

Absztrakt

Dolgozatomban Edvard Munch gyermekábrázolásainak vizsgálatára vállalkozom pedagógiai esztétörténeti és gyermekkortörténeti szempontból, a mögöttük munkáló eszméi, gyermekszemléleti mintázatok feltárása céljából. Elemzésem során Panofsky ikonográfiai modelljéből indulok ki, amit más képtudományi megközelítésekkel kombinálok, a Támba Renátó (2017, 2025) munkáiban ismertetett módon. Különös jelentőséget tulajdonítok az alkotó eszméi kapcsolataira irányuló elemzésnek is; Munch-ra leginkább Nietzsche, Kierkegaard, Ibsen és Strindberg gyakorolt hatást, így az általuk képviselt etikai, esetleg pedagógiai nézetek Munch festményein is tetten érhetők. Dolgozatomban igyekszem kimutatni ezen hatásokat, beazonosítva a főbb gyermekkor-narratívákat, melyek az alkotásokon tetten érhetők.

Kulcsszavak: korai expresszionizmus, szorongás, gyermekkortörténet, gyermekszemlélet, Edvard Munch.

Childhood and Anxiety in the Art of Edvard Munch

Abstract

In my thesis, I attempt to examine Edvard Munch's depictions of children through the perspectives of intellectual history, history of pedagogical thought and childhood history; my aim is to explore the ideological and conceptual patterns under the representations of childhood. My analysis is based in Panofsky's iconographic model, which I combine with other approaches from visual studies, following the methodology described in the works of Renátó Támba (2017, 2025). I consider it's important to analyze Munch's ideological, intellectual connections, because his worldview was shaped by thinkers as Nietzsche, Kierkegaard, Ibsen, and Strindberg, paying special attention to their ethical and pedagogical ideas. My aim is to demonstrate these influences by identifying the dominant childhood narratives in Munch's works.

Keywords: early expressionism, anxiety, history of childhood, child approaches, Edvard Munch.

Munch művészete: jelképek, motívumok, eszmék

Edvard Munch (1863-1944) norvég szimbolista festő, egyúttal a korai expresszionizmus meghatározó alakja, aki festményeivel a felszíni valóság mögött megbúvó mélyebb emberi igazság, a lelki élet motívumainak és az emberi döntések mozgatórugóinak a megértésére irányította a figyelmet. A mélylélektant megelőzve mutatott rá a tudatalatti rejtelmek, álmok, érzések, a halálfélelem jelentőségére az ember életében, s az ösztönvilágunkban meghúzódó tartalmak felszínre hozására törekedett, noha

már a romantika korában is felmerült az érdeklődés az álmok, az érzelmek, a tudattalan és az örület jelenségvilága iránt, ha olykor misztikus kontextusban is (Doormant kommentálja Kőváry 2011:76).

Munch a borzalmast és az ösztönöst ábrázolta, amit eltakart a „jó ízlés”. Célja az élethazugságok leplezése volt, a nyárspolgárság megszabadítása hazug konvenciótól. E kritikai attitűd összhangban állt a kor olyan alkotóival, mint Ibsen, Strindberg, Kierkegaard, Nietzsche és Ensor; Kierkegaard-tól egzisztencializmusát, Nietzsche-től nihilizmusát sajátította el, legtöbbjük portréját el is készítette. Munch a Hans Jaeger vezette, a szabad szerelmet hirdető Krisztáni Bohémok egyikeként is a társadalmi és erkölcsi élet felrázására törekedett (Sulyok 1974:1087). Munch hajlott a miszticizmus felé is, mely rokonította őt barátjával, Strindberggel, akit szintén megfestett Berlinben (S. Nagy 2018:52). Kierkegaard szorongásfogalma az ő művészetét is áthatotta, ha sajátos formában is; a szorongás mint a pillanatot és az örökkévalóságot egységbe olvasztó általános létállapot jelen van Munch alkotásain (Bernard 2000:23)

Képei a leglényegesebb elemek ábrázolására szorítkoznak, balladisztikusak, drámaiak, egyszerre szubjektívek és egyetemes érvényűek. Központi motívumai a halál, az érosz, a szerelem, az eksztázis, a féltékenység, a gyűlölet és személyes szenvedéstörténetének egy-egy eleme (Sulyok 1974:1089); magát a festést is betegségnek fogta fel (S. Nagy 2018:57). Képeiből szorongás, kétségbeesés, menekülés árad. Szexualitáshoz való viszonyát jelentős mértékben meghatározta a halállal való találkozás élménye, édesanyja és nővére halála pedig általános szorongásélményhez, halálfélelemhez vezetett nála (édesanyja a festő 5, nővére 14 éves korában hunyt el), valamint az aggodalom attól, hogy gyenge szervezete a tüdővész próbáját nem állná ki. Ugyanakkor szerelemélménye a nő és férfi kibékíthetetlen ellentétének, örök konfliktusának tapasztalatától terhes, mely pesszimizmushoz vezetett a festő szemléletében (Sulyok 1974:1089). Műveit szorongásélménye messzemenően meghatározta, amit veszteségein túl fokoztak apja idegrohamai is (Micheli 1978:34).

Festészetében kezdetben felfedezhető az impreszionizmus hatása, a hideg és meleg tónusok vegyítésének szándéka (Sulyok 1974:1087). Mallarmé szalonjába kerülve azonban új hatások érték: Gauguin nagy, tiszta színfoltjai gyakoroltak rá hatást, illetve a természet átfarmálásának Van Gogh-i törekvése (Sulyok 1974:1088). Korszakalkotó művét, a drámai hatású Sikolyt (1893) is új felfogásban alkotta, nyugtalanul kavargó, kígyózó vonalakkal, élénk színekkel, érzékeltetve a természet sikolyát (Sulyok 1974:1089). Elidegenüléseményét fejezi ki Ónarckép csontváz karján című litográfiája, különösen a mélyfeketék és tört fehérek kontrasztja révén (S. Nagy 2018:53).

Miután képzeletből dolgozott, önnön tudatalattiját, ösztöneit, szorongását szublimálta műveibe, ám művei mégsem pusztán öns élményeiről szólnak, sokkal inkább a kor intenzív megéléséből fakadó érzések fogalmazódnak

meg bennük. Művein az expresszionizmus és a szimbolizmus összefonódik egymással, már csak azért is, mert a felfokozott lelki állapotot, a szorongást és a tébolyt kifejező színek, vonalak és ecsetvonások a szimbólum szintjére lépnek. Munch szinte személyisége részeként értelmezi mindazt, amit ábrázol, belelevetítve abba saját érzékenységét és észlelését egy sajátosan empatikus alkotói attitűd révén (Bernard 2000:24). Képein tehát a kompozíciós elemek jelképi jelentéssel bírnak: a tenger kígyózó, ritmikusan futó vonalai az elvágyódást, az üres, elhagyott tengerpart a magányosságot, az ablakon beömlő fény a reményt, az önarckép mögötti téli táj az öregedést szimbolizálja (Sulyok 1974:1089). Továbbá a kanyargó vonalak nyugtalanságot, szorongást is kifejezhetnek, mely egyformán vonatkozhat a művész vagy az ábrázolt alak élménytartalmára.

