

TÁMBA RENÁTÓ

Czigány Dezső
gyermekábrázolásai



Czigány Dezső művészetszemlélete

Czigány Dezsőt (1883–1938) a művészettörténeti szakirodalom általában a *Nyolcak* meghatározó egyéniségeként tárgyalja, aki eszmei irányultsága, olvasmányélményei (Zola, Bebel, France, Ady, Petőfi, Dosztojevszkij, *Ótestamentum*, *Odüsszeia*),¹ személyes és baráti kapcsolatai révén erős szálakkal kötődött a polgári radikális értelmiséghez, így szoros viszonyt ápolt számos baloldali újságíróval és íróval, különösen Adyval, Kabos Edével, Szép Ernővel, Bíró Lajossal és Kosztolányi Dezsővel.² A *Nyolcak* körén belül Kernstok Károly után Czigány bírt a legmeghatározóbb kapcsolati hálóval e körön belül, s a polgári gondolkodók eszmeiségéhez fűzte a művészet társadalom- és életjobbító hatásába vetett hite is.³

A művészettörténeti szakirodalom által leginkább jegyzett alkotói korszakában a cézanne-i ihletésű konstrukciós törekvés hatotta át Czigány festményeit, amelyek legmeghatározóbb jegye – szemben Berény Róbert és Tihanyi Lajos műveivel – a szigorúan megszerkesztett, statikus kompozíció. E képein kiiktatja a levegőperspektíva törvényét és az atmoszférikus hatásokat a térbeli viszonyok áttekinthetősége érdekében,⁴ éles kontúrokkal határolt, tiszta, geometrikus formákat eredményezve ezáltal.⁵ A rajz, a kompozíció, a formák és a lényeg hangsúlyozását megcélzó festészetével⁶ befelé építkező, a képépítő elemek tudatos elrendezésére alapozó,⁷ a „tárgyak elrendezettségének” cézanne-i elvét követő⁸ festészetet kívánt létrehozni,⁹ amely a pillanatnyi és a fizikai mögött az állandó szellemi tartalmat kereső, intellektuális irányultságú képkoncepció szolgálatában áll.

Czigány idealista-racionalista karakterű piktúrájában tehát az apollói harmóniateremtés programja munkál, ám – mint az törvényszerű – e festői küldetéstudat és szemléletmód esztétikai rétege mögött könnyen fellelhető annak pszichológiai rétege is. Miképp a művész ingatag kedélyállapotától és élettragédiáktól¹⁰ uralt elméjébe némi egyensúlyt vitt a zene (különösen Bach) szeretete és a zenélés (csellózás) maga,¹¹ úgy zabolátlan pszichéje az évek folyamán ösztönösen formálta ki a komolyzene szigorú rendje által átjárt, az egyedi mögött húzódo egyetemes megragadása után sóvárgó festői szemléletmódot. A dionüszoszi érzelmvilág által uralt, korábban kalandos szerelmi életet élt,¹² nyugtalan lelkű művész számára tehát nemcsak ideológiai elköteleződés és kötődés, hanem lélektani szükséglet tárgya is volt a polgári radikális gondolkodók programját megtámogató, az objektív idealista karakterű képkoncepciókra (különösen Popper Leóéra)¹³ visszavezethető festői módszerének kimunkálása, mellyel némi rendezettséget vihetett elméjébe.

Ugyanakkor művészetét mindvégig meghatározta egyfajta „ösztönszerűség”, amelyet jómaga is a művészet feltételének nevezett 1910-es nyilatkozatában,¹⁴ s elsősorban a gazdag ko-



lorit, a színharmóniák és a színellentétek által érvényesült,¹⁵ részben a fauvizmus hatásának¹⁶ köszönhetően. Nagyfokú ösztönösség hatotta át már korai portréit és 1902-es *Őnarcképét*¹⁷, de ezek még nélkülözték a néhány évvel később keletkezett képek elvont szerkezetességét. Mindazonáltal ezeken a festményeken már kitűnik Czigány lényeglátó karakterábrázoló képessége és a pszichikai koncentrátság megteremtése terén való jártassága is, amelyek későbbi munkáit is meghatározzák.

Ebből a korai alkotókorszakból való a *Kéményseprő fiú* (1900–1902) és *A veréb* (1904) c. munkája is, amelyek ritka példái a Czigány életművében fellelhető gyermekábrázolásoknak, s amelyek sorába beilleszthető még a cézanne-i hatás által uralt periódusában készült *Masnis lány zöld szobában* (é. n.), az átmeneti Gauguin-hatásról tanúskodó *Gyermektemetés* (1907), valamint a *Család* c. kompozíció. Írásomban e művek bemutatására és elemzésére vállalkozom, elsősorban a hagyományos művészettörténeti szempontokból, valamint a vizuális antropológia és vizuális szociológia vizsgálati kérdéseiből kiindulva,¹⁸ szorosan összekapcsolva mindezt az eszme- és társadalomtörténeti irányú kérdések vizsgálatával. Mindezen át eljuthatunk a képek gyermekkor-történeti vonatkozásainak megvilágításáig, ami jelen esetben sokkal inkább a gyermek fogalmában elrejtett egyetemes jelentéstartalmak, eszmetörténeti utalások és motívumok feltárását jelenti, semmint társadalomtörténeti értelemben jól körülírható gyermekszemléleti mintázatok kimutatását. A korai évek szegénygyermek-portréi ugyan még tükröznek bizonyos társadalmi szemléletmódokat és gyermekkép-mintázatokat, ám a későbbi évek gyermekábrázolásai már elvontabbá, általánosabb érvényűvé váltak. A gyermekben mint jelenségben testet öltő jelentések tehát évről évre, stílusról stílusra változtak, először inkább társadalomkritikai üzenetet, később pedig pszichológiai-kultúrakritikai üzenetet fogalmazva meg a gyermek testének ábrázolása révén, hogy végül az 1910-ben keletkezett *Család* c. festmény a gyermek testének megjelenítésén át juttassa kifejezésre az új idealizmus és rendkeresés programját.

Gyermekszegénység – *Kéményseprő fiú; A veréb*

Czigány Dezső művészi indulását mestere, Hollósy Simon és annak példaképe, Rembrandt hatása jellemezte, hozzávetőleg 1900–1903 között.¹⁹ Az ezen időszakban készült festmények közül témájánál fogva számos kép informál a művész szociális érzékenységéről. Ugyanakkor, miután ekkortájt, müncheni-nagybányai időszakában a festő szüntelenül segélyekből élt, az ezen alkotóperiódusban festett, a városi szegényrétegek (vagy alsórétegek) életét tematizáló művei egyúttal – áttételes módon – saját nélkülözés-élményét is kifejezésre juttathatják, vagy legalábbis a nélkülözés személyes megtapasztalása közelebb segítette a művészt a nyomor létállapotának átéréséhez. Ebben az időszakban keletkezett *Kéményseprő fiú* c. festménye (1900–1902),²⁰ amely a társadalom periferiáján élő, kíméletlen munkára kényszerülő, 6–8 éves forma fiúgyermek ábrázolásával szervesen illeszkedik a művész korai alkotóperiódusában keletkezett, sötét tónusokkal és lényeglátó karakterábrázoló képességgel jellemezhető szegény-portréi közé.



