

Gyermekkép és a gyermek képe. Gyermekek a múlt századforduló hivatásos műtermi gyermekportréin

TÉSZABÓ JÚLIA

A romantika kora a gyerekekkel kapcsolatos szemléletmód változását is magával hozta. Ugyancsak új felfogások alakultak ki a gyerekek neveléséről, oktatásáról és a gyerek-szülő kapcsolatokról. Megkezdődött a kisgyermekkor tanulmányozása és megjelent a romantika gyermekképének a korábbi, eredendő bűnnel terhelt gyermekképpel szembeni elgondolása, amelynek alapelemei a természethez való kötődés és a tisztaság, a gyermeki ártatlanság lesznek.

Megváltozott a gyermekek képi ábrázolása is. A 18. századi angol festészet által kialakított romantikus gyermekképben, a korábbi festészeti előzményekhez képest az volt a forradalmian új, hogy „ezek a romantikus gyermekek semmiféle történetet nem mondanak el a felnőtt életről. Sőt, éppen ellenkezőleg, ezek a gyermekek tagadják, vagy lehetővé teszik számunkra, hogy elfeledkezzünk a felnőttek társadalmának számos aspektusáról. Szemben *Van Dyck* arisztokrata gyermekeivel az egyik végleten, vagy *Murillo* koldusfiúival a másik végleten, *Reynolds* és *Lawrence* gyermekalakjai nem tartoznak társadalmi osztályokhoz. Vagy inkább egy középosztályhoz tartoznak, amely önmagát körültekintően a tisztasággal és az akarás hiányával határozza meg.” (*Higonet*, 1998. 24.).

A fotó hatása a gyermekképre

Az ártatlan gyermek romantikus képének, a vizuális művészetek egyik fontos toposzának, a közgondolkodásba és a vizuális kultúrába való beépüléséhez az 1840-es évektől a frissen születő hivatásos portréfotográfia és fotográfiai művészet gyermekábrázolásai is hozzájárultak.

A gyermekfényképekkel foglalkozó szerzők a fényképezésnek a gyermekkép új felfogásának kialakításában és elterjesztésében játszott szerepét elsődlegesnek tekintik. „A fényképezés növekvő népszerűsége megkezdte annak megalkotását, ami a gyermekkor első vizuális előtörténetévé vált.” (*McFarlane*, 2001. o. n.)

„Az ártatlan és tiszta, a felnőtt élettől elzárt (ahogy a gyermekek szobája a középosztálybeli vagy polgári otthonokban, vagy általában az otthon maga is ilyen), gyermekkor felfogása, ahogy mi ma is értelmezzük, a fotográfia fejlődé-

sével párhuzamosan tökéletesedett.” – írja *Carol Mavor* (*Mavor*, 2007. 78.). Hasonló megállapításra jut *Anne Higonnet* *Pictures of Innocence* című könyvében: „A vizuális elképzelések speciális szerepet játszottak a gyermekkor modern meghatározásában, olyan szerepet, amely az idők során egyre fontosabbá vált. A gyermekkor ártatlansága a gyermek testének attributumává vált, mivel a gyermek testét a felnőttkori szexualitástól természetes módon ártatlannak tartották, és mert a gyermek elméjét tisztának feltételezték. Tehát az ártatlanság kölcsönözte magát a vizuális megjelenítésekhez, mivel a képek azonnali láthatósága mindig különleges képességgel bírt testünk, fizikai énünk megértésében. Ugyanez a modern időszak alkotta meg a gyermekkor ártatlanságának eszméjét, sőt szolgált a benne való hithez vizuális bizonyítékkal. ... Minél több ember látott vagy készített fényképeket, annál axiomatikusabbá vált a gyermekkor ártatlanság képe.” (*Higonnet*, 1998. 8–9.).

Higonnet egy másik írásában még jobban hangsúlyozza a fénykép szerepét e gyermekkép kialakulásában: „A romantikus gyermekképnek olyan médiumra volt szüksége, amely hitelesen érvényre juttatja annak természetes ártatlanságát és spontaneitását. Ez a médium a fotográfia volt.” (*Higonnet*, 2013. 301.).

A fényképezés megjelenése nyomán megnövekedett az emberek kép iránti igénye, az „ekkor ilyen voltam” folyamatos rögzítése, s ezt a gyermekkor pillanatnyiségának, ennek az átmenetinek tekintett állapotnak az örökkévalóság számára való megörökítésére is kiterjesztette. Divattá vált a gyermekek különböző életkorokban való lefényképezése, ami nagy feladat elé állította a fényképezőket, de sok megbízást is hozott számukra.

Mint *Nádas Péter* a *Mai Manó* képeivel foglalkozó monográfiában megfogalmazza: „Vele együtt más fotográfusok is ekkor fedezik fel maguknak a gyermeket, mint önálló lényt. Ez esetben azonban a megrendelőnek is a dokumentum igény a fontosabb. A polgári világ fejlődésükben akarja látni az örökösöket, s a folyamat képeit mintegy archiválni, megőrizni a még távolabbi jövőnek.” (*Nádas*, 2003. 8.).

Tanulmányunkban a múlt századvég és századforduló hazai hivatásos, műteremben készült fotográfiai alapján mutatjuk be e kép jellemzőit. Két fotós személyiség munkáira építünk, akiknek tevékenységében az időbeli eltolódás révén jól érezhetők a gyermekek képi ábrázolásának változásai is. E változások mögött technikai, a fotografálást érintő és pedagógiai jellegű folyamatok egyaránt megtalálhatók, ugyanakkor a korszak idején a művészi látásmódban lezajló változások is megragadhatóak.