Alkotásai hátterében egyrészt gyermekkori traumái, szorongásélményei, felnőttkori bohém élete, alkoholizmusa húzódnak meg (részletesebben lásd: Németh 2015), feszültté, nyugtalanná, egyszerre köznapivá és rejtélyessé téve a képeket. A másik fő hatás a filozófiai és irodalmi áramlatok eszméi hatása, gondolva itt az egzisztencializmus és életfilozófia (Kierkegaard, Nietzsche), az analitikus és modern naturalista dráma (Ibsen, Strindberg) műveinek társadalom- és kultúrákritikai attitűdjére. Messzemenően hatott rá Ibsen társadalomkritikai attitűdje is, hozzá hasonlóan ő is a polgári társadalmat meghatározó élethazugságok leplezésére törekedett, feltárva a póre igazságot, mely a társadalom álarcai (vesd össze: Ensor) mögött rejlik; Ibsenről is készített fametszetet 1902-ben (Micheli 1978:34), mely már önmagában utal az író rá gyakorolt hatására. Strindberg szintén a polgári képmutatásról rántja le a leplet, amikor műveiben (például *Babaotthon*) – roppant lélektani érzékenység mellett – rámutat, hogy a házasságot a pénz határozza meg mindenek felett az érzelmek helyett (Pál szerk. 2005:737).

Ezen és más irodalmi- és eszméáramlatok nevelésfilozófiai aspektussal is bírnak, így kihatottak a kor pedagógiai gondolkodására is. A gyermekkor kulcskategória a korabeli eszmetörténetben, hiszen egyrészt a felnőtt akarátának, gondoskodásának vagy épp funkcionális hiányának kiszolgáltatott lényként, az aggály és félelem gyermekeként jelent meg, a szorongás tényezőjeként, másrészt az *Übermensch* prototípusaként, mint Nietzsche Zarathustrájában.

Írásomban azt vizsgálom, hogy az említett szerzők felfogása, eszméi, a vázolt gyermekkor-narratívák hogyan, milyen mértékben érvényesülnek Munch művein, a szóban forgó szerzők milyen hatást gyakoroltak a festő művein tetten érhető gyermekszemléleti mintázatok formálódására. Az említettek közül Strindberggel barátságot ápolt, Ibsennel szoros kapcsolatot alakított ki, megfestette őt és Nietzschét is, így a közvetlen kapcsolat meglétéből következtethetünk a szerzőknek az ő műveire gyakorolt direkt hatására is. A Munch festészetére leginkább ható eszmetörténeti, pedagógiai eszmetörténeti szövegek áttekintése után a képek általános elemzésére vállalkozom, egyúttal gyermekkortörténeti szempontból is értelmezve azokat. Elemzési módszerem alapja a gyermekkortörténeti ikonográfiai kutatáshoz alkalmazott, Panofsky ikonográfiai modelljén alapuló módszer általam (Támba 2017, 2025) kidolgozott, más képtudományi modellekkel kombinált változata; dolgozatomban ezt követem.

A művész festői módszerének jelen alfejezetben történő bemutatását követően a tanulmány további részeiben

először is a Munch festészetének témáit, motívumait, emberképét, közvetett módon pedig gyermekszemléletét meghatározó filozófia- és irodalomtörténeti, eszmetörténeti motívumok felvázolására töreksem: először Nietzsche és Kierkegaard, majd Ibsen és Strindberg életművéből emelem ki a releváns motívumokat. Ezután kerítek sort a festmények elemzésére, melyek során visszaalakok az érintett filozófiatörténeti toposzokra, valamint a jelen alfejezetben említett élettörténeti aspektusokra: a festő traumáinak, szorongásélményeinek hatására. A következő eszmetörténeti fejezetben az individuum és a polgári morál konfliktusa felől közelítem meg a vázolt etikai problémákat, így az elemzések során is érzékelhető lesz e motívum, törekedvén megvilágítani, hogy az egyén ösztönkésztetései a társadalom minden egységesítő, az egyéniség ellen ható tendenciája ellenében is utat törnek maguknak, ha destruktív módon is.

Eszmék és gyermekkor-narratívák az életfilozófiák ígézetében

A 19. század társadalmi átalakulásai, a premodern társadalomból a modern társadalomba való átmenet indokoltá tették az érték- és célelméleti vizsgálódások előtérbe kerülését a filozófia és a pedagógia területén. A premodern társadalmak relatív erkölcsi homogenitásával, az értékek viszonylagos integritásával szemben a keresztény etika hegemoniájával szemben az iparosodás, a városiasodás, az információáramlás változásai, a demokratikus gondolatok előtérbe kerülése kételyeket vetett fel az identitáskonstrukció és a társadalmi együttélés kérdései kapcsán. Relativizálódott az abszolútumba vetett hitből fakadó világ- és emberkép, kiüresedni, felszínessé válni látszott a hitgyakorlás, különösen a polgári társadalom keretei között. Ezzel együtt új világmagyarázó elvek ingatták meg az ember önmagáról alkotott képét, mint amilyen Darwin elmélete és az evolucionizmus, mely elvetette azt a bibliai tézist, mely szerint az ember a teremtés koronája és ura, így az antropocentrizmus keresztény koncepciójának jogalapja is kérdőjeleessé vált (Németh 2004:22; vesd össze: Mózes 1,26). A filozófiában pedig megindult egy folyamat, mely az emberben munkáló irracionális tartalmak feltárására irányult, az ellenőrizetlen ösztöntartalmak, vagy más nézőpontból Zolával szólva: az emberben munkáló állati való tanulmányozása került középpontba (lásd: Zola 1979:177).