Kéményseprő fiú

A gyermekmunka témája e korban roppant aktuális volt, miután a városi szegényrétegek gyermekei ekkortájt váltak a kapitalista viszonyok olcsó bérmunkásává,²¹ akiket szüleik – Nemes Lipót leírásai nyomán – keresetkiegészítés céljából már kicsi koruktól befogtak.²² A gyermek munkaerővé válásából fakadóan megbomlott a család belső hierarchiája és nevelési folyamata,²³ a gyermekek számos alkalommal hagyták ki az iskolát például a téglagyár miatt (erről lásd Chyzer Béla leírásait), ahol visszamaradtak a testi fejlődésben, gyakran pedig munkahelyi baleset áldozataivá váltak.²⁴ Mint az első gyárvizsgálatok során arra fény derült, 1887–88-ban 8770 fő 16 éven aluli gyermeket alkalmaztak magyarországi cégeknél. Ráadásul a 12 éven aluliak napi 12 órát dolgoztak, míg az idősebbek 13 óránál többet is eltölthettek ipari munkával.²⁵

Bár a gyermekmunka számos veszélyforrást rejtett magában, különösen veszélyes volt a kéményseprő gyermek munkája. Ez fulladásos halálhoz, égési sérülésekhez vagy akár az ún. „kéményseprőbetegségnek” nevezett rákos megbetegedéshez vezethetett, s rendszerint visszamaradottságot okozott a testi fejlődés terén, illetve deformációt eredményezett. A kéményseprést William Blake kíméletlen munkának ábrázolja *Kéményseprő* c. versében, amelynek



gyermekszemléletében a költő más gyermek-tematikájú verseinek gyermekkor-romantikájával és a gyermek felnőtt örömforrásként való megjelenítésével szemben a könyörtelen kiszákmányolás kerül középpontba.²⁶ A kéményseprő gyermek motívuma jelenik meg Charles Kingsley *The Water-babies* c. mesekönyvében (1863) a főszereplő, Tom alakjában, aki a testetlelket megnyomorító munka elől a vízi élőlények csodálatos világában lel menedéket.²⁷ A képzőművészetben azonban meglehetősen ritka jelenség e téma bemutatása, eltekintve többek között Czigány Dezső *A kéményseprő fiú* c. művétől, amely a gyermek ösztönvalójának kíméletlen megjelenítésével kiválóan ragadja meg a sanyarú sorsú kisfiú személyiségét.

A művészre Hollósy közvetítésén keresztül szemlátomást hatást gyakorolt a holland realizmus mestere, Rembrandt is, mégpedig a testileg-lelkileg elgyötört kéményseprő fiú pszichés-individuális vonásainak, valamint társadalmi karakterének lényegmegragadó, pszichika-illag roppant koncentrált ábrázolásmódja révén. Sötét ruhájával baljóslatúan mered elénk a gyermek figurája. Barnás-szürkés alakja a sötétbarna árnyalataival megfestett, semleges, homogén háttérből világosodik elénk, visszafogottan és finom árnyalatokkal. Arcát irányított fény emeli ki, s a feszültségteremtés ezen módja ugyancsak Rembrandt hatásáról tanúskodik, aki azonban már csak témaválasztásai okán is mintakép lehetett a festő számára. Összességében a barnák uralják a kompozíció egészét, s ebből fakadóan a kép atmoszféráját – a barna szimbólumértékeiből fakadóan – a földszerűség és a halandóság, a fáradtság és a betegség élményvilága járja át.²⁸

A gyermek alakjának félprofil beállításával elevenséget kölcsönöz a modellnek, a jelenvalóság és a közvetlenség benyomását gyakorolva a befogadóra, ennek révén pedig elősejlik a gyermeki spontaneitás motívuma, miszerint a gyermek ösztönszerűségénél fogva éli meg saját magát és környező valóságát. A fiú arcára hordott koszos, szürkés tónusok és a fiú bőrébe égett éles vonások a szegénység, a munkásnyomor jelölői, a kéményseprő sapka a fiú foglalkozását jelző attribútum. A nyers, durva vonásokkal jellemzett, egyszerre megfontoltan és nagy hirtelenséggel megfestett, megviselt arc már-már öregemberhez hasonlatos ábrázatot kölcsönöz a fiú alakjának. A gyermek bőrét korom pizkítja, kifejezésre juttatva a testet-lelket sanyargató gyermekmunka kártékony hatását, szemei környékén pedig kis gödröcskék jelzik szüntelen fáradtságát és fizikai meggyötörtségét. Szemének szűk vajatán keresztül hiába tekint ki a képből, a befogadó alig láthat bele lelkének tükrébe; a festő e szűk szemvájattal jelzi társadalmi-lelektani izoláltságát, lelki erőzióját, személyének megközelíthetlenségét.

A kép közeli rokonának tekinthető a művész *Hazafelé (Utcaseprő)* c. képe (1904), amelyet a művész – mint az jelzése alapján látható – Révész Bélának szánt és ajánlott,²⁹ de tematikájában még közelebbi *A veréb* (vagy *Csirkefogó*) c. csavargóportré (1904). Míg azonban az előbbi világosbarnás-szürkés tónusokban tartotta a festő, az utóbbi alakja ugyanúgy világlik és színesedik elő a sötét, semleges háttérből, mint a *Kéményseprő fiú* c. festményen, ezáltal megnövelve a kép pszichikai feszültségtartalmát. Azonban kétségtelen, hogy mindegyik a mester, Hollósy hatása alatt készült, aki nemcsak mesterségbeli tudást és követendő mintát, de jelentős önbizalmat is nyújtott az induló művésznek, amely már *Én* c. képével érvényesülni látszott.³⁰ Hollósytól, s rajta keresztül Rembrandttól örökölte a pózok és beállítottság kerülésére törekvő festésmódot is, amely a kéményseprő fiú karakterének keresetlen, őszinte, már-már nyers, mégis kifinomult megfogalmazásából is kitűnik.

A gyermek ösztönösségének kiemelése révén azonban mintha csak az általa előszeretettel olvasott Émile Zola³¹ társadalmi determinizmusra vonatkozó koncepciója érződne át a képen.³² Fényes Adolf *Fiúfej* (é. n.) c. olajképehez hasonlóan,³³ amelyen a fény-árnyék játék és a komor tónusok révén ugyancsak kifejezésre jut a gyermek létállapotát jellemző szolgai alávettség életérzése, valamint a pusztán megélhetésért való küzdelem és az élet rendjébe való



beletörődés létélménye, amely a földszerű barnák használata révén hangsúlyos.³⁴ Az állapotkép-festészet meditatív szemlélete, a barnák árnyalataival való finom, ám indulatos játék, valamint a gyermeki esetlenség mozzanata révén³⁵ Czigány képe rokonítható Fényes *Almát evő kislány* (é. n.) c. képével,³⁶ továbbá mindkét kép rokon vonásokat mutat Rembrandt *A művész fia, Titus az íróasztalnál* c. művével (1655),³⁷ már csak a fény-árnyék hatás okán.



A veréb
(Csirkefogó)

Czigány Dezső *Kéményseprő fiú* c. képének párdarabjának tekinthető *A veréb* c. csavargóportré (1904),³⁸ amely Ferenc József tetszését is kivívta.³⁹ A mű témája a hajléktalan gyermek, ennél fogva előképének tekinthető Barabás Miklós *Utcaseprő* c. műve (1844), Pataky László *Anya gyermekével a menhelyen húzódik meg* c. grafikája⁴⁰ vagy Jules Bastien-Lepage *Semmittevő* c. munkája (1882),⁴¹ de eszünkbe juthat Munkácsy Mihály *Zálogházának* (1874) eltérti gyermekalakja is.

