1] Minél több volt a gyermek a családnál, annál inkább ki kellett vennie a maga részét a munkából, így hamarabb önállóvá vált – megtanult spórolni, takarékoskodni is (*Tátrai*, 1997, 40–43. o.).

A gyermekek élete szülei akaratának rendkívüli mértékben kiszolgáltatott volt: szegény családban bármikor kondásnak adhatták, s hiába gyalogolt haza sírva, visszaküldték. A szegény gyermeket engedelmességre és függőségre nevelték lépten-nyomon, a szülő akaratával nem szállhatott szembe (*Fügedi*, 1988, 487. o.). Rendszerint nem a lelkiismeretet fejlesztették, hanem tudatosították gyermekükben a közösség ítéletét hiba esetén, így számos válfaját ismerték a fegyelmezésnek. Jelentős ereje volt ugyan a lelkiismeretre való indirekt ráhatásnak, a példával való nevelésnek is, és például az a nézet is elterjedt, hogy a testi fenyíték a „rossz gyerekre" csak demoralizáló hatással van (*Sárkány* és *Szilágyi*, 2000, 674. o.), azonban a kicsik gyakran kikaptak, ha nem voltak „jó gyerekek".

**Anya-gyermek kapcsolat a paraszti társadalomban**

A hagyományos paraszti közösségekben a valamikori „szoknyarángató" idős korában általában szeretettel emlékezett vissza édesanyjára. A gyermek anyja rendszerint énekkel, mondókával altatta kicsinyét, s mindaddig ágyánál maradt, míg az el nem aludt. A gyermek így abban a tudatban aludta álmait, hogy anyja mindvégig vigyáz őrá. Igaz ugyan, hogy a paraszti életgyakorlat szerint a szülők takarékosan bántak a szeretettel, a gyermek mégis tudta, hogy anyja szereti őt. Tudta anyja átszellemült gesztusaiból, jelentéssel telített mozdulataiból, de abból is tudhatta, hogy olykor csókot kapott tőle homlokára vagy gyengéden megdicsérte, megsimogatta őt, még nagyobb korában is (*Csekő*, 2000).

Anya és gyermeke kapcsolata különösen az első életévekben volt erős, az „archaikus szeretet" időszakában. Ebben az időszakban az anya elválaszthatatlan részének érzi gyermekét, ezért e korai életéveket Bálint Alice a „duálunió" fogalmával illette az 1940-es években. Ebben a periódusban a vágyak és a késztetések összhangban állnak egymással, s ez az ősi szimbiózis majd csak a gyermek önállósulásával kezd feloldódni (*Bálint*, 1941, 10–12. o.; *Deáky*, 2011, 63. o.). A születés utáni első hónapok szakaszához különféle babonák, hiedelmek fűződtek, melyek a gyermekfelfogás szempontjából szintén beszédesek: az asszonyok féltették újszülöttjeiket, maguk mellett tartották, nehogy elvigyék a boszorkányok, a rossz szellemek őket (*Tátrai*, 1997, 41–42. o.; *Fügedi*, 1988, 27–28. o.). Az erős mozgáskorlátozás is jellemző volt (pólya, pelenka, állószék), s e tekintetben csak az 1930–40-es években történtek változások (*Lackovits*, 1980, 248. o., 251. o.).

A későbbi életévek folyamán aztán anya és gyermeke rendszerint levált egymásról, ám kapcsolatuk érzelmi intenzitása nőttön-nőtt, hogy majd a serdülőkorban érje el tetőpontját (*Deáky*, 2011, 63. o.; *Bálint*, 1941, 10–12. o.). Ahogyan a gyermek nőtt, anyja egyre több gondot fordított megjelenésére, hiszen ügyelnie kellett rá, nehogy az utcán megnézzék érte. A gyermek megjelenése ugyanis döntő volt a család megítéltetése szempontjából…

Az asszony tehát nagy gondot fordított a nagyobbacska gyermek megjelenésére, különösen a leánygyermekére. Azt szerette volna, ha kislányából egykor majd ugyanolyan jó megjelenésű, rendes, komoly asszony lesz, mint amilyen most ő. Ezért még a kapuból is visszahívhatta lányát, ha haja, köténye állapotát nem találta rendben (*Sárkány* és *Szilágyi*, 2000, 613. o.). A gyermeknek az anyjával való szoros, ám mégis mértéktartó szeretetkapcsolata megkérdőjelezhetetlen erejű és alapvető jelentőségű biztosíték volt mindig is, ugyanakkor a fegyelmezés (például nadrágszíj, botozás) feladatköre is az anyáé volt (*Lackovits*, 1980, 259. o.), mint ahogyan a tanítgatásé is, különösen leánygyermek esetében. Ugyanis a leánygyermek nevelése jórészt anyja, a fiúgyermeké jórészt apja keze alatt történt (*Fügedi*, 1988, 487. o.). Az emocionális vezetés azonban minden esetre az anya keze alatt összpontosult, nagyrészt tőle függtek tehát a személyiségfejlődés szempontjából legmeghatározóbb folyamatok.

