

Az anya-gyermek kapcsolat festői ábrázolása

A hazai pedagógiai szaksajtóban a képzőművészeti alkotások gyermekkor-történeti szempontú elemzésének Magyarországon ma még nincsenek kiterjedt hagyományai, eltekintve a többi közt Pukánszky Béla (2001), Péter Katalin (1996) és Endrődy-Nagy Orsolya (2010, 2013) tanulmányaitól. Alább magam is hasonló jellegű feladatra vállalkozom – írásom tárgya: Az anya-gyermek kapcsolat ábrázolása a szolnoki művésztelep alkotóinak festészetében. Kutatásom célja, hogy a társadalmi élet aspektusainak, (Sztompka 2009, 45-51) az antropológiai tér különböző elemeinek, valamint a jellemző motívumok, attribútumok mögött megbúvó érzületek, attitűdök és eszmények (Panofsky 2011, 254-257; Géczy 2010, 203; 207) vizsgálatán keresztül rávilágítsak a paraszti társadalomban munkálkodó anyaságkép és gyermekszemlélet néhány lényeges elemére.

A kép mint jelentések szövete

A művészetnek nem a naturális-empirikus (vagy albertyi) értelemben vett természet utánzása a célja, hanem a kifejezés, (Gombrich 1972, 325) a „valóság” utánteremtése, rejtett rétegeinek láthatóvá tétele. (Hofmann 1990. 8) A művészetnek nem megmutatnia kell a „természetet”, hanem valamiféle lényegit kell belőle felmutatnia, de nem a természeti látvány pusztá közvetítése, tehát nem utánzás útján. A mű létrehozása rendkívül szubjektív folyamat, ugyanis a kép kidolgozása során a „valóság” egy szegmense a művész szűrőjén keresztül kerül ábrázolásra. Ebben a folyamatban a „valóság” átítatódik az alkotó gondolataival, érzületeivel, megannyi életélményből és szellemi forrásból táplálkozó szemléletével, s a képen az e ráhatások nyomán előálló művészi valóságolvasat lesz érzékelhető. Az pedig, hogy a befogadó mit olvas ki a képből, egyszerre függ mentális képtárának gazdagságától, a gondolkodását átjáró társadalmi konvencióktól, társadalmi-gazdasági helyzetétől, műveltségétől, szenzibilitásától és gondolkodásának flexibilitásától. A képek befogadása tehát csupán alapjaiban érzéki folyamat, hiszen nagymértékben függ kognitív teljesítőképességünkötől is. (Serpell 1981. 124–158)

A művész eredetileg úgy szervezi meg művében „a kommunikáció szövedékét”, hogy a befogadók „az alkotó által elképzelt formát” találják meg a műben, (Eco 2006. 73) tehát a művész zárt formát igyekszik létrehozni. S mivel a „műhasználó beleviszi konkrét egzisztenciális helyzetét, egyedien kondicionált érzékenységet, műveltségét, ízlését, preferenciáit és személyes ítéleteit, és ily módon egyéni nézőpontja szerint érti meg az eredeti formát”; egy műalkotás „sokféle nézőpontból szemlélhető és érthető” – tehát minden mű nyitott, s minden műhasználat interpretáció, mely során a mű új és új perspektíva szerint kel életre. (Eco 2006. 74) A természeti jelenségekhez hasonlóan a mű is „tükrözi a természeti események mobilitását”, tehát „lezárt mű” volta ellenére is „egy nyitott természet képét adja vissza”. (Eco 2006. 199)

A képek jelentéssel telített felületek, amelyek kiemelnek valamit a téridőből, s ez absztrakcióként, kétdimenziós szimbólumokkal kifejezve válik számunkra elérhetővé, miközben egyúttal újra kivetülnek a téridőbe. Ezt a képességet nevezzük imaginációnak, amely egyszerre előfeltétele a kép előállításának és dekódolásának. A képen kibontakozó jelentés nem pusztán a képen manifesztálódó szándéknak az eredménye, hanem egyszerre a befogadóé is, ennél fogva teret adnak az értelmezések sokféleségének. (Flusser 2000. 8)

Mindebből következik, hogy a kép megfejtése alapvetően igénybe veszi a szubjektum ítélőképességét, hiszen a jelentéseket értelmünkkel kell kibontanunk a jelek hálózatából. Befogadói értelmünk azonban – a művészéhez hasonlóan – nem mentes különböző érzületektől, világnézeti beállítódástól, a társadalmi-gazdasági helyzet befolyásától, s még egy sor tényezőtől, mely meghatározza a képolvasás irányát.