Ezzel fokról fokra megkérdőjeleződött a felvilágosodás racionalista emberképe is, mely az embert a tudat, az ész jeliséje alatt egységesnek kívánta tekinteni. Ugyanis a 19. század nevelői gyakorlatát alapvetően még az a felvilágosodásból öröklődő felfogás határozta meg, mi szerint a gyermek születésekor még nem egészen ember, s csak a nevelés útján válik azzá (Pukánszky 2004:302). A gyermek spontán késztetései mögötti pszichés motívumok ismeretének hiányában a nevelés fő eszköze a gyermek élete fölötti kontrollgyakorlás volt (Robertson 1998:273). A gyermeknevelés elvei a felvilágosodás racionalizmusa felől érkeztek, a gyermek ellenőrizhetőségébe és a fejlődésbe vetett hittel együtt (Somlai 1997:23–24), a racionális, homogén és koherens én illúzióját eredményezve, mely indokoltá tette az egyén életgyakorlata fölötti felügyeletgyakorlás tendenciáját (Támba 2019:66). A kor nevelői törekvése engedelmességre, alárendeltségre, szorgalomra kívánta hangolni az egyént különféle normákon, szabályokon és társadalmi gyakorlatokon keresztül (Foucault

1990:249; Támba 2019:66), hogy megfeleljenek a társadalmi ideáloknak. A fegyelmzés paradigmája kontroll, ellenőrzés alá vette az egyéni eltéréseket (Foucault 1990:238, 245), hiszen irányelve a test engedelmessé formálása a szabályozás, a megfigyelés, a minősítés eszközei, illetve a tettek korlátozása révén (Foucault 1990:211, 249), s mindez természetesen a nevelés folyamatait is át-
hatja (Felber 2007).

Ugyanakkor e kor polgári közgondolkodásában jellemző volt az emberben munkáló állati ösztönkésztetéseknak ignorálásának hajlama is, mely leginkább a felvilágosodásból eredeztethető. Mindezt azzal indokolták, hogy az egyént egységesen az értelem, az ész határozza meg, s e felfogás sok esetben az ösztönök elfojtásához és szorongásos élményfolyamokhoz vezetett (Bókay 2017:114-115), melynek ábrázolása egyre gyakoribbá vált a század végének szimbolista, korai expresszionista festészetében is.

Arthur Schopenhauer ezzel szemben már az ember ösztönkésztetéseit, az önfenntartásra irányuló akaratot látta meghatározónak, melyhez képest az értelmet másodlagosnak tekintette. Az élet tehát nem merülhet ki az erkölcsösségekben, viszont annak tudatosításával, hogy minden ember egyformán az ösztön rabigája alatt nyögi az élet terheit, kifejezhető a részvét képessége mint az embertársainkhoz való általános viszonyulás alapja (Schopenhauer 2007). A részvét fogalma már a francia felvilágosodás képviselőinél is fellelhető, Schopenhauer etikájában pedig központi jelentőségű lesz. Ezzel összefüggésben tudatosítanunk kell, hogy a boldogság nem lehetséges, az élet szerves része a szenvedés, a nyomor és a halál (Pukánszky – Németh 1996).

Míg Schopenhauer szerint az akarat az élet fenntartására irányul, addig Friedrich Nietzsche szerint az élet emelésére, s ennek szellemében előirányozta az etikai perspektíva radikális megváltoztatásának, az értékek átértékelésének programját (Németh 2013:92). Konceptiója szerint már nem a hagyományos erkölcsi kategóriákból, a jó-rossz dimenziókból kell kiindulni, hanem a magasabb szintű akarat horizont a meghatározó. Szembehelyezkedik saját korának polgári értékeivel, nehezményezve az egykor a görögség felett győzelmet aratott kereszténység szolgáló erkölcsét, mely a jóság nevében alázatosságra, szegénységre, szegénységre, gyengeségre szoktatja az embert (Hársing 1989:70). Nietzsche szerint a racionalitáson és moralitáson alapuló értékrend kiüresedett, így (mint azt a Vidám tudományban hangoztatja) át kell értékelni a hagyományos értékeket, túllépve jó és rossz dualitását. Isten „halála” után az embernek önmagát kell felemelnie, s erre kizárólag az emberfeletti vagy felsőbbrendű ember képes, aki független mind erkölcsi, mind értelmi szempontból, aki a képzelet teremtő erejével új világot teremthet (Pukánszky – Németh 1996). Épp ezért tekintette a gyermeket az Übermensch előképének, hiszen képzelőereje, teremtő szelleme még tiszta és határtalan, ezért nevezte őt a Zarathustrában „magából kigördülő keréknek” (Nietzsche 1908), aki mint „homo ludens”, játékerejével képes formálni a világot. Márpedig a kereszténység Nietzsche szerint gyűlöli az autonóm embert, aki saját értékeket teremt. Az új ember célja viszont épp az önszeretet korlátaitól való mentesítés, a hatalom akarása (Hársing 1989:70); szemben a középszerűséggel, mely eluralja a társadalmat, s elidegeníti önmagától az embert, miután szervesen módon erőltet rá normákat, értékeket (Hársing 1989:72). A konformitásra szoktató oktatással szemben az akaraterő, a szellem önteremtő képességének

fejlesztésére van szükség, melynek egyik eszköze éppen a játék. Épp ezért kell lerombolni szerinte a kereszténységet, mert megfosztatott belső tartalmától, képmutatóvá vált, s el kell vetni mindent, ami csordaerkölcsöz vezet, így a demokráciát is (Hársing 2002:267). Nietzsche nyomán a korban felértékelődnek az érzelmek és vágyak, eltávolodva a felvilágosodás és a racionalizmus emberképétől, s közeledve Freud tudattalan-konceptiójához. Az egyén és az érzelmek felé fordulás felfokozott igényéből fakadó irracionális jelei érzékelhetők Edvard Munch alkotásain is, melyek tükrözik az egyén szorongásélményeit egy, az ösztönkésztetéseket elnyomni igyekvő kultúrában.

Az individuum került előtérbe Kierkegaard életfilozófiájában is, hiszen annak középpontjában a választás állt. A választás meghatározza az egyént (Köpeczi 1984:18), mivel abban nyilvánítja önmagát (Hársing 2002:263), viszont a választás hiánya az egyén eltorzításához vezet (Hársing 1989:54). Épp ezért nehezményezte, hogy az embert – különösebb választási lehetőség nélkül – a társadalom egyszerűen rászoktatja már meglévő normáira, erkölcsére, szokásaira (Gyenge 2013:719). Véleménye szerint a döntésszituációk nyomán előálló autonómia határozza meg az embert, ez vezet az ember autentikus létformájához, melynek lényege, hogy az ember vállalja önnön szabadságát (Bábosik 2003). Kierkegaard hangsúlyozta az ember egyedi és megismételhetetlen voltát, s hogy a morál létalapja is az individuumban rejlik, épp ezért a befelé fordulás az egyedüli helyes út (Hársing 1989:51). Ehhez szükséges egyfajta szenvedély, melyet hiányolt kortársaiból. Hangsúlyozta az egyedi létezés fontosságát korának eltömegesedésével szemben, miután az iparosodás és demokrácia korának polgári társadalmában leértékelődött az egyediség, s ez az ember önmagától való elidegenüléséhez vezetett (Hársing 2002:263). Az elidegenülés az elidegenítés következménye, melyről akkor beszélhetünk, amikor az egyén másba (például mások által rá erőszakolt normákba, életelvekbe) vetíti, s abban is kívánja megvalósítani önmagát (Bábosik 2003). Ennek pedagógiai relevanciája abban rejlik, hogy e folyamat a nevelés-oktatás jelenségvilágát is áthatja.