## Az anya-gyermek kapcsolat mint képtéma a szolnoki festészetben

A 19–20. század fordulóján az alföldi művésztársadalomban többfelé gyökeret vert az elköteleződés „az ízig-vérig magyar piktúra megteremtése" (*Egri*, 1989, 5. o.) iránt – e művészek olyan művészetet akartak létrehozni, mely a nép érzelemvilágából táplálkozott, „az áldott jó magyar földből" (*Bodnár*, 1986, 111. o.) sarjadt ki. Ezzel együtt természetesen felélénkült az érdeklődés az egyszerű parasztember sorsa után – a festők mind nagyobb érzékenységgel fordultak tehát a dolgos falusi ember nehéz élete felé, hogy vásznaikon megfessék a paraszti élet kíméletlen rendjét és nyomorúságait. Ez a „plebejikus természet" (*Egri*, 1989, 5. o.) hatotta át a szolnoki festészetet is: Bihari Sándor, Deák-Ébner Lajos, Fényes Adolf és Koszta József vásznain a parasztember életélményeinek különféle megfogalmazásaival találkozunk (*Bodnár*, 1986, 111. o.). Ki magányos szemlélődőként, meditatív kompozíciókon jelenítette meg a paraszti sorsot, mély együttérzéssel (*D. Fehér*, 1992, 26. o.), mint Fényes, ki epikai részletességgel, objektív-leíró egyszerűséggel viszonyult az élményanyaghoz, mint Deák-Ébner és Bihari (*Bodnár*, 1986, 104. o.), ki belülről átélve jelenítette meg a néplélek indulatait, akárcsak Koszta (*Németh*, 1981, 84. o.), de a motiváció egy volt: az alföldi táj és népélet vonzereje. E festők együttérzéssel tolmácsolták a paraszti élet legkülönbözőbb helyzeteit, élményeit, akárcsak az aggkort, a munkássorsot, de a gyermekkor, s azzal együtt az anya-gyermek kapcsolat is fontos témaként jelent meg a különböző életművekben.

Azonban még a gyermek-tárgyú képeken sem „a boldog, bájos gyermekkor" kerül megelevenítésre, ahogyan például azt Peske Géza bodajki gyermekfestő jelenetein (*Keménydió*, *Kutyával játszó fiú*, *Kisfiú kutyával*, *Kislány kutyával*) láthatjuk (*NKÖEÖK*, 2007). Sokkal inkább azt kell mondanunk, hogy a paraszti élet alázatos, szótalan rendje bújik meg a gyermekek bőre alatt ezeken a megjelenítéseken. Noha anatómiai-fiziognómiai értelemben gyermekeket látunk, jellegzetesen gyermeki élethelyzetek ritkán fordulnak elő. Többnyire komoly, szemérmes, visszafogott leánygyermekek és engedelmes, szófogadó fiúcskák jelennek meg paraszti öltözékben, ezáltal is kifejezésre juttatva a falusi élet nehéz rendjét. Azonban érdemes kiemelni, hogy a gyermekség motívumai, bár nem sikkadnak el az értelmezésekben, de nem is kerülnek kiemelésre.

A gyermekkor képzőművészeti interpretációját vizsgálva külön témakörként jelenik meg az anya-gyermek kapcsolat vizuális művészeti megjelenítése. E tárgykörbe olyan képek tartoznak, amelyek többsége kisdedet ábrázol édesanyjával, megszólaltatva az ősi, „archaikus szeretet" (*Bálint*, 1941, 10–12. o.) élményét. Ugyanakkor a szocializmus korszakának kritikusai e képek mögött felfedezni vélték a népet összetartó szeretet erejét. Oelmacher Anna például, aki maga szocialista elköteleződéséről valló festményeiről is ismert, így ír Fényes Adolf műveiről: „A nép elpusztíthatatlan erejéről vallanak ezek a képek" (*Oelmacher* és *N. Pénzes*, 1960, 11. o.). Ezen interpretáció szerint tehát hangsúlyosan jelenik meg a művészek azon szívbéli meggyőződése, hogy ahol a kíméletlen életgyakorlat felszíne mögött mély szeretet húzódik meg, ott szétmorzsolhatatlan erők dolgoznak. Az mindenesetre mindettől eltekintve is elmondható, hogy e festmények erős szálakkal fűződnek a kor szociális érzékenységtől fűtött ideológiai irányzataihoz, ha nem is egészen közvetlenül.

Az alkotásokon hangsúlyosan jelentkezik a szeretetre, gyámolításra szoruló gyermek felfogása és az odaadó anya képe, a meleg, mértéktartóan szerető nevelői attitűd. Érződik a mérhetetlen szegénység terhes légköre, esetenként a nélkülözés miatti keserű kifakadás nehéz levegője, ám a gyermek lénye soha nem éhezik szeretetben. Anyja a legnagyobb nyomorúságban is anyja, ki legféltettebb kincseként ragadja magához a „kicsit". Magával viszi a vásárra is, hadd tanuljon bele a közösségi életbe, illetve a nap fáradalmai után „borjával" az ölében piheni ki magát…

A tárgyalt alkotások közül több összefüggésbe hozható a Madonna-ábrázolások hagyományával. Így megfigyelhetjük azt is, miképp lehet átvinni az anyaság-témát az ábrázolás tárgyát tekintve mikroszinten mozgó paraszti tárgyú vizuális megfogalmazásokra. E képek az elemi szeretet elpusztíthatatlan, örök törvényéről tanúskodnak, ugyanakkor egyúttal választ szolgáltatnak a kor megrázó erejű szociális kérdéseire is, a hatalmas méreteket öltő szűkölködésre és nélkülözésre.

Megjegyezzük továbbá, hogy a „miniatürizált felnőtt" képe e műveken meglehetősen ritkán érződik át, mivelhogy nagy számmal ábrázolnak újszülötteket, csecsemőket vagy legalábbis kisgyermekkorú gyerekeket. Azonban a képeken – többek között a tárgyi környezet, a felnőtt környezet, a ruhák okán – hangsúlyosan parasztgyermekek jelennek meg.