Amint a képek jelek és jelentések hálózatából szerveződnek, a jelentések szövege annak következtében áll elő a képen, hogy a művész – intuíciójának, illetve (látens vagy tudatos) világnézeti beállítódástól korántsem mentes attitűdjének és az ez által meghatározott céljainak megfelelően – kiemel, kihangsúlyoz bizonyos elemeket a valóság általa látott vagy megélt szegmenséből. Aztán a kiemelt elemek tudatos elrendezésével – az esztétikai meggyőződéseket és az abból fakadó elérni kívánt hatást szem előtt tartva – „összeállítja” a kompozíciót (a szó jelentése: „összeállítás”). Mit emel ki a művész a valóságból, a környezetében tapasztalhatókból, milyen kontextusba emeli ez által tárgyát? – mindez nagymértékben múlik műveltségén, tájékozottságán, illetve a szöveges tartalmaktól átítatott élelményein. A képek tehát mozgósítják a befogadót, vagyis kommunikációt kezdeményeznek a szemlélővel, az által, hogy felkínál-

ják a testükben elrejtett komplex, esztétikai elvek szerint meghatározott jelentéstartalmak kibontásának lehetőségét.

A kép jelentésszövetét alapvetően szövegek határozzák meg, s a képek kutatója e szövegeken keresztül tárhatja fel a mű jelentés- és dokumentumértelmét. Ahhoz azonban, hogy ez biztonsággal történjék, a befogadónak jól kell ismernie a jobbára a jelenségértelem (Panofsky 2011. 223) szintjén mozgó vizuális képnyelvet, ezt a nyelvtől és nemzetektől független jelrendszert, mely dinamizmusával és érzéki elevenségével mélyrehatóbban képes közvetíteni az eszméket és a tényeket, mint a verbális nyelv. (Kepes 1979. 6) Ez után következhet az ikonográfiai-ikonológiai elemzés többi szintje. (Mietzner és Pilarczyk 2013. 36)

Jel, kód, szöveg, intertextuális tér

A szemiotikai modell szerint a képek vizuális konstrukciók, melyek üzenetekből, s azok jelekből épülnek fel, így az alkotás kódolási, az elemzés pedig dekódolási folyamat. (Endrődy-Nagy 2015. 61) Érdemes ezért a műelemzéshez a kommunikációelmélet felől is közelíteni.

A szöveg, a kép által hordozott szöveg is, a kultúraként értelmezhető intertextuális térben, diskurzus-univerzumban helyezhető el más szövegekkel együtt. (Horányi 1976. 144) Ebből a „nyitottságból” adódóan a szövegnek – és a képszövegnek – nem feltétlenül van eleje és vége. (Horányi 1976. 146) Ha elfogadjuk a képek nyitott szövegek általi meghatározottságát, feltételezzük bizonyos kódok létét, melyek által interpretálhatóak a szövegszerkezet szegmentumai. Ezzel összefüggésben beszélhetünk az ikonikus kódolásról, melynek elemei: (1.) a proxemikus kód általi dekódolás (fizikai távolság, tér), (2.) a kinezikus kód (viselkedés – fej, kéz, kar mozgása, gesztusok, mimika), (3.) a tárgyi szimbolizmusok kódja (ruházat, hajviselet, berendezési és használati tárgyak), (4.) ikonografikus kód (párhuzamok alkotások között) (Horányi 1976. 148; Horányi 1975. 56-59)¹

Ám e kódokkal a közlemény teljes szövegszerkezetét nem tudjuk megmagyarázni, viszont a kódok közötti kapcsolat kodifikációs rendszert alkot. „A teljes

