

TÁMBA Renátó

Debreceni Egyetem

Humán Tudományok Doktori Iskola

Nevelés- és Művelődéstudományi Doktori Program

trentano87@gmail.com

GYERMEK- ÉS FIATALSÁGSZEMLELET KOSZTA JÓZSEF LEÁNYGYERMEK-ÁBRÁZOLÁSAIN

A tanulmány Koszta József leánygyermek-ábrázolásainak ikonológiai elemzésére tesz kísérletet a gyermekszemlélet történeti kutatása felől közelítve. Kérdésfelvetéseim a dualizmus válságperiódusának vidéki társadalmában kialakuló gyermekkép és gyermekfelfogás feltárását célozzák meg, a leánygyermeki élet olyan motívumain, illetve létmetaforáin keresztül, mint amilyen a muskátli, a macska és az olvasás. Kutatási módszerem a képtudományi megközelítések megannyi formáját egyesíti, ám jelen áttekintésben pusztán a hermeneutikai szemléletmód kifejtésére van mód. A képek elemzése során – a szimbólumok, attribútumok értelmezésén és összehasonlító vizsgálatán túl – nagy hangsúlyt fektetek a társadalmi tudat- és tapasztalatformák feltárására is, mely vonatkozásában elsősorban Norbert Schneider és Hauser Arnold munkáiból indulok ki. Szemléim során következtetéseket vonok le az ún. expresszív realizmus és a népies festői szemlélet érvényesülése tekintetében, valamint az ábrázoltakon tükröződő szociokulturális jegyek és a viselkedésükből kiolvasható, a leánygyermeki életre vonatkozó sztereotípiák, felfogásmódok vonatkozásában. Az antropológiai tér, a színszimbolika és a létmetaforák vizsgálata nyomán elmondhatjuk, hogy Koszta József leányalakjai mintegy magukban hordozzák a vidéki leányélet szigorú rendjét, lényükben már előrevetül a későbbi érett asszony szemérmessége, valamint alázatos beletörődése az osztályrészükül jutott „sorsba”, a „conditio humanába”.

Kulcsszavak: gyermekkortörténeti ikonográfia, hermeneutika, gyermekszemlélet, Koszta József, összehasonlító motívumvizsgálat, leánynevelés.

A leánygyermek nevelése Koszta József korában a vidéki középrétegek körében

Jól ismert tény, hogy Koszta József, a plebejus szemléletű festőművész leány- és nőportréit, portrééletképeit legtöbbször a közvetlen környezetében élőkről készítette; gyakori modellje volt nevelt lánya, Katóka és felesége, Annuska. Nőalakjai így a vidéki, közelebről a tanyasi középrétegből kerültek ki, ám karakterükön – vélhetően a kor népies szemléletmódjának köszönhetően – határozottan átérződik a paraszti életrend a falusi leány-, illetve majdani asszonyélet jellegzetességeivel. Etnográfiai értelemben – a ruházat és a hajviselet okán – ugyan parasztleányok ábrázolásáról nem beszélhetünk, ám az kétségtelen, hogy a tárgyalt képeket a paraszti életszemlélet járja át.

A vidéki társadalom legkülönbözőbb rétegeit minden ízében jellemezte, hogy a testi és a morális szféra egészen összefonódott egymással. Ez az összefonódás roppant látványosan jelent meg a nemi szerepek határozott elkülönülésében, mely aszimmetrikus, hierarchikus férfi-női kapcsolathoz, illetve a nemek „kiegészítő szembenállásához” vezetett (Jávor 1998, 155). A fiúk és a lányok más-más közegben mozogtak, hiszen míg a lányok a magánszférában teljesíthették ki magukat, addig a fiúkat már korán a nyilvános terekben történő boldoguláshoz szoktatták. Ugyanakkor a két nemet elkülönítették egymástól az erkölcs és a magatartás terén támasztott elvárások is, akárcsak az öltözködési szokások (Jávor 1998).

A leányélet minden megnyilvánulása ritualizált volt. A lányok kútra, barátnőhöz, sőt olykor még templomba is azért mentek, hogy előnyös módon felöltözve láttassák magukat. A leány fájdalomát nem mutatta, csendes volt, „szemérmes komoly menés” (Jávor 2000, 612), összehangolt arcjáték jellemezte. A lányoknak már kicsi koruk óta visszafogottaknak és hallgatagoknak kellett lenniük, rendkívül szemérmesnek és szinte észrevehetetlennek – ha nem ilyenek voltak, megkorholták őket. A „jó leány” ideálja esetében a „folytonos tevékenykedést”, a személyes felelősségérzet kifejlődését látták mérvadónak; életét kiszolgáltatottság és patriarchális alávetettség jellemezte (Nagy 1998). A leányok már gyermekkorukban az asszonyi sorsra készültek, tudván, hogy egykor majd a háztartásvezetés teendői várnak rájuk, és az anyaság, az otthonteremtés feladata lesz az osztályrészüik. Hasonlóképp volt ez a nyugati országokban is (P. McKay – D. Hill – Buckler 1987; Pukánszky 2004). A leányoknak tehát arra az alapvető asszonyi feladatra kellett felkészülniük, hogy megfelelő viselkedésükkel megőrizték a család becsületét, jó hírnevét (Bourdieu 1965).

A rurális társadalomban működő elvárásokhoz hasonló patriarchális kép élt a leánygyermek és a nő viselkedésével kapcsolatban a hazai sajtóban is, hiszen a legjellemzőbb vélemény az volt, hogy a nők szerepe a háztartás vezetésében, az

anyaságban és a férfi kiszolgáltatásában ragadható meg. Veréczy Júlia, Beniczky Irma és Szabó Richárd is így vélekedett (Kéri 2008). A férfinak alávetett, rendszerető, gondoskodó, zárkózott, házias és erkölcsös nő képe jelenik meg a *Keresztény Lexikonban* (1932) is (Kéri 2008), Mayer Béla (1902) pedig szintén a családi szerepkör jelentőségét emeli ki (Kéri 2008).

Összességében elmondható, hogy a leánykákat a korabeli rurális társadalom középrétegében – akárcsak a paraszti társadalom legkülönbözőbb rétegeiben – önkontrollra, hallgatagságra és folytonos tevékenységre szoktatták, többek között a szégyenkeltés eszközével (Jávor 2000). A velük szembeni elvárások mindenekelőtt a passzív erényekben (türelem, önkontroll, jó hír megőrzése) fogalmazódtak meg, miközben a fiúktól kezdeményezőkézséget, bátorságot, erőt és ügyességet vártak el (Jávor 1998). Így a lányok neveltetése kapcsán gyermekkor-történeti szempontból a „*kiszolgáltatott, szófogadó, szemérmes, hallgató leánygyermek*” narratívájáról beszélhetünk.

Dolgozatunkban a gyermekkép fent vázolt elemeit kívánjuk feltárni Koszta József néhány festményének elemzésével, különös tekintettel a vidéki társadalom tudatformáinak a műalkotásokon keresztüli leképeződésére, interpretálásának módjaira. Kutatásaink során módszertanilag egyaránt törekedtünk az ikonográfia-ikonológia (Panofsky 2011, 1955; Mietzner és Pilarczyk 2013), a társadalomtörténeti megközelítés (Hauser 1982; Schneider é. n.), a vizuális szociológia (Sztompka 2009), a vizuális antropológia (Bán 2008) és a hermeneutika szempontjainak érvényesítésére. Terjedelmi okok miatt a jelen dolgozat a téma hermeneutikai megközelítésével foglalkozik. Ismerteti a művész leánygyermek-ábrázolásait, elemzi a muskátli, a macska és az olvasás motívumával operáló alkotásokat.

Hermeneutika – Bolyongás az igazság nyomában

Egy mű olvasása végtelen folyamat, melynek során a közös kultúrkinccs együttes értelmezésébe kapcsolódunk be, nemcsak szellemünkkel, de egész lényünkkel. Hiszen a műalkotásokban manifesztálódó „nagy elbeszélések” (Lyotard 1993, 8), mikrotörténetek, illetve a motívumok, szimbólumok értelmezésére való törekvés fontos része az önismeretnek, ugyanis az ember végső soron történetekből rakja össze identitását. Történeteken keresztül tanuljuk meg „önmagunkat”, nélkülük „dadogni kezdünk”, támaszok nélkül maradunk, hiszen ezek képezik az alapját az erényekbe nevelődésnek is (Macintyre 1999, 290).