**Fényes Adolf (1867−1945)**

Fényes Adolf Kecskeméten született, jómódú polgári családban. Kortársai zárkózott, magányos embernek ismerték, ugyanakkor közlékeny volt és mélyen emberséges. Távol tartotta magát az izgalmaktól és a szocialista gondolkodástól, azonban munkásságában már tanulmányai után kifejeződésre jutott az érdeklődés a szegényparasztság iránt (*D. Fehér*, 1992, 25. o.). 1898-ban kezdte meg *Szegény emberek élete* című ciklusát, de már 1897-ben olyan képet festett, mint amilyen a *Cívódás*. E képét – *Napszámos* (1900) és *Ebéd* (1902) című képével együtt – egy olyan időszakban alkotta, amelyben Munkácsy Mihály megfestette a *Sztrájk*ot (1895), Kernstok Károly az *Agitátor a gyár kantinjában* című képét (1897), Révész Imre a *Panem!* (1899), illetve Bihari Sándor a *Programbeszéd* című kompozíciót (1891) (*Oelmacher*, 1970, 23−24. o.). Ezeken a képeken már tetten érhetők a kor szociális mozgalmainak szólamai, illetve a részvét a szűkölködő szegény emberek sorsa iránt. Fényes e korszakának meditatív parasztjelenetein, sötét, komor tónusú, drámai kompozícióin a nyomor és a roppant feszültség atmoszférája érzékelhető (*Végvári*, 1952, 42−48. o.). Festészete ezekben az időkben lényegében Munkácsy hatásáról tanúskodott.

Képeit, ahogyan vallotta, sokkal inkább emberként alkotta, mint művészként, azzal a szándékkal, hogy képei a kiállításon fölrázzák „a szépen élő közönség lelkiismeretét" (*Németh*, 1972, 26−27. o.). Képein tiszteletet és megbecsülést követelt a szegények élete iránt, felmutatva a kizsákmányolt emberek nehéz sorsát. Festményeit a közönség valóban megriadva fogadta, a korabeli kritika pedig elragadtatva sorolta a festőt a harcos szocializmus mestereinek sorába, mint ahogyan azt a *Család* című festmény (1898; 1/a. ábra) kapcsán láthatjuk. Közelről szemlélve azonban belátható: „Nem a proletár, hanem a szín és a rajz ennek a sorozatnak a főhőse. Kurtán, tömören fejezni ki valamit: nyilván ez a cél." (*Lyka*, 1905)

Szegényparaszti szobában vagyunk, tompa fényű, fülledt helységben, ahová éppen hogy beszökik a fény, már el is illan. A fény kiemeli az asszony arcát, kezét és a csecsemő koponyáját. A kép jóval nyugodtabb, mint a *Cívódás* (1896) vagy a *Miért éltek?* (1900), de itt is érzékelhető a konfliktus, amely keserűen elfojtva pihen a levegőben, s amely a hétköznapok nyomorából következik. Ugyanakkor érezhető valamiféle bensőséges nyugalom is a képen, s ezt a nyugalmat a gyermek iránti odaadó anyai szeretet táplálja (*Lyka*, 1905). Az anya ringó mozdulatokkal lépkedve fogja magához a kisdedet, oltalmazón, félig bebugyolálva, mintha csak elválaszthatatlan része volna, s talán halk énekszóval altatja őt. Az apa összekulcsolt kezekkel ül egy széken, s onnan tekint a nőre, mint aki válasz után néz sürgetően…

A gyermek a sanyarú körülmények ellenére is jó kezekben van, szülei szeretetre és biztonságra vágyó, érzékeny lényként tekintenek rá, akiért felelősséggel tartoznak. Eszünkbe idézhetjük Escher Károly *Proletár Madonna* című fotográfiáját is (1/b. ábra),

*1/a. ábra. Fényes Adolf: Család, 1898*

*1/b. ábra. Escher Károly: Proletár Madonna (Éhes a baba), 1938*

s miként Escher vallja saját műveiről, úgy e festményről is elmondhatjuk: vádiratok ezek „a lelkiismeretlen emberek és a felelőtlen társadalom ellen" (*Albertini*, 2002). A gyermek ugyanakkor mindkét idézett képen a féltő anyai szeretet eleven tárgyaként jelenik meg, akit anyja a jövő zálogaként dédelget, őriz.

A *Család* című festményen nagyszerű erővel elevenedik meg a festőnek azon törekvése, amellyel érzékeltetni kívánja, hogy a családban a legnagyobb nyomorúságban is uralkodik az emberség, az összetartozás és a szeretet, s éppen ez az, a szeretet, amelynek révén a nép szétmorzsolhatatlan, minden sanyarú körülmény ellenére is. Az árnyak s az érzékelhető konfliktusok ellenére is érezzük az alakok összetartozását, a törekvést az összetartásra, s ez a törekvés magától értetődően a családnak mint ideálnak és mint eleven valóságnak az integráló erejéből fakad.

Ugyancsak a szegényember-korszakból való az *Anya* című kompozíció (1901; 2. ábra), amelyen egy öt-hat éves, jól öltözött fiúgyermeket látunk sötét ruhás, mezítlábas anyjának testébe kapaszkodva. Az asszony féltve és oltalmazón ragadja magához gyermekét. Az anya megviselt lába, görnyedt testtartása megtört lényére utal, ezzel szemben fián még cipő is van; ez okot adhat többek között arra a találgatásra, hogy az asszony módosabb örökbefogadóktól kapta vissza az „övét". A gyermek fehér alakja az ártatlanság alakjaként tűnik ki az anya baljóslatú feketéjéből, kettejük alakja mégis összetartozónak érződik a mozdulatok bensőségessége, drámaisága okán. A képből egyszerre árad a gyötrő szegénység és az egymásra utalt-

*2. ábra. Fényes Adolf: Anya, 1901*

*3. ábra. Fényes Adolf: Bölcsőt ringató, 1907*

*4. ábra. Bölcsőt ringató, 1902*

ság atmoszférája, anya és gyermeke egymással szorosan összefonódó alakját „a nehéz mindennapok egyetlen fénye, az összetartozás járja át" (*Oelmacher*, 1970, 25. o.). A két alakot semleges térben látjuk, ezzel is megalapozva a kép passzív, meditatív jellegét, kritikai attitűdje révén azonban kifejeződésre jut a művész nagyfokú szociális érzékenysége, embersége is. A képből halk szavúan, de megrázóan árad az egymásra utaltság és a nélkülözés légköre (*Oelmacher*, 1970, 25. o.). A festmény alapvető koncepciója, ha tetszik, szintén az a törekvés, mellyel a művész érzékeltetni kívánja a szeretet roppant integráló erejét az életkörülmények könyörtelenségével szemben.