¹A *Panofsky-féle* ikonográfiai-ikonológiai modell (2011) vonatkozásában, a *Mietzner-Pilarczyk-séma* (2013, 36. o.) kategóriáit használva, megemlítendő, hogy míg az első csoport a preikonografikus, a második és a harmadik az ikonográfiai leírással, végül a negyedik csoport az ikonográfiai interpretációval, esetleg az ikonológiai szintézissel vonható párhuzamba.

szöveg magyarázatát a szövegkódnak kell ellátnia, amelynek valamennyi korábban bemutatott kód közvetve vagy közvetlenül prokódja.” (Horányi 1976. 150; ld. még: Horányi 1975. 62) A szövegkódnak pedig az a funkciója, hogy „a közlemény (szöveg) felszíni szerkezetét alakítsa a kommunikáció aktuális stratégiája alapján. Ezzel összhangban kommunikatív kompetenciának nevezzük a kommunikátornak a szöveg-kódra vonatkozó ismeretét”. (Horányi 1976. 151)

Itt kap jelentést a barthesi kulturális kód (a „tudás kódja”) és a hermeneutikus kód (az igazság, a megoldáskeresés kódja), illetve a szimbolikus (a mű minőségével, értékével kapcsolatos) kód. Beszélhetünk még a pszichológiai kódról, és – Worth nyomán – az alkotó és néző hiedelemrendszere ugyancsak kódként értelmezhető. (Horányi 1976. 151)

Rudolf Arnheim szerint a befogadás folyamatában elsősorban a szemünket kell használnunk, hogy előbb átélhessük a mű hangulatát, mielőtt a szavak felülírnák érzéki benyomásainkat. A látás útján történő megértés velünk született képesség, a látvány pedig nem fejezhető ki pusztán szavakban. Ahhoz, hogy általánosításokat vonhassunk le, először élesen át kell látnunk a művészeti ábrázolás nyelvtani szabályait, s a mű tartalmáig is a formaanalízis felől közelíthetünk, észleleti elemzéssel hatolhatunk a mű mélyébe. (Arnheim 1974. 1–3)

A műalkotásban minden részlet megjelenése attól függ, hogy milyen szerepet tölt be az egészben, (Arnheim 1974. 6) s a kompozíciós tényezők kölcsönösen meghatározzák egymást, olyannyira, hogy egyetlen képelem megváltoztatása a kép-egész módosulását eredményezi. Ezért a műalkotást csak akkor érthetjük meg, ha azt szerves egészként vagyunk képesek látni, s nem pusztán elszigetelt részletek összességeként. (Arnheim 1974. 5–6) Azonban hogy mindez megvalósulhasson, elsősorban precíz formaelemzésre (preikonografikus leírás – ld. Panofsky 1955. 28) van szükség az elemzéseink tagoltabbá tétele, illetve a spontán intuíció támogatása érdekében. (Arnheim 1974. 9)

Kiemelt szerepet kap a vizuális élmény dinamikus volta, ami azt jelenti, hogy a kompozíció irányított feszültségek kölcsönhatására, (Arnheim 1974. 13) vagyis aktivizáló és kiegyensúlyozó erők összjátékára épül. (Arnheim 1974. 36–37) Másfelől a kompozíció az átlényegítés eszköze, amely figyelmünket, szemléletmódunkat egy bizonyos irányba vezeti.

A kompozíció szerves egész: anyag, szerkezet, közlés, érzelem és stílus egyszerre. (Berger 1977. 23) Lényeges jellemzője a feszültség, amelynek hordozói a vonal, a szín, a színérték és a fény. A feszültség tevékeny szemlélődésre sarkall, s nagyban hozzájárul a kép jelentésének alakulásához; a szerkezet pedig

megalapozza a mű struktúráját, megteremti számunkra a felfogás, a megértés feltételeit. (Berger 1977. 54; 71)

A vizuális jelrendszer körültekintő áttekintését adja Sándor Zsuzsa, aki a vizuális nyelv olyan elemeit foglalja rendszerbe, mint amilyen a vizuális dinamika, a figyelemirányítás, a szerkezet, az arány, a harmónia, a ritmus, a tér és az idő ábrázolása, a forma, a szín, a fény, a felület, a vonal és a pont minőségei. Ezek az érzéletek és észleletek a formális leírás szintjén mozognak, s ezt követi a már az alkotótevékenységben tetten érhető – tehát az egyéni beállítódástól nagymértékben befolyásolt – ábrázolási konvenciók elemzése, majd pedig a viszonyítás művelete, (Sándor 2004) melyek Panofsky modelljének második szintjén helyezkednek el.