Kierkegaard szerint a polgárság keretei között nem juthatunk el az ember nembeli realizálódásához, ezért meg kell változtatni a világhoz való viszonyulásunk (Hársing 1989:56). A polgári társadalom normákat, életelveket közvetít, elmosva a választás szabadságát, miközben Kierkegaard szerint épp az önálló választások szabadságában rejlik az egyén lényege, s ennek már gyermekkorban meg kell kezdődnie: a nevelés lényege nem a tudásátadás, hanem az egyén önállóvá válásának elősegítése, szembenézve a büntudattal és az egyedülléttel is. Ugyanakkor a gyermek kezdetben még esztétikai stádiumban van, mentesen a felelősségvállalástól, ezen kell túllendülnie; a gyermekkor az etikai léthez vezető út kezdete, ha megrekedünk benne, a szorongásélmények elhatalmasodnak. Kora, mint állítja, tele van szorongással, ám ennek forrása lehet az esztétikai életelven való túljutás képtelensége is többek között, felnőttkorban is, hiszen a szellemi kapcsolódást nélkülöző, a pillanatnyi öröm hajszolására irányuló érzéki szerelemben a meghódított individuális sokszínűségének helyére az élvezet redundanciája kerül, s az érzékiség efféle „démona a bűnösség vonzerejével szakít ki mindent a társadalmiságból”, s „magányosságba taszít” (Hársing 1989:52–53).

A fentebb vázoltak alapján elmondhatjuk, hogy a szorongás általános, mindent átható kulturális

korjelenség, mely a kor műalkotásainak jellemző élménytartalmává vált. Bár Munch vizsgált alkotásaira a feltételezések szerint (Kristó Nagy 1983) nem gyakorolt hatást Freud munkássága, mégis, mivel már e korban formálódóban voltak a szorongásról alkotott pszichológiai elméletek, jegyezzük meg, hogy Freud elméletében a szorongás valamilyen külső veszélyre adott, az ijedtség elleni védekező reakcióként, énvédő mechanizmusként definiálódik, mely menekülési reflexként, s egyúttal önfenntartási ösztönként értékelhető. Freud szerint a szorongás eredete az anyától való elszakadáshoz köthető, s ezt éli át későbbiekben az egyén későbbi szorongásos élményei során (Podlovics 2022:214). A szorongás menekülési reflexként, a halál megtapasztalására, a létbizonytalanságra, vagy épp az ébredő érzékségre adott ösztönös védekező reakcióként jelenik meg Munch életében, életművében is.

Edvard Munch alkotásain tehát érzékelhetőek a fentebb vázolt problémák, így jellemzővé vált az individuális létezés hangsúlyozása a kiüresedetté váló társadalmi normákkal szemben, az ember ösztönvalójának, akarati realitásának érzékeltetése, az embert ösztöneinek alávetett lénynek bemutatva. Megjelenik az önmagától való elidegenülés (elidegenítés) létélménye is, mégpedig a testiségnek való kiszolgáltatottsággal összefüggésben, különösen a leánygyermek-ábrázolásokon. Munch viszonya a szerelemhez ambivalens volt, ez a léttapasztalat tükröződik leány- és nőábrázolásain is. Bár művei egy része biográfiai vonatkozású, azon képek egyetemes érvénnyel mutatnak rá a gyermek szorongásos élményekkel aláaknázott voltára, felhívva a figyelmet arra, hogy a békésnek tűnő gyermek belső világában komoly feszültségek, félelmek munkálnak.

E feszültségek részben a felnőtt társadalom kép-mutató voltából fakadnak: Ibsen Vadkacsájában a gyermek a felnőtt élethazugságának áldozata, elszenvédője, a Huhogókban pedig a felnőttek titkainak szorongó örököse. Ibsen azt sugallja, hogy az erkölcsi elnyomást és az érzelmek elfojtását szolgáló neveléssel szemben az igazsággal való őszinte szembenézésre van szükség. Strindberg műveiben is a felnőtt, atyai hatalom önkényének kiszolgáltatott tényezőként jelenik meg a gyermekkor, a szülők játszmáinak elszenvédőjeként (Az apa, Haláltánc). A gyermek akarat nélküli, formálható lény, a manipuláció eszköze műveiben, megannyi bizonytalanság hordozója.

Gyermeki szorongás Munch képein

A fentebb vázolthoz hasonló narratíva körvonalazódik Edvard Munch festészetében is, személyes élettragédiák, traumák, veszteségek bemutatásával karöltve, a gyermekkor sokszor sötétnek, félelemmel telinek, félelmetesnek, magányosnak, a gyermeki lelket sérülékenynek és elfojtásokkal telítettnek mutatva be, amit a halál közelsége, az elmúlás szele hat át. Képein a magára hagyott, riadt tekintetű gyermek értetlenül áll az életet övező tragédiával szemben, de érzi azt. A felnőttek érzelmi távolságtartással, rideg neveléssel viszonyulnak hozzá, s nem szentelnek neki figyelmet. Ugyanakkor Munch gyermekfigurája olvasható általános szimbólumként is az emberi lélek sebezhetőségére vonatkoztatva, kifejezve a szeretethiány következményeit. Munch e festményein behatolt a gyermek pszichéjébe (Ádám 1979:23), s nemcsak magatartásformáit, de lelkének legbenső konfliktusait, vívódásait

is ábrázolta. Alkotásain végső soron a gyermekkor nélküli gyermeklét, az elveszett gyermekkor narratívája kerül megszólaltatásra.



1. Edvard Munch: *A beteg gyermek (The Sick Child)* 1886. Olaj, vászon, 118,5 x 120 cm. Oslo, Nasjonalmuseet. Photo © Nasjonalmuseet / Børre Høstland; 2025.

Elektronikus forráshely: <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.00839> (2025.07.12.)

Haldokló nővérét, Sophie-t festette meg *A beteg gyermek* című képen (1886; 1.), kilenc évvel halála után, még naturalisztikus látásmóddal, a német elbeszélő pikúra hagyományát követve, de annál szófukarabb, lényeglátóbb, álló- és állapotkép-szerű ábrázolásmóddal. A mű sápadt, lesóványodott leányt ábrázol ernyedttel kézzel, kába arckifejezéssel, remegő szájjal, kipárnázott karosszékekben, betakarva. Mellette aggódó nagynénje, tehetetlenségében lehajtott feje, drámai gesztusai, sötét ruhája jelzik szomorúságát, előrevetítik a gyászt. A színek és a tárgyi részletek segítenek elbeszélni a történetet, a kép szükségszerűsága ellenére is.