Az *Anya* című kompozíció komor tónusaihoz és részvétet keltő asszonyalakjához képest a néhány évvel később készült *Bölcsőt ringató* (*Ringató anya*) című kép (1907; 3. ábra) már az anyaság csendes, bensőséges, derűsebb megjelenítését nyújtja. E mű immár – Végvári Lajos szavaival élve – „nélkülözi a fojtott drámaiságot, a 'hamu alatt pislákoló szenvedélyt'" (*Végvári*, 1952, 44. o.). Az anya alakját háttal látjuk, egy zsámolyon ülve, lábai előtt, a földön kicsinye fekszik egy fateknőben, gondosan bebugyolálva – az anya féltőn őrködik gyermeke álmai fölött. A színes blúzos, világos kendős asszony és bölcsőben fekvő gyermekének alakja dekoratív hatást eredményez, a világos szobabelsőben elhelyezett csendéletszerű elemek pedig fokozzák a képből áradó nyugalmas hétköznapiságot. Ugyanakkor a puritán fizikai környezet és annak tárgyi elemei – a zsámoly, a fateknő, a terítő nélküli asztaldeszka, rajta a kenyér, a mázas köcsög és a tányér – segítenek felidézni a szociális helyzetet. Érezzük tehát a nélkülözés nehéz levegőjét, ám a színes népviseleti elemek és a mázas cserépedények mégis derűsebbé, oldottabbá teszik a kép hangulatát (*Németh*, 1981).

A háttér ezüstös árnyalatú szürkéskékje kölcsönöz a jelenetnek meghittséget és bensőséget, s ezt a bensőségességet csak fokozza a háromszög-kompozíció. A kép átlói, mint például amilyen a vállkendő mentén, illetve az anya rajzának jobb oldala mentén kirajzolódó egyenes, összerendezetté teszik a képet, ezáltal a képből az a békés hangulat és nyugalom érződik, amely a két halk szavúan megfestett alak mély gyökerű, elemi kapcsolatát jellemzi – ily módon igazán érzékenyen szólal meg az archaikus szeretet fogalma a képből (*Vajda* és *Kósa*, 2005, 231–235. o.; *Bálint*, 1941, 10–12. o.). A szerető, gondoskodó, odaadó anya képe és a szeretett, féltett, érzékeny gyermek fogalma rajzolódik elénk ezen a kompozíción. A képnek egyébként egy korábbi változatát is ismerjük, megközelítőleg 1902-ből (4. ábra), amelynek sötétvörös háttere egészen más, drámaibb

hangulatot ad a képnek; ez utóbbi kép természetesen még nagyrészt a szegényember-piktúra jegyeit hordozza magán.

*Öltöztetés* című rajzán (1903; 5. ábra) a művész anya és gyermeke kapcsolatából ragad ki egy szótalan pillanatot. Az asszony a földön ül, onnan igazítja széken ülő kisfián a nadrágot – talán templomba vagy iskolába készül engedni gyermekét. A gyerek állapota sokat elárul a családról, így nem engedheti utcára gondatlanul felöltözve – a gyermek az anya számára akkor büszkeség, ha a falubelieknek elnyeri szívbeli tetszését. A paraszti közösségekben az erkölcsi megítélés szorosan összefonódott a külsőségekkel, ezért az ember fia nem feledkezhetett el magáról egy pillanatra sem. Ugyanakkor nem érződik kényszerűség a jelenetből: a gondoskodás és a szeretet ereje nyilvánul meg ebben a bensőséges, rituális törődésben, kettejük alakját afféle mértéktartó szeretet köti össze. A gyermek lényéből alázat érződik anyja iránt.

*5. ábra. Fényes Adolf: Öltöztetés, 1903 k.*

## Bihari Sándor (1855–1906)

Ha Fényes Adolf parasztfigurái éheznek és nyomorognak, Bihari Sándor figuráit derekas, sorsukat büszkén viselő alakokként kell jellemeznünk. Bihari érzéke az emberi karakterek utánteremtése iránt oly fokú volt, hogy a nép emberei szívesen ismerték fel egymást e festmények alakjaiban. E művész a mindennapi életet festette a maga egyszerűségében, természetességében, s ahogyan Lyka Károly (1906) írta, mindenféle „ünneplő ruha és etnográfiai érdekesség nélkül”.

Bihari roppant szegény falusi iparos családba született, s a szegénység aztán egész életében társa maradt. Művészete csak utolsó éveiben bontakozhatott ki visszavonhatatlanul, ugyanis ekkor már teljesen letelepedett a szolnoki művésztelepen. Innentől fogva fiatalos erővel festett, színes, az élmény melegét sugárzó képeket látunk tőle, a jelenetezéssel pedig végleg felhagy (*Lyka*, 1906). Ebben az időszakban készültek *Kecskepásztor* és *Dinnyeevő* (*Parasztfiú*) című festményei, de élete utolsó éveiben festette *Gyermekét fésülő asszony* című festményét (1905; 6. ábra) is.