Kép – nyelv – társadalom

Hans Belting nyomán elmondhatjuk: a befogadó feladata nem pusztán az észlelés, hanem a képek életre keltése, élő képekként való megtapasztalása, ez pedig saját kulturális perspektívánkon keresztül válik lehetővé. A kép olvasása során kulturális tudatunkban mozgó, távollevő jelenségeket avatunk jelenvalóvá, tehát bár a kép médiumában van jelen, mégis távollétet mutat be. A kép ezt a távollétet teszi láthatóvá, mégpedig „szóképeken” keresztül, szavak által ösztönözve képzeletünket, hogy jelentéseket formáljon képekké egy közvetítő médium, a nyelv segítségével. Belting szerint a képeket többnyire rajtuk kívül álló jelenségek bizonyítékaiként kezeljük, bár ezek pusztán visszfényként, utalásként jelennek meg a képeken. A képeket az ember az idő legyőzése céljából találta fel, ezzel magyarázható a vallásokkal és kultuszokkal való összefonódása, s az ebből fakadó meggyőződések máig meghatározóak. (Belting 2009. 10–12)

A mű jelentéshálóját lépten-nyomon átszövik az ember kultúrateremtésre, kulturális önteremtésre irányuló erőfeszítései. Jacques Maquet szerint, bár a mű befogadása során nagy jelentősége van a kép „tisztá” látványként való, kontemplatív felfogásának, az értelmezést politikai és rituális értékek befolyásolják (Maquet 1986) – az értelmezés kényszere miatt pedig szinte nem is lehet *nem értelmezni* egy képet.

Gadamer óta ismert: a nézés problémája legalább olyan összetett, mint az olvasásé. (Gadamer 1994. 160–162) Tisztán vizuális médium nem létezik, ezért látás és textualitás egymástól elválaszthatatlan – autonóm képek nem léteznek,

ahogyan autonóm szövegek sem, ezek mindig összefüggnek egymással, „képszövegeket” alkotnak. (Hornyik 2014. 64) Ez a felismerés több kutatót (Bryson, Moxey, Holly) arra sarkallt, hogy a művészettörténetet váltsa föl a képek és a vizuális kultúra története, hiszen a műalkotásokról való beszédmód csakis így maradhat összefüggésben a társadalmi-politikai jelenségek tárgyalásával. (Hornyik 2014. 64) A vizuális kultúra ugyanis mindenekelőtt a képeknek a társadalomban betöltött szerepét, helyét vizsgálja: azt a folyamatot, amely során a kép létrejön, felhasználásra és befogadásra kerül. (Hornyik 2007)

John Berger szerint „a látás a szavak előtt jár”, azonban a képi jelrendszerek megtanulása különálló tanulási folyamat. (Vitéz 2016. 21) Tanulmányában Vitéz a vizuális retorika megközelítésmódjainak rendszerező áttekintésére tesz kísérletet, s kitér a vizuális szemiotika alapelemeinek ismertetésére is. Moriarty nyomán tisztázza az ikonikus, indexikus és szimbolikus jelkapcsolat értelmét, ismerteti a Durand által tematizált retorikai alakzatokat. (Vitéz 2016. 27–28) Hornyik Sándort idézve hívja föl a figyelmet arra, hogy elemzéseink során arra kell figyelni: a mű miként tükröz egy adott diskurzust, s hogyan valósítja meg ezt a festészet eszközein keresztül. (Vitéz 2016. 55)

Innen újfent a mű és a textus kapcsolatáig jutottunk el, ami közvetlen kapcsolatban áll a dolgozat fő törekvésével: vizsgálódásom során magam is a kép intertextuális pozíciójának feltárására törekedtem. Felfogásom szerint a mű mint „képszöveg” a „társadalomszöveg” szerves részének tekintendő, az elemző feladata pedig az, hogy ezt a kapcsolatot láttatva, feltárja a művek által hordozott társadalmi tapasztalat- és tudatformák összefüggésrendszerét.