A kolduló gyermek mint képtéma – a városi gyermekmunka képzőművészeti reprezentációjához hasonlóan – roppant ritka jelenség volt Magyarország, de más nemzetek művészetében is, miközben a téma igen aktuálisnak bizonyult ekkortájt. Miután a századelő munka-



nélkülisége és alacsony bérszínvonala megnövelte az éhezést,⁴² a gyermekszegénység egyre nagyobb méreteket öltött, ami számos esetben a fedélnélkülivé váláshoz vezetett. Ezidőtájt – mint arról Bród Miksa leírásából tájékozódhatunk – igen jelentős méreteket öltött a csel-lengő, csavargó gyermekek aránya, akik guberálással, lopással⁴³ vagy különféle apró-cseprő munkajellegű tevékenységekkel (pl. kosár hazacipelése, cukor, víz, művirág vagy újság árusítása)⁴⁴ keresték kenyerüket. Ezeket a közvélemény koldulásnak tekintette, akár csak a sípládás vagy utcaseprő gyermekekét.⁴⁵ Balla Jenő tudósításából kiderül, hogy a századfordulón a rendőrség állítása szerint 2000 hajléktalan gyermek tartózkodott Budapesten, Tábori Kornél pedig a peestszentlőrinci szemétbánya életéről számol be 1914-ben, ahol rengeteg nő és gyermek guberált jelentős fertőzésveszély közepette, lakhelyük gyanánt pedig gyakran nem más szolgált, mint egy szemétdombba vájt üreg.⁴⁶

Az utcán csavargó, kolduló gyermekek látványa tehát jellemző, ám a polgári közbeszéd részéről nem szívesen idézett vonása volt Budapest városképének a század első éveiben, amikor Czigány Dezső megfestette *A veréb* c. csavargóképét. A barnák, sötétbarnák, sárgás- és zöldesbarnák, fehérek és vörösök által jellemzett fiú alakja sötétbarna, semleges háttérből világosodik és színesedik ki, a *Kéményseprő fiú*hoz hasonlóan, ezáltal pszichikailag koncentrálttá, feszültté téve a képet. Ez, illetve az irányított fény, a fény-árnyék játék már önmagában utal Hollósy és Rembrandt példájának követésére. A fiú világosbarnás sapkában és nadrágban, sötétbarna kabátban, fehér kendőben és piros alsórésszel jelenik meg, amely utóbbi jelenti a kép középpontját: egy vörös folt, amely nemcsak a fiú alakjára irányítja a figyelmet, de egyúttal a modell lényének mélyén munkáló fájdalmak és feszültségek sokaságára utal: a piros itt a szenvedés jelölője. Miután a vaskos ajak a festészetben oly gyakran az alacsony származást és az abból fakadó zabolátlanság, szertelenséget, makacs lelkiállatot jelöli, itt is a fiú állati ösztönöktől, freudi terminussal élve az ösztönéltől eluralt lényére utal.

A csavargó zsebre dugott kezekkel lohol a messzeségbe, útjának célját nem tudni; ő maga sem ismeri talán. Az előtérben kirajzolódik a fizikai tér világosbarnája, amelybe a fiú nadrágjának hasonló színe mintegy beleolvad, jelezve, hogy szinte eggyé vált már a földdel, amin jár: sorsa a végtelen vándorlás. Ugyanakkor a világosbarnával jelzett föld átlósan helyezkedik el, ráadásul balról jobbra lejt, a járásával megegyező irányban, így érzékeltetve a képtéren való áthaladás jelenvalóságát: a fiú mintha ebben a pillanatban sétálna ki a képből, mintha pusztán egy pillanatig volna jelen a ráirányuló polgári tekintet számára.

A gyermek kék szemében nem látni ragyogást, tekintetéből érződik, hogy érzelmei, szenvedélyei szinte már csak pislákolnak: ami hátra marad, a pusztá vegetatív ösztönő, az önfenntartás durva, állatias ösztöne. Arcvonásai egyszerűek és nyersek: éles orra, vaskos ajka mind kíméletlen sorsáról árulkodnak. Czigány kiváló lényeglátással ragadta meg a társadalmi karakterét és pszichés-individuális alkatát, s Rembrandthoz hűen nagyszerű állapotképet adott a társadalom periferiáján ragadt gyermek életéről.

A kép keletkezésének idején születtek Mednyánszky László csavargóportréi is, vagy a *Fiatal legény* c. festmény (é. n.),⁴⁷ amely parasztmodelljének oldalra biccentett feje, határozott arcélei és eleven, érdeklődő tekintete révén plebejus öntudatosság ül ki arcára, szemben *A veréb* és a *Kéményseprő* fiú figurájának testtartásából és tekintetéből sugárzó szegényérzet jeleivel. Ugyanakkor mindegyik képen kíméletlen őszinteséggel kerül megjelenítésre az ember ösztönvalója, mely a humánium mögött húzódo bestiális létmotívumokban nyilvánul meg. Mednyánszky meg is vallotta, hogy modelljeiben mindenekelőtt az állatit kereste, s csak erre – mint a személyiségábrázolás alapjára – vitte rá a humánium többi rétegét,⁴⁸ ahogyan Czigány vitte fel a bestiális valóra a humánium legmélyebb tartományait rendkívüli empátiáról tanúskodó gyermekábrázolásain.



A kettejük képein megjelenő felfogás (a Czigány által gyakorta olvasott) Émile Zola „állat az emberben” toposzát és a társadalmi determinizmusról szóló tételét juttatják eszünkbe, amelynek értelmében az ábrázolt gyermekek társadalmi réteghelyzete számottevően meghatározza életük további kimenetelét.⁴⁹ A képeken felismerhetők továbbá a töredékszerűség és az obszerváció zolai módszere,⁵⁰ de fellelhető Rembrandt hatása is, hasonlóan Fényes Adolf „sötét” periódusából való gyermekábrázolásainak összetett szemléletéhez (ld. Fényes Adolf: *Ebéd* (1902),⁵¹ *Almát evő kislány*, é. n.). Mednyánszky, Czigány és Fényes képei egyaránt a máról holnapra élők életéből hoznak felszínre egy-egy lélettöredéket, akár csak Bródy Sándor naturalista kisprózái, amelyek ugyancsak azokról a nyomorgó emberekről szólnak, „kik születésükkel predestinálva lettek a nyomorra”.⁵² Czigány vizsgált képein felismerhetők továbbá főbb olvasmányélményeinek, így France, Bebel és – mint említettük – Zola műveinek hatása,⁵³ amelyek a baloldali radikálisokhoz fűzték a művész szemléletmódját, többek között az egyén társadalmi meghatározottságának érzékeltetésén át.

Rend és individuum problémája – *Masnis lány zöld szobában*

Czigány Dezső festészetére a Hollósy- és a nagybányai korszakot követően, a *Nyolcak* csoportjába való beleszerveződésével párhuzamosan mind nagyobb hatást gyakorolt Cézanne piktúrája, így kompozíciói statikussá és szigorúan szerkesztetté váltak. Zártságra és befejezettségre törekvő művei magukban hordozták a struktúrateremtés törekvését a jelenségek mögött megbúvó szerkezeti valóság hangsúlyozása érdekében.⁵⁴ Ebből fakadóan a művész



Masnis lány
zöld szobában



mindinkább szembehelyezkedett a pillanatnyi benyomások megragadására törekvő impreszionizmus alkotói eljárásával, kikapcsolva festészetéből az atmoszférikus hatásokat és a levegőperspektíva törvényét a térbeli viszonyok áttekinthetősége érdekében, éles kontúrokkal határolt formákat eredményezve. A természeti látvány stilizálása, illetve mértani formákra redukálása kompozícióin felszínre hozza a látvány mögött húzódó lényeket vagy állandót, mely egyfajta „befelé irányuló monumentalitással” ruházza fel a kompozíciót.⁵⁵

Ez a „befelé irányuló monumentalitás” a meghatározó a *Masnis lány zöld szobában* c. kép (é. n.)⁵⁶ esetében is, amelynek leányalakja merev, majdnem szigorúan frontális beállítással, puha, ám határozott kontúrokkal, sötét színekkel, kiegyensúlyozott hőfokkontraszttal és színharmóniákkal, valamint plasztikus formákkal jellemzetten⁵⁷ bontakozik ki a nyugalom és az átmenetiség (a fiatalság) érzését közvetítő,⁵⁸ világoszöld tónusokkal megfestett háttér előtt, tárgyilagos felfogásban. A lényeglátó karaktermegragadás képességéről tanúskodó,⁵⁹ elvont szerkesztettség⁶⁰ megfestett képen igen kevés szín és képelem látható, ám az ezek között mutatkozó szükségszerű kapcsolatban kifejeződésre jut a művész törekvése a jelenségek mögött húzódó, a valóság mélyrétegeiben fellelhető objektív összefüggések keresésére,⁶¹ vagyis előtérbe kerül itt a harmónia, az egyensúly és az egyetemes rend feltárására irányuló, intellektuális irányultságú művészi kutatómunka.⁶² Ebben a szerkesztési elvben Cézanne képkonceptiójának hatásáról tehetünk tanúbizonyságot, ám a képen uralkodó nagyfokú szimmetria,⁶³ a határozott kontúrok használata,⁶⁴ a leány alakjának már-már dekoratív, sziluettzerű felületként való megjelenítése⁶⁵ eltávolítja a kompozíciót Cézanne szemléletétől.⁶⁶ Cézanne-tól idegen továbbá a légköri és fényjelenségek kiiktatása, hiszen ő nem megszüntetni, hanem integrálni kívánta az érzékelés tényeit egy, a természet motívumainak viszonyrendszerére összpontosító festői szemléletmódba.⁶⁷