Művészi törekvések

E két magyar fotográfus a 19. század végén és a századelőn, mint gyermekfényképek specialistája hirdette magát, és osztatlan elismerésben részesült ez a

tevékenységük a közönség és a szakma részéről is. *Mai Manó* (1855–1917) már 1885-ben, bécsi műtermében készült képei hátoldalán (versoján) „gyermekfénykép specialistaként” hirdette magát, s ez későbbi, már pesti műtermében készült képein is mindig szerepelt, kiemelve az ezen a téren elért sikereit, díjait. A nála húsz évvel fiatalabb *Rónai Dénes* (1875–1964) reklámszövegeiben, főként inkább már a 30-as években hangsúlyozza „gyermek-porté specialista” voltát, sőt, mint monográfusa, *Kincses Károly* utalt rá, „egy édeskés kislányt ábrázoló reklámképeslapján kinyomtatásra került a szlogenje: 'Hozzátok hozzám a gyermekeket!’” (*Kincses*, 2006. 49.). Mindkettőjük ügyfélköre a polgári középosztály tagjaiból állt. Bár büszkén viselték az udvari fényképész címet, de ez inkább rangot, mint az udvarhoz való kötődést jelentett.

Tevékenységük időben összeér, részben fedte egymást, de míg *Mai* a hagyományos hivatásos műtermi fotózás 19. században kialakult formáját űzte magas fokon, és saját látásmódjával kiegészítve, *Rónai* már új képi és technikai elemeket alkalmazott „modern” műtermében készült fotóin. *Mai* képeiből igen sok maradt meg napjainkra, *Rónai* gyermekképeiből alig néhányat ismerhetünk.

Mindketten fővárosi műteremmel rendelkeztek a pesti belváros kiemelt pontján. *Mai* külön utal egy „bújtatott”, szerkesztői üzenetnek álcázott hirdetésében 1901 januárjában, az *Új Idők*ben arra, hogy a lap karácsonyi számában megjelent gyermekképei „az efféle fölvételekre kitűnően berendezett” műtermében készültek (*Új Idők*, 1901. I. jan. 13. 68.). Mindketten számos kiállításon vettek részt gyermekképeikkel, s munkáikkal díjakat arattak. Mindketten szerkesztői voltak koruk jelentős fényképészeti újságjának, *Mai Manó* A Fény című lap, *Rónai* a Magyar Fotográfia főszerkesztője volt.

Tanulmányaik során mindketten bejárták a fényképész szakma által előírt utat, eljutottak Európa nagyvárosaiba, ismert fényképészek műtermeiben tanultak, csak húsz év eltéréssel. A technikai tanulmányok mellett nyilván a nemzetközi gyakorlatban bevett kompozíciós klisék elsajátítása is részét képezte tanulmányaiknak, s ezek visszaköszönnek képeiken. *Rónai* esetében ez főként korai, vidéki (Eger, Szentes) műtermeiben készült gyermekportréira jellemző, az 1910-es évek után, pesti műtermében készült képein elszakad ezektől a kliséktől, szabadabban komponál, és a fény felhasználása a korabeli művészeti törekvéseknek megfelelően lágyabbá válik. Bár *Mai Manó* még ritkán alkot új kompozíciókat, a hagyományos műtermi miliőben veszi le a modelljeit, kollégáinál valamit mindenképpen jobban tudott: megragadni a személyiséget a fotóportrékon, különösen a gyerekek portréin.

Mint a korszak hasonló tematikájú műtermi fotóin, a *Mai Manó* képek többségén is enteriőrbe helyezett, életkép vagy zsánerszerű, berendezési tárgyakkal, játékokkal és egyéb rekvizitumokkal körülvevett egészalakos képekkel találkozunk. Az ülőportré is ritka, főként a még állni nem tudó csecsemők és kis-



1. fotó: Mai Manó:
Gyermekportré.

gyermekek képei ilyenek. A vizsgált anyagban csak egészen kivételesen található az arca fókuszáló gyerekportré, mellkép, például a *Magyar Fotográfiai Múzeum* honlapján található 1905-re datált kettős portré.¹

Mindketten művészi törekvéseiket is belevitték gyermekábrázolásaikba, s ebben mindenképpen *Mai* aratott több elismerést. Talán *Rónainál* a hivatásos, megrendelésre készült (ez sugallja a reklámkép édeskés volta), és a művészi fotózás már korábban kettéválhatott. Erre utal egy, szintén *Kincses* által idézett, 1908-as, *Rónai* pályája szempontjából korai, kiállításra beküldött képeit értékelő cikk megállapítása: „ugyanis teljesen amatőrszerűen dolgozik, ami a témákat, felfogást, sőt még a kivitel is illeti. ... Kiállított képei között megrendelésre készült arcképet nem láttunk. ...” *Kincses* az „amatőr” kifejezésben a munkák gyengébb jellegére való utalást érzel, szerintünk inkább a korabeli, fellendülőben lévő, nem hivatásos fényképészek látásmódjára, témaválasztására gondolhatott itt a kritika szerzője (*Kincses*, 2006. 29.).

Albertini Béla idézi *Hevesy Ivánnak* a *Magyar Fotográfiában* 1931-ben megjelent bírálatát, ami szerint „*Rónai Dénes* képei közül néhány, úgy érezzük, hogy a régebbiek, impresszionistának mutatja be mesterét: mély és meleg árnyékokból kicsillanó puha fények, lágy sugárzások, amelyek puha árnyékokba siklanak. ... Ezt a stádiumot, amelyben még sokkal több a festőies, mint a fotografikus látás, túlhaladják azon fotói, túlnyomórészt portrék, amelyek konkrétabb és objektívebb eszközökkel mondják el mondanivalójukat.” (*Albertini*, 1987. 205–206.).

Éppen látásmódjának a hagyományostól eltérő volta indokolja, hogy *Plank Ibolya*, a századforduló fényképészműtermeiről írt tanulmányában *Rónai Dénest* „az új stílus egyik markáns képviselőjének” nevezi (*Cs. Plank*, 1997. o. n.).

Ha *Rónainál* különválik a művészi és a hivatásos fotó, ez *Mai Manónál* is időnként megragadató. Példaként említhetjük 1906-ban, *A Fény* című lapban megjelent cikkéhez készült, nyilván személyesen összeállított képválogatását, vagy a Wiener Camera Klub 1891-es kiállításán nagy feltűnést keltett, majd a *Photographisches Correspondenz* című fotós lapban reprodukált kislányportrét, amelyet a kortárs szakmai körök nagyon művésziként értékelték (*Photographisches*, 1894. 314.).²

1. Leltári szám: 2003.3693 URL: http://fotomuzeum.hu/fotografiai/mai_es_tarsa_ismeretlen_ket_gyermek Utolsó letöltés: 2015. június 25.