*6. ábra. Bihari Sándor: Gyermekét fésülő asszony, 1905*

Bihari e művén immár – a régebbi barnákkal és élettelen helyi színekkel

szemben – színes kolorit uralkodik, az alakokon és a házfalakon pedig gyengéd fény ömlik el. Mindez átélhetővé és szerethetővé teszi ezt a szerény, halk szavú jelenetet (*Oelmacher*, 1970, 17. o.). Az életmű korábbi jellemzőitől eltérően képkivágásos kompozíciót látunk, ám a csendéletszerű elemek merőben életképszerűvé teszik a festményt. A mű egészét mégsem a részletező elbeszélés jellemzi már, sokkal inkább anya és gyermeke kapcsolatáról kapunk egy szinte antropológiai igényű szemlét. A kép egy elmélyült pillanatba sűríti a paraszti élet hallgatag, ám mégis oly eleven rendjét – az anya mintegy szertartásos mozdulatokkal fonja leánya varkocsát, ki türelmesen, komolyan viseli a helyzetet; mozdulataik rendkívül nyugodtak, tekintetük a „rítusra" összpontosít. Kettejük alakját a rítusos átélés bensőséges levegője járja át. Mint tudjuk, a parasztleányi élet alapvető eleme volt a rendes megjelenés – az anya faluhelyen még a kapuból is visszahívta lányát, ha köténye állapotát nem találta rendben. A képen a mozdulatok átéltsége, a műveletek „belékódoltsága" miatt érződik az a szertartásos rend, amely összefogja őket, érzékelhetővé válik a kettejük alakját összerendező szeretetkapcsolat bensőséges volta. Érezhető, az évek múlásával majd – anyja csöndes példája nyomán – e lányból is komoly, fegyelmezett, türelmes asszony válik. A mű szemléletesen juttatja kifejezésre a hallgatag, szófogadó leánygyermek és a törődő anya képét.

### Deák-Ébner Lajos (1850–1934)

Deák-Ébner Lajos egy beolvadt, „jó magyar hazafivá lett", német származású családból származott, ahol erős nemzeti érzelmű nevelést kapott. Hamar megismerkedett a szabadságharc eseményeivel és céljaival, s ez művészi munkásságára alapvetően kihatott. Tanulmányait Münchenben és Párizsban végezte, majd letelepedett Barbizonban. Szolnokra Pettenkofen, az osztrák festő híre vonzotta, s e vidék aztán csakhamar döntő hatást gyakorolt festészetére. Miután a magyar népélet sűrűjébe toppant, levedlette magáról az iskolás hatásokat és kedélyes, részletező kedvű kompozíciókat kezdett festeni a nép életéről, epikai részletességgel beszélve el a mellékesnek tűnőt is (*Oelmacher*, 1970, 7–8. o.). Különös érzéke volt ahhoz, hogy hitelesen, leíró egyszerűséggel és közvetlenséggel elevenítse meg a kemény sorsú falusi ember életét. Végvári Lajos a művész munkáit – éppen azok hitelessége és mozgalmassága okán – a holland realista festészettel (17. század) rokonítja a *Szabad Művészet* hasábjain, ugyanakkor elválasztja e műveket a barbizoni iskola poétikusnak mondott festészetétől (*Végvári*, 1950). A művész képeit a szocializmus idején – a típusok szemléletes megfogalmazása és a népi élet plasztikus életképi megjelenítése okán – más szerzők is szívesen sorolták az „agrárproletariátus" ábrázolásának tárgykörébe, s egyúttal a kritikai realizmus darabjai közé.

Deák-Ébner Lajos a leggyakrabban talán vásári jeleneteket készített. Festményein gyakran látni egymással tereferélő, sokszoknyás, vastag derekú asszonyokat is. *Kofák* című festményén (é. n.; 7. ábra) is ilyen vidám, erős, dolgos nőket látunk tereferélni, munkájuk után, a jól megérdemelt pihenés közben (*Oelmacher*, 1970, 10. o.). A kék ruhás asszony térdén „kis hitvánságba" öltözött gyermek támaszkodik, ki halkan, szelíden viseli magát. Anyjának jól esik „borja" közelsége, szépen „tűri" szoknyájánál a gyermeket, ki fehér ruhácskájával már-már az ártatlanság szimbólumaként jelenik meg. Az asszonyok taglejtései, a fejmozdulatok, a ruhák színei az asszonyi terefere hevét juttatják kifejezésre, ezzel szemben a kisfiú alakja, s az az ösztönös gyengédség, ahogyan anyja magánál tartja, nyugalmat, harmóniát hoz a képbe. Érződik, a gyermeket szeretet és megértés veszi körül, még ha körülötte az asszonyok tudják is, hogy a „kicsi" nem ért még semmit „az életből", s ezért nem is számít még egészen „embernek". Ezt az attitűdöt juttatja kifejezésre a ráöltött tipikus gyermekruha is: a gyereknek társadalmilag még nincs jelentős szerepe, ám a szeretet nem elsősorban társadalmi kérdés, sokkal inkább

*7. ábra. Deák-Ébner Lajos: Kofák, é. n.*

*8. ábra. Deák-Ébner Lajos: Lacikonyha, 1904*

ösztönös meghatározója az ember életének, s ez minden korban állandó (*Pollock*, 1998, 176–194. o.).

A paraszti élet hiteles megjelenítését adja a *Lacikonyha* (1904; 8. ábra) című kép is (*Rózsaffy*, 1907). A kis méretben kivitelezett, sokalakos vásári jeleneten a szolnoki vásártér dolgos, mozgalmas mindennapjaiba tekinthetünk be. A gyermekalakok és a család hangsúlyos szerepet kapnak e részletetekben rendkívül gazdag kompozíción: az anya egy asztalnál ül, combján fehér „kis hitvánságba" (*Lackovits*, 1995, 37. o.) öltöztetett gyermeke, ki gyámoltalanul viseli magát. Az asszony bögréből itatja „borját". Előttük, a földön, szép ruhájában hever egy kislány, talán ő is a széken ülő asszonyé. Az asszony mögött egy kabátos, kalapos férfi látható – esetleg ő az apa; távolságtartóan, mintegy kívülállóként viseli magát. A család háromszöge szépen szerveződik bele a zsibolygó vásári tömeg emberfürtjébe. Az anya és a gyermek alakja a templomtorony függőleges tengelye mentén, tehát mintegy szakrális mezőben kerül elrendezésre, ezáltal az ábrázolás párhuzamba állítható a Madonna-ábrázolás hagyományával. Reájuk tekint fentről egy feketébe öltözött asszony, s a kislány is őket nézi a földről. Ugyanakkor rajtuk kívül még több „aktor" figyelme is e „jelenetre" irányul.