A lány áttetsző bőre ellentétet képez környezetének sötétebb színeivel, a szék és a pohár úgy vezeti el a tekintetet a fejről, hogy közben kiemeli azt. A szoba zöldjei, szürkéi, sárgái szomorú hangulatot árasztanak, a párna fehér színe töri meg a komor színeket, mely szinte glóriaként veszi körbe a lány arcát; vörös haja összecseng a kisszékény vörösbarnaival. Naturalista klorit jellemzi a képet, akkor is, ha kevésbé részletező és valóságghű, mint a naturalisták képei. A mű közepén összekulcsolt kezek: az elengedés nehézsége fejeződik ki ebben, s egyúttal kifejezi az aggodalom és gondoskodás gondviselői mozzanatát, akárcsak a lányra helyezett takaró motívuma (Kristó Nagy 1983: 39-40).

A családot válságos éveiben, sőt, már az édesanya, Laura Cathrin halála óta a (szintén festő) nagynéni támogatja és irányította, aki az idegileg labilis édesapa helyett igyekezett összetartani a családot, ellátva az emocionális vezetés, a gondozás és gondoskodás funkcióit. Ennek lehetünk szemtanúi e drámai jelenetben, melynek feszült atmoszférája mögött ható okként többek között az apa

szorongásos rohamai húzódnak meg, melyek még inkább elhatalmasodtak nővére 1877-ben bekövetkezett halálakor. (Édesapja, Christian Munch 1890-ben halt meg.)

Fájdalmas emlékként, szorongása egyik forrásaként jelenik meg a testvér haldoklása e méregzöld, hideg szobában, melynek színei az enervált test elhagyatott állapotát, a lemondást és a halál közeledtét egyszerre érzékeltetik. Nagybeteg nővére az ágyhoz kötve, tehetetlenül várja sorsát, kiszolgáltatva a végzetnek. Nagynénje a róla való gondoskodásban egészen kimerült, Munch áldozatos, odaadó, de a sok törődésbe belefásult, megtört asszonyként jellemzi őt, a gyámolító, szerető, meleg, gondoskodó nevelői attitűd érződik lényéből. A beteg gyermeknek ismeretes egy vörös árnyalatokban hagyott vázlata is, melyen még a szorongásélmény kerül előtérbe a gyengeségélmény helyett, de mindkét képen a félelem, az aggodalom gyermeke jelenik meg.



2. Edvard Munch: *Pubertás (Puberty)*, 1894. Olaj, vászon, 151,5 x 110 cm. Oslo, Nasjonalmuseet. Photo © Nasjonalmuseet / Børre Høstland; 2025.
Elektronikus forráshely: <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.00807> (2025.07.12.)

Pubertás (1894; 2.) című képe (első, elégett változata: 1886) saját korában botrányt keltett, hiszen a póre igazság leplezése ellenkezett a „jó ízlés” polgári elvével. A mű tabukat ledöntve mutat rá a serdülő lányok életkori sajátosságból fakadó kiszolgáltatottságára, szégyen- és szorongásélményre, melyek ezeket az időkert egészen áthatották az ő életükben. A színek szimbolikus erővel közvetítik a lány védtelenség-érzését és félelmét; a lepedő fehér színe az ártatlanságot, az ágy és padló vöröse a szenvedélyt jelképezi, míg a fekete fenyegető érzést sugall. A színek beszédessége, a tárgyi környezet szűkszavúsága, a naturalizmus és expresszionizmus szintetizálása jellemzi a kompozíciót.

Munch Freudnak a szexualitás és nemiség jelentőségéről, a vágyak ambivalenciájáról szóló írásai előtt mutat rá a fiatal nő nemi ébredésének döbbenetére. Félelemmel tölti el a váratlanul jött érés, s azzal együtt a nő sors elkerülhetetlenségének tudata, mely fenyegető, mint a fallosz-szerű árny felette; mindez kiszolgáltatottság-élményét érzékelteti. Az önmagán kívüliségében remegő leány az ágy szélén ül, kezét védekezőn combjaihoz fonja, kifejezve szorongását a nemiségtől és a sorsszerűségtől (Kristó Nagy 1983:41–43). Két vékony, gyöngye karját szinte pajzsként szorítja szeméremtestéhez, így ül az ágy közepén ez a sovány leány.

Kierkegaard szorongásfogalma, Nietzsche filiszterizmust bíráló kultúrakritikája, Strindberg és Ibsen társadalomkritikája egyaránt felfedezhető a mű mögött. Hiszen Ibsen rámutat a nyárspolgárságot életető élethazugságokra, mikor rezonőrrel, Relling doktorral kimondatja a Vadkacsában, hogy az öncsalásból való kizökkentés boldogtalanná teszi az embert. Munch Ibsentől a polgári előítéletekre alapozott társadalom moráljának gyűlöletét tanulta meg, az egyéni szabadság képviselésében, hiszen miképp Ibsen megfosztotta hőseit polgári képmutatásaiktól, úgy Munch is igyekezett letépni a hazugságokat „a polgárság ruhájáról” (Micheli 1978:34; vesd össze: Pál szerk. 2005:736). Munch rávilágított az ösztönök és a szorongás valóságára, rá akart mutatni egy erkölcs nélküli társadalom morális hazugságaira (Micheli 1978:37), felfedve a csüggesztő igazságot. A kiábrándító valóságot tárja fel Madonna című képével (1895) is, melyen az oltalmazó istenanya helyébe (virágokat helyettesítő) kigyózó ondósejtekkel körülvett „bukott nő” került (Micheli 1978:37), rámutatva a hagyományos szentségek kiüresedésére, s egyúttal a modern nő bizonytalan társadalmi státuszára.

Munch Pubertásán a hirtelen megnyúlt, biológiaiilag éretté vált leány megszeppenése jut kifejezésre, a megmagyarázatlan, váratlan jelenségre adott döbbenet a reakciója a lánynak, aki e változással csak most ébred tudatára nőiségével együtt járó sorsára, majdani asszonyi és anyai kötelezettségeire. Ám most még tétova leánygyermek, ezt jelzik testiségét, vulváját eltakarva védekező sovány kezei, illetve riadt tekintete is. Összezárt lábával is a „világ eredetének” nyílását takarja (courbet-i utalással élve), pórésege viszont nyilvánvalóvá teszik az igazságot: testi valója predesztinálja őt asszonysorsára, teste a társadalom önfenntartó ösztönének természeti eszköze, a férfiuralom dominálta közösség tulajdona már most. A leánygyermek mint önnön teste és végzete fölött nem rendelkező, testiségénél fogva definiált, az átmenettől megijedt teremtként kerül élénk e festményen. A festmény a serdülő lélek mélyén izzó nyugtalanító érzéseket jeleníti meg.