2. URL: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=phc&datum=1894&page=357&size=45> Utolsó letöltés: 2015. június 25.

Ha ezeket a nagy számban fennmaradt műtermi gyermekportrékkal összevetjük, feltűnik a különbség: ezek kevésbé éles vonalú, árnyaltabb, tónusgazdagabb, romantikusabb képi megjelenése. Hasonlóan művészi értékkel bíró képnek tartották az 1896-os *Millenniumi Kiállításon* bemutatott gyermekportréit, különösen egy három kislányt könyv fölé hajolva ábrázoló csoportképét. Ezt *A Fény*-ben megjelent cikkének illusztrációjaként is láthatjuk (*Mai*, 1906. 273.).

Varga Katalin a Millenniumi Kiállítás fényképészeti anyagával foglalkozó cikkében utal a korabeli pozitív kritikákra: „Oszatlan sikert aratott kritikusaival *Mai Manó*, kinek »különlegességét képezik a gyermekfelvételek, mikhez nagyban segít a kitűnően épült műterem, mely az újkor valamennyi vívmányával felszerelve, bizonyára a megtekintésre Budapesten leginkább méltó.«” (*Varga*, 1997. o. n.). A kiállításon munkáit aranyéremmel díjazták, s ezt azután képei versóján fel is tüntette (*Albertini*, 1987. 144.). 1889-ben a Párizsi Világkiállításon gyermekfotói hasonló kitüntetésben részesültek.

A test a romantikus gyermekképben

Anne Higonnet az új, romantikus gyermekképben, mint legfontosabbat, a gyermek testének megjelenítésében megragadható sajátos felfogást emeli ki: „A gyermekkorral kialakult új képek mindegyike egy ártatlan *gyermektest* körül forgott, egy test körül, amelyet a felnőttétől való különbözősége határozott meg.” (*Higonnet*, 1998. 23.). Elemzésében kitér a korai angol fotósok gyermekábrázolásainak kettősségére: míg *Lewis Carrol* kislányképeinek erotikus töltését emeli ki, másoknál a test a gyermeki tisztaság jelképeként is megjelenik.

A testtel kapcsolatos kétféle stílus jól megragadható fotósaink munkáin, tükrözve a testkép, a gyermeki test képének bemutatása által megfogalmazott üzenet változásait. *Mai Manó*nál a ruhátlan test megjelenítése elsősorban a csecsemők és egészen kis gyermekek képein jellemző. A teljesen ruhátlan, állatbőrön vagy szőnyegen fekvő csecsemőábrázolás még a XX. század közepén, akár a *Mosoly Albuma* által készített képeken is jól felismerhető ikonográfiai közhely. A kicsit nagyobb, fél éves kornál idősebb, ülni tudó, vagy megtámasztva felültethető gyermekek kis fehér ingben jelennek meg a tipikus képeken, amely csak jelképesen takarja puha, gödröcskés testüket, a vállukról lecsúszott vékony vállpántok szinte vagy valójában is, egész felsőtestüket kitakarják. Előtűnnek a puha karok, vállak. Ilyen kép készült *Szerb Antal*ról is *Mai Manó* műtermében.³

A gyermek tiszta teste, mint a korabeli gyermekfelfogás gyermeki ártatlanságot, tisztaságot, érintetlenséget tükröző toposza jelenik meg ezeken a képe-

3. Petőfi Irodalmi Múzeum gyűjteménye. URL: <http://www.litera.hu/hirek/koltoi-kepek> Utolsó letöltés: 2015. június 4.

ken, de az erotikus jelleg is tetten érhető. Egyrészt maguk a beállítások ilyenek (lábtartás stb.), illetve markáns jellemző a vállról lecsúszó ruha, ami visszaköszön a korszak mai néven giccslapoknak nevezett, kihívó tekintetű serdülőlányokat ábrázoló képeslap-típusain. A vállról lecsúszó ruha és az így előtűnő vállak a korszak erotikus női fotóival mutatnak tagadhatatlan párhuzamot.

Rónainak később, az 1910-es évek körül készült fotóin és azután a későbbiekben is – bár kisebb anyag áll rendelkezésre, talán kevesebb képe is készült, mint Mainak – a 2 éves kor körüli gyermek aktja több alkalommal megjeleNIK. E képeken modellje saját fia, aki lány fényekkel megvilágítva, elmosódó környezetben, szinte világító testével sugallja a tisztaság ideáját.⁴ A festészeti eszközökkel élő fotográfia, piktorializmus diadalai ezek a képek, de stílusosan nem egyedülállóak ebben a korszakban.

Az amerikai kortárs fényképész, *Edward Weston* (1886–1958) fiáról 1913 körül, két éves korában készült fényképe (*Higonnet*, 1998. 138.) hasonló képi eszközöket alkalmaz. A hazai fotósok közül *Máté Olga* (1878–1965) munkáit említhetjük.⁵



2. fotó: Rónai Dénes: Rónai Gyurika. 1908.

A *Magyar Iparművészeti Társulat* 1914-es Gyermekművészeti kiállításán az ekkor újnak számító fotóművészet egy külön folyosón mutatkozott be (*Tészabó*, 2011. 89.). Talán *Mai Manó*t is felkérték a részvételre, hiszen *Nádai Pál* az 1914-es Gyermekművészeti Kiállítás füzetében még említi nevét (*Nádai*, 1914a. 9.), de *Nádainak* későbbi, a *Magyar Iparművészetben* megjelent, a már álló kiállítást értékelő cikke már nem említi *Mai Manó* szereplését (*Nádai*, 1914b). Mindebből arra következtethetünk, hogy valószínűleg a közönség a kiállításon nem láthatott *Mai* képeket.