Czigány e képét tehát a *Nyolcak* kapcsán gyakran hangoztatott konstrukciós törekvés határozta meg. Ennek az új totalitás-igény által áthatott metafizikai irányú útkeresésnek az életre hívója az a transzcendentális válság volt, amelyre az életfilozófia és a kultúrakritika képviselői (Nietzsche, Ibsen, Strindberg, Ady) hívták fel a figyelmet, s amely az istentől való megfosztottság, a totalitás élményének hiánya, a szubjektivitás diadala, a szabadság vákuuma és az elidegenedés élménye által meghatározott történelmi korban állt elő,⁶⁸ a 19. század végén és a századfordulón. A vizsgált képen fellelhető cézanne-i eredetű, a struktúrateremtésre és a jelenségvilág mögött fellelhető lényegi való feltárására irányuló művészi kutatómunka mögött tehát a rend újrateremtésének motivációja rejlik, azonban miután a kompozíción a fej oldalra biccentése, aszimmetrikus tartása révén mégsem valósul meg a tökéletes szimmetria és frontalitás, érzékelhető ezen esztétikai és metafizikai irányú törekvés kudarcának művészi észlelése (reflexiója) is. Az említett fejmozdulat – mint az egyetemes ellenében ható individuális cselekvőerő megnyilvánulása – ugyanis a harmónia kiteljesedésének meghíusulásával együtt magában hordja az új rend megvalósításának lehetetlenségére vonatkozó üzenetet is, legalábbis a kép eszmetörténelmi irányultságú olvasata szerint.

Ugyanakkor a mű egy másik jelentésrétegében – az előző, az idealizmus kudarcára vonatkozó elképzeléshez hasonlóan – utalhat az egyén és a társadalmi elvárások viszonyára is. Mint a művész maga állította, szemléletére jelentős hatást gyakorolt Freud,⁶⁹ aki megfogalmazta, hogy „a kultúrában élő ember” gyakorta belebetegszik az életkereteit meghatározni kívánó erkölcsbe,⁷⁰ s mintha Czigány képe éppen arra reflektálna, hogy miképp mozdul ki folyton-folyvást az egyén pszichés-individuális életive a társadalmi elvárások szűk pályájáról, s hogy miképp bukik felszínre az individualitást fémjelző pillanatnyiség és spontaneitás (esetlegesség) a közösségi életet harmonizálni igyekvő szabályok rögzített, kötött rendszere ellenében. A gyermek a közösségi élet főbb aktoraival, illetve szüleivel, gondviselőivel való kommuniká-



ciója során a szankciók és az elmarasztalások okozta kínok nyomán, szituációk mentén „sajátítja el erkölcsét”,⁷¹ törekedően leképezni a kollektívum által megkövetelt etikai kategóriák rendszerét. A hagyományos – például a rurális – társadalmak erkölcsrendszere nem vizsgálta az ember mibenlétét, ennél fogva reflektálatlanul hagyta az individuum és a közösségi erkölcs viszonyának problémakörét, ezzel szemben azonban Freud rámutatott arra, hogy az ember animális tényezői mindig ellensúlyozzák az eszmék és társadalmi elvárások cselekvő erejét.⁷² Ez az ellentmondás – másképpen: a felettes én és az ösztönén konfliktusa⁷³ – jelenik meg Czigány Dezső képen is, legalábbis a mű pszichoanalitikus olvasata szerint.

A művészettörténeti szakirodalom sugallata szerint a Czigány nőportréin mutatkozó oldottabb stílus oka maga a nő mint a kép tárgya,⁷⁴ ám az általunk vizsgált kép a társadalmi (eszmei) és az individuális (naturális) motivációk közötti feszültség megjelenítését nyújtja, mindkét fentebb vázolt olvasat értelmében. Az alak beállításán túl az antropológiai tér motívumai, így a leány élesen kettéválasztott, hátul masnival szorosan összefogott haja (vesd össze Koszta József *Tyúkos lány* és *Annuska a cicával* c. portréival),⁷⁵ valamint fekete ruhája is az általános társadalmi kontroll szigorára utal (utóbbit a gallér üde narancssárgája ellensúlyozza némiképp), s ezt a szigort a rögzített motívumok (az arc szigorú ívei és élei, az orrok és szemek ívei) már csak aláhúzzák. Ám az aszimmetrikus fejtartás azzal, hogy elevenséget, jelenvalóságot kölcsönöz a már-már szertartásos pózba állított gyermeknek, mintegy kiragadja őt a társadalmi elvárások kontrollja által uralt, szinte rituálisan merev beállításból, kissé feloldva egyúttal a képen uralkodó formai szigort is, amely itt voltaképpen a társadalmi rendet hivatott kifejezni.

Ugyanakkor a festmény olvasható a művészi önreflexió problémaköre felől is, abból a feltételezésből kiindulva, mi szerint az alkotó saját nyugtalan, már-már tébolyult, alapvetően dionüszoszi lelkiállapotába kívánt apollói rendet, harmóniát, egyfajta egyetemesség-élmény után sóvárgó rendezettséget vinni. Ezt a lélektani igényt tükrözi a cézanne-i elvek követése, illetve az ezek ellenében ható nagyfokú szimmetria és frontális is, valamint az elvont szerkezetességet csak tovább mélyítő határozott kontúrok használata, a fej oldalra biccentése (mint az ösztönén szüntelen felszínre bukkanásának kifejeződése) ebben a vonatkozásban pedig a művész pszichés-individuális vonatkozásban vett harmónia- és rendteremtési kísérletének kudarcára való tudatos reflektálását regisztráló antropológiai létmotívumnak tekinthető. Ahhoz hasonlóan, ahogyan némi egyensúlyt vitt a művész személyes veszteségektől (pl. felesége, Trebitzky Mária öngyilkossága 1911-ben),⁷⁶ szkizoid hajlamoktól, mániás depressziótól terhelt lelkébe a zene szeretete,⁷⁷ úgy konstrukciós törekvéstől átjárt, az apollói harmóniateremtés erejével bíró, s egyszersmind a klasszikus zene szigorú logikáját tükröző képei is arra voltak hivatottak, hogy rendezettséget és önuralmat vigyenek Czigány zabolátlan, neurotikus elméjébe, ahogyan a vizsgált kép esetében is, amelynek tragikumája azonban éppen az ennek problematikus voltára irányuló felismerésben rejlik.

Gyermektemetés

Czigány Dezső kompozíciós eljárásainak formálódására 1906 tájától egyre nagyobb befolyást gyakoroltak a fauvizmus olyan reprezentáns képviselői, mint Henri Matisse, Jean Puy, André Derain, Albert Maquet és Henri Manguin,⁷⁸ párhuzamosan a cézanne-i elveknek az alkotó festői szemléletmódjába való mind fokozottabb integrálódásával. Ugyanakkor a Nemzeti Szalon 1907 tavaszán megrendezett Gauguin-tárlatának megtekintése nyomán Czigányra alkalmi jellegű hatást gyakorolt Paul Gauguin dekoratív-stilizáló stílusa is, s ennek termékeként megszületett *Gyermektemetés* c. festménye (1907),⁷⁹ amelynek témája a francia mester

pont-aveni korszakát idézi, színei azonban már tahiti-i korszakát elevenítik föl. A Gauguin-reminiszcenciaként jegyezhető és a neós csoport kései ihletéseként keletkezett alkotás⁸⁰ kivételnek tekinthető a művész egész életművében.