Összehasonlítható Munch Pubertásával Czöbel Béla Kislány ágy előtt című festménye (1905)¹, mely ugyancsak az emberi élet első érzékeny, átmeneti szakaszát jeleníti meg. E festményen egy piros kötényes kislányt látunk az ágy előtt, annak a szélén, hangsúlyos, vörösbarna kontúrokkal körberajzolva; arckifejezése melankolikus, tekintete szomorú, így réved maga elé, mégis méltóságteljes érződik lényéből. Testtartása

¹ Czöbel Béla: Kislány ágy előtt. 1905. Olaj, vászon, 150 x 80 cm. Magántulajdon. A kép forrása: Kieselsbach Galéria és Aukciósház. http://www.kieselsbach.hu/alkotas/kislany-agy-elott_-1905_3710 (2025.07.10.)

és tekintete szemérmességről árulkodik, összekulcsolt kezei szorongásélményének mélységét fejezi ki. E festmény tehát a kor kultúrakritikai érzékenységét hordozza magában, s Munch képéhez hasonlóan rámutat a serdülés érzékeny mivoltára (részletesebben lásd: Tábma 2020:68-71).

A Munch képen látható nyúlánk, bizonytalan leánytestről eszünkbe juthat a kortárs ausztrál szobrász, Ron Mueck (1958-) gigantikus, 213 cm magas, háttal a fehér falnak támaszkodó, fekete úszóruhát viselő serdülőlánnyról készült szobra is. A mű hasonló létélményt érzékeltet, mint Munch festménye; nyomasztó, szorongásos érzésekkel vegyes érzékenységet vált ki a szemlélőből. A vegyes technikával készült alkotás címe: Szellem (1998),² ezzel is utalva a leány létbizonytalanságára, mely biológiai változásából fakad. A kamaszkor testi sutaságát, aránytalanságait jól érzékelteti a mű, ahogyan az abból eredő lélektani élményeket is: a feszengést, a bizonytalanságot, a félénkséget, mely áthatja a leány viselkedését, aki mintha még a befogadó tekintetét is kerülni szeretné, karjait pedig – nem tudván hová helyezni – inkább háta mögé rejt. Sebezhetőnek, védtelennek tűnik itt a serdülőkorú lány, akárcsak Munch Pubertásán.



3. Edvard Munch: *A halál és a gyermek (The Death and the Child)*, 1899. Olaj, vászon, 104,5 x 179 cm. Oslo, Munchmuseet, MM.M 00420. Photo © Munchmuseet – Ove Kavik, 2017.05.10. (CC BY-NC-SA 4.0 Munchmuseet); 2025.

Munch anyja korai elvesztésének emlékei vegyülnek A halál és a gyermek (1899; 3.) című képébe, mely a gyásznak a kislányra nehezedő súlyát érzékelteti. A gyász színeibe öltözött, tétova rokonok vesznek körül őt és a halott anyát egy rideg, zöldesszürke szobában; a falak színe kontrasztot képez a padló sárgás-vöröses tónusaival. Az alakok komor színeivel szemben az ágy fehér színe a megigazulás állapotát jelzi, mivel az asszony immár megszabadult földi terheitől. A kislány ruhájának vöröse szorongását, tébolyát fejezi ki, fejéhez tapasztott kezei a veszteség elviselhetetlenségére utalnak. Alakja kiválik a hidegebb vagy tompább színekkel jellemzett környezetből, a sárgák által jelzett realitásból. A gyermek mintha egyedül maradt volna kétségbeesésében, a felnőttek egyedül hagyják szorongásával. S bár az ajtó révén megjelenik a kiút lehetősége, mégsem tűnik reálisnak: csukva marad. A képhez egy olyan tanulmány is készült, mely csak a halott anyát mutatja előtte gyermekével, visszafogottabb színekkel.

² Ron Mueck: Szellem, 1998. A kép forrása: Tate Gallery. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mueck-ghost-t07445> (2025.07.12.)

A gyermek a Sikoly alakjához hasonlóan tapasztja fejére-fülére kezét, jelezve: értelme nem bírja el a rá háruló érzelmi megterhelést. Tágra nyílt szemei is a rettenetet érzékeltetik, kifejezve a rajta úrrá lett pánikot, mint más hasonló alkotásain. A Sikoly tébolya hatja át a festményt, ha színei nem is oly kavargóak, felülete letisztultabb: a hideg polgári keretek közé szorított, csendes, észrevétlen téboly szemtanúi lehetünk itt. A gyermek benső érzelmi vihara iránt környezete közömbös, a fekete ruhás alakok egyike a háttérben egy másik hasonlót vigasztal, talán az apát, de vele senki nem foglalkozik. Fiktív alaknak tűnik a kislány, de gondolhatjuk Munch nővérének, aki édesanyja halálát éli át. Az elhanyagolt, elhagyatott, érzelmileg nem gondozott, a figyelem perifériájára került, traumatizált gyermek szólama kerül itt előtérbe, a felnőtt társadalmi közegehez való viszony felől szemlélve. Azonban a tény, hogy a művészetben előtérbe kerülhetett az érzékenység a téma iránt, a művészvilág felfokozott lélektani érdeklődésére, a beleérző, empatikus alkotói attitűdre utal.



4. Edvard Munch: *Életkorok (Four Stages of Life)*, 1902. Olaj, vászon, 130,4 x 100,4 cm. Munchmuseet – Bergen, Kunstmuseum, P.E.M 00127. Photo © Munchmuseet. (CC BY-NC-SA 4.0 Munchmuseet); 2025.

Kultúrakritikai tendencia és nihilizmus hatja át Életkorok (1902; 4.) című festményét is, mely négy különböző életkorról készült. A felület vibráló jellege az életút örvényét érzékelteti, az út vöröses tónusai pedig kihangsúlyozzák a sors elkerülhetetlenségéről szóló narratívát, melynek értelmében már kislánykorban bontakozóban vannak a rá váró későbbi szerepek, tragédiák, nehézségek a szereppredesztináció értelmében; nincs valódi választása (vesd össze Kierkegaard gondolataival). A kép vöröses-barnás sávja szorongásélményt közvetít, szemben a békés társadalmi környezetet (az idilli

felszínt) mutató háttéri házak falusi látképével, melyek egyúttal a társadalom rendjét is sejtetik geometrikus rajzolatjaik révén.

Az előtéről a háttérig haladva egyre idősebb életkorban látjuk a nőt, érzékeltetve az idő kérlelheteretlen múlását, s a felfogást, mi szerint már születésünk pillanatában is az enyészet felé haladunk, jól tükrözi a gyász fekete színe is minden alakon. Egyedül a kislányon látnunk piros sapkát, arcán mosolyt, ami még a jelen adta örömhöz köti. A mögötte álló nő lapos, szalagos kalapja a társadalmi normáknak való megfelelés polgári normáira utal; ő a kislány anyja, a mögötte állás mozzanata fejezi ki a védelem-oltalmazás anyai motívumát.