Nádai cikkében így ír a kiállított fényképekről: „A folyosók falait művészi fényképek borítják. Néhány elsőrangú fotografusunk (sic) állította itt ki az utolsó időkből való legjobb felvételeit, itt is meglepődve kell tapasztalunk: mennyire a legjobb nemzetek közé tartozik e ponton is a magyar. *Rónai*, *Pécsi*, *Székely*, *Révész*, *Biró*, és mások gyermekképei néha a legfinomabb rézkarcok hatásával vetélkednek. Semmi sincs bennük a régi édeskés és tréfás felvételek „ötletességéből”. A gyermeket úgy adják, ahogy lényeg megcsillan: mosolygó

4. Magyar Fotográfiai Múzeum, Leltári szám: 2006.16770 URL: http://fotomuzeum.hu/fotografiai/ronai_denes__ronai_gyurika Utolsó letöltés: 2015. június 5.

5. Anya gyermekével, 1918. Ltsz. 82.1531, vagy Kisfiú akt, 1923. Ltsz. 82.1481. Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét

arcával, csodálkozó szemével, *fehér, finoman ápolt bőrével, selymes hajával. Őri gyerekek szordinált vidámságát érezni e folyosón.*” (Nádai, 1914b 239–240. kiemelés TSZJ) – érez rá Nádai e képek, a művészi fotó ezen irányának társadalmi kontextusára. A másik irány, a társadalmilag hátrányos helyzetű gyerekeket megörökítő képek nem műtermi körülmények között születtek.

A szomorú gyermek

A napjainkban készült gyermekfotókkal összehasonlítva a múlt gyermekképeit, azonnal feltűnik a gyermekek szomorú, merev, merengő arca. Vajon minden gyermek szomorú volt ekkoriban? Nyilván nem, az arckifejezések e jellemzőjének okait több téren is kereshetjük, s ezek közül csak egy a korabeli gyermekkép idealizált, eltávolító jellege. „Nincsen mosoly, nyuszifül, ... csak emberek” – állapítja meg *Lisa Wade* a mosoly, mint társadalmi konstrukció témájával foglalkozó, írásában (*Wade*, 2012. o. n.).

Több tényező alakította a fényképezőgép előtti magatartást, és így azt is, a megrendelők milyen képeket vártak el. Már a festészet számára is nagy nehézséget jelentett a mosolygó arc rögzítése. *Nicholas Jeeves* egy tanulmányában a portréfestészetben megjelenő mosolygó karakterekkel foglalkozik, és megállapítja, hogy a mosoly, mint az egyik legösszetettebb arckifejezés, milyen nehéz próba elé állította évszázadokon keresztül a portréfestőket, amikor, elsősorban népi karakterek vagy mulattatók arcán próbálták azt megragadni (*Jeeves*, 2013).

Másrészt indokolhatja a mosoly nélküli arc fotókon való megjelenését a hosszú expozíciós idő, aminek során a mosoly a képen az arcot elmosódottá tehetette, míg ha megmerevedve egy mosolygó pozícióban rögzült az arc, torzzá, természetellenessé válhatott. Jól mutatja ezt egy 1905-ös gyermekfotó, amely éppen az új törekvések illusztrációjára hivatott a *The Craftsman* című amerikai lap 1905. januári számában (*Successful*, 1905).

Ugyanakkor a kutatások rámutattak arra, hogy, ahogy a magatartás számos más aspektusa, a fényképezés során tanúsított magatartás is társadalmi konstrukció, a mosoly megjelenése vagy elhagyása a képeken, a korabeli elvárások tükrében is értelmezhető. A 19. század végén még nem igazán tartották elfogadhatónak a képeken a mosolygó arcot, hiszen az örökkévalóság számára nem egy átmeneti, komolytalan pillanatot akartak rögzíteni.

Nem hagyhatjuk figyelmen kívül a fotós művészi ambícióit sem, az általa sugallni kívánt gyermekkép megjelenítésére tett törekvéseit is az okok között kereshetjük. *Julia Margaret Cameron* (1815–1879) a 19. század közepének jelentős angol gyermekfotósa, egy korai művészfotós, gyermekképeinek jellemzője a romantikus, időtlen, mosolytalan gyermekek örök távolságának megragadása. Fotóin a gyermekek, mint ártatlan, nem nélküli, szent, idealizált, fehér

ruhába öltöztetett, lágy fényekkel megvilágított angyali lények jelennek meg. Ugyanakkor, sajátos módon, minden alakja egyéniségét is meg tudta ragadni e mögött a kép mögött.

Szilágyi Gábor fotótörténetében idézi *Cameron* 1874-ben megjelent visszaemlékezését, amelyben gyermekfotói elkészítéséről is ír: „Gyakran ültek nekem modellt a gyerekek. Egy ízben a fotó nagyszerűnek ígérkezett, de a gyerekek felvétel közben elnevette magát, így minden erőfeszitésem kárba veszett. Félrevontam és a lelkére beszéltem. Ez megtette hatását. A felvétel elkészült és én „első sikeres fényképem”-nek kereszteltem el. A mennyekben éreztem magam. Előhívtam, fixáltam és szárítottam, majd bekeretezve még aznap odaajándékoztam a gyerekek édesanyjának.” (*Szilágyi*, 1982. 113.).

Mai sikerének titkáról

A fényképészek számára ekkoriban a képzésük részét képező külföldi tanulmányút, tanonckodás elengedhetetlen feltétele volt az önállóvá válásnak. Mind *Mai*, mind *Rónai* – bár húsz év különbséggel – bejárták a fényképész szakma által előírt utat.

Mai Manó Bécsben és német városokban tanult jelentős fotográfusok műtermében (*Nádas és Kincses*, 2003), ahol nemcsak az új technikák, hanem a divatos beállítások módját is elleshette. Ezért látjuk azt, hogy, különösen korai munkái, milyen pontosan követik ezeket a formalizált beállításokat. Nyilván itt figyelt fel *Mai* a gyermekfényképezésben rejlő üzleti lehetőségekre, de sikeréhez tehetsége, sajátos hozzáállása, a gyermeki világ és lélek iránti fogékony-sága is hozzájárult. A korai műterméből származó munkákon (talán nem is ő maga készítette ezeket) kevesebb fényjátékot, beállítási leleményt fedezhetünk fel. Később változatos megközelítésmódokat alkalmaz, amibe egyéni látásmódja, sajátos gyermekekhez való viszonya mellett a szülői elvárások és az elvárt mintakövetés is belejátszhatott.