Gyermektemetés

A népballadák fájdalmát közvetítő, a Móricz-prózáéhoz hasonló lényegmegragadó erővel és összefoglaló előadásmóddal megfestett képen⁸¹ egy szegénysorú cigány házaspár kíséri kis koporsóba zárt gyermekét utolsó útjára a faluszéli dűlőúton, magukra hagyottan, a közösség támogatásától megfosztva. Magányukból kitűnik társadalmilag periférikus léthelyzetük, s a mikro-társadalom támogató-védő szerepének hiánya csak fokozza veszteségük terhét, szemben például Albert Anker *Gyermektemetés* c. jelenetével (é. n.),⁸² amelyet az egymásba fonódó emberfürtök és a baloldal egymást támogató asszonycsoportja révén a közösségi integritás élményvilága jár át. Czigány drámai hangú kompozícióján az érzelmek a cselekményesség kényszere nélkül elevenednek meg, a koromsötét éjszakában kivilágló fehér kis házak a háttérben pedig még inkább ráirányítják a figyelmet a szülők vigasztalan magányosságára,⁸³ amelyet olyan antropológiai értékű mozzanatok tesznek még egyértelműbbé, mint a hóna alatt a kis koporsót hordozó férfi görnyedt tartása és gyászában levetett kalapja, valamint az asszony tenyerébe temetett arca. E mozzanatok Endre Béla *Bölcső mellett (Kis halott siratása, 1905)*⁸⁴ c. művét idézik föl, amelyen az apa megrendülését ugyancsak a fejéről levetett kalap jelzi, de a visszafogott, cselekményességtől mentes előadásmód, a lényegmegragadó karakterábrázolás képessége, a csendes, komor hangulat is rokonítja Endre festményét Czigányéval.⁸⁵ Míg



azonban a *Bölcső mellett* az impresszionizmus tanulságait (pl. fénybontás, az éles kontúrok hiánya, a reflexek rögzítésére való törekvés, széles ecsetkezelés)⁸⁶ felhasználó, a Munkácsy nyomvonalán haladó drámai hangvételű realizmus legjobbjai közé tartozik, addig Czigány alkotásának alapjául a gauguini szintetizmus mintaképe szolgált, amelynek kompozíciós eszközei nagymértékben hozzájárultak a képen megidézett élményvilág kiformalásához.

Bár Czigány *Gyermektemetés* c. képén jelentős kifejezőerővel bírnak a szülők figurájának gesztusai, gyászukat a színkontrasztok teszik igazán érzékelhetővé e dekoratív színfokozással megfestett drámai hangú kompozíción.⁸⁷ Ily módon a sárga és a kék hideg-meleg kontrasztja, a fehér és az antracitszürke között mutatkozó feszültség nagy szerepet vállal a szülők belső élményének tolmácsolásában,⁸⁸ a szülők ruháján megjelenő színellentétek („a gyász kontrasztos színei”)⁸⁹ pedig már önmagukban megszólaltatják a család tragédiáját és magára hagyottságát. A meleg, okkersárga színénél fogva a hit bensőségeségét sugalló, az egész tájat eluraló búzamező terjedelmes színfoltját egyrészt az ég mélykékje ellensúlyozza, másrészt pedig a háttéri kis házak, a pléhkrisztus-figura felületének és a gyászoló szülők ruhájának egymással ritmikusan összekapcsolódó fehér színfoltjai. Elemi erővel feszülnek itt egymásnak a világos és sötét, a hideg és a meleg színek, s ebben az ellentétekre építő képi dramaturgiában jelentőségteljessé növekednek a néma gesztusok, amelyek lényegmegragadó ábrázolásmódja e képből messzemenően kiiktatja a hagyományos cselekményességet, hogy helyét a fogalomszerű ábrázolásmód vegye át. Gauguin kompozícióinak színharmóniája meglehetősen drámai módon érvényesül ezen az árnyék nélkül megfestett, dekoratív ritmusú kontúrok által uralt festményen,⁹⁰ amelynek minden mozzanata a szülők gyásztól és magányosságtól uralt élményvilágát hivatott tolmácsolni.

A megtörtén menetelő pár gyászában csupán az út szélén állított feszületre rögzített pléh-Krisztus figura osztozik, amely monumentálissá növesztett alakjával és mészfehér színfoltjával erőteljesen feszül neki az ég kobaltkék felületének.⁹¹ A Krisztus-szobor alakja fehér színével összecseng a háttéri kis házak és a szülők ruhájának színeivel egyaránt, s ez a ritmikus megint csak azon feltételezésünket támasztja alá, mi szerint e feszületben a szülőkkel való részvét megnyilvánulása érhető tetten. Mindazonáltal a feszület boltozatos szalagdísze aranyló színével ráfelel az életet jelképező, az egész tájat eluraló, hatalmas búzamező okkersárga színfoltjára,⁹² így utalva Isten ígéjének és Jézus szellemiségének jelenvalóságára (lásd: *János 6:35*), valamint az élet és a halál összefonódására, hivatkozva egyúttal a feltámadás (*1Kor 15:37*), a halál utáni újjászületés bibliai mozzanatára.⁹³ Ezekből az utalásokból fakadóan Czigány pléhkrisztusát tekinthetjük a remény jelképének, hiszen magában foglalhatja a szenvedések után következő megváltásba és az örökkévaló életbe vetett hit motívumát a gyermek túlvilági sorsát illetően, ám Jézus szenvedéstörténetét ismerve magában hordozza a sorsára hagyottság élményét, ezáltal is hangsúlyt adva a szülői gyász tragikumának.⁹⁴ A búzamező motívumán át kifejeződésre juthat az élet körforgásának jelentése, valamint azzal együtt a feltámadásba és lelki-szellemi megújulásba vetett hit realitása, mindezen túl azonban, mint ahogyan azt Ady Endre *A grófi szérűm* vagy József Attila *Búza* c. versében találjuk, a búzamező utalhat a szegényemberek nélkülözés-élménytől áthatott kiszolgáltatott életére, sanyarú sorsára,⁹⁵ amely képünkön is szembeötlő.

Ugyanakkor a pléhkrisztus figurája megidézi Paul Gauguin *Sárga Krisztus* c. kompozícióját (1889),⁹⁶ amelyen az élet és a halál motívumának összekapcsolódása, a feltámadás mozzanata a feszület és a háttéri búzamező színek közötti kapcsolata révén még egyértelműbbé válik, hiszen itt a búzamező sárgája egyenesen Krisztus testének meleg színére rímel. Azonban Czigány képén már nem a hús-vér, szenvedő Krisztus testének megjelenítését nyugtáztathatjuk, mint Gauguin határozottan kereszténynek mondható alkotásán,⁹⁷ hanem annak szo-



bor-változatát, sőt, itt mintha csak Gauguin Krisztusa merevedett volna vissza a szobor örök némaságába, statikus zártságába (ti. Gauguin mintaképe a trémalo-i kápolna faszobra volt).

Ha pedig úgy tekintünk Czigány megjelenítésére, mint Gauguin Krisztusának a szenvedéstörténet és a megváltás mitológiai mozzanatától egyformán kiüresedett változatára, úgy felmerül annak lehetősége, hogy e szobor sokkal inkább a magány és a sorsára hagyottság, semmint a remény jelképeként magasodik a táj és a tájban menetelő gyászoló szülők apró figurái fölé. A búzamező és a Krisztus-figura szalagdíszének színekompozíció általi összekapcsolását tekintve ez utóbbi feltevés nem tűnik indokoltnak, bár miután Krisztus teste maga itt – a színhasználatból fakadóan – nem az élet jelképével, hanem a gyászoló szülők (és a társadalmi kirekesztettségükre utaló házak) fehér színével rímel, nem lehet elvetni a feltételezést, miszerint Czigány pléhkrisztusa a gauguini Krisztus-ábrázolás antiteziseként jelenik meg, utalva egyúttal a vallásos hittől való kiüresedés nietzschei élményére, amely Czigány gondolatvilágában az általa olvasott Freud⁹⁸ közvetítése révén jelenhetett meg. Mindenesetre annyi leszögezhető, hogy e képen – a vázolt szín- és motívumkapcsolatoknak köszönhetően – inkább a reményvesztettség atmoszférája uralkodik (rácáfolva többek között a búzamező által felmutatott, itt ebben az esetben valóban csak utalásként jelenlévő potenciális jelentésre), s ekképpen talán a mű valóban a Gauguin Sárga Krisztusára adott szkeptikus, kiábrándult, rezignált reflexiónak tekinthető, a gyászoló szülőkkel való nagyfokú részvét kifejeződésével együtt. Ha ezt elfogadjuk, a vázolt bibliai jelentéstartalmakra való hivatkozások mind-mind a reménytelenség elégikus élményvilágát készítik elő a bibliai üzenet aktualizálása helyett, ugyanakkor az említett referenciáknak a kép korpuszában való jelenléte legalábbis felvillantja a remény lehetőségét ezen az empátiától és elmélkedő tendenciától egyaránt áthatott festményen. Mindazonáltal a feszület, rajta az esővető félkörívével megjelenik a kortárs Emil Filla *Gyermek az erdő szélén* c. festményének háttérében (1907),⁹⁹ maga a pléhkrisztus-figura pedig fellelhető egy jóval később született mesterművön, Kondor Béla *Pléb Krisztus* c. alkotásán (1964). E kép címfigurája azonban már a földi korlátok közé szorított spirituális cselekvő és teremtő vágy tragikus ellentmondásainak jelképeként jelenik meg, immár messzire távolodva a feltámadás motívumának és a remény mozzanatának hangsúlyozásától.

Rend, harmónia és család

A *Masnis lány zöld szobában* c. képhez hasonlóan cézanne-i hatások ismerhetők fel Czigány *Dezső Család* c. képén (1910 k.),¹⁰⁰ már csak a hófokkontraszt, a kiegyensúlyozott színellen-
tettek alkalmazása okán is. Czigány e képén ugyanis visszafogottan és kifinomultan, mégis az ösztönszerűség mozzanatától átítatottan feszül egymásnak a férfi ingjének kéke és csellójának vöröse, valamint a semleges háttér szürkés-zöldes barnája az asszony felsőrészének fehérével. E festmény akkoriban keletkezett, amikor legjellemzőbb csendéletei készültek, amelyeken a cézanne-i elveknek megfelelően csakugyan nagyfokú harmóniát eredményezve érvényesültek a hideg és a meleg színek ellentétei.¹⁰¹ Ugyanakkor a korábbi kompozíciók nagymértékű szimmetriája helyett itt kismértékben érvényesül Pierre Bonnard és Edgar Degas hatása, amely az alakok kissé aszimmetrikus elrendezésében érhető tetten, akárcsak *Két nő arcképe* (1909)¹⁰² c. művén.¹⁰³ Összességében mégis az elvont szerkezetesség uralkodik ezen az atmoszférikus hatásoktól felszabadított képen, amelynek figurái mereven, már-már bábszerűen jelennek meg előttünk.¹⁰⁴



Család

A sötét háttérből kiviláguló és kiszínesedő alakok feltehetően Czigány családjának tagjai: az apa (maga Czigány), az anya (Trebitzky Mária) és a gyermek. A család összetartozását fejezi ki a két szülő fejének összeérése, illetve a gyermek – mint összekötő kapocs – majdnem centrális elhelyezése, utalva a családban betöltött középponti szerepére és egyúttal a gyermek értékes voltára. A gyermek tehát itt a család és a nép folytonosságának zálogaként jelenik meg, a táplálás motívumának megjelenítése okán is. Az anya ugyanis szoptatni készül, amire szabaddon hagyott melléből következtethetünk – ez a Maria Lactans ikonográfiai képtípusát juttatja eszünkbe, többek között Gerard David *Szűz Mária és gyermeke* (1490) c. művét. Miképpen az említett képtípus a magát népe jóllétének szentelő Istenanya vizuális megjelenítését nyújtja,¹⁰⁵ úgy ez az ábrázolás is áldozatkészségénél, oltalmazó-gondoskodó nevelői attitűdjénél fogva jeleníti meg az édesanya alakját, meglehetősen profán módon, hiszen még a Madonna ikonográfiailag rögzített tulajdonságait (szeretet, hűség, oltalmazás és áldozatkészség, valamint a transzcendentális szférához való kötődés) jelölő hagyományos színek – a piros és a kék – sem egyeznek az itt használt fehérrel és zölddel.



Az édesanya figurája mellett az édesapa a szomorúság színével, a sötétkéék tónusaival jelenik meg, s e hideg színfoltból az életenergia, a tett- és teremtőerő meleg színével bontakozik ki a cselló, amely a művész gyakran használt hangszere volt.¹⁰⁶ A cselló alakja a klasszikus zene szigorú logikáján át kifejezésre juttatja az egyetemes rend (a pillanatnyi és a természeti jelenség mögött húzódó állandó és lényegi tartalom) keresésének jelentőségébe vetett hit fontosságát, s a nevelés vonatkozásában is hangsúlyozza az örökérvényű értékek keresésének fontosságát. Itt tehát szintén kifejezésre jut a művész idealista-racionalista irányultsága és metafizikai útkeresése, akárcsak a *Masnis lány zöld szobában* c. képén, s a földszerű barnák, szürkék használata révén itt is a tünékeny természeti való nyers, makacs erejének megjelenítésével kerülünk szembe, ellensúlyozandó a szellemi dimenzió szabad köteléknélküliségét. Ekképpen tehát e kompozíció a szellemi tartalmak és a földi jelenségek örökös harcának képi megjelenítését adja, utalva arra, hogy a gyermekre majd e küzdelem vár, mégis ő az, aki beteljesítheti a szebb jövő ígétét. E képpel tehát távol vagyunk már *A veréb* panaszos hangjától és a *Kéményseprő fiú* társadalmi vádirathoz hasonlatos fogalmazásmódjától, hiszen immár a társadalmi status quo rögzítése helyett az egyetemes rend keresésének idealista programja kerül előtérbe.

*

Czigány Dezső gyermekábrázolásai a művész különböző alkotóperiódusaiban keletkeztek, ennél fogva az adott korszak stílustörténeti sajátosságaival szoros összefüggésben tárgyalandók. Czigány festményei a gyermekkor fogalmának folyamatosan megújuló jelentéstartalmait vették föl, így alkalmasak a művészt megérintő eszme- és művelődéstörténeti, valamint esztétikai hatások változásainak nyomon követésére.