A háttérben botorkáló, fejfedős öregasszony, ki magára fogja kabátját: fázik, reszket, remeg, görnyedve jár; beállítása már nem frontális, nem kifelé tekint, hanem magába fordul. Vele egy síkban ellentétes irányba tart a kiegyenesedett agg nő, kinek halálszerű arcáról sejtjük: a pusztulás felé tart. Alapvető egzisztenciális szorongás, halálfélelem járja át a művet, amit a vörösen örvénylő utak csak fokoznak, benső élményük nyugtalan vibrálását, kavargását fejezik ki e vonalak. Az alakokat övező házfalak geometrikus, letisztult felülete társadalmi stabilitást, biztonságot közvetítenek, ám a társadalom keretei között az egyén félelmei tagadhatatlanok. A gyermek itt az enyészet felé tartó élet még gyanútlan, örömléményre képes, naiv szereplője, aki védett közegben nő fel, de társadalmilag biztosított útja számára is az enyészet felé vezet.



5. Edvard Munch: *Négy lány Arsgårstrandban* (*Four Girls in Arsgårstrand*), 1903. Olaj, vászon, 106 x 144,5 cm. Oslo, Munchmuseet, MM.M.00422. Photo © Munchmuseet – Halvor Bjørngård, 2025.05.27. (CC BY-NC-SA 4.0 Munchmuseet); 2025.

A *Négy lány Arsgårstrandban* (1903; 5.) színes kalapos, szürke vagy kék kabátos kislányalakjai egy ház (talán otthonuk) sárga falai előtt jelennek meg. Egyikük fejénél talán fekete esernyő látható glória helyett, jelezve az élet enyészet felé tartó voltát. Arc kifejezésük szomorú vagy közömbös, érződik: mély gondok húzódnak meg a háttérben. A sárga felszabadítóan hat, a fehér az életet jelképezi, a természet zöldje a reményt. A lányok ruhájának szürkéi az egyhangú élet realitásához közi őket. Szorongásélményét e művész ezen alakokba is beleszublimálta, ha visszafogottabb, köznapibb formában is. Az enyhén kavargó vonalak is némi nyugtalanságot fejeznek ki.



6. Edvard Munch: *Max Linde gyermekei* (*The sons of Dr. Max Linde*), 1903. Olaj, vászon, 199,5 x 144 cm. Museum Behnhaus Drägerhaus. Photo © Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, 2025.

Csendesebb, világosabb, naturalistább alkotás az eddigieknél a *Max Linde gyermekei* (1903; 6.). A művész a szerelmével, Tulla Larsennel való szakítás bonyodalmai elől barátjánál, Dr. Max Lindénél lett menedékre, aki megkérte őt fiai megfestésére, így keletkezett ez az életnagyságú fríz, melynek témája és megrendelője is indokolja higgadtabb, visszafogottabb jellegét (Kristó Nagy 1983:125). Egy derűs életszemléletű, barátságos, művelt ember gyermekeit ábrázolja a mű, a háttérben békés családi mikroklíma, szerető, megértő, harmonikus, közép-polgári nevelői közeg feltételezhető, híján a tragikumnak és élethazugságnak. Lelki egyensúlyt, ráció és szeretet egységén alapuló nevelésfelfogást tükröz a világos, áttekinthető kompozíció, a halk, derűs kolorit is.

A különféle gesztusok és mozdulatok ellenére is egységes testvércsoport szemtanúi lehetünk ezen a négy barátságos, bájos, értelmes fiúgyermekeket élettelen ábrázoló festményen. Pszichológiai érzékenység, a gyermeki lélek rejtelmeinek megértésére irányuló festői törekvés vegyül itt humorral, kedélyes festésmóddal. Kristó Nagy István szerint a gyermekekkel való bánni tudás és szeretet volt az előfeltétele annak, hogy az életkorukat tekintve is roppant különböző, élénk fiúkat összefogja egy nagy-szabású kompozíció megfestésének erejéig (Kristó Nagy 1983:125-126).

A háttérben a sárga kalap talán a *Négy lány Arsgårstadban* című kép baloldali lányalakjáé, e motívum összekapcsolja a két festményt. Az alakok széttartása, eltérő gesztusaik, hanyag mozdulataik a fiúgyermeki viselkedésre utalnak: szabadabb, kötetlenebb életmódra. Egyikük az ajtófélfának dől, egy másik karba tett kézzel áll elhatárolódását kifejezve, a jobboldali fiúalak háta mögé rejtí kezét, bizonytalanságát elfedve. Mégis egységbe kovácsolja őket a testvérkapcsolat, összetartozásuk érződik e képen. Biztonságos miliő, szerető családi közeg övezi őket, ezt fejezik ki a nyugodt színek, a kiegyensúlyozott kompozíció, az egymással harmóniában lévő színek, a letisztultabb esztétizálás. A védett gyermekkor, a gyermekkor konzerválásának szölama kerül kifejezésre e képen.

Ám a leírtak ellenére mégis felmerül a kérdés, hogy Munch tapasztalata a harmonikus nevelési közeggel kapcsolatban valóságához közeli volt-e, vagy a szerelmi káros

elől menekülve, barátjánál megnyugvást lelve lelki szükségletként merült fel számára a nyugodt otthon képzetének vizionálása egy festmény erejéig. Nem vehetjük biztosra tehát, hogy a kiegyensúlyozott családi légkör és létmód nélkülöző Munch festői léttapasztalata nem egy kivetített vágykép volt, még ha az alkotás valóban a tragikumtól mentes, kényelmes, harmonikus polgári otthon neveléskultúráját, atmoszféráját is sugallja az utókor számára.



7. Edvard Munch: *Munkás és gyermeke* (*Worker and his child*), 1907. Olaj, vászon, 70 x 91 cm. Oslo, Munchmuseet, MM.M 00563. Photo © Munchmuseet – Halvor Bjørngård, 2020. 12. 12. (CC BY-NC-SA 4.0 Munchmuseet); 2025

Ugyancsak világos, nyugodt kompozíció a *Munkás és gyermeke* (1907; 7.), melyen az elválás nehézsége is megfigyelhető: mielőtt az édesapa katonatársaival tartana, még elbúcsúzik sárga kalapos kislányától, sőt, mint-ha játékosan táncra perdítené. A kopár, pasztelles tájban megjelenő földbarna ruhás katonákkal ellentétben a kislány fehér ruhája, mely ártatlanságot és könnyedséget sugall: a felnőtt- és katonalét földneheze áll szemben a gyermekkor légies könnyedségével, másfelől a szülői szeretet megjelenítését nyújtja a mű.