A képein ábrázolt gyerekek valódi gyerekek, a csecsemők korabeli ingecskében, a nagyobbak legjobb ruhájukban, néha téliben, játékokkal, ami kiemeli gyermeki mivoltukat. Mindezzel nem állt egyedül a korabeli gyermekfotók között. Hasonlóakat nem csak a hazai, de a német és osztrák, sőt az amerikai gyermekfotókon is láthatunk. Mi ragadta meg az ő képein a nézőket?

„És mivel *Mai Manó* a haladás elkötelezett híve volt, mindenekelőtt a személység mélyrétegeit hozta finom intuícióval a képek felszínére. Nem szépet fotózott, hanem lényegit: talán ennek is köszönhető, hogy abban az időszakban, amikor a gyermekfotózás, merőben új és izgalmas témaként, egyszerre számos fényképésznél megjelent, *Mai* gyermekfényképei Európa-szerte kivételes érdeklődést váltottak ki a szakmában. Megbarnult fényképein az exponálás pillanata nem egy merev tekintetű, a technika által megbabonázott, egyéni-

ségét szoborként elfedő kisgyermeket mutat, hanem méla tekintetű, arcán láthatóan a szülők, a család határozott vonásait viselő, már szinte kicsi korában kitapintható sorsot hordozó figurákat. Ezt a benyomást még tovább erősíti a képeken megjelenő játéknűl, műbárány, hajas baba, a mennyezet felé vágató hintaló jelenléte.” – írja *Götz Eszter Mai* gyermekképeiről (*Götz*, 2004. o. n.).

Sikerei másokra is ösztönzőleg hatottak, izgatta őket, mit csinál másképp, mint kollégái, ezért 1906-ban *A Fény* című lapban, amit 1906 és 1918 között ő szerkeszt, megpróbálja – a maga számára is – felfejteni azt, hogyan is közelít a gyermekek fotózásához: „Kollégák és laikusok egyaránt nem egyszer azt a kérdést intézik hozzám: hogyan hozom össze, vagy mit cselekszem, hogy átlag annyi sikerült gyermekfölvételt készítek? Énnékem gyakorlatom kezdetén ez nem is tűnt fel, eszemágába (sic!) sem jutott volna, hogy a gyermek-fölvételek terén valami különöset produkálok, ha rendelőim és később a nagyközönség engem nem minősít gyermekspecialistának.” (*Mai*, 1906. 278.). „Igazi gyermekfényképész csak az lehet, aki szakmáját általában a legnagyobb kedvvel és ambícióval űzi. Az, aki a legkisebb nehézségtől visszariad, és csak sablonszerű munkát szeret, midőn minden simán, úgyszólván magától megy, az ne is fogjon hozzá a gyermek-fölvételekhez, mert sikerült eredményhez nem jut, legfeljebb úgy, mint a vak tyúk, amely néha szintén talál egy-egy búzaszemet.” – hangsúlyozza. Mert a gyermekek fényképezése nem volt egyszerű feladat. „De a semmiféle nehézséget nem ismerő ambíció kívül még három föltétel szükséges: ezek először: türelem, másodsor: ismét türelem, harmadszorra: a lehető legnagyobb türelem.” – szögezi le (*Mai*, 1906. 279.).

Sajátos, hogy az ekkoriban kialakuló, gyermekekkel kapcsolatos szakmák, szolgáltatások képviselőitől milyen jól definiált, természetesen a munka elvégzéséhez szükséges szempontok alapján kialakított, gyermeki viselkedés-típus kategóriákat kaphatunk. *Edmondo de Amicis* 1912-es, egy játékkereskedő hőse által felállított tipológiájának, amely a gyermekvásárlók magatartástípusait rendszerezi, alapja a tárgyhoz való viszony, a szerzési vágy, s szoros összefüggést mutat a korabeli női vásárlók típusaival. *Mai Manó* a helyzethez, a fotós személyéhez és a fegyelemhez való viszony hármassága mentén osztályozza a műtermébe érkező gyereket. A nyugalom/izgatottság két pólusa közé rendezi el ezeket a típusokat. A gyermekek megfigyelése mögött ugyan üzleti szempontok rejlenek, hiszen mind *Amicis*nál, mind *Mainál* természetesen a fő cél a feladat elvégzése: a játékkereskedő eladni akar, a fotós fényképet készíteni, de mégis a gyermekek felé fordulásban, a figyelem felkeltésének fontosságában már a századelő gyermektanulmányi szemléletének hatása is tetten érhető.

„Megértjük ezt mindjárt, ha tekintetbe vesszük, hányféle és fajta gyermekkel van dolgunk. Itt nagyjában három kategóriába soroznám őket és pedig olyan gyermekek, kik nem félnek, sőt, sok esetben csintalanok, akiknek a felvétel úgyszólván multság, a fényképészt valami szórakoztató pajtásnak nézik.

Ismét olyanok, kik *idegesek* és ezáltal nagyfokú bizalmatlanságot tanúsítanak minden iránt, ami új előttük: a hely, a környezet, a szokatlan világosság, stb. szóval minden, amit eddig nem láttak. És végül a félénk gyermekek, azok, kik a fényképésznek a legnagyobb nehézségeket okozzák, annak türelmét a legnehezebb próbára teszik, mert ezeknél gyakran egy helytelenül kiejtett szó, egy-egy mozdulat a felvételt eszközlő egyén részéről elegendő, hogy a világ kincseiért többé a fölvételi terembe ne menjen. Sőt, egy igénytelen tárgy, egy-egy játékszer, mely minden más gyermeknek örömet okoz, képes ezeknél a legnagyobb félelmet gerjeszteni, úgyhogy művészet-számba vehető, ha az ilyen gyermeket meg tudjuk nyugtatni.

E három gyermekfajta mindegyike külön-külön egész más bánásmódot igényel, és nagy gyakorlat kell, hozzá, hogy rögtön első találkozásunknál a helyeset felismerjük. Csak úgy, ha az utóbbi sikerül, fogjuk a gyermek bizalmát megnyerni. Pedig ez a bizalom az alapfeltétel ahhoz, hogy a fölvételnél szükséges többi teendőkhöz a gyermeket megnyerjük. Hogy mennyi tapasztalat kell ahhoz, hogy a gyermek lelkébe lássunk, azt csak az bírálhatja meg, ki már sok ezer gyermek fölvételt készített, és aki sokat él gyermekek között.