Miképp Ricoeur állítja, történetekből épülünk fel, nem pedig utólag beszéljük el magunkat, vagyis a történetyszerűség konstitutív. Kérdés, hogy a történetyszerűség szervezőereje járja-e át mindennapi tapasztalatainkat, vagy a világról alkotott benyomásaink csak töredékek, melyek a történetmondás során válnak

rendezetté. Mindenesetre a történeteket nemcsak kitaláljuk, hanem bennük létezünk. Idő és elbeszélés egymástól elválaszthatatlan. Az idő narratív módon artikulált, s a tapasztalat történetekben bontakozik ki (Ricoeur 1998). Narratív közvetítéseken keresztül nyílik mód az önértelmezésre, s az elbeszélés befogadása teret ad az identifikációnak (Ricoeur 2001).

Minden mű része az emberiség történetfolyamának, melyre ráhangolódva történhet meg az önkeresés és az önmegismerés. Minden megértési folyamat része önmagunk megértésének (Heidegger kommentálja: Dávid 2002), melynek során a mű mintegy kikérdezi bennünket, s beszélni tanít (Loboczky 2012; Gadamer 1997). Gadamer szerint a művészet tapasztalata az önmegértés egyik módja, melynek során igyekszünk meghallani a bennünk folytatódó másik világot. A cél nem a megértés, hanem a szüntelen megközelítés, hiszen voltaképpen ez az értelmzés. A mű tehát nem egy külön világ, nem egy idegen univerzum, ellenkezőleg: annak lehetőségét nyújtja, hogy megértsük önmagunkat általa, miközben létezésünkben igyekszünk kiiktatni a töréspontokat és a szakadásokat (Gadamer 1984).

Heidegger szerint a művészet lényege „a létező igazságának működésbe lépésében” (Heidegger 1988, 61) ragadható meg, ennél fogva nem „az egyes létező”, hanem „a dolgok általános lényegének visszaadásán” (Heidegger 1988, 62) van a hangsúly. Heidegger szerint a „művészet lényege a költészet”, annak „lényege azonban az igazság megalapítása” (Heidegger 1988, 114). Szerinte a művészet az „alapító megörzés” útján hozza létre „a műben létező igazságot” (Heidegger 1988, 118).

Tanítványa, Gadamer szerint a művészet tapasztalatát (igazságtapasztalását) semmi nem képes felülmúlni vagy helyettesíteni (Gadamer 1984). Ugyanakkor általa nem valamiféle végérvényes igazságot tapasztalunk, nem dogmák megismerése és felállítása a cél, hanem a szüntelen tapasztalás, illetve a nyitottság, amely maga szüli a tapasztalatot (Loboczky 2012). Ez azt a szókratészi attitűdöt igényli, amellyel képesekké válunk annak belátására, hogy valójában nem tudhatunk semmit, legfeljebb azt, hogy az emberi előrelátás korlátoltságából és terveink bizonytalanságából fakadóan nem juthatunk biztos ismeretek birtokába igazság dolgában (Gadamer 1984). A műalkotások megszólaltatásának garanciája éppen ebben az elvi nyitottságban rejlik (Gadamer 1984), mely azt jelenti: nem elfogadni végleges válaszként, amit „tudunk”, hiszen nincs végérvényes ismeret, csak végtelen bolyongás.

A műalkotásokban rejlő információk látószervünkön keresztül érkeznek hozzánk, ám az információk „felfogása”, „értelmezése”, „valamiképp látása” már nem empirikus módon történik, hanem ebben előzetes tapasztalataink játszanak döntő szerepet, pontosabban: az a mód, ahogyan tapasztalunk (vö. Loboczky 2012). A műértelmezés során fontos szerepet játszik a mű motívumairól, szimbó-

lumairól stb. szerzett előzetes kultúrtörténeti tudás is, de, hogy mindezt miképp használjuk fel az információk újrastrukturálása, a kép értelmének rekonstrukciója során, már nem csak ismereteinken múlik – ez már sokkal inkább intuíció, érzékenység és kreativitás dolga is (Ricoeur 1998). A kép olvasása során mintegy feloldódunk a szemlélés aktusában (Dávid 2002), miközben a művel való interakción az önmegértés vizeire kalauzol bennünket. Ricoeur szerint az interpretáció az önértésben teljesebben ki, Gadamer viszont kiemeli, hogy az önértés nem azonos az öntudat bizonyosságával, hiszen az embernek soha nem sikerül megértenie önmagát (Gadamert kommentálja: Dávid 2002). Kizárólagos megértés nem létezik, hiszen az artikulációk végtelen sora lehetséges, tehát: „minden megértés másként értés” (Gadamert kommentálja: Dávid 2002, 20).

Gadamer tehát, a természettudomány kiüresítő objektivitás-eszményéből kiindulva, ráirányítja a figyelmet az igazság sokféleségére. A szubjektum és az objektum elkülönítésére épülő naturális-empirikus látványfelfogást szembeállítja az Albertitől eredeztethető „ablak a világra” típusú képkonceptióval. Létrehozza a hermeneutikai kör fogalmát, mely szerint az előítéleteinket működtető előzetes megértés („felvázolás”) feltétele a megértésnek és az önmegértésnek, ami nem képzelhető el az előfeltételezéseink által érvényesíthető hagyományhoz való hozzátartozás nélkül. A megértés második szakasza az értelmezés, s az azt követő alkalmazás az egész kört átjárja. A megértés lényege a játékban ragadható meg, melyben a szemlélő feloldódik, elfogadja azt, majd aláveti magát annak. A játékoság önfeleltdé válik, ami nem hiányosság, hiszen a dolog felé fordulás képességéből fakad (Gadamer 1984).

A játék „egyfajta önábrázolás”. Ebből fakad a művészet szimbolikussága is, melynek lényege abban ragadható meg, hogy a mű „nem egy értelmileg elérhető jelentéscélra vonatkozik, hanem önmagában tartalmazza jelentését” (Gadamer 1994, 59). Amit a mű „mondani akar”, azt magában a műben találhatjuk meg, s ez a modern művészetnek a humanista-keresztény hagyománytól való eltávolodásával s egyúttal nyitottabbá válásával lett világossá. Mindazonáltal a mű „nem csupán emlékeztetés, utalás egy jelenlétre, nem pusztán pótléka annak” (Gadamer 1994, 56). A szimbolikus pedig nem csupán „utal a jelentésre, hanem jelenlévővé is teszi” (Gadamer 1994, 55). Tehát a mű nem egyszerűen közvetít, hanem, ami benne „ábrázolódik”, „elidőzésre” ösztönöz, s végső soron – a szemlélődés folyamatában – felszabadít bennünket civilizációs sallangjainktól (Gadamer 1994).

Mint már vázoltuk, a művészet az igazság nyomában jár. Derrida szerint nem a műre, hanem azokra a motívumokra, szimbólumokra, allegóriákra kell összpontosítani, melyekből a mű megszerveződik. Nem lehet a képről, csak „a kép körül” beszélni, s a kép tárgyához sem juthatunk el, pusztán a peremen lévő dolgokról beszélhetünk (Lüdeking 1997). A nyelv pedig, amellyel a műalkotások

felé közelíthetünk, nem a világ megértését, hanem jelentésekkel való felruházását szolgálja, ennél fogva nem létezhet egyetlen érvényes interpretáció, hiszen minden befogadó más és más olvasatot hoz létre (Beke é. n.). Elemzéseink során tehát nem a művek „abszolút” jelentését fejtjük meg, hanem jelentéssel ruházzuk fel azokat. A jelentésadás hogyanjában pedig valamilyen mértékben mindig leképeződnek bizonyos társadalmi érdekek, hatalomgyakorlási motívumok, s ily módon az identitáskereséssel is összefügg.

Ez a felfogás felhívja a figyelmet arra, hogy jelentésadásaink során legyünk körültekintőek, értelmezéseinket ne tekintsük az egyetlen érvényes értelmezési lehetőségnek, mert ez csakhamar elfogult, társadalmi, intézményes érdekeket tükröző, vagy akár egyenesen ideologizált értelmezéshez is vezethet. Szem előtt kell tartanunk azt is, hogy a művek a különböző történeti korokon átívelő motívumok, szimbólumok, allegóriák értelmezése felől közelíthetők meg, ezért amennyire lehetséges, még egy ilyen, feladatvállalását tekintve erőteljesen körülhatárolt, társadalomtudományi irányultságú kutatás keretein belül is érvényesíteni kell legalább a motívum- és szimbólumközpontú elemzés törekvését.

Az interpretátor feladata a történetek mögé látásban ragadható meg, a képolvasás pedig nem más, mint újraolvasás, újrastrukturálás. A kép témájának értelmezése tehát nem lehet a képen látható történések leírásával azonos, ehelyett a történetek mögött megbúvó mélyebb szerkezeti összefüggésekre kell rámutatni. Az értelmezőnek az idő illuzorikus szövetében kibontakozó történetek mögé kell látnia. Feladata tehát a kép mögött rejlő elbeszélések „másképp” történő kibontása (Gadamert kommentálja: Dávid 2002, 20). Minden elbeszélés az idő mentén szerveződik, ami pusztán egy szemiotikai rendszer (már-már fikcionált, társadalmi konstrukcióktól áthatott) elemeként létezik, pusztán az elbeszélés egyik meghatározó eszközeként, s hogy magát a képet megértsük, fel kell bontanunk a kép időrendiségét. Az időbeliség helyett a kép szerkezetére, rétegelemeire kell összpontosítanunk, hiszen az időproblematikát is elsősorban így ragadhatjuk meg. Nem az egymásutániságra kell tehát koncentrálnunk, hanem a narrációban föllelhető rétegzettségre és oksági viszonyokra. Ennek a törekvésnek a során olyan szempontok válnak fontossá, mint a történetmondó (narrátor) helyzete, az elbeszélő (festő) nézőpontja, az aktor és aktusai, a történet maga, illetve a tér- és időszerkezetek (Thomka 1998).

Leánygyermek egy „parasztszármazék” festészetében

Koszta József első önálló, gyűjteményes tárlatát 1917-ben az Ernst Múzeumban rendezték meg (Ernst és Lázár 1917). A kiállítás egyik szeglete leányportréi, amelyek – Bényi László szerint – a honi gyermekábrázolás legigazabb darabjai

közül valók (Bényi 1959). Koszta „ezeken az arcképeken árulja el lelkének kisugárzó gyengédségét, de persze természetéhez híven, az édeskéstség legkisebb nyoma nélkül” (Bényi 1959, 34–35). A tárlat sikerét az *Alkotmány* kritikusa, Márkus László a következőképp összegezte: „Egy pompás magyar művészt fedez föl ez a magyar kiállítás, Koszta Józsefet, akinek spanyolos viharzású ereje és borongós magyarsága egy poraiból megelevenedett Munkácsy és egy magyarrá lett Goya szenciáját idézik fel” (Márkus Lászlót idézi Lázár 1937, 80).

Leánygyermek-ábrázolásainak modellje többnyire ugyanaz a néhány személy volt, akik életében fontos szerepet töltöttek be. Gyakran megfestette feleségét, Annuskát (ld. Bényi 1959, 19–20) és Katókat, aki nem más volt, mint a házaspár állami gondozásból kivett neveltje. Gyakori modellje volt egy harmadik lány is, akinek a nevét nem ismerjük, de néha más kislányokat és asszonyokat is megfestett. Idővel a leányábrázolás vált Koszta egyik fő témájává.

Többnyire sötét, semleges háttérrel megfestett portrékról van szó, melyek mögül, noha érződik a beállítás aktusa, a képek izzó felületének, a mélytűző koloritnak, a ragyogó színfoltoknak, a vaskos anyagszerűségnek köszönhetően mégsem érezzük a műtermi festészet merevségét. Ezek a festmények a lélekábrázolás mélységével és ösztönösségével képesek érzékeltetni a gyermekkor árnyoldalait, miközben kifejezésre juttatják a vidéki asszonyélet tragédiáját is, ami mintegy az ábrázoltak bőre alatt feszül. Ezeket a képeket tekinthetjük a vidéki leánysorsot, létállapotot összegző már-már ikonikus műveknek is. Az ikonszerűséget erősítik az ábrázolásokat egy csoportba rendező olyan motívumok (pl. kakas, váza, macska, virág, ábrándozás) is, amelyek – mivel egyik képről átke-
rülnek a többi képre – metaforává válnak (ld. Szívós Mihály meghatározását a metaforáról: Szívós 2015). Ezeket a műveket bizonyos mögöttes jelentéstartalmat reprezentáló, tovább konstruáló metaforák fűzik össze ciklussá.

A miniatűr gyermek képe és a visszafogott leánygyermek ideálja a Katóka-képeken

Kati vázával. Koszta József életművéből több képet ismerünk Katókaról, aki a művész és a feleség állami gondozásból kivett, cigány származású gyermeke volt. Ezek közül a művek közül való a *Kati vázával* (1917 k.; 1.) is, amelyen egy nagy karosszékbe ültetett kislányt látunk, kezében vázával, arcán komoly, szemlélődő, elmélyült arckifejezéssel (Aradi 1965). A váza a nőiség, a termékenység és a befogadás szimbólumaként (Pál és Újvári 2001) egyrészt a leányélet passzivitására, a patriarchális vidéki életrendnek való alávetettségére, másrészt a sorsba való beletörődés létmotívumára utal, ennél fogva a későbbi asszonysors előrevetülését konstatálhatjuk itt. A képen hatványozottan érződik – a gyer-

meki arcvonásoknak, a gyermekien komoly arckifejezésnek és a kissé egyetlen testtartásnak köszönhetően – a gyermekkor befejezetlensége és lírai természetete, ugyanakkor észlelhető a szereppredesztináció leplezhetetlen súlya is: a nagy karosszék, amiben a lányka ül, emlékeztet egy a felnőttekre méretezett világra, amelybe a kislány fokról fokra, szinte észrevétlenül nő bele.

Bényi László elemzésében előtérbe helyezi a kép recepciótörténeti vonatkozásait, kiemelve a koloritot, s túlzottan hangsúlyozva a modell társadalmi karakterét. „A bájos szertartásosság az a mozdulata, ahogyan Katóka hosszú szoknyáját fogja, s öltözékének pompás színgazdagsága a velazquezi infánsnők képbeállítását, kis bábfiguráit is emlékeztünkbe idézi. De éppen e felületi visszhang révén döbbenünk rá a távolságra, amely e két világ: palota és putri – s a két művész gondolatvilága között tátong. Koszta elmondta magáról, hogy Velazquez is azok között volt, akik hatottak rá” (Bényi 1959, 35). Leírásunkban tehát analógiaként merül föl Velazquez *Margarita Teresa infánső* c. képe (1650 k.), s a párhuzamba állítás alapja lehet a Camon Aznar által említett instantizmus is, mely festési módor jellegzetessége az „ecsetvonások szaggatottsága” (Sérullaz 1978, 7). Továbbá a művel rokon vonásokat mutatnak a *Kati vázával* olyan stílussajátosságai is, mint a reflexgazdagság, „a fénylő és dinamikus mozzanatok megragadása, valamint az ecsetvonások szaggatottsága” (Sérullaz 1978, 7). Az ecsetvonások és a színfoltok, amelyekből ezek a képek felépülnek, ahelyett hogy pihenni hagynák a tekintetet, aktív nézői részvételre serkentenek, s ezáltal a képet élővé, a „világ húsának” részévé teszik, szemben az Alberti-féle képkoncepció mindent átlátni akarásával (Lüdeking 199), amely végső soron – Merleau-Ponty gondolatával élve – a természet matematizálására irányult (Merleau-Ponty 1998).

A gyermekkép vonatkozásában – a szociokulturális kód már említett különbségein túl („palota és putri” – Bényi 1959, 35) – elmondhatjuk, hogy míg Velazquez Margarita infánsnőjén a védett, kímélt gyermekkor állapotát érezzük az udvari életmódnak való alárendeltséggel együtt, addig Katóka alakján a leányéletet övező alázatos életrendnek történő alávetettség és kiszolgáltatottság jut kifejezésre. Mindazonáltal – a ruhadaraboknak, a kiegészítőknek, a bútordaraboknak és a drapériáknak (ld. nagyméretű szék Koszta művein, selyemfüggöny Velazquez képén), a tárgyaknak köszönhetően – a szereppredesztináció jelensége és a „kicsinyített felnőtt” képe mindkét festményről leolvasható, ezek különbsége (pl. a selyemfüggöny Margarita mögött és Katóka egyszerű szoknyája, mellénykéje) okán pedig érzékelhető a távolság az ábrázoltak társadalmi rangja között. Azonban érdemes megjegyezni, hogy a társadalmi különbségek illetén túlhangsúlyozása a szocialista retorika átszűrődésének a következményeként nyugtázható. Katóka fogadó családját ismerve pedig tudjuk, hogy az ábrázolt nem a szegényparasztság legmélyebb bugyraiból (a „putrik” világából)

való. Ugyanakkor a népiesség retorikája és a paraszti életrend egyfajta lényegének érzékeltetésére (avagy a paraszti létállapokra vonatkozó művészi konstrukció megalkotására) való törekvés kétségtelenül meghatározza a kép karakterét, már csak a váza és a muskátli motívuma, illetve a paraszti lelkületet közvetítő kolorit és ecsetkezelés okán is. Mindenesetre az itt említett megállapítások megállják a helyüket a *Kislány muskátlival* című festménnyel történő összevetés során is, az instantizmussal való párhuzam és a gyermekképp vonatkozásában egyaránt.



(1.) Koszta József:
Kati vázával, 1917 k.



(2.) Koszta József:
Kislány muskátlival, 1917 k.

Kislány muskátlival. A *Kislány muskátlival* (1917 k.; 2.) című kép – vagy ahogyan másképpen nevezik, ugyancsak a Velázquez-párhuzamot hangsúlyozva: a *Paraszt-infánsnő* – szentesi tanyavilágból való leánymodellje, a *Kati vázával* című kompozícióhoz hasonlóan, szintén egy nagy karosszékben ül, komoly tekintettel, merev tartással. „Komoly, barna gombszemei rebbenés nélkül figyelnek, ahogyan csak gyermekek tudnak figyelni, megfeszíthetetlenül” (Bényi 1959, 35–36). Katóka ártatlanul, nagy nyugalommal, élénk érdeklődéssel néz ki a képből, akárha mesét hallgatna. Arcának vonásait nem modellálják még gondok, alakjában a fejlődés, a kíváncsiság, a gyermeki nyitottság érződik (Aradi 1965; Hárs 1966). Öltözékéből és hajviseletéből, elvárt testtartásából azonban következtethetünk a későbbi asszony hallgatag sorsára. Az arcpír a leányideálra mutat előre; érződik a szófogadó, szemérmes leánygyermek képe. A muskátli

a természetes növekedés, az ártatlanság vagy a védelemre szorulás szimbólumaként egyaránt értelmezhető, de megbújik benne a szépség jelentése is (Pál és Újvári 2001). Mindenesetre a paraszti élet jellegzetes motívumaként a paraszti léthez köti a gyermekalakot – még akkor is, ha az ábrázolt leány társadalmi réteghelyzetét tekintve nem a parasztsághoz, hanem inkább a vidéki középrétegekhez tartozott. Itt tehát szögezzük le: ezt a képet nagyfokú népiesség, folklorisztikus irányultság jellemzi, hiszen a Kosztáéknál nevelkedő, cigány származású Katókat itt a népiesség, sőt, a paraszti élet jellemző attribútumával együtt, attól átlényegített módon ábrázolta Koszta. Mindemellett a kép – az előzővel együtt – majdnem frontális ábrázolást nyújt, amely ugyancsak a paraszti élet szertartásos hallgatagságát juttatja kifejezésre, ám az enyhén elforduló fej, s a nagy, barna, figyelő szemek révén mégis érzékelhetővé válik a gyermeki báj, sőt (éppen az oldalra fordított fej révén) szóhoz jut a vidéki középrétegek gyermekeire jellemző viszonylagos fesztelenség, oldottabb légkör, megengedőbb nevelői közeg is.

Koszta ezen a képen „az őszinte gyermeki lélek finom rezdüléseit tolmácsolta” (Hárs 1966, 19). A kislány nagy, tágra nyitott szemeiben az érdeklődő figyelem komolysága köszön vissza. A kompozíció ereje egyszerűségében és őszinteségében rejlik. Az uralkodó színek a szoknya fehére, mely nem mentes a zöldek, sárgák és kékek játékatól sem, illetve a muskátli tüzes pirosa, melynek reflexei rávetülnek a kislány arcára. „A lányka vállát simogató piros muskátli fénye visszatükröződik a gömbölyű arcocskán és a fitos orron, a kicsit nyitva felejtett ajkak a figyelő, nagy szemek kérdését hordozzák. A ruhácska zöldje s a virító pirosak között e két főszín számos árnyalata és reflexe ad átmenetet s teremt gazdagságot a kép színegyüttesében” (Hárs 1966, 19). Az égetett umbrával és a vörös más árnyalataival megfestett sötét háttér, illetve a mély árnyékok együttesen nagymértékben hozzájárulnak a kép intenziválásához, minek hatásaképpen a régi magyar cserepek tüzes színei juthatnak eszünkbe. Ezt a képet sokak szerint a spontán jellemzés szuggesztív ereje és a színek kiszámítottsága egyszerre teszi remekművé (Hárs 1966; Bényi 1959), s olyan vélemény is ismert, amely szerint a rideg, zsörtölődő művész saját érzelmeit rejtette el ebben a mélytüzűen megfestett, reflexekben gazdag gyermekportréban (Hárs 1966). Az mindenesetre bizonyos, hogy bár a fentebb elemzett képen némiképp átérződnek a parasztság karakterjellemzői, ez javarészt Koszta „plebejus” alkatából, festészetének népies irányvonalából következik, s így nem tekinthetjük pusztán társadalomtörténeti érvényességű információnak mindazt, ami Katóka figurájában parasztinak érződik.

Bényi László a mű szerkesztésbeli tudatosságát dicséri, mely a koloritban, a színek játékában és „a reflexek értékének biztos tudásában” mutatkozik meg: „Az ülő kislány zöld ruhájának villódzó színe ismétlődik az arcon és a homlo-

kon; az ölében tartott cserép muskátlinak virága a vállnál pirosan virít és rávetíti reflexeit az arc kiugró részeire, a kipiruló orcákra és a gombóc-orr végére. A két főszínek – a zöldnek és az égő pirosnak – kettős szerep jut e festményén azáltal, hogy megismétli őket az arcon, saját visszfényeikben. Egyrészt fokozza jelentőségüket, amennyiben kétszeresen fordulnak elő, s ezáltal úrrá lesznek a kép színhangulatán, másrészt mérsékli, differenciálja e két szín nyers, természetes egymásmellettségét azzal, hogy reflexeik színeiben fokozatos átmenetet teremt a két főszín felé” (Bényi 1959, 35–36). Bényi rámutat arra is, hogy a komor tónusú képeken megjelenő piros színfoltok ahelyett, hogy felvidítanák, még szomorúbb, mélyebb hangvétellé teszik a képet (Bényi 1959). Így válik a festmény a paraszti létállapot érzékeltetésére alkalmas népies törekvés értékes dokumentumává, s modelljén keresztül – az etnográfiai hangsúlyeltolódások ellenére is – képes közvetíteni valami lényegit a paraszti lélekből.

Önkontroll és szeretetigény a „leány macskával” tematikájú ábrázolásokon

Kosztá József leánygyermek-ábrázolásainak kisszámú, ám igen érdekes csoportját alkotják „leány macskával” típusú portréi. A macska motívumának hangsúlyos jelenléte az említett képeken kifejezetté teszi az ábrázolt nőiséget, hiszen ennek az állatnak nesztelen, puha járásán kívül rejtélyessége is hozzájárult ahhoz, hogy lényében mintegy formát öltsenek bizonyos feminin tartalmak, mint amilyen a szerelem, a termékenység és az anyaság. Ezek a jelentések – Básztet istennő képében – már az óegyiptomi mitológiában hozzákapcsolódtak a macska képzetéhez, akárcsak a védelem és az áldás. Később mind a macska, mind a nő iránti tisztelet háttérbe szorult, a középkori keresztény gondolkodás történetében pedig egyenesen megvetéssel illették: elítélték a macska kéjvágyát, szerencsétlenséget és halált hozó sátáni természetét (Pál és Újvári 2001), a nőket pedig, ugyancsak sátáninak vélt természetük miatt, alsóbbrendűnek gondolták (ld. Tertullianus – Pukánszky 2004). Az újkori műveltség forrásaiban az erotikus tartalmat rendre lustasággal és restséggel társították (Schneider é. n.), s ezek a jelentések a képzőművészetben is gyakorta megfogalmazódtak.

Nicolas Maes *A hallgatkozó* című festményén (1657) például a macska alakja révén a nőben munkálkodó érzéki örömmök jelenítődnek meg, s egyúttal utalás történik a csábítás mozzanatára, melynek közvetlenül is szemtanúi lehetünk a képen. Ugyanakkor a fehér cica figurája nemcsak erotikus tartalmat hordoz magában, de utal a szexualitással és a kéjvágygal óhatatlanul összefonódó restségre is. Ily módon ez a mű a fáradhatatlan munkabírási erényére, a puritán-protestáns életideálra irányítja a figyelmet, hiszen csak ez a morál képes megvédeni attól, hogy magukkal sodorjanak

a bűnös élvezetek. Ugyancsak Maes festette *A lusta szobalány* című képet (1655), melyen jól felfedezhetőek a restség (*acedia*) és a hanyagság (*negligentia*) jelei (pl. kézre támasztott fej), a tanulság pedig egyértelmű: a lustaság káoszhoz vezet, a restség és a felfordulás közötti összefüggést pedig a macska alakja világítja meg. Ez a mű ugyancsak afféle erkölcsi példázat, mely a korabeli, polgárosuló Hollandia puritán-protestáns erkölcse vizuális tanítóanyagának részét képezte, a fáradhatatlan munkabírás erényének jelentőségét hirdetve (ld. még: Schneider é. n.; vö. Szabó 2014).

Az általunk vizsgált két képen ugyancsak egyfajta puritán életideál jut kifejeződésre az ábrázolt leányalakok viselkedésformái mögött munkáló társadalmi tudatformákban, mégpedig a polgárosult vonásokat is magán hordozó korabeli vidéki középréteg gyermekszemléletének vonásaival összefüggésben. A vidéki középrétegek életét – a parasztségéhez hasonlóan, bár kisebb mértékben – a rutinfeladatok megoldásának a kényszere határozta meg (Katona 2001; Jávör 2000), s emiatt rendkívül fontos érték volt a szorgalom és a kitartás. A korabeli hazai rurális társadalomban a lustaságot, akárcsak Hollandiában (legalábbis a deklaráció szintjén), roppant nagy bűnnek tartották, s úgy vélték: „A lusta asszonynak macska mossa a tálját, kutya sepi a szobáját” (Vasas 1993, 78). Fontos érték volt továbbá az engedelmesség és a függőség, az önkontroll, az önfegyelem és a fáradhatatlan munkabírás (Balázs Kovács 2004). A fentiek ábrázolását figyelhetjük meg képeinken is, különös tekintettel a puritán életfelfogás felszíni elemeinek érvényesülésére.

Leány macskával. A *Leány macskával* című kép (1920-as évek; 3.) kissé felülről ábrázolt modellje feltehetően Annuska volt, aki egy félhomályos szoba árnyékos szegletében lett megfestve, magányosan és csöndesen, leválva mindenemű társas közegről néhány pillanatra, míg nyugalmat meríthet saját magából (önmaga „autentikus énjéből” – Goffman 1956, 22–32). A szobába áramló tompa fény kissé életképszerűvé teszi a képet, az ölelésből szabadulni akaró fehér macska elevennek ható mozdulatai révén pedig már-már megmozdul a festmény.

A leány törekeny kezei gyöngéden fogják közre a szeretett állatot, mégis elég erősen ahhoz, hogy ne kószáljon el ellenőrizetlen területekre. A kéztartás nemcsak kontrollról árulkodik, hanem gondoskodásról, odafigyelésről és oltalmazásról is. Ebben a gesztusban egyszersmind a modell szeretet- és biztonságigénye is kifejeződik, de esetünkben nem ez az igazán hangsúlyos jelentéstartalom. Az ábrázolt leány fegyelmezetten összezárt ajkai hallgatagságra és önuralomra utalnak, arcáról mély érzelmek olvashatóak le. Hajának kettéválasztott, rendezett felülete első ránézésre ugyancsak az önuralom érzését sugallja, ám lazán összefogott kontya némi fesztelenséget, gondtalanságot visz az önfegyelembe, arcának határozott élei ellenére is. Ugyanakkor érződik a kép mögül a folytonos

munkavégzés fáradalma is, az az életbölcselet, amely képessé teszi őt arra, hogy beletörődjön az asszonynak szánt élet rendjébe.

Az az összpontosítás, amely arra irányul, hogy a macska – mint a lustaság, a szabadosság, a kéjvágy, a „démoni”, a „bestiális” asszonyi természet megtestesítője – ne szabadulhasson gazdája gyöngéd szorításából, már önmagában az önuralom gyakorlását jelenti. Ugyanis ez a gesztus nem másra utal, mint a leány saját érzelmi vágyai, individuális megnyilvánulásai, „öncélú” (a rurális, földművelő vagy éppen paraszti társadalom szemében még gyermeki fejletlenségét igazoló) késztetései fölötti kontroll szüntelen működtetésére, mely, mint tudjuk, roppant nagy jelentőséggel bírt a vidéki női életideál és életgyakorlat szempontjából. Az önuralom képességének jelenléte igazolja, hogy e leány már-már komoly nővé érett, felkészült az asszonyi sors vállalására, ami beletörődéstől és magánytól terhes. Ezen a képen tehát a korabeli vidéki társadalomban működő hatalomgyakorlási mechanizmusok egyikének leképeződését fedezhetjük föl, még hozzá interiorizált, a leány magatartásrepertoárjába szervesült formában.

Végül érdekes megjegyezni, hogy a leány arcán érződő melankólia mintha Koszta borongó lelkének mélységeit tükrözné, sőt, Annuska mintha átérezné azt a művészi melankóliát, amely a szeretett férfi lényét járja át. Ha az utóbbi feltételezés mellett tartanánk ki, a képet a pár összetartozásának dokumentumaként is értékelhetnénk. Feminista nézőpontból ezt a mozzanatot a női alávetettség bizonyítékaként értelmezhetnénk.



(3.) Koszta József:
Leány macskával, 1920-as évek



(4.) Koszta József:
Annuska a cicával, é. n.

Annuska a cicával. Hasonló témát dolgoz föl a népiességtől áthatott *Annuska a cicával* (é. n.; olaj, vászon; 60,5x50 cm; 4.), melynek szemmagasságból ábrázolt modellje feltehetően ugyancsak Annuska volt, aki szemlátomást még a serdülőkorból sem nőtt ki a portré keletkezésekor. Ezt mutatja fitos orra, a szégyenlősségre és szemérmességre utaló arcpír. Kontyba fogott haja és vállkendője a visszafogottság és az engedelmesség ideálját közvetíti, ugyanakkor ruhájának pirosa kifejezésre juttatja mindazt a fojtott szenvedélyt, amely az ösztönselektől telített vidéki élet felszíne alatt feszült. A piros a nemiségre, a leány szexuális éréseire, a nő fajreprodukációs funkciójára is utalhat, figyelemztetve az asszonyiság passzív-befogadó szerepére.

Mint látható, az első antropológiai tér tekintetében minden a felnőtt életideál irányába mutat, ám a macska alakja révén, amit a leány féltően és szorosan ölel kebléhez, az ábrázolt gyermek volta válik hangsúlyossá. A két test – a leány és a kezében dédelgetett állat teste – itt még elválaszthatatlanabban fonódik össze egymással, mint a *Leány macskával* című képen. Míg ezen a képen a macska – mint a leányban szunnyadó „démoni” természet megtestesítője – mintha szökni akarna asszonyosodó gazdája szorító karjaiból, addig az *Annuska a cicával* című képen hozzásimul a leányhoz, olyan ösztönösséggel és otthonossággal, mintha csak egy csecsemő bújna biztosságot, kényelmet és meleg szeretet adó anyja testéhez. Így a cica alakja révén a gyermekkor szeretetet, gondoskodást és biztosságot igénylő életszakasként jelenik meg, ugyanakkor a bújás, az ölben tartás a gyengédség mozzanata következtében előrevetül az anyai szerep is. A semleges háttér zöldjei a fiatalságra utalnak (Király 1994), kifejezve a gyermekkor átmenetinek tartott voltát, ugyanakkor a zöld adott esetben jólétre és társadalmi büszkeségre is asszociálhat (vö. Fényes Adolf: *Fiúcska*, é. n.).

Mindezen túl a női lélek jelképeként megjelenő macska olyan tulajdonságokat hordoz magában, mint a rejtélyesség és a kiszámíthatatlanság (Pál és Újvári 2001), így a leány macskával történő ábrázolása a művész azon felismerésére utal, miszerint a női természet megismerhetetlen, rejtélyei feltárhatatlanok a férfi számára. A női lélek teljes birtokba vétele kudarcra ítélt törekvés, a nő intimszférájának korlátai áthatolhatatlanok. Ha ezt az értelmezést elfogadjuk, a tárgyalt képeken kifejeződésre jut a művész választottjához fűződő viszonya is: személyét elfogadja és tiszteletben tartja, annak minden misztériumával együtt.

Érdemes összevetni a fenti képeket a „leány kakassal” típusú ábrázolásokkal. Míg ezeken a műveken mindenekelőtt a szorgalom, a visszafogottság és a szégyenlősség erénye, a szereppredesztináció jelensége ismerhető fel, addig a macskamotívummal hangsúlyosabbá válik a szeretet- és a biztosságinény motívuma.

Végül jegyezzük meg, hogy a tárgyalt képek modelljei – Koszta feleségéről van szó – a vidéki polgári középréteg vonásait viselik magukon, ám a művész

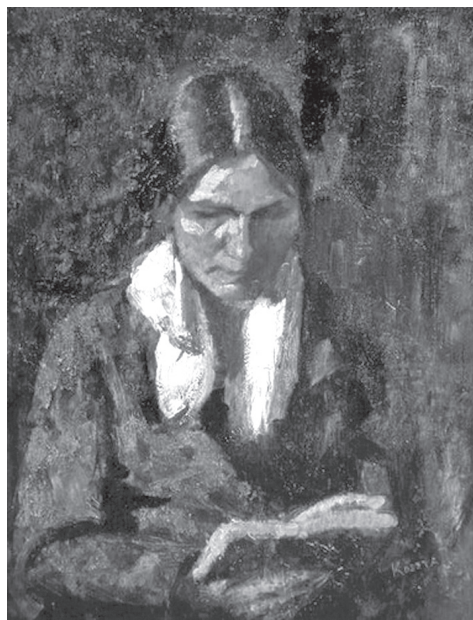
plebejus alkatának, a paraszti társadalom problémái iránti érzékenységének köszönhetően műveit ezúttal is erőteljesen átjárják a népiesség vonásai. Az első antropológiai tér (ruházat, hajviselet stb.) elemeiből kitűnik ugyan, hogy a „leány macskával” (és a dolgozatban tárgyalt más ábrázolásokon is) az archaikus paraszti létformától és mentalitástól, a szegényparaszti életrend rituális jellegétől távollévő, „modernebb”, „öntudatosabb” létforma köszön itt vissza, ám a művész mégis a népiesség, a parasztság ismérveivel itatja át leányalakjait, ha oldottabb formában is. Mindazonáltal az olyan erények, mint amilyen az önkontroll, önfegyelem, szorgalom, függőség és engedelmisség a Koszta által ábrázolt társadalmi réteg leányaira is jellemző volt, így jelentős tárgyi hangsúlyeltolódást nem tapasztalunk.

Párhuzamok. A vizsgált képeket összevethetjük Pierre-Auguste Renoir (1841–1919) *Mademoiselle Juliet Manet portréja macskával* (*Gyermek macskával*) című művével (1887). A Renoir-kép modellje (Berthe Morisot és Eugène Manet lánya) a szeretet és a kényeztetés tárgyaként tartja ölében a macskát, egyszerre fejezve ki ezáltal a gyermekszeretet és odafigyelés iránti igényét, illetve a gyermekkor védett állapotát. A Koszta-képeken a macska a közösségi kontroll jelképes „alanyaként” jelenik meg. Renoir képén, amely még magán viseli Ingres hatását, a szeretet atmoszféráját a finom, puha körvonalak és a halk, de eleven színek emelik ki. A lágy, enyhén hajlott ívek feminin tartalmakat közvetítenek, akárcsak a kerekded arc, s rajta az arcpír, ami visszafogottságra és kifinomultságra utal. Ezzel szemben Koszta művein szó sincs a gyengédség efféle megnyilvánulásairól vagy a védett gyermekkor állapotáról, sokkal inkább a korabeli rurális társadalom erkölcsének olyan elemeit konstatálhatjuk, mint amilyen az alázatosság és az engedelmisség eszménye, illetve a visszafogottság, a szegénylősség és a kitartás. Koszta leányalakjainak „erkölcsi tisztasága”, kontrolláltsága, „világiatlansága”, illetve az individuum feloldódása a kollektívumban tükröződik a profil beállításában is (vö. Hans Tietzét kommentálja: Bacsó 2012, 136), ami hangsúlyozza a vidéki élet szertartásos-népies jellegét Renoir képeinek városi individualizmusával, világiasságával szemben. Továbbá, míg Renoir képén a gyermekkort védettség övezi, s a macska is a védettség szimbólumaként jelenik meg, addig Koszta képein a közösségi kontroll jelképes alanyaként tűnik elő, nem ágyazódik a védett gyermekkor kontextusába.

Gergely Imre (1868–1957) *Kislány macskával* című festményén (é. n.) is a játékoság, a védettség, a jóllét, a kényelem és az ártatlanság létmódjai jelennek meg a macskán keresztül. A kép a városi létmód kontextusában érzékelteti a gyermekközpontúságot, amiről Koszta leányalakjai kapcsán nem beszélhetünk. Eszünkbe juthat Wilhelm Schütze *Legjobb barátok* című képe is, amelyen a macska alakja révén szintén a szeretetigény válik

kifejezetté. Egészen más benyomásunk támad Peske Géza *Lány macskával* című képe kapcsán, amelyen a macska már nem a gyermeki szeretetigény, hanem a játékosság motívumaként jelenik meg, s már csak ennek okán is hiányzik a képből a gyermekkor elmélyült megfigyelésének igénye.

A macska alakjával találkozunk Édouard Manet *Olympia* című képén (1863) is. Fekete figurája a kéjjel és a szexualitással áll összefüggésben. Kissé fenyegetőnek ható jelenléte a fásult kurtizánnal együtt a kicsapongó életmód lélektani következményeire figyelmeztet (ld. Tuffelli 2001), hogy ezzel mintegy a klaszszikus szépségideálok felől a kor társadalmi valósága és dekadens életérzése felé irányítsa a befogadó figyelmét. Manet korszakos képével szembeállítva Koszta képeit elmondhatjuk, hogy, noha a parasztfestő művei fél évszázaddal később készültek, mint az „ágyban fekvő majom” aktja, mégsem látjuk nyomát az olympiai feslettségnek. Itt még változatlanul érződik a korabeli vidéki létállapot szertartásos merevsége és nagyfokú kontrollja, illetve az abból fakadó szigorú nőideál előrevetülése.



(5.) Koszta József: „*Olvasó leány*”

Olvasó leány. A századforduló tájékának európai festészetében – a női emancipáció törekvéseinek dokumentumaként – mind elterjedtebbé vált az olvasó nő ábrázolása, s egy ízben – bár az európai polgári létmód mintázataitól eltérő jelentéstartalommal – Koszta József festészetében is talál-

kozhatunk ezzel a témával. Az *Olvasó leány* (é. n.; olaj, fa; 60 x 45 cm; 5.) című kép feltehetően ugyancsak Annuskát ábrázolja sötétszürkés és barnásvöröses, vaskos, borongós színfoltokkal felrakott háttér előtt, ami a szűk képkivágással együtt az elszigeteltség érzését kelti. Nyers, szaggyalagos ecsetkezelés, durva felület uralja ezt a mélytűzű kompozíciót, s a háttér sötét tónusaiból „fokozhatatlan mélységgel rínak ki a szemüregek, a pofacsontok és széles orrtövek” (Bényi 1959, 26). A leány szürkés öltözéke szerény, visszafogott jellemre utal, akárcsak középen kettéválasztott, sima felületű haja (ld. Jávor 2000), melynek áttekinthető szerkezete a népiességtől sem mentes vidéki leányéletet átható közösségi kontrollra, a „puritán” életgyakorlatra, az egyszerűség és az átlagosság eszményére asszociál. Az arcpír a „kicsipkedés” eredménye: régen vidéken a leányok kicsipkedték az arcukat, különösen templomba menet (Jávor 2000), hogy szégyenlősnek, szemérmesnek tűnjenek az „anonim tömeg” szemében, mely lépten-nyomon osztotta szigorú ítéleteit (Balázs Kovács 2004).

Mivel az olvasás – pl. a már-már lehunytt szemhéj okán – rutinszerűnek hat, feltételezhetően imakönyvet (ld. kis formátum, rózsaszínű lapok) látunk a leány kezében, így az aktus vallásos éberségről tesz tanúbizonyságot, de áhítatosságot fejez ki a leszegett fej és a vállak lefelé irányuló íve is. Az olvasás itt már nem magántermészetű folyamat, mint pl. a holland zsánerfestészetben (Vermeer: *Levelet olvasó nő nyitott ablaknál*, 1657 – Bode 2007, 71), hanem a közösségbe való beletagolódást segíti (Deáky 2011, 211–214). Szó sincs itt a fények és távlatok Vermeernél tapasztalt finom gondolati játékaról, harmonikus színvilágáról sem. Ezzel szemben ösztönös, durva festői modorral, plebejus szemlélettel találkozunk, melyen keresztül lehetővé vált a kevés szavú, rideg parasztember magányos mikrokozmoszának kifejezése, a parasztlélek mélyén forrongva munkáló őserő felszínre hozása. Etnográfiai értelemben itt sem parasztleány-reprezentációról van szó, ám a néplélek esszenciális érzékeltetésére való törekvés itt is jelen van, akárcsak Koszta sok más művén.

A könyv a festészetben általában az univerzum, illetve a tudás szimbólumaként jelenik meg, az Istennel való kapcsolat közvetítő médiumaként. Peter Ilsted dán festőművész (1861–1933) hasonló tárgyú festményén (*Olvasó lány szobabelsőben*, 1908) egy tágas szobában helyezte el fénnel elárasztott leányalakját (Nagy 2014). *Koszta* képén a leány egy fénytelen szoba sötét szegletében olvas, ami elszigeteli a külvilágtól. A könyvön kívül nem utal semmi más a tudás áradására, nem ragyogja be fény a lány arcát, nem járja át lényét az „Ige”. Az olvasás itt nem örömforrás, mint Ilsted polgárleányánál, sőt, talán még csak nem is az „Ige” befogadásának, átélésének aktusa, hanem monoton szertartás, amely a vidéki közösséghez és annak kérlelhetetlenül ritualista (vö. Robert Merton a ritualizmusról – ld. Merton 1980) életrendjéhez kapcsolja a lányt.

Összegzés

Koszta mestere volt a melankolikus atmoszférateremtésnek, hiszen élete végéig mintegy belülről átélten festette az alföldi létállapotot. Képei a parasztság és általában a vidéki élet rendjéből szólaltnak meg valami lényegit, s ez alól nem kivételek leánygyermek-ábrázolásai sem. Dolgozatunkban tárgyalt képeinek modelljei ugyan – a hajviselet, a ruházat és a testtartásból következően – a rurális társadalom középrétegeiből valók, ám mégis számos, a paraszti gyermekszemléletre jellemző vonást lelhetünk fel az itt megjelenő gyermekreprezentációkon. Ezeken a képeken a művész nem azt mutatja meg, ami a gyermekkorban pillanatnyi és önfeledt, hanem azt, ami a leánygyermeket észrevétlenül vezeti a hallgatag, csendes női sors felé. *Koszta* már-már típusossá merevített, mélytűzően és indulatosan megfestett portréin a pusztai megjelenésében kedves, még befejezetlen gyermek lényén óhatatlanul érződik a vidéki leányélet szigorú rendje, s már előrevetül a későbbi érett asszony szemérmessége, illetve alázatos beletörődése az osztályrészéül jutott „sorsba”. Ezt a „sorsot” („conditio humanát”) sejtetik az olyan attribútumok is, mint amilyen a muskátli vagy a váza, a felnőtt világra méretezett karosszék, de érzékelhető mindez a gyermek testtartásából, tekintetéből, taglejtéseiből, illetve a háttér és az alak viszonyából.

A képek jegyzéke

Kati vázával. 1917 k. – Laskay szerk., 2006. <http://mek.oszk.hu/03400/03424/html/szuleses.htm>

Kislány muskátlival („Muskátli kislány”). 1917 k. – Egri 1989, 19. kép.

Leány macskával. 1920-as évek. – Bényi 1959, 45. kép.

Annuska a cicával. É. n., olaj, vászon, 60,5x50 cm, jelzés nélkül. – Budapest Aukció. <http://budapestaukcio.hu/koszta-jozsef/festo/annuska-cicaval>

Olvasó leány. É. n., olaj, fa, 60x45 cm, jelezve jobbra lent: *Koszta.* – Zsolnai Galéria. <http://www.zsolnaigaleria.hu/hu/koszta-jozsef-1861-1949>. Reprodukálva: Magyar Művészet, 1932.

Irodalom

Aradi Nóra. 1965. *Koszta (1861–1949)*. Budapest: Corvina.

Bacsó Béla. 2012. *Ön-arc-kép*. Budapest: Kijárat Kiadó.

Balázs Kovács Sándor. 2004. Protestáns etika – paraszti erkölcs. In: *Magyarország társadalomtörténete a 18–19. században 2.*, szerk. Faragó Tamás. 183–194. Budapest: Dico Kiadó, Új Mandátum Kiadó.

Bán András. 2008. *A vizuális antropológia felé*. Budapest: Typotex.

- Beke László. É. n. A posztmodern: párhuzamok és következmények. In: *Művészettörténet. Bevezetés (Kézirat)*, szerk. Rényi András. 120–128.
- Bényi László. 1959. *Kosztá József*. Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata.
- Bode, Wilhelm von. 2007. *Rembrandt és a XVII. századi holland mesterek*. Debrecen: TKK.
- Bourdieu, Pierre. 1965. The sentiment of honour in Kabyle society. In: *The Values of a Mediterranean Society*, ed. Peristiany, J. 191–242. London: Weidenfeld and Nicholson.
- Dávid István. 2002. Az önértés és a szöveg igazsága. In: *Értelemezés és alkalmazás. Hermeneutikai és alkalmazott filozófiai vizsgálódások*, szerk. Tonk Márton és Veress Károly. 11–34. Kolozsvár: Scientia Kiadó.
- Deáky Zita. 2011. *A kisgyermekkor történeti néprajza Magyarországon*. Budapest: Századvég.
- Ernst Lajos és Lázár Béla (rend.). 1917. *Magyar mesterek 5. csoportkiállítása. André, Koszta, Zombory és koronázási képek*. Budapest.
- Gadamer, Hans-Georg. 1984. *Igazság és módszer*. Budapest: Gondolat.
- Gadamer, Hans-Georg. 1994. *A szép aktualitása*. Budapest: T-Twins Kiadó.
- Gadamer, Hans-Georg. 1997. A kép és a szó művészete. In: *Kép, fenomén, valóság*, szerk. Bacsó Béla. 274–284. Budapest: Kijárat Kiadó.
- Hárs Éva. 1966. *Csók, Koszta, Rudnay*. Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata.
- Hauser, Arnold. 1982. *A művészet szociológiája*. Budapest: Gondolat.
- Heidegger, Martin. 1988. *A műalkotás eredete*. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Jávor Kata. 1998. A nemi sztereotípiák továbbélése és a szocializációs modell alakulása a nemi szerepre nevelésben (A varsányi példa). In: *Társadalomnéprajzi tanulmányok*, szerk. Szilágyi Miklós. 155–172. Budapest: Akadémiai.
- Jávor Kata. 2000. A magyar paraszti erkölcs és magatartás. In: *Magyar Néprajz VIII. Társadalom*, szerk. Sárkány Mihály és Szilágyi Miklós. 601–692. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Katona Imre. 2001. *Néprajz és gyermekvilág*. Budapest: Pont Kiadó.
- Kéri Katalin. 2008. *Hölgyek napernyővel. Nők a dualizmuskori Magyarországon 1867–1914*. Pécs: Pro Pannónia Kiadói Alapítvány.
- Kósa László. 1990. *Paraszti polgárosulás és a népi kultúra táji megoszlása Magyarországon 1880–1920*. Debrecen: KLTE Néprajzi Tanszék.
- Lázár Béla. 1937. Koszta József művészete. *Magyar Művészet* 13 (3): 79–85.
- Loboczy János. 2012. Az esztétikai tapasztalat „olvasása” Gadamer hermeneutikájában. *Magyar Filozófiai Szemle* 56 (3):115–124.
- Lüdeking, Karlheinz. 1997. Irányok között. Elmélkedések a „képek vitája” aktuális frontvonalairól. In: *Kép, fenomén, valóság*, szerk. Bacsó Béla. 285–299. Budapest: Kijárat Kiadó.
- Lyotard, Jean-Francois. 1993. A posztmodern állapot. In: *A posztmodern állapot. Jürgen Habermas, Jean-Francois Lyotard, Richard Rorty tanulmányai*, szerk. Bujalos István. 2–7. Budapest: Századvég Kiadó.
- Macintyre, Alasdair. 1999. *Az erény nyomában*. Budapest: Osiris.
- McKay, John P. – Hill, Bennett D. – Buckler, John. 1987. *A History of Western Society. Volume II. From Absolutism to the Present*. Boston: Houghton Mifflin Company.