*Úgy érződik, a gyermeket nem pusztán szülei nevelik, hanem maga a közösség, hiszen annak zörejei és harmóniája kitörölhetetlen nyomot hagynak lelkében. A falusi gyermek nemcsak szülei gyermeke, de a közösségé is, amelytől impulzusokat kap már e korai életszakaszban.*

Deák-Ébner Lajos *Anya gyermekével* (é. n.; 9. ábra) című képe valószínűleg még a korai pályamű termése. A különbség szembetűnő a későbbi sokalakos népéletkép-festészethez képest: kétalakos, idillikus ábrázolást látunk, s itt még tetten érhetők az akadémikus hatások is. A mű korántsem annyira beszédes, mint amennyire poétikus – az anya-gyermek kapcsolat egyfajta ideálja jelenik meg e képen, semmint az eleven valóság. Pólyás gyermekét ringató anyát látunk az otthoni környezetből kiragadva, beállított pózban; az anya lába a szék talapzatán nyugszik, karjában vízszintesen, fehér ruhácskában a „kicsi". Ruhájának fehére, illetve az a gyengédség és odaadás, amellyel az anya

*9. ábra. Deák-Ébner Lajos: Anya gyermekével, é. n.*

*10. ábra. Koszta József: Háromkirályok („Paraszt Madonna"), 1906–1907*

reá néz, mintegy az ártatlanság fátylával takarja el a gyermekkor valóságát. A képen hangsúlyos Madonna-áthallást érzünk. Szemtanúi lehetünk a gondoskodó, oltalmazó anya képének: a képen a kiolthatatlan archaikus szeretet érződik, akadémikus megoldásokkal, korántsem objektív-leíró jelleggel; a teknő sem a részletező elbeszélés kedvéért szerepel a képen, sokkal inkább az anyaszerep nélkülözhetetlen tartozékaként. E képen mintegy afféle művi anyaideállal találkozunk.

**Koszta József (1861–1949)**

Koszta József mestere volt a melankolikus atmoszférateremtésnek – belülről élte át a parasztsorsot, így belülről is festette azt meg. Sorsközösséget vállalt a falusi néppel, s attól művészi sikerei után sem távolodott el (*Egri*, 1989, 11–12. o.). Búcsút mondott a század közepén már-már hagyományossá váló cselekményes életképfestészetnek: képeit elsöprő indulat uralja, s távol állnak a részletező szándéktól. Képeiből érezhető a tehetetlenség fölött érzett szenvedélyes düh, a végtelen kétségbeesés (*Végvári*, 1952, 51-53. o.). Lázongó ösztönember volt, aki ízig-vérig plebejikus szemléletű festészetet művelt: anyagszerű, vaskos felületein a mitológiai témák is plebejikus jelleget kaptak. Így történt például ez a *Háromkirályok* (10. ábra) című képpel.

E korábbiaknál monumentálisabb jellegű munkáját Rómában készítette Fraknói-ösztöndíjasként, a római Fraknói-villa falára, 1906–1907 között. Méltatói „paraszt Madonnának" nevezték a képet. Mária feje körül nincs dicsfény, amely egy korábbi változaton még szerepelt (*Krén* és *Marx*, é. n.). A kép mitológiai háttere jól ismert, azonban az a

közvetlenség és természetes egyszerűség, amellyel előadásra került, mintegy közel hozza a mítoszt a köznapi anyaság érzéséhez. A kép az expresszív realizmus kosztai formanyelvén adja elő a változatlan hitelességgel elénk táruló történetet, feloldva a távolságot a dolgos paraszti hétköznapok valója és a mítoszok pátosza között, emberközelivé, sajátként átélhetővé tesz egy jelentős kultúrtörténeti szólamot. A mű még inkább igazolja azt, amit az eddig elemzett művek néhánya kapcsán már elmondtunk a Madonna-archetípussal való párhuzamról: anya és gyermeke mindennapi történeteit szemlézhetjük ezeken a vásznakon, de tudjuk, hogy ezekben a történetekben tovább él az a hagyomány és az a korszaktalanul élő íratlan törvény, amely oly eggyé teszi anyát és „borját".

## Összegzés

Az anya-gyermek kapcsolat a paraszti társadalmakban jól reprezentált téma a visszaemlékezésekben és a szépirodalomban egyaránt, ugyanakkor a képzőművészeti alkotások is hasznos dokumentumoknak bizonyulnak e tárgykör kutatása szempontjából. A századfordulón e témával – s egyébként magával a gyermekkorral – élénk érdeklődéssel foglalkoztak a szolnoki művésztelep olyan képviselői is, mint Fényes Adolf, Deák-Ébner Lajos, Bihari Sándor és Koszta József. Az alkotók különbözőképpen ábrázolták a témát – ki derekas, sokszoknyás asszonyok között, ki anyja féltő ölelésének oltalmában jelenítette meg a kisdedet, ám mindegyik ábrázoláson egyformán kifejeződésre jut az az ősi, „archaikus szeretet" (*Bálint*, 1941, 10–12. o.), mely minden korszakban egy és ugyanaz (*Pollock*, 1998, 176–194. o.).

A képek mögül érezhető a művészek elköteleződése a paraszti sors iránt, így a szeretetkapcsolat ábrázolása elválaszthatatlanul jelenik meg a paraszti életrend, életkörülmények, életélmények megjelenítésétől – hol a nélkülözés, hol a közösség nyüzsgő, ám biztonságos légköre válik érzékelhetővé a műveken. A festményeken felismerhető az odaadó, gondoskodó anya képe, a gyermek pedig szeretett, érzékeny lényként látható. A „nagyobbacska" gyermekeket ábrázoló képekről kiolvasható az engedelmes, alázatos gyermek képe, összefüggésben az anya mintegy szertartásos tartásával, mozdulataival. A család azonban e képeken többnyire nem mint ideál, hanem sokkal inkább mint eleven valóság jelenik meg.