Az anya-gyermek kapcsolat témája az alföldi festészetben

Az anya-gyermek kapcsolat tárgykörében az európai festészetben a realizmus időszakától fogva már-már szociográfiai hűségű művek keletkeztek (Honoré Daumier: „*Harmadosztály*”, 1862), akárcsak az *alföldi iskola* festészetében. Bár megjelenik a gyermekkor és az anyaság univerzális létmotívumainak művészi kutatására és közvetítésére való törekvés, ezt határozottan felülírják a paraszti létproblémák érzékeltetésének szempontjai. E műveken határozottan kifejeződik a paraszti élet rendje, megjelenik a szorgalom, az egyszerűség és az alázatosság erénye. Az ábrázolásokon többnyire érződik az ősi, „archaikus szeretet” (Bálint 1941. 10–12) élménye, melynek interpretációja gyakran összefonódik a

nélkülözés és a nyomor drámai atmoszférájával (Fényes Adolfnál, Endre Bélánál), a szocializmus korszakának kritikusai pedig e képek mögött a népet ösztartó szeretet erejét vélték fölfedezni.

Ezek a festmények azt igazolják, hogy az anyai szeretet biológiai kategória, (Pollock 1998. 176–210) hiszen hangsúlyosan jelentkezik a szeretetre, gyámolításra szoruló gyermek felfogása és az odaadó anya képe, a meleg, mértéktartóan szerető nevelői attitűd. A gyermek lénye a legnagyobb nyomorúság közepette sem éhezik szeretetben, anyja legféltebb kincseként ragadja magához a „kicsit”. Az anya-gyermek kapcsolat magában hordozza a Madonna-téma elemeit, illetve a belőle fakadó antropológiai motívumokat, tehát folytonosságot mutat a keresztény ikonográfia hagyományával, még ha profanizált, demitizált formában is. Írásunkban ezért a „*mindennapok madonnája*” (profane/proletár madonna) kifejezést használjuk, ezzel utalva a Madonna-hagyomány újabb képtípusára.

Az inkarnációs teológiától a proletár madonnáig

Szűz Mária a képzőművészetben az egész emberiség szerető édesanyjaként és oltalmazójaként jelenik meg, aki megérti az emberi fájdalmat, szenvedést és boldogságot, megbocsát, megbékít és közvetít, hiszen összekötő kapocs Isten és az emberek között. (Eperjessy 2006) Ezért maradt alakja még a 19. század ikonográfiai fordulatával (Bialostocki 1986) is az emberi melegség hordozója.

A 19. század anya-gyermek kapcsolat tárgyú ábrázolásaiban a madonna-hagyomány folytonosságát ismerhetjük fel: a Madonna alakjában föllelhető antropológiai jegyeket (nőiség, oltalmazás, a védelem forrása a nyomorúságban, megváltás, a szenvedés és halál tudatosítása) a „*mindennapok madonnája*” típusában is nyomon követhetjük.

A „*Szűz Mária a gyermek Jézussal*” témájú ábrázolások a keresztyén közép-korban stilizáltak és elvontak voltak, mivel a kor művészetének szellemisége azt kívánta meg, hogy a Megváltóban az istenit hangsúlyozzák. A „*királyok imádása*” jeleneteken a gyermek Jézus fensőségesen, hieratikusan, filozófusruhában jelent meg, kezében tekerccsel vagy könyvvel, mely a logoszt szimbolizálja, gyermek voltára pedig pusztán mérete utal; más nem is sejteti az emberrel válás tényét. Az efezoszi zsinat után elterjedt más típusokon viszont már szemléletesen mutatkozik meg az inkarnáció bizonyítéka, „a testté vált ige”. (Eörsi 1997. 35–45)

Azonban emberi melegség áradt már a „*Szoptató Istenanya*” képtípusból is, mely az Isis-Osiris ábrázolások nyomán született meg a kopt művészetben, vagy a közép-bizánci képtípusok is mélyebben hatnak az érzelmre. Az Eleusza-típus olyan ábrázolásain, mint pl. a „*Vladimiri Istenanya*”, a gyermek anyjához bújik, s arcát finoman anyjához érinti; egyik kezében tekercs, a másikkal anyja nyakát öleli át. (Kirschbaum é. n.)

A gótika korában Krisztus embervolta került a figyelem középpontjába, így a születés-témájú ábrázolásokon az anya-gyermek kapcsolat emberi érzelmekkel telítődik, már csak a tartalmi elemeket (fürdetés, gondozás, táplálás) tekintve is. Ám az istenkép humanizálódása igazán csak a trecento korában történt meg, gondolva az „*Alázatosság Madonnája*” képtípusra (Martini pisai poliptichonja), mely a földön ülő, általában meztelen gyermekét szoptató Szűzanyát ábrázolja. De bármennyire is hasonlít a kis Jézus egy igazi gyermekre, korárett, komor tekintetében már a passió előrelátása tükröződik, utalva ezzel „eljövendő áldozat” voltára („*vir dolorum*”), és piros ruhája is utal megváltó vérére. (Eörsi 1997. 35–45)

A reneszánsz későbbi századaiban az isteni természet mind emberibb külső tulajdonságok és gesztusok leple alatt jelent meg, s a pápai prédikációk is az emberré válást tartották Isten legnagyobb, még a teremtésnél is jelentősebb tettének. Az inkarnációs teológiából fakadt a reneszánsz lelkesedése az ember és a természet iránt: a gyermek Jézus alakjában is az emberré válás csodája fejeződött ki. A 19. században az anya-gyermek kapcsolat ábrázolás olyan típusa fejlődött ki, melyet a Madonna-ábrázolások antropológiai vonásaival való kontinuitás okán a „mindennapok madonnájának” nevezünk.

E típus darabjai a diádikus kapcsolatot jellemző elemi érzelmeken (pl. anyai gondoskodás, együttérzés, szeretet) keresztül kívánnak hatni a szemlélőre, kiváltva belőle a társadalmi részvétet a nyomorúságos körülmények között élő anyák és gyermekeik iránt (Fényes Adolf: *Anya*). Megjelenik itt az odaadó anya képe, aki táplálja, gondozza gyermekét, de e mozzanatban az édesanyák feladata mintegy egyetemessé táguul. Így formálódik meg az emberiséget minden fájdalomtól megszabadító, oltalmazó anya romantikus képze (Guerard: *Anyai csók*), melyet a többi közt Pestalozzi gondolatai hívtak életre. (Pukánszky 2004a. 370–373) E típusban felismerhető a *Maria lactans* motívuma, melyben a magát népe jólétének szentelő Istenanya alakja jelenik meg. (Eörsi 1997. 35–45; Kirschbaum é.n.; Eperjessy 2006. 6–8)

A „mindennapok madonnája” képtípus előképeit fedezhetjük föl a *Köpönyeges Madonna* típusában, melyen Mária mint oltalmat adó Patróna jelenik meg, de előképek tekinthető a gyermekét földön szoptató *Alázatosság Madonnája* (*Maria Humilitatis*) is (vö. Picasso: *Földön ülő anya gyermekével*), illetve az *Eleusza-típus*. (Kirschbaum, é.n.; Eperjessy 2006. 9) A firenzei madonnák az ember-lét hangsúlyozása okán még több emberi melegséget árasztanak, ám itt még – a látszat ellenére – az isteni tartalmak a meghatározók. Luca Cambiaso (1527–1585) *Madonnája* azonban már egészen közeli előképe a „proletár madonnának” – itt a sötét háttér előtt, a középpontban elhelyezett Mária simavonalú öltözetével, gondterhelt arckifejezésével, kontyba fogott hajával már-már a 19-20. századi szegényember-festészet alakjait, atmoszféráit idézi. Őlében pedig a fehér gyolcslepelbe takart és durva kenderszövésű széles gurtni tekercsbe pólyált, csúnyácska gyermek alakjában ugyancsak ráismerhetünk a 19-20. századi parasztság vagy a városi proletariátus vonásaira. (Barátság 2009. 6288–6290; vö.: Fényes Adolf: *Család*; Picasso: *Anyaság*).

A mindennapok madonnájának alakjára a 19. században jó példákat szolgáltat Amédée Guerard (1828–1908) életműve, melyben rendre megjelenik a „nemesség nélküliek” megnemesítésének, megszépítésének, felemelésének mozzanata, egyfelől a pestalozzi-i oltalmazó anya eszményével, másfelől a gyámolításra szoruló, szeretetet igénylő, befejezetlen, a felnőttől minőségileg különböző gyermek felfogásával összefüggésben. Miképp Pestalozzinál, úgy Guerard vásznain is már-már szakrális méreteket ölt az édesanya apoteózisa, romantikus eszményítése: „a családi kör szentéllyé nemesül, amelyben a gyermekeit becsületes, jóra való polgárrá nevelő asszony alakja isteni attribútumokkal gazdagodva felmagasztosul. [...] Az „isteni gyermek” ideáljához itt a gyermekeit – azaz az egész emberiséget – minden veszélytől megóvó, bűneitől megváltó édesanya alakja társul”. (Pukánszky 2004a. 371) Guerard „madonnája” a szerény, odaadó, gyermekeit oltalmazó anya alakjaként jelenik meg, aki személységével, példaadáson keresztül nevel, bízva a gyermeki ártatlanságban.

E tárgykorban Fényes Adolf (1867–1945), Deák-Ébner Lajos (1850–1934), Koszta József (1861–1949) munkáit külön is vizsgáltam ikonográfiai és ikonológiai elemzői-értelmezői szempontok alapján.

Összegzés

Az anya-gyermek kapcsolat a paraszti társadalomban jól reprezentált téma a képzőművészetben. Különbözőképpen ábrázolták a témát, ám mindegyik ábrázoláson egyformán kifejeződik az ősi, „archaikus szeretet”, (Bálint 1941. 10–12) mely minden korszakban azonos. (Pollock 1998. 176–210)

A képekről érezhető a művészek elköteleződése a paraszti sors iránt, így a szeretetkapcsolat ábrázolása elválaszthatatlan a paraszti életrend, életkörülmények, élettémák megjelenítésétől. Felismerhető az odaadó, gondoskodó anya képe, s a gyermek szeretett, érzékeny lényként jelenik meg. A „miniatürizált felnőtt” képe ritkán érzékelhető, s bizonyos, a néprajzi szakirodalomban kiemelt gyermeklét-motívumok (pl. fegyelmezés) sem jelennek meg. A festők ugyanis nem a nevelés vagy a gyermekélet témáját elevenítették meg vásznaikon, a téma sokkal inkább az anyaság volt. A „mindennapok madonnája” félt, magához ölel, táplál és öltöztet, s mindig a szeretet ereje áll az interpretációk középpontjában.

IRODALOM

- ARNHEIM, Rudolf (1974): *Art and visual perception. A Psychology of the Creative Eye*. University of California Press, Los Angeles – London.
- BÁLINT Alice (1941): *Anya és gyermek*. Pantheon Kiadó, Bp.
- BELTING, Hans (2009): *A hiteles kép. Képviták mint hitviták*. Atlantisz Könyvkiadó, Bp.
- BERGER, René (1977): *A festészet felfedezése 1-2. A látás művészete / A megítélés művészete*. Gondolat, Bp.
- BIALOSTOCKI, Jan (1986): *Ikonográfia*. In: PÁL József (szerk.): *Az ikonológia elmélete*. József Attila Tudományegyetem Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke, Szeged. 337–384.
- ECO, Umberto (2006): *Nyitott mű*. Európa Könyvkiadó, Bp.
- ENDRÓDY-NAGY Orsolya (2015): *A reneszánsz gyermekképe – a gyermekkép reneszánsza. 1455–1517 között Európában – ikonográfiai elemzés*. Doktori disszertáció. ELTE PPK – Neveléstudományi Doktori Iskola – Pedagógiatörténeti Doktori Program, Bp.
- EÖRSI Anna (1997): *Deus in figura pueri. A gyermek Jézus a középkori és a reneszánsz művészetben*. *Pannonhalmi Szemle*. 1997/V. sz., 35–45.
- EPERJESSY László, szerk. (2006): *Madonna-ábrázolások a festészetben*. Ventus Libro, Bp.
- FLUSSER, Villém (2000): *Toward a philosophy of photograph*. Reaktion Books.
http://monoskop.org/images/c/c4/Flusser_Vilem_Towards_a_Philosophy_of_Photography.pdf. (2016.01.24.)
- GADAMER, Hans-Georg (1994): *A szép aktualitása*. T-Twins Kiadó, Bp.
- GOMBRICH, Ernst H. (1972): *Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája*. Gondolat, Bp.
- HORÁNYI Özséb (1975): *Jel, jelentés, információ*. Magvető Kiadó, Bp.