A gyermekek gondolatmenetébe kell, hogy beleéljük magunkat, szóval gyermekké kell lennünk, hogy az megértsen bennünket. Mivel pedig senki úgy, mint a gyermek, nem érzi, hogy ki szereti vagy ellenkezőleg, tehát igazán kell, hogy szeressük őket, mert csak úgy érthetjük meg őket. De még „sokkal gyorsabban értenek meg ők minket, mert a gyermeklélek bizonyos korig csupa érzék, csupa szeretet, csupa báj.” (*Mai*, 1906. 280–281.).

Rónai Dénes gyermekképei

„A festészetet utánzó irányzat abból az általános elégedetlenségből született, amelyet a művészfotográfusok a beavatkozás nélkül készített fényképek hiányosságai láttán éreztek. Ez utóbbiak megtévesztő tónusai, kihangsúlyozatlan motívumrengetege, amelyben lehetetlen volt megkülönböztetni a fontosat a jelentéktelentől, az elégedetlenek egész seregét szólította harcba. Az általános elégedetlenség kapott hangot abban a követelésben, hogy a tapasztalt hiányok kijavítása érdekében be kell avatkozni a kép kialakításának folyamatába.” – idézi *Robert Demachyt Bán* (*Bán*, 1996–2000. 58.).

Az ezeket a törekvéseket megvalósító, 19. század végi és a 20. század első évtizedében jelenlévő fotografiai irányzat a piktorializmus. *Rónai Dénes* fényképezési stílusát is ide sorolják. Ez az irányzat már túllépett azon a felfogáson, hogy a valóságot minél élethűbben kell megragadni, s festői hatású, lágy rajzú képeiken a fotósok inkább megalkotják a képet, mint csak egyszerűen rögzítik a látványt.

A fotográfia művészet felé való fordulását többen az amatőr fényképezés előretörésével is magyarázták, ami elsősorban egzisztenciálisan érintette a hivatásos fotósokat, de ugyanakkor számos kötöttség alól fel is szabadította őket.

Pécsi József (1889–1956), maga is fényképész-mester volt, akár csak *Mai* vagy *Rónai*, de ez utóbbihoz hasonlóan, s pályájuk párhuzamosságát is jelezve, fotóművész is volt. *Mai* leírása a gyermekfényképezés folyamatáról elsősorban a gyermek műteremben tanúsított magatartásának bemutatására, az ott tapasztaltak mintegy lélektani tipizálására korlátozódik, fő célja, hogy a kép valahogy elkészülhessen. Mégis, bár nem hangsúlyozza ezt a törekvését, meg tudja ragadni a gyermekek személyiségét. A későbbi fotósok (*Rónaitól* nincs erről szövegünk, de *Pécsitől* van), eleve ezzel a szándékkal fordulnak a gyermekhez, a képeken annak karakterét, jellemző vonásait igyekeznek megragadni. Természetesen nem mellőzheti a gyermekhez ily módon közelítő fényképész sem azokat a trükköket, amelyekkel a gyereket a gép lenszéje elé ültetheti. *Pécsi József* 1916-os, *A gyermek* című írásában (*Pécsi*, 1916/1985. 83–87.) a gyermekfényképezést „a portrétista egyik legkedvesebb feladatának” nevezi, de ez ugyanakkor „egyike a fotografálás legnehezebb feladatainak” – állapítja meg. Leírása már tükrözi a korabeli lélektani-pedagógiai megközelítésmódot: a feladat a gyermek megfigyelése, a tevékenykedő, aktív gyermek megörökítése.

„Két felfogást követhetünk. Az egyik követője híven megfigyeli a gyermeket. Természetes, öntudatlan mozdulatait rögzíti le, és ténykedéseinek zavartalan és őszinte megnyilvánulásaiban lepi meg őt. Ez az elv mindenesetre helyes, mert a gyermek minden mozdulata élethű, és jellemének pontos kifejezője. ... Alapos megfigyelés és el nem lankadó türelem a gyermekfényképezés sikerének kulcsa. A gyermek lelkének alapos megismerése, cselekvéseinek és mozdulatainak éber szemmel tartása az előtanulmányozás fő anyaga. *Külön művészet a gyermek nyelvén beszélni...*

Mindenesetre helyes, ha a gyermeket cselekvéseiben nem befolyásoljuk és minden öntudatlan mozdulatával megelégszünk, mert a *gyermek minden gestusa oly hű és megkapó*, oly jellemző, hogy életének minden fázisa mindenesetre megörökítésre méltó.

...Ha azonban működésünket ily természetes felfogásra alapozva óhajtjuk kifejteni, több értékről kell lemondanunk. Túlságosan támaszkodnánk a *véletlenre*, amelyek szeszélyes áramlata ugyan sok jót és helyeset, de sok rosszat és értéktelent is sodorna felénk. Feltételezzük ez esetben azt, hogy a fényképező kitűnő technikus, mert csak biztos és gyakorlott kézzel lehet a *gyermek kiszámíthatatlan szeszélyeit befolyásolni és akarát annyira megközelíteni*, hogy a véletlen szülte esélyek legalábbis részben a felvevő javára billenjenek. Mindezek ellenére *sem végezhetünk tudatos* elgondolásunk pontos képét visszatükröző munkát.” (*Pécsi*, 1916/1985. 83–84. kiemelés TSZJ).

„Mindkét elvnek megvannak az előnyös oldalai, de hátrányai is. Az első esetben többet adunk a gyermek természetéből, s keveset a saját egyéniségünk erejéből és lelkünk művészi zamatjából. A második esetben pedig előtérbe lép a művész határozott akarású meglátása. Az ellenálló makrancos apróságot megszelidíti, megnyeri terveinek és elképzelései tárgyává formálja. Gyönyörködhetik a gyermek testének szép vonalaiban úgy, hogy azok elhelyezkedésében művészi érzéseit láthassa viszont. Összhangba hozhatja a gyermek puha, bársonyos idomait a környezet dús szépségeivel, és kidomboríthatja az apróság kifejező mozdulatait, bájos kezecskéinek, lábacskaiknak formáit is.” (Pécsi, 1916/1985. 85.).