Jegyzetek

- 1 Lásd: Kóhalmi Béla: Az új Könyvek Könyve. 170 író, művész, tudós vallomása olvasmányairól. Gergely R., Budapest, 1937. 99–100. o.
- 2 Rum Attila: Czigány Dezső. Kossuth Kiadó – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2015. 6. o.
- 3 Uo. 31. o.
- 4 Kemény Gyula: Közelítések a Nyolcokhoz a képek felől. In: Markója Csilla és Bardoly István (szerk.): A Nyolcak. Janus Pannonius Múzeum, Pécs, 2010. 115. o.
- 5 Passuth Krisztina: A Nyolcak festészete. Corvina Kiadó, Budapest, 1972. 155. o.
- 6 Lásd: Márffy nyomán: Markója Csilla: A festő tapintata – A Nyolcak helye a magyar modernizmus történetében. In: Markója Csilla – Bardoly István (szerk.): A Nyolcak, i. m. 52. o.
- 7 Rum Attila: Czigány Dezső, i. m. 37–38. o.
- 8 Passuth Krisztina: A Nyolcak festészete, i. m. 135. o.
- 9 Markója Csilla: A festő tapintata, i. m. 64. o.
- 10 Rum Attila: Czigány Dezső, i. m. 36. o.; Czeizel Endre: Egy családirtás hátttere – Czigány Dezső tragikus karaktere. = LAM, 23. évf. 2. szám, 2013. 153. o.
- 11 Czeizel Endre: Egy családirtás hátttere, i. m. 152. o.
- 12 Erről lásd: Rum Attila: Czigány Dezső, i. m. 7. o.
- 13 Lásd: Vojtech Lahoda: Keresők, prédikátorok, harcosok: A Nyolcak Párágában és Budapesten. In: Markója Csilla – Bardoly István (szerk.): A Nyolcak, i. m. 129–130. o.; Popper Leó: Idősebb Pieter Brueghel. In: Popper Leó: Esszék és kritikák. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1983. 81. o.
- 14 Lásd: Rum Attila: Czigány Dezső, i. m. 38. o.
- 15 Bölöni György: Czigány Dezső. In: Bölöni György: Egy forradalmi nemzedék. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1982. 419–420. o.
- 16 Rum Attila: Czigány Dezső, i. m. 12. o.
- 17 Olaj, vászon, 71x45 cm, Magyar Nemzeti Galéria. A képet lásd: uo. 9. o.
- 18 Erről lásd: Tamba Renátó: Gyermekkor a vásznon. A dualizmus kori gyermekszemlélet az alföldi iskola festészetében. Storming Brain, Budapest, 2017. 99–109. o.



19 Rum Attila: Czigány Dezső, i. m. 9–11. o.

20 Olaj, vászon, 60x55 cm. Jelezve balra lent: Czigány. Kiállítva: Magyar Királyi Postatakarékpénztár aukció, Budapest, Árverési Csarnok, 45. Aukció 1928. december 2-5 Kat. sz. 66. Az adatok és a kép forrása: Fehér Hajó Galéria. = https://feherhajogaleria.hu/5920/Czigany_Dezso/Kemenysepro_fu. [2018.12.29.]

21 Deáky Zita: Gyermekek és serdülők munkája Magyarországon a 19. századtól a második világháborúig. Gondolat Kiadó, Budapest, 2015. 261. o.

22 Uo. 344. o.

23 Uo. 261. o.

24 Uo. 284–285. o.

25 Uo. 273. o.

26 Pukánszky Béla: A gyermekkor története. Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 2001. 157. o.

27 Charles Kingsley: The Water-babies – A Fairy Tale for a Land-Baby. Pan Macmillan, London, 2016.

28 Lásd: Pál József – Újvári Edit (szerk.): Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából. Balassi Kiadó, Budapest, 2001. http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm. [2019.01.17.]; Király Sándor: Általános színtan és látáselemlet. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1994. 62–83. o.

29 Olaj, vászon, 46x35 cm. A megtekintésre javasolt reprodukció elektronikus forráshelye: Kieselbach Galéria. www.kieselbach.hu/alkotas/hazafele-_utcasepro__14034. [2019.02.10.]

30 Rum Attila: Czigány Dezső, i. m. 9–11. o.

31 Erről lásd: Kőhalmi Béla: Az új Könyvek Könyve, i. m. 99–100. o.

32 Lásd: Zoltai Dénes: Az esztétika rövid története. Helikon Kiadó, Budapest, 1997. 205. o.

33 Olaj, vászon, 42x34 cm, jelzés nélkül. A megtekintésre javasolt reprodukció elektronikus forráshelye: Kieselbach Galéria és Aukcióház. = http://www.kieselbach.hu/alkotas/fiufej_395. [2019.01.19.]

34 Vö. Katona Imre: Néprajz és gyermekvilág. Pont Kiadó, Budapest, 2001. 48. o.; Jávor Kata: A magyar paraszti erkölcs és magatartás. In: Sárkány Mihály – Szilágyi Miklós (szerk.): Magyar Néprajz VIII. Társadalom. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2000. 672. o.

35 Lásd: Révész Emese: Fényes Adolf. Kossuth Kiadó, Budapest, 2014. 13. o.

36 Olaj, vászon, 66,5x51 cm, jelzés nélkül. A megtekintésre javasolt reprodukció elektronikus forráshelye: Kieselbach Galéria és Aukcióház. = http://www.kieselbach.hu/alkotas/almat-evo-kislanyn_11269. [2019.01.20.]

37 Olaj, vászon; 77 x 63 cm; Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam. Lásd: Bódi Katalin: Titus sráckora. = A Vörös Postakocsi Online. 2014. december 22. = <http://www.avorospostakocsi.hu/2014/12/22/titus-srackora-rembrandt-portresorozat-a-fiarol/>. [2018.11.22.]

38 Olaj, vászon, 100x90,5 cm. Magántulajdon. A megtekintésre javasolt reprodukció forráshelye: Rum Attila: Czigány Dezső, i. m. 10. o.

39 Uo. 11. o.

40 Békés István: Szegény ember gazdag városban. Fejezetek Budapest művelődéstörténetéből 1867–1917 között. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1973. 95. o.

41 A megtekintésre javasolt reprodukció elektronikus forráshelye: National Galleries Scotland. = <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/4679/pas-m%C3%A8che-nothing-doing>. [2019.01.20.]

42 Békés István: Szegény ember gazdag városban, i. m. 95. o.

43 Deáky Zita: Gyermekek és serdülők munkája Magyarországon..., i. m. 343. o.; Nemes Lipót: A kültelki gyermekélete és jövője. In: Sipos András – Donáth Péter (szerk.): Szöveggyűjtemény Budapest történetének tanulmányozásához. 1. kötet. Kelet Párizstól a bűnös városig 1870–1930. Budapest Főváros Levéltára – Budapesti Tanítóképző Főiskola, Budapest, 1999. 167–169. o.

44 Deáky Zita: Gyermekek és serdülők munkája Magyarországon..., i. m. 346. o.

45 Lásd: Létay Miklós: Az utca népe Pest-Budán, 1848–1914. Létay Miklós, Budapest, 1993. 61. o., 64. o.

46 Deáky Zita: Gyermekek és serdülők munkája Magyarországon..., i. m. 354. o.

47 Képzőművészet Magyarországon. = <https://www.hungart.hu/frames.html?magyar/m/mednyans/muvek/index.html>. [2019.01.04.]

48 Gyergyádesz László: „Csavargó”. Mednyánszky László élete és művészete. Print 2000 Nyomda – Bács-Kiskun Megye Önkormányzat Múzeumi Szervezete, Kecskemét, 2007. 19. o.

49 Émile Zola: A kísérleti regény. In: Czine Mihály (szerk.): A naturalizmus. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1979. 177. o.

50 Németh Lajos: A művészet sorsfordulója. Ciceró Kiadó, Budapest, 1999. 122. o. Vö. Émile Zola: Naturalizmus. Az 1880. évi Salon. In: Czine Mihály (szerk.): A naturalizmus, i. m. 171–173. o.

51 Olaj, vászon, 138x165 cm, Magyar Nemzeti Galéria. A reprodukció megtekintésre javasolt forráshelye: Száz szép kép. = <http://mek.oszk.hu/03400/03492/html/ebed.jpg>. [2019.01.14.]

52 Bródy Sándor: Előszó a Nyomor első kiadásához. In: Czine Mihály (szerk.): A naturalizmus, i. m. 192. o.

- 53 Kőhalmi Béla: Az új Könyvek Könyve, i. m. 99–100. o.
- 54 Markója Csilla: A festő tapintata, i. m. 59. o.
- 55 Kemény Gyula: Közelítések a Nyolcokhoz a képek felől, i. m. 115. o.
- 56 Olaj, vászon, 63,5x54 cm. Jelezve jobbra fent: Czigány D. A reprodukció megtekintésre javasolt elektronikus forrás helye: Virág Judit Galéria. = <http://viragjuditgaleria.hu/hu/item/9029/>. [2019.02.07]
- 57 Passuth Krisztina: A Nyolcak csoportja. In: Németh Lajos (szerk.): Magyar művészet 1890–1919. Szövegkötet. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1981. 547. o.
- 58 Lásd: Király Sándor: Általános színtan és látáselemélet, i. m. 62–83. o.; Pál József – Újvári Edit (szerk.): Szimbólumtár, i. m.
- 59 Bölöni György: Czigány Dezső, i. m. 419–420. o.
- 60 Rum Attila: Czigány Dezső, i. m. 37. o.
- 61 Passuth Krisztina: A Nyolcak festészete, i. m. 135. o.
- 62 Rum Attila: Czigány Dezső, i. m. 51. o.
- 63 Passuth Krisztina: A Nyolcak csoportja, i. m. 564. o.
- 64 Forgács Éva: Nyolcak. Terminológia, történelem, kulturális transzfer. = Enigma, 18. évf., 69. szám, 2011. A Nyolcak helye. 34. o.
- 65 Passuth Krisztina: A Nyolcak festészete, i. m. 135–136. o.
- 66 Passuth Krisztina: A Nyolcak festészete, i. m., 135–136. o.
- 67 Németh Lajos: A művészet sorsfordulója, i. m. 166. o., 168. o.; Werner Hofmann: A modern festészet alapjai. Corvina Kiadó, Budapest, 1974. 177. o.
- 68 Németh Lajos: A művészet sorsfordulója, i. m. 64, 73, 76. o.; Kemény Gyula: Közelítések a Nyolcokhoz a képek felől, i. m. 123. o.
- 69 Kőhalmi Béla: Az új Könyvek Könyve, i. m. 99–100. o.; Rum Attila: Czigány Dezső, i. m. 6. o.
- 70 Nyíri Tamás: Mélylélektan és ateizmus. Sigmund Freud kultúraelmélete. Herder Kiadó, Budapest, 1993. 157. o.
- 71 Uo. 165. o.
- 72 Lásd: uo. 54. o.
- 73 Lásd: uo. 56. o.
- 74 Lásd: Passuth Krisztina: A Nyolcak csoportja, i. m. 547. o.
- 75 Koszta József: Tyúkos lány, é. n. Olaj, karton, 62x43 cm, jelezve jobbra középen: KOSZTA. A megtekintésre javasolt reprodukció elektronikus forrás helye: Kieselbach Galéria és Aukciósház. = http://www.kieselbach.hu/alkotas/tyukos-lany_9285. [2019.02.08.]; Koszta József: Annuska a cicával, é. n. Olaj, vászon, 60,5x50 cm, jelzés nélkül. A megtekintésre javasolt reprodukció elektronikus forrás helye: Budapest Aukció. = <http://budapestaukcio.hu/koszta-jozsef/festo/annuska-cicaval>. [2019.02.08.]
- 76 Lásd: Rum Attila: Czigány Dezső, i. m. 36. o.
- 77 Czeizel Endre: Egy családirtás háttere, i. m. 152. o.
- 78 Rum Attila: Czigány Dezső, i. m. 27. o.
- 79 Olaj, vászon. A megtekintésre javasolt reprodukció elektronikus forrás helye: Száz szép kép. = <http://mek.oszk.hu/04900/04999/html/erdekes.htm>. [2019.02.07]
- 80 Passuth Krisztina: A Nyolcak csoportja, i. m. 547. o.; Csorba Géza (főszerk.): 20. századi magyar festészet és szobrászat. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1986. 123. o.
- 81 Kemény Gyula: Közelítések a Nyolcokhoz a képek felől, i. m. 115. o.
- 82 A megtekintésre javasolt reprodukció elektronikus forrás helye: I am a Child. <https://iamachild.files.wordpress.com/2010/10/kinderbegrabnis-a-child-funeral.jpg>. [2019.02.15.]
- 83 Tamba Renátó: Gyermekkor a vásznon, i. m. 187. o.
- 84 Olaj, vászon, 125x170 cm, Magyar Nemzeti Galéria. A megtekintésre javasolt reprodukció elektronikus forrás helye: Képzőművészet Magyarországon. = <http://www.hung-art.hu/frames.html?magyar/ff/fenyes/muvek/1/index.html>; László Emőke: Endre Béla festészete (1870–1928). In: Bálint Alajos (szerk.): A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve 1968. Szeged, 1968. 221. o. = http://epa.oszk.hu/01600/01609/00009/pdf/MFME_EPA01609_1968_219-235.pdf. [2019.01.12.]
- 85 Tamba Renátó: Gyermekkor a vásznon, i. m. 184–185. o.
- 86 Lásd: László Emőke: Endre Béla festészete, i. m. 226. o.
- 87 Németh Lajos: A századforduló művészete. In: Aradi Nóra (szerk.): A művészet története Magyarországon. A honfoglalástól napjainkig. Gondolat, Budapest, 1983. 423. o.
- 88 Kemény Gyula: Közelítések a Nyolcokhoz a képek felől, i. m. 115. o.
- 89 Csorba Géza (főszerk.): 20. századi magyar festészet és szobrászat, i. m. 123. o.
- 90 Uo. 123. o.
- 91 Kemény Gyula: Közelítések a Nyolcokhoz a képek felől, i. m. 115. o.
- 92 Uo. 115. o.; Csorba Géza (főszerk.): 20. századi magyar festészet és szobrászat, i. m. 123. o.





93 Pál József – Újvári Edit (szerk.): Szimbólumtár, i. m.

94 Tamba Renátó: Gyermekkor a vásznanon, i. m. 187. o.



95 Pál József – Újvári Edit (szerk.): Szimbólumtár, i. m.

96 Olaj, vászon, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery. A megtekintésre javasolt reprodukció elektronikus forrás helye: = Albright-Knox ART Gallery. <https://www.albrightknox.org/artworks/19464-le-christ-jaune-yellow-christ>. [2019.02.11.]



97 Lásd: Fiorella Nicosia: Gauguin. Mérték Kiadó, Budapest, 2010. 82. o.

98 Lásd: Kóshalmi Béla: Az új Könyvek Könyve, i. m. 99–100. o.

99 Národní galerie v Praze. Lásd: Vojtech Lahoda: Keresők, prédikátorok, harcosok: A Nyolcak Párágában és Budapesten. In: Markója Csilla – Bardoly István (szerk.): A Nyolcak, i. m. 132. o.

100 Olaj, vászon, 100x87 cm, Magyar Nemzeti Galéria. Rum Attila: Czigány Dezső, i. m. 26. o.

101 Csorba Géza (főszerk.): 20. századi magyar festészet és szobrászat, i. m. 124. o.

102 Olaj, papírolemez, jelezve jobbra lent: Czigány; Janus Pannonius Múzeum, Pécs. A megtekintésre javasolt reprodukció elektronikus forráshelye: Kieselbach Galéria. = http://www.kieselbach.hu/alkotas/ket-no-arckepe_-1909_3790. [2019.02.04.]

103 Rum Attila: Czigány Dezső, i. m. 27. o.

104 Passuth Krisztina: A Nyolcak csoportja, i. m. 547. o.

105 Eörsi Anna: Deus in figura pueri. A gyermek Jézus a középkori és a reneszánsz művészetben. = Pannonhalmi Szemle, 5. évf. 4. szám, 1997. 35–36. o.; Engelbert Kirschbaum (nyomán): Mária ábrázolása. In: Rác András – Pásztor András (szerk.): Magyar Katolikus Lexikon. Pázmány Péter Katolikus Egyetem Információs Technológiai Kara, Budapest, é. n. <http://lexikon.katolikus.hu/M/M%C3%A1ria%20%C3%A1br%C3%A1z%C3%A1s.html>. [2019.01.07.]; Eperjessy László (szerk.): Madonna ábrázolások a festészetben. Ventus Libro, Budapest, 2006. 6–8.o.

106 Lásd: Czeizel Endre: Egy családirtás háttere, i. m. 152. o.