- HORÁNYI Özséb (1976): *Adalékok a vizuális szöveg elméletéhez*. In: TELEGDI Zsigmond és SZÉPE György (szerk.): *Általános Nyelvészeti Tanulmányok XI*. Akadémiai Kiadó, Bp. 143–165.
http://www.ozseb.horanyi.hu/publikaciok/horanyi_ozseb_adalekok_a_vizualis_szoveg_elmeletehez.pdf
- HORNYIK Sándor (2007): A képi fordulat és a kritikai ikonológia. *Balkon*, 2007/11–12.
http://www.balkon.hu/2007/2007_11_12/02hornyik.html
- HORNYIK Sándor (2014): A képek és a dolgok - A vizuális kultúra archeológiája a fotográfia mentén. *Disegno*, 2014/1. 62–77. http://disegno.mome.hu/articles/Disegno_05_Hornyik-Sandor.pdf
- KEPES György (1979): *A látás nyelve*. Gondolat Kiadó, Bp.
- KIRSCHBAUM, Engelbert (nyomán, é. n.): *Mária ábrázolása*. In: RÁCZ András – PÁSZTOR András (szerk.): *Magyar Katolikus Lexikon*. Pázmány Péter Katolikus Egyetem Információs Technológiai Kara, Bp.
<http://lexikon.katolikus.hu/M/M%C3%A1ria%20%C3%A1br%C3%A1zol%C3%A1sa.html>.
- MAQUET, Jacques (1986): *The Aesthetic Experience: An Anthropologist looks at the visual arts*. Yale University Press, New haven.
- MIETZNER, Ulrike – PILARCZYK, Ulrike (2013): *Képek forrásértéke a neveléstörténeti kutatásban*. In: HEGEDŰS Judit – NÉMETH András – SZABÓ Zoltán András (szerk.): *Pedagógiai historiográfia. Új elméleti megközelítések, metodológiai eljárások*. ELTE Eötvös József Könyvkiadó – Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bp. 31–50.
- PANOFKY, Erwin (1955): *Iconography and Iconology. An Introduction to the Study of Renaissance Art*. In: PANOFKY, Erwin: *Meaning in the Visual Arts*. Doubleday Anchor Books. Doubleday & Company, New York. 26–54.
- PANOFKY, Erwin (2011): *A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomelemzésének problémájához*. In: PANOFKY, Erwin: *A jelentés a vizuális művészetekben. Tanulmányok*. ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, Bp., 218–233.
- POLLOCK, Linda (1998): *A gyermekekkel kapcsolatos attitűdök*. In: VAJDA Zsuzsanna – PUKÁNSZKY Béla (szerk.): *A gyermekkor története – szöveggyűjtemény*. Eötvös József Kiadó, Bp., 176–210.
- PUKÁNSZKY Béla (2004): *A nőnevelés évezredei*. In: NÉMETH András – PUKÁNSZKY Béla: *A pedagógia problémátörténete*. Gondolat, Bp., 331–398.
- SÁNDOR Zsuzsa (2004): *A vizuális kommunikáció vizuális nyelvi jelkészlete és ennek struktúrája*. *Zempléni Múzsza*. 2004/2. http://www.zemplenimuzsa.hu/04_2/sandr_2.htm. (2015.09.04.)
- SERPELL, Robert (1981): *Kultúra és viselkedés*. Gondolat Kiadó, Bp.
- VITÉZ Ferenc (2016): *A vizuális retorika perspektívái*. In: VITÉZ Ferenc: *Angyalok a labirintusban*. Felsőmagyarország Kiadó, Miskolc., 19–31.
- VITÉZ Ferenc (2016): *Holló László művészete*. In: VITÉZ Ferenc: *Angyalok a labirintusban*. Felsőmagyarország Kiadó, Miskolc., 143–194.