Attribútumok a képeken

A *Mai* fotókon szereplő berendezési tárgyak, rekvizitek, bútorok, parapetek, a korabeli fényképészműtermek általános kellékei voltak, bár nyilván egyedi formákban és funkciókban is megjelentek. Elmaradhatatlan része a gyermekfotóknak a játékszer, ezek *Mainál* rendkívül változatosak, a gyermekkor anyagi kultúrájának korabeli gazdagságáról tanúskodnak. Fontos megfigyelnünk a ruhákat, amelyek jelzik a gyerekek társadalmi státuszát, és minden bizonnyal a sajátjuk. Minden egyéb, a képen lévő tárgy minden valószínűség szerint a fotós szándékait tükrözi a képen ábrázolt személy, gyermek jellemzéséhez ad hozzá valamit. Jellemző módon, bár a tárgyak nagy mennyiségben jelennek meg, a képek háttere mindig semleges, halvány, felhőszerű márványozás jellemzi.

Ugyan a berendezés elemei visszaköszönnek egyes képeken, a beállítások ettől még nem föltétlenül uniformizáltak, inkább a térbeli elrendezésnek, a gyerekek testméreteinek, életkorának jelzését szolgálják.

Felmerülhet, hogy esetleg a képeken a gyerekek saját játékaikkal láthatóak. Ennek két momentum is ellentmondani látszik. Egyrészt a játékok kimondottan jó, újszerű állapotban vannak, nincs agyonszeretett baba, játékállat köztük, hiszen az rontaná a kép tiszta, elegáns jellegét. A másik az, hogy vissza-visszatérő játékokat láthatunk, tehát a műtermi játékkészlet elemeiből válogattak.

Bár sok a játék a képen, csak elvétve figyelhetőek meg azok a mozdulatok, amelyek a hétköznapiakban a gyerek és játékok viszonyát jellemzik. A kislányportrék szinte állandó kiegészítője a baba, de a fellelhető képek közül talán egy-kettő olyan akad, amely a képi dokumentumokon is évszázadok óta megörökített mozdulattal magukhoz szorítanak azt. Egy kislány ugyan beállított szituációban, de játéknnyula felé fordított figyelő arccal jelenik meg. Ez ritka, hiszen elvárás volt, hogy a modell a kamerába nézzen. Ezek a babák önállóan, vagy korabeli kisebb-nagyobb babakocsiban, a kisebb gyerekek melletti asztal-

kán vagy nagyobbaknál, mellettük a földön láthatóak, a gyermek ritkán fordulhat feléjük.

Az „ilyesfajta fényképekhez jó felszerelt” műteremben nagyobb játékkészletet tarthattak. E játékszereknek, azon kívül, hogy kiegészítették a gyermekportrékat, más szerepük is volt. *Mai Manó* 1906-ban, *A Fény* című lapban a játékszerek nyugtató szerepét emeli ki (*Mai*, 1906. 278.). Cikkéből kiderül, hogy a gyerekek néha maguk választottak játékot, mikor a felvételre készülve a környezetet otthonosabbá akarták tenni számukra, és felkínálták ezeket. Nyilván magukkal vihették a műterembe is.

A játékok gyakran csak rekvizitként, attribútumként, a gyermekiség hangsúlyozása, vagy a gyermek nemének meghatározása miatt, esetleg kompozíciós szempontból kapnak szerepet a képeken.

A fényképezkedés ünnepi, alkalmi jellege miatt joggal gondolhatjuk, hogy a gyerekek legjobb ruhájukban álltak a gép elé. A gyerekek ruhája életkoruk és társadalmi státuszuk tükrözője. A csecsemőkor fehér ingecskéjét ruhácska váltja fel, általában a fiúk is szoknyát viselnek, csak néha térdig érő kis nadrágot. Ezért szükséges a nemi szerephez kapcsolódó játékszert (ló, ostor, illetve baba) a képen elhelyezni. Nyilván a fényképezés alkalmára legjobb ruhájukat adták rájuk. Elenyésző azoknak az öltözeteknek a száma, amelyek az 1890-es évekig a gyermekruhák fő jellegzetességeit mutatják (fodros ruha, kalap a kislányokon). A világos könnyű anyagok eddigre már kiszorították a súlyos, vastag anyagokat. Bár *Mai* főként középosztálybeli gyerekeket fotózott, a matrózruha népszerűsége minden társadalmi osztály gyerekeinek öltözetében megragadható. A képeken tehát a korszak kialakulóban lévő gyermekdivatja jól követhető.

A 1910-es évek után, a korabeli pedagógiai nézeteknek a gyermek aktivitását előtérbe helyező felfogása alapján, a gyermek fő jellemzőjének a tevékenységet tartották, és ennek érzékeltetésére, a fejlődő fényképezési technikák, elsősorban az expozíciós idő rövidülése következtében, a fotográfusok is képessé váltak munkáikon. Egyre inkább a spontánul tevékenykedő, vagy inkább, főleg eleinte, a tevékenységet imitáló gyermekek jelennek meg a műtermi jellegű, bevilágított, nyilvánvalóan beállított képeken is, kielégítve ezzel az új elvárásokat, az aktív gyermek modern képi megjelenítését. Az egyre szélesebb körben űzött amatőr fényképezés nyert a legtöbbet a technikai fejlődéssel, a gyors gépek megjelenésével (*Hevesy*, 1940).

A műtermi gyermekfotók utolsó időszaka az elhíresült *Mosoly Albuma* képekkel lezárult, de a kezdetek sok izgalmas tanulsággal szolgálnak arról, mikor, miért kerültek a gyerekek a fényképész lencséje elé, és mit vártak a szülők az elkészült képektől, vagyis milyen kép élt bennük arról, milyen egy igazi gyermekkép – gyermekfotó, amit azután az örökkévalóság számára családi albumokban őrizhettek és mutogathattak.