Feltűnő továbbá, hogy bizonyos, a néprajzi szakirodalomban hangsúlyozott gyermeklét-motívumok, mint amilyen a fegyelmezés, az ábrázolásokon nem jutnak kifejeződésre. Ennek azonban egyszerű magyarázata van: először is, a műveken nagyrészt kisdedek jelennek meg, másodszor pedig, az anya-gyermek kapcsolat témája – ha képzőművészeti megjelenítésről van szó – egészen egyszerűen nem hívja elő ezt a gyermeklét-elemet. A festők ugyanis nem a nevelés vagy a gyermekélet témáját elevenítették meg vásznaikon, a téma sokkal inkább az anyaság volt a maga mineműségében. Úgyszólván a „mindennapok Madonnája" jelenik meg ezeken az ábrázolásokon a gyermekkel, akit anyja féltőn ölel magához, táplál vagy öltöztet, de minden esetben a szeretet ereje áll az interpretációk középpontjában.

Érthető tehát, ha többnyire nem került hangsúly ezeken az ábrázolásokon bizonyos gyermekkortörténeti és néprajzi szempontból hangsúlyos részletekre. Az ilyen részletek bemutatása meglátásom szerint inkább merőben leíró jellegű ábrázolásokon lenne elképzelhető. Ezek a képek tehát gyermekkortörténeti szempontból nem túl beszédesek, ám mégis sokatmondóak, hiszen érzékeltetik: a művészek különös érzékenységgel fordulnak a téma iránt, s ez talán egyszerre a társadalmi környezet érdeklődése indikátorának is tekinthető…

## Függelék – képjegyzék

1. Fényes Adolf (1867−1945): *Család*, 1898 (*Laskay*, 2006)
2. Fényes Adolf (1867−1945): *Anya*, 1901 (*Krén* és *Marx*, é. n.)
3. Fényes Adolf (1867−1945): *Öltöztetés*, 1904 (*Nagy*, 1903)
4. Fényes Adolf (1867−1945): *Bölcsőt ringató*, 1907 (*Bálintné*, 1992)
5. Fényes Adolf (1867−1945): *Bölcsőt ringató* (*Fiatal anya*), 1902 k.[2]
6. Bihari Sándor (1855−1906): *Gyermekét fésülő asszony*, 1905 (*Oelmacher*, 1970, 22. o.)
7. Deák-Ébner Lajos (1850−1934): *Kofák*, é. n. (*Oelmacher*, 1970, 10.)
8. Deák-Ébner Lajos (1850−1934): *Lacikonyha*, 1904 (*Rózsaffy*, 1907)
9. Deák-Ébner Lajos (1850−1906): *Anya gyermekével*, é. n.[3]
10. Koszta József (1861−1949): *Háromkirályok*, 1906−1907 (*Egri*, 1989, 6. kép)

## Jegyzetek

[1] A fegyelmezés ábrázolásának alulreprezentáltsága meglepő, hiszen még Tornyai maga is így vall: „Minálunk, szegény parasztoknál, már hozzá voltunk ahhoz szokva, hogy minden percben elverődhetünk” (*Bodnár*, 1970, 34. o.)

[2] Virág Judit Galéria. 2012. 11. 11-i megtekintés, Virág Judit Galéria, http://viragjuditgaleria.hu/hu/muveszek/muveszek/F/fenyes_adolf/

[3] Kieselbach Galéria és Aukciósház. 2012. 11. 14-i megtekintés, Kieselbach, http://www.kieselbach.hu/alkotas/anya-gyermekevel_4533

## Bibliográfia


Albertini Béla (2002): Budapesti szociofotók – Világháborútól világháborúig. *Budapesti Negyed*, 1−2. sz. 2012. 12. 30-i megtekintés, http://epa.oszk.hu/00000/00003/00027/AB.htm

Bálint Alice (1941): *Anya és gyermek.* Pantheon Kiadó, Budapest.

Bálintné Hegyesi Júlia (1992): *Fényes Adolf festőművész munkássága 1867−1945.* Verseghy Ferenc Megyei Könyvtár, Szolnok.

Bodnár Éva (1986): *Az újra felfedezett Tornyai.* Gondolat, Budapest.

Bodovics Éva (2011): Gyermekélet és gyermekhalál a paraszti társadalomban. *Zempléni Múzsa*, 1. sz. 5−19.

Csekő Csilla (2000): A gyermeknevelés néhány aspektusa hagyományos falusi közösségekben. In: Kéri Katalin (2000, szerk.): *Ezerszínű világ: mozaikok a nevelés történetéből V.* Pécsi Tudományegyetem – Tanárképző Intézet, Pécs. 2012. 01. 02-i megtekintés, http://vmek.oszk.hu/01800/01887/html/ezersz05.htm

Deáky Zita (2011): *A kisgyermekkor történeti néprajza Magyarországon.* Századvég, Budapest.

deMause, Lloyd (1998): A gyermekkor története. In: Vajda Zsuzsanna és Pukánszky Béla (1998, szerk.): *A gyermekkor története.* Szöveggyűjtemény. Eötvös József Kiadó, Budapest. 13−41.

Eberlein, J. K. (2012): Tartalom és belső tartalom: az ikonográfiai-ikonológiai módszer. In: *Érintkező felület.* Rényi András honlapja. 2012. 07. 05-i megtekintés, http://www.renyiandras.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=202&Itemid=197

Egri Mária (1977): *A szolnoki művésztelep.* Képzőművészeti Alap, Budapest.