- Merleau-Ponty, Maurice. 1998. A közvetett nyelv és a csend hangjai. In: Kép, fenomen, valóság, szerk. Bacsó Béla. Budapest: Kijárat Kiadó. 142–178.
- Merton, Robert King. 1980. *Társadalomelmélet és társadalmi struktúra*. Budapest: Gondolat.
- Mietzner, Ulrike – Pilarczyk, Ulrike. 2013. Képek forrásértéke a neveléstörténeti kutatásban. In: *Pedagógiai historiográfia. Új elméleti megközelítések, metodológiai eljárások*, szerk. Hegedűs Judit – Németh András – Szabó Zoltán András. 31–50. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó.
- Nagy Katalin, S. 2014. Peter Ilsted: Olvasó lány szobabelsőben. *Arnolfini Szalon. Esszéportál. január*. <http://arnolfini.hu/arnolfini-szalon/snk-peter-ilsted-olvaso-lany-szobabelsoben/>. 2015. április 23.
- Nagy Olga. 1998. A nők szerepe és helyzete a paraszti társadalomban. In: *A Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve 6.*, szerk. Pozsony Ferenc. 52–66. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság. http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/kulhoni_magyarsag/2010/ro/kriza_tarsasag_evkonyv_06/pages/004_A_nok_szerepe_es_helyzete.htm. 2015. november 11.
- Pál József – Újvári Edit (szerk.). 2001. *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Budapest: Balassi Kiadó. http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm. 2015. november 15.
- Panofsky, Erwin. 1955. Iconography and Iconology. An Introduction to the Study of Renaissance Art. In: Panofsky, Erwin: *Meaning in the Visual Arts*. New York: Doubleday & Company. 26–54.
- Panofsky Erwin. 2011. A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomelemzésének problémájához. In: Panofsky Erwin: *A jelentés a vizuális művészetekben. Tanulmányok*. Budapest: ELTE BTK Művészettörténeti Intézet. 218–233.
- Pukánszky Béla. 2004. A nőnevelés évezredei. In: Németh András – Pukánszky Béla: *A pedagógia problémáitörténete*. Budapest: Gondolat. 331–398.
- Ricoeur, Paul. 1998. A szöveg világa és az olvasó világa. In: *Narratívák 2. Történet és fikció*, szerk. Thomka Beáta. 9–42. Budapest: Kijárat Kiadó.
- Ricoeur, Paul. 2001. Narratív azonosság. In: *Narratívák 5. Narratív pszichológia*, szerk. László János és Thomka Beáta. 15–25. Budapest: Kijárat Kiadó.
- Schneider, Norbert. Művészet és társadalom: a társadalomtörténeti megközelítés. In: Rényi András (szerk.): *Érintkező felület. Rényi András honlapja*. http://www.renyiandras.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=207&Itemid=193. 2015. április 24.
- Sérullaz, Maurice (szerk.) – Georges Pillement – Bertrand Marret – Francois Duret-Robert. 1978. *Az impresszionizmus enciklopédiája*. Budapest: Corvina Kiadó. 247–267.
- Szabó Zsófia. 2014. Lükurgosz kutyái, avagy a 17. századi holland életképfestészet példázatai a nevelésről. *Képzés és gyakorlat 12 (3–4): 109–120*. http://epa.oszk.hu/02600/02641/00008/pdf/EPA02641_kepzes_es_gyakorlat_2014_03-04_109-120.pdf. 2015. április 19.
- Szívós Mihály. 2015. *A jeltől a kódig. Rendszeres szemiotika*. Budapest: Loisir Kiadó.
- Sztompka, Piotr. 2009. *Vizuális szociológia. A fényképezés mint kutatási módszer*. Budapest, Pécs: Gondolat Kiadó, PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék.

- Thomka Beáta. 1998. Képi időszerkezetek. In: *Narratívák 1. Képelemzés, szerk. Thomka Beáta.* 7–17. Budapest: Kijarat Kiadó.
- Tuffelli, Nicole, 2001. *A XIX. század művészete.* Budapest: Helikon Kiadó.
- Vasas Samu. 1993. *A kalotaszegi gyermek. A személyiségfejlődés hagyományai Kalotaszegen.* Budapest, Kolozsvár: Kráter Műhely Egyesület, Colirom Rt.

Renato TAMBA

DEČJA I MLADALAČKA PERSPEKTIVA U PREDSTAVLJANJU INFANTKINJA JOŽEFA KOSTE

Studija je pokušaj ikonološke analize predstavljanja infantkinja Jožefa Koste iz aspekta istorijskog istraživanja koncepcije detinjstva. Orijentacije pitanja postavljaju za cilj otkrivanje ideje i koncepta deteta koji karakterišu provincijalno društvo u kriznom periodu dualizma, kroz motive i ontološke metafore života ženskog deteta, kao što su muškatile, mačka i čitanje. Metode istraživanja objedinjuju više formi ikonoloških pristupa, međutim u aktuelnom prikazu postoji mogućnost samo za izlaganje hermeneutičkog vida posmatranja. U toku analize slika – osim interpretacije i komparativnog ispitivanja simbola i atributa – značajan akcenat se stavlja i na otkrivanje formi društvene svesti i društvenih iskustava, u čijim relacijama se polazi prvenstveno od radova Norberta Šnajdera i Arnolda Hauzera. U toku autorskih prikaza se izvlače zaključci o afirmaciji vida tzv. ekspresivnog realizma i narodnog slikarstva, o sociokulturnim karakteristikama, odnosno stereotipima i načinima shvatanja života ženske dece koji se odražavaju u ponašanju prikazanih infantkinja. Na osnovu istraživanja antropološkog prostora, simbolike boja i ontoloških metafora može se zaključiti da infantkinje Jožefa Koste kao da nose u sebi strogi red provincijskog života ženske dece u čijem biću se već nazire skromnost buduće zrele žene, odnosno ponizno pomirenje sa „sudbinom” („conditio humana”-om) koja joj je data u amanet.

Cljučne reči: ikonografija istorije detinjstva, hermeneutika, koncepcija detinjstva, Jožef Kosta, komparativno istraživanje motiva, vaspitavaje ženske dece

Renáto TÁMBA

THE IMAGERY OF CHILDREN AND YOUTH IN JÓZSEF KOSZTA'S VISUAL PRESENTATION OF GIRLS

In this paper, I attempt to give an iconological analysis of the visual presentation of girls from the standpoint of historical research of children imagery. My objective is to look into the visual and notional imagery of children in the period of crisis of dualism present in small-town environment, through the motifs of young girls' lives and metaphors of existence such as geraniums, cats and reading. My methods of research combine several forms of visual approach, however in the present review

only the hermeneutical approach was possible. On course of paintings analysis – beyond interpreting and comparing symbols and attributes – I emphasize the forms of social consciousness and experience, for which my starting points are the works of Norbert Schneider and Arnold Hauser. I draw conclusions on the realization of the so-called expressive realism and folk painting, the social-cultural features present in the visuals, as well as the stereotypes and perceptions regarding young girls' lives. The given anthropological space, symbolism of colours and metaphors of existence allow us to say that Koszta's girl characters carry the stern ways of small-town life; their being projects ahead the mature women's shyness and humble obedience to "fate", or *conditio humana*, ruled out for their social class.

Key words: childhood iconography, hermeneutics, children imagery, Koszta József, comparative study of motifs, upbringing for girls