„A legtöbb mai fényképész követi romantikus elődeit. A kereskedelmileg sikeres képek túlnyomó többsége a gyerekek testére összpontosít, és ezeket a testeket ártatlannak mutatja. Vizuális élvezetet kínál nekünk, de csak azzal a feltétellel, hogy a gyerekek testét a felnőttekétől teljesen különböző fogalmakkal határozzuk meg vagy olyan lényekként tekintünk rájuk, akik nehezen lehetnének a jelen fizikai valóságának lakói. A gyermek húsa kelti fel a figyelmünket, – a gödröcskés végtagok és ujjacskák, a kerek orcák, a selymes haj, a tökéletes bőr – de figyelmünket a gyermekkel járó kellékek irányítják, a ruhák, a társak, a beállítások, metaforák vagy feliratok. Az angyalok nem valóságosak: a kisgyerekek olyanok, mint a dédelgetett kis háziállatok, az anyai szeretet szent, a csecsemők olyanok, mint a virágok. Ezek a gyerekek leginkább a múlthoz, vagy inkább az örökkévalósághoz, és nem a valós időhöz tartoznak (Higonnet, 1998. 77.).

A tanulmány alapjául szolgáló képek

A tanulmány alapjául a korábban a *Cultiris* képügynökség honlapján elérhető kb. 100 *Mai Manó* fotó (utolsó letöltés 2012. február 8.), valamint a *Magyar Fotográfiai Múzeum* honlapján található (fotomuzeum.hu) *Mai* fotók szolgálnak. A *Rónai Dénes* fotók a *Rónai Dénes monográfia* (Baki, Kincses, N. Szabó és Tóth, 2006) illetve a *Fotómúzeum* honlapjáról származnak.

Szakirodalom

- Albertini Béla (1987): *A magyar fotókritika története 1839–1945*. Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest.
- Baki Péter, Kincses Károly, N. Szabó Magdolna és Tóth Balázs Zoltán (2006): *Az udvarias fényképész. Rónai Dénes (1875–1964)*. Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét.
- Bán András (1996–2000): Fotóművészet. In: Kollega Tarsoly István (szerk.): *Magyarország a XX. században. III. kötet* Babits Kiadó, Szekszárd. URL: <http://mek.oszk.hu/02100/02185/html/411.html> Utolsó letöltés: 2015. július 6.
- Cs. Plank Ibolya (1997): *Fényképezsműtermek Budapesten. Budapesti Negyed*, 15. URL: <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00013/plank.htm> Utolsó letöltés: 2015. július 6.

- Götz Eszter (2004): Mai úr hazatér. Mai Manó fotográfiái. *Fotóművészet*, 1–2. URL: http://www.fotomuveszet.net/korabbi_szamok/200412/mai_ur_hazater?PHPSESSID=8efbf4044d617c86fd38a8cb158bc5ea Utolsó letöltés: 2015. július 6.
- Higonnet, A. (1998): *Pictures of Innocence, 1998*. Thames and Hudson, London.
- Higonnet, A. (2013): Picturing Childhood in the modern West. In: Fass, P. S. (ed.): *The Routledge History of Childhood in the Western World*. Routledge. 296–313. URL: <https://books.google.hu/books?isbn=1135121699> Utolsó letöltés: 2015. július 6.
- Jeeves, N. (2013): The Serious and the Smirk: The Smile in Portraiture. *The Public Domain Review*, URL: <http://publicdomainreview.org/2013/09/18/the-serious-and-the-smirk-the-smile-in-portraiture/> Utolsó letöltés: 2015. május 31.
- Kincses Károly (2006): Megkésett határidőnapló. In: Baki Péter, Kincses Károly, N. Szabó Magdolna és Tóth Balázs Zoltán: *Az udvarias fényképezés. Rónai Dénes (1875-1964)*. Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét. 10–69.
- Mai Manó (1906): Gyermek felvételek. *A Fény*, 12. 278–286.
- Mai Manó (1907a): Gyermek felvételek. *A Fény*, 1. 13–16.
- Mai Manó (1907b): Gyermek felvételek. *A Fény*, 2. 60–67.
- Mavor, C. (2007): *Reading Boyishly*. Duke University press.
- McFarlane, R. (2001): The Child in Photography. *Artlink*, Vol. 21. no. 2. URL: <https://www.artlink.com.au/articles/2596/the-child-in-photography/> Utolsó letöltés: 2015. június 6.
- Nádai Pál (1914a): *Az Országos Iparművészeti Társulat Gyermekművészeti Kiállításának tájékoztatója*. Budapest.
- Nádai Pál (1914b): Gyermekművészet. *Magyar Iparművészet*, 6. 237–240.
- Nádas Péter és Kincses Károly (2003): *Mai Manó fotográfiái*. Ab Ovo Kiadó és Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét.
- Pécsi József (1916/1985): *A fényképező művészete*. A Fény, Budapest.
- Photographisches Correspondenz 1894. 405. június. URL: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=phc&datum=1894&page=357&size=45> Utolsó letöltés: 2015. július 10.
- A Successful Photographer of Children. *The Craftsman*, 1905. vol.7. no. 4. 460–465. URL: <http://digicoll.library.wisc.edu/cgi-bin/DLDecArts/DLDecArts->

idx?

type=article&did=DLDecArts.hdv07n04.i0013&id=DLDecArts.hdv07n04&isize= Utolsó letöltés: 2015. július 10.

Szilágyi Gábor (1982): *A fotóművészet története. A fényrajztól a holográfiáig.* Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest.

Tészabó Júlia (2011): *Játék-pedagógia, gyermek-kultúra.* Gondolat Kiadói Kör, Budapest.

Varga Katalin (1997): Egyszer és azóta sem. Önkéntes fényképészeti szövetkezet a Millenniumi Kiállításon. *Budapesti Negyed*, 1. URL: <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00013/varga.htm> Utolsó letöltés: 2015. július 6.

Wade, L. (2012): *History and How to Pose for a Picture.* URL: <http://thesocietypages.org/socimages/2012/02/17/how-to-post-for-a-picture-smiling-as-a-social-construction/>. Utolsó letöltés: 2015. június 9.