Egri Mária (1989): *Koszta József.* Corvina, Budapest.

Endrődy-Nagy Orsolya (2010): Gyermekkép a 16. századi Németalföldön idősebb Pieter Brueghel művein. *Iskolakultúra*, **20**. 7−8. sz. 137−147. o.

Fügedi Márta (1988): *A gyermek a matyó családban.* Hermann Ottó Múzeum, Miskolc.

Gazda Klára (2008): *Gyermekvilág Esztelneken.* Őskép Kiadó, Budapest.

Géczi János (2010a): Képi hangsúlyok a pedagógiai szaksajtóban 1960−1980. In: Kozma Tamás és Perjés István (2010, szerk.): *Új kutatások a neveléstudományokban 2009.* Aula, Budapest. 311-328.

Géczi János (2010b): Ikonológia-ikonográfia mint a történeti pedagógia segédtudománya. In: uő: *Sajtó, kép, neveléstörténet. Tanulmányok.* Iskolakultúra, Budapest–Veszprém. 203−213.

Géczi János és Darvai Tibor (2010): A sajtófotók gyermekképe a nevelésügyi folyóiratokban. 1960−1980. *Iskolakultúra*, **20**. 7−8. sz. 35−53.

Kéri Katalin (2009): Hervasztó jelen, virágzó jövő. Gyermekábrázolás a Nők Lapja címoldalain az 1950-es években. In: Szabolcs Éva (2009, szerk.): *Ifjúkorok, gyermekvilágok II.* Eötvös József Könyvkiadó, Budapest. 111–166.

Krén Emil és Marx Dániel (é. n., szerk.): *Képzőművészet Magyarországon.* 2012. 12. 20-i megtekintés, http://www.hung-art.hu/index.html

Lackovits Emőke (1980): *Adalékok a falusi gyermekek életéhez Veszprém megyében, 1868–1945.* Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 15. Veszprém. 237–272.

Laskay Gabriella (2006, szerk.): *Száz szép kép.* 2012. 08. 28-i megtekintés, http://mek.oszk.hu/03400/03492/html/dokumentum.htm

Lyka Károly (1905): Fényes Adolf. *Művészet*, 6. 2012. 12. 26-i megtekintés, http://epa.oszk.hu/00000/00009/04/353-361-fenyes.htm

Lyka Károly (1906): Bihari Sándor. *Művészet*, 6. 2013. 02. 07-i megtekintés, http://www.mke.hu/lyka/05/353-365-bihari.htm

Nagy Sándor (1903): Művészi hitvallások. *Művészet*, 4. sz. 2012. 11. 29-i megtekintés, http://www.mke.hu/lyka/02/muveszet_02_hitvallas.htm

Németh Lajos (1981, szerk.): *Magyar művészet 1890–1919. 2. kötet: szövegkötet.* Akadémiai Kiadó, Budapest.

Sárkány Mihály és Szilágyi Miklós (2000, szerk.): *Magyar néprajz. VIII. Társadalom.* Akadémiai Kiadó, Budapest.

Németh Lajos (1972): *Modern magyar művészet.* Corvina Kiadó, Budapest.

NKÖEÖK (2007, szerk.): *Bodajk története III. Bodajk híres festői.* Helytörténeti Szakkör, Bodajk. 2012. 12. 28-i megtekintés, Sulinet, http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/telepulesek_ertekei/Bodajk/pages/bodajk_tortenete_iii/001_peske_geza.htm

Oelmacher Anna (1970): *Deák-Ébner, Bihari, Fényes.* Képzőművészeti Alap, Budapest.

Oelmacher Anna és N. Pénzes Éva (1960): *Fényes Adolf emlékkiállítása. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria.* Révai Ny., Budapest.

Péter Katalin (1996, szerk.): *Gyermek a kora újkori Magyarországon.* MTA Történettudományi Intézete, Budapest.

Pollock, L. (1998): A gyermekekkel kapcsolatos attitűdök. In: Vajda Zsuzsanna és Pukánszky Béla (1998, szerk.): *A gyermekkor története.* Szöveggyűjtemény. Eötvös József Kiadó, Budapest. 176–210.

Pukánszky Béla (2001): Gyermekfelfogás a barokk korban. In: Dombi Józsefné és Maczelka Noémi (2001, szerk.): *A barokk kor interdiszciplináris megközelítése a Bach évforduló jegyében.* Tanulmánykötet. JGYTF Tanárképző Főiskolai Kar Ének-zene Tanszék, Szeged. 52–65.

Pukánszky Béla (2005): *A gyermek a 19. századi neveléstani kézikönyvekben.* Iskolakultúra, Pécs.

Réau, L. (1986): Az ikonográfia meghatározása és alkalmazása. In: Pál József (1986, szerk.): *Az ikonológia elmélete.* József Attila Tudományegyetem Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke, Szeged. 2012. 07. 10-i megtekintés, http://www.bibl.u-szeged.hu/jatepress/reau.htm

Rózsaffy Dezső (1907): Deák-Ébner Lajos. *Művészet*, 2. sz. 2012. 12. 29-i megtekintés, http://www.mke.hu/lyka/06/073-081-deakebner.htm

Sturgis, A. (2003, főszerk.): *A festészet titkai.* Glória Kiadó, Budapest.

Szuhai Benedek (1899): Arany ÁBC. *Sárospataki Lapok*, **18**.. 46. sz. 948–952.

Tátrai Zsuzsanna (1997): Falusi gyermekélet Magyarországon. *História*, 5–6. 40–44.

Vajda Zsuzsanna és Kósa Éva (2005): *Neveléslélektan.* Osiris, Budapest.

Végvári Lajos (1952): *Szolnoki művészet.* Művelt Nép, Budapest.

Végvári Lajos (1950): Deák-Ébner Lajos. *Szabad Művészet*, 3–4. sz. 111–120.