Összegzés

Tanulmányomban a norvég festő, Edvard Munch gyermek-tárgyú ábrázolásainak elemzésére vállalkoztam a rajtuk tetten érhető esztétörténeti, pedagógiai esztétörténeti szövegek, gyermekszemléleti mintázatok, gyermekkor-narratívák körvonalazása céljából, elsősorban a művész perspektívája felől közelítve az alkotások felé. Ezért fontos kiindulópontnak tekintettem a művész eszmei kapcsolatait felől kiinduló eljárást: miután kapcsolatba került vagy közeli kapcsolatot ápolt több neves íróval és gondolkodóval (Ibsen, Strindberg, Nietzsche), s művein kimutatható Kierkegaard bölcselétének hatása, írásomban említést tettem az említett szerzők etikai, esetlegesen pedagógiai nézeteiről. A korabeli polgári moráltól eltávolodó, az igazság leleplezésére irányuló művészi törekvés van jelen a képeken, a gyermekkorral kapcsolatban pedig feltárul az azt övező szorongásélmény is, melynek csak részben forrása a festő személyes élettörténete (anyja és nővére halála, apja idegrohamai). Munch ezen alkotásokon a gyermek védtelenségét, környezetének való kiszolgáltatottságát, a traumának való kitettségét

hangsúlyozta, valamint a személyes élmények rá gyakorolt hatását, különös lélektani érzékenységgel, ha részben biográfiai alapon is. Így alkotásain már megjelenik a veszélyeztetett gyermek narratívája, a „félelem gyermeke” retorikai szövege is, mely a gyermekhez fordulás sajátos mintázataként értékelhető.

Irodalom

- Ádám András 1979 *Gyermekek a képzőművészetben. Műzsák*, 7. 1:23.
- Bábosik Zoltán 2003 *Az egzisztencializmus hatása a pedagógiára. Új Pedagógiai Szemle*, 53. 2. Letöltés dátuma: 2025.07.10. Új Pedagógiai Szemle <https://epa.oszk.hu/00000/00035/00068/2003-02-ta-Babosik-Egzisztencializmus.html>
- Bernard, Edina 2000 *Modern művészet 1905-1945*. Helikon, Budapest.
- Bókay Antal 2017 *Egy létélmény nyomában*. In Sármány-Parsons Ilona – Szegő György ed. *Az Osztrák-Magyar Monarchia mint művészeti színtér I. Az aranykor társadalma és a művészetek*. Magyar Művészeti Akadémia, Budapest. 103–125.
- Felber Tamás (2007): Michel Foucault pedagógiakritikája, avagy az oktatás mint a normalizáló hatalomgyakorlás hálózata. *Új Pedagógiai Szemle*, 57. 11. Letöltés dátuma: 2025.07.21. Új Pedagógiai Szemle. <https://epa.oszk.hu/00000/00035/00118/2007-11-lk-Felber-Michel.html>
- Foucault, Michel 1990 *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Gondolat, Budapest.
- Gyenge Zoltán 2013 Kierkegaard-t olvasva. *Magyar Tudomány*, 174. 6:719-726.
- Hársing Lajos 1989 *Korok és eszmények II*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Hársing Lajos 2002 *A filozófiai gondolkodás fejlődése Thalészstől Gadamerig*. Bíbor, Miskolc.
- Köpeczi Béla 1984 *Az egzisztencializmus*. In Köpeczi Béla ed. *Az egzisztencializmus*. Gondolat, Budapest. 12-62.
- Kőváry Zoltán 2011 *A művész és az író lelkéből. A romantikus rend és a freudi kreativitás-elmélet előzményei. Imágó Budapest*, 22. 1:73-93.
- Kristó Nagy István 1983 *Edvard Munch – szemtől szemben*. Gondolat, Budapest.
- Micheli, Mario de 1978 *Az avantgardizmus. Képzőművészeti Alap*, Budapest.
- Németh András 2004 *Az ember – és „világának” változásai*. In Németh András – Pukánszky Béla *A pedagógia problémátörténete*. Gondolat, Budapest. 11–98.
- Németh Áttila 2005 *Művészek és pszichopatológia*. Medicina, Budapest.
- Németh Regina 2013 *Az életreform-mozgalmak eszmei háttere és civilizációkritikai szerepe. Jog, Állam, Politika*, 5. 3:81-109.
- Nietzsche, Frigyes 1908 *Im-igyen szóla Zarathustra*. Grill Károly Könyvkiadóvállalata, Budapest. (2025.07.10-i letöltés), online: <https://mek.oszk.hu/01700/01740/01740.htm>
- Pál József szerk. 2005 *Világírodalom*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Podlovics Éva Livia 2022 *A szorongás néhány filozófiai és pszichológiai aspektusa*. In Loboczky János – Torma Anita – Vermes Katalin ed. *Tudomány és megértés*. EKKE Líceum Kiadó, Eger.

- Pukánszky Béla – Németh András 1996 *Neveléstörténet*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest. (2025.07.12-i letöltés), online: <https://mek.oszk.hu/01800/01893/html/index.htm>
- Pukánszky Béla 2004 Fejezetek a gyermekkor és a családi nevelés történetéből. In Németh András – Pukánszky Béla *A pedagógia problémátörténete*. Gondolat Kiadó, Budapest. 239-330.
- Robertson, Priscilla 1998 Az otthon mint fészek: A középiskolai gyermekkor a 19. századi Európában. In Vajda Zsuzsanna – Pukánszky Béla ed. *A gyermekkor története. Szöveggyűjtemény*. Eötvös József Kiadó, Budapest. 267-286.
- S. Nagy Katalin 2018 Edvard Munch küzdelmei. *Liget Műhely*, 31. 8:47-63.
- Somlai Péter 1997 *Szocializáció. A kulturális átöröklés és beilleszkedés folyamata*. Corvina, Budapest.
- Schopenhauer, Arthur 2007 *A világ mint akarat és képzet*. Osiris, Budapest.
- Sulyok Vince 1974 Munch expresszionizmusa. *Korunk*, 31. 8:1087-1091.
- Támba Renátó 2017 *Gyermekkor a vásznan. A dualizmus kori gyermekszemlélet az alföldi iskola festészetében*. Storming Brain, Budapest.
- Támba Renátó 2019 A pszichoanalízis hatása Berény Róbert gyermekábrázolásain. *Valóság*, 62. 9:65-89.
- Támba Renátó 2020 A gyermekkor felszabadítása Czobél Béla festészetében I. Leánygyermek-ábrázolások. *Neveléstudomány*, 8. 2:61-84.
- Támba Renátó 2024 Képtudományi megközelítések a gyermekkortörténeti ikonográfiai kutatásokhoz. *Mediárium*, 18. 2:5-22.
- Zola, Émile 1979 A kísérleti regény. In Czine Mihály ed. *A naturalizmus*. Gondolat, Budapest. 174-185.