



Támba Renátó

Kislány kakassal

Kosztá József néhány leánygyermek-ábrázolásának
gyermekkor-történeti ikonográfiai szempontú elemzése

A hazai pedagógiai szaksajtóban a képzőművészeti alkotások gyermekkor-történeti szempontú elemzésének Magyarországon ma még nincsenek kiterjedt hagyományai, eltekintve többek között Pukánszky Béla, Péter Katalin és Endrődy-Nagy Orsolya tanulmányaitól.¹ Hasonló jellegű feladatra vállalkozom: a kutatás célja, hogy a társadalmi élet aspektusainak, az antropológiai tér különböző elemeinek, valamint a jellemző motívumok, attribútumok mögött megbúvó érzületek, attitűdök és eszmények vizsgálatán át rávilágítsunk a paraszti társadalomban munkálkodó gyermekszemlélet néhány lényeges elemére.²

Módszertani keretek

A műalkotás a szemlélődés médiuma, amely rácsodálkozásra, szakadatlan kérdésfelvetésre hívja a befogadót, aki ily módon nem pusztán nézője, hanem olvasója, sőt, egyben értelmezője is a képnek, hiszen nem lehet anélkül olvasni, hogy ne értelmeznénk is egyszerre, amit látunk. A mű előtt leragadunk, elidőzünk, miközben leválunk a hétköznapi közhelyek, sallangok megállíthatatlan folyamáról: a szemlélődés alkalmat szolgáltat a reflektáltabb gondolkodásra és az önreflexióra egyaránt. Ennek során eltávolodunk a hétköznapi jelenségekhez rendelt közhelyes jelentésektől, hogy aztán a gyakorlatban ebből a távolságból, higgadtan, csendesesen közelíthessünk a társadalmi jelenségek felé, többé-kevésbé mentesen személyes ítéleteinktől, indulatainktól. A kép olvasása közben értelmünk a műbe hatol, hogy kihívás elé állítsa műveltségünket, világlátásunkat, attitűdjeinket és türelmünket egyaránt.³

A kép olvasása-értelmezése aktív tevékenység, amelynek része a motívumgyűjtés, a szintani felismerés, de része a kiválogatás is, hiszen a befogadó dönti el, hogy mely lehetséges szempontokat, aspektusokat hozza előtérbe az értelmezés folyamatában. Mindez tőlünk függ. A képolvasás nem jelentheti a kép tartalmának reprodukálását, ehelyett interpetációról van szó, vagyis arról a folyamatról, amikor saját szűrőnkön keresztül átültetjük a mű jelentését a „mi nyelvünkre”. Amikor pedig mindezt tudományos igénnyel tesszük, többnyire előtérbe állítunk egy vizsgálati területet, s innen közelítünk. Esetünkben ez a vizsgálati terület a gyermekkor-történet.

Az interpretátori tevékenység egyik legfontosabb sajátossága a történetek mögé látás. Elemzéseink során ne elsősorban a történeteket (vagy a történetek jeleit) keressük a képeken, hanem igyekezzünk rámutatni a történetek mögött megbúvó mélyebb szerkezeti összefüggésekre. Ha a képeket olvassuk, azt is elmondhatjuk, hogy a képolvasás nem jelent mást, mint újraolvasást vagy újrastrukturálást: bármikor is próbálunk közelebb



kerülni egy műalkotás mélyebb értelméhez, mindig a képi elemek újrendszerezésére törekszünk, amely törekvés egyik legfőbb célja a kép mögött rejlő elbeszélések kibontása. Minden elbeszélés az idő mentén szerveződik, ami azonban pusztán egy szemiotikai rendszer elemeként létezik, az elbeszélés egyik meghatározó eszközeként, s hogy magát a képet megértsük, fel kell bontanunk a kép időrendiségét. Az időbeliség helyett a kép struktúrájára, szerkezetére kell összpontosítanunk, hiszen végső soron magát az idő-problematikát is így ragadhatjuk meg mélységeiben. Nem az egymásutániságra kell tehát koncentrálnunk, hanem a narrációban föllelhető rétegzettségre, rétegelemekre és logikai kapcsolatokra. Az értelmezőnek az a feladata, hogy új oksági viszonyokra mutasson rá, amelyek túlmutatnak az időrendiség kérdésén, s amint sikerül ilyen viszonyt voltaképpen létrehozni, megviláglik, hogy az idővonatkozások valóban csak fikcionálás eredményeiként jönnek létre. Éppen ezért válnak fontossá olyan elemzési szempontok, mint amilyen a történetmondó (narrátor) helyzete, az elbeszélő (festő) nézőpontja, az aktor és aktusai, a történés maga, illetve a tér- és időszerkezetek.⁴

Gadamer szerint a műalkotások elemzése hasonlít az olvasás folyamatához, hiszen ha meg szeretnénk érteni egy képet, először betűzgetnünk kell azt, hogy lépésről lépésre közelebb kerülhessünk a mű lényegének megragadásához.⁵ Az első lépés a Panofsky-féle ikonográfiai modell Mietzner-Pilarczyk szerzőpáros által használt továbbgondolt változatában a preikonografikus leírás, amely minden látható képi elem, formanyelvi és kompozíciós megoldás leolvasását, pusztá regisztrálását foglalja magában.⁶ A második lépés (az ikonográfiai eljárás) a szerzőpáros változatában két részre tagolódik. Az ikonográfiai leírás során összefüggésbe állítjuk egymással az ábrázolás elemeit, meghatározzuk a témát és a képtárgyat, mélyreható jelentéstulajdonítás nélkül; ide tartozik a történelmi háttér, a technika, a kép keletkezési módjának és a vonatkozó élettrajzi információknak az ismertetése is. Azonban az ikonográfiai interpretáció már a mélyebb motívumok, esetleg szimbolikus jelentéstartalmak feltárásával és rendszerezésével, a képek mögött húzódo konvenciók feltérképezésével foglalkozik, forrásként bevonva a művész műalkotásról vallott (vagy adott alkotóperiódusából származó) vallomásait is. Végül az ikonológiai interpretáció a képek „megértésére”, szimbolikus, allegorikus jelentéstartalmainak feltárására törekszik.⁷ Míg tehát az ikonográfia leíró, osztályozó, rendszerező és analitikus jellegű kutatásokat jelöl,⁸ ennél fogva „a tárggyal foglalkozik”,⁹ addig az ikonológus számára a képek a társadalmi tudat részeként tételeződnek, így érzületeket, viselkedési módozatokat, attitűdöket, eszményeket stb. dokumentálnak.¹⁰ Mivel az ikonológia feladata eszme- és világtörténeti értelemben vett jelentéseket keresni a műalkotásoknak, megközelítésmódjával mélyebbre merülhetünk a civilizáció, az eszmék, a vallásos érzület, sőt, a mentalitás és a hétköznapok, vagy éppen a gyermekkor történetében is.¹¹

Mindezt – elemzéseink menetének tagoltabbá, átláthatóbbá tétele céljából – Piotr Sztompka leírásával (a társadalmi élet elemeinek vizsgálata) egészíthetjük ki, amely alapján elmondhatjuk, hogy a képeken érdemes megfigyelnünk az emberi egyedek jellemzőit (testbeszéd, arckifejezés, testtartás, gesztusok, népviseleti elemek, hajviselet), a gyermeki aktivitásokat (ritusok, rutinok, ceremóniák), a társadalmi interakciókat (kapcsolatok, érintkezések, beszélgetés) és azok tényezőit (a partnerek térbeli elhelyezkedése, státus, társadalmi kompetencia), a közösségeket és a közösségi cselekvéseket (cél, aktivitás, az aktivitás ritmusa), illetve a kultúra megnyilvánulásait (anyagi-eszközi javak, szimbólumok, térhasználati jellemzők, tiltások és parancsok ikonografikus jeleinek külső



kifejeződései).¹² Elemzéseinket nagyrészt a vázolt módszertani megfontolások segítségével végezzük el.

A szegénysorú falusi leánygyermek élete

A hagyományos paraszti közösségekben a nevelés mindenekelőtt a családban zajlott, ám arról, hogy a gyermek egész életét a helyi közösséghez igazítsa, a falu egész népe gondoskodott. A gyermeki kíváncsiságnak és spontaneitásnak faluhelyen nem volt különösebben helye, hiszen a cél a szófogadó, dolgos gyermekek nevelése volt, ennél fogva a gyermekek életét szigorú falusi életelvek szabályozták.¹³ A közösség becsületességre, igazmondásra, valláserkölcsre, a család iránti felelősségre, a szülők és az idősek tiszteletére tanította a gyermeket, illetve fontos érték volt a mértékletesség, a nyájasság, az alázatosság, az istenbe vetett hit, illetve a munkában való szorgalmasság is.¹⁴

Ugyanezek a tanítások és normák voltak érvényesek a leánygyermek nevelésére is. A leányok élete a gyermekkortól távolodva mind ritualizáltabbá vált, viselkedésükben egyre kevésbé volt helye a spontaneitásnak. A jó leány ideáljában az alázatos, dolgos paraszti élet rendje tükröződött, s ez a leányideál már a kora gyermekkori is éreztette hatását. A leányok viselkedésének kitételei voltaképpen az átlagosság, a függőség és az engedelmesség eszményei mentén fogalmazódtak meg, s elsősorban a külsőségekben kerültek megnyilvánulásra. Faluhelyen a testi és a morális szféra elválaszthatatlanul összefonódott egymással. A „jó leány” mozgását „szemérmes komoly menés”, testhasználatát visszafogottság és fegyelmezettség kellett, hogy jellemezze. A leány rendességére utalt haja és köténye állapota is, amelyek köré valóságos rítusok formálódtak. A leánynak már kicsi kora óta szófogadónak és hallgatagnak kellett lennie, roppant szemérmesnek és „észrevehetetlennek” – ha nem ilyen volt, korholták érte. Mindez az erkölcsi tisztaság jele volt.¹⁵ A parasztleányi viselkedés rendkívül fontos összetevőjének számított a munka, s ehhez kapcsolódóan a szorgalom és a „fáradhatatlan munkabírási” erénye, illetve a „folytonos tevékenység”, amely hozzájárult a személyes felelősségérzet kifejlődéséhez.¹⁶ Faluhelyen a munka központi jelentőséggel bírt a család életében: e köré szerveződött az erkölcsi rend és a szülők nevelési gyakorlata egyaránt. A gyermek a munkában méretett próbára, a munka során formálódott önbecsülése, önértékelése, de közösségi szerepe is. A családi együttlét élményét is a munka adta, még ha hajnaltól estig is dolgoztak. Az út a falu társadalmához és műveltségéhez csakugyan a munkán keresztül vezetett – a gyermek a munkatevékenységeken keresztül fokról fokra, szinte észrevétlenül szerveződött bele a közösségbe.¹⁷

Gyermekábrázolás az alföldi iskola festészetében

Az alföldi művészek életművében irányadó törekvésként jelent meg a már Courbet programjából jól ismert elképzelés, miszerint a parasztnak és az „egyszerű embereknek” ugyanazt a méltóságot és nagyságot kell megadni, ami korábban csak az isteneknek és a mitológiai alakoknak adatott meg.¹⁸ Ez a felfogás olykor a paraszthalakok felmagasztalásához vezetett, akárcsak Millet vagy Breton munkásságában, ám összességében megindította a kritikai realizmus és a naturalizmus tendenciáit, amelyek fő célja az volt, hogy felhívják a közönség figyelmét a legnagyobb nélkülözések közepette élő emberek és csa-



ládok körülményeire, illetve a társadalmi igazságtalanságokra. A fő különbség, hogy míg a realisták, mint Courbet vagy Daumier nagyobb összefüggésekre koncentráltak, addig a naturalisták műveikkel a szegény emberek életének egy-egy kiragadott töredékének megelevenítését tartották mintaszerűnek (pl. Jules-Bastien Lepage), sokat tanulva a plein air szemléletéből.¹⁹

A szegény emberek kerültek tehát a művészi figyelem középpontjába, s ezen a demokratikus művészet megteremtése felé vezetni kívánt úton nemcsak a szegényparaszti élet témája értékelődött fel, de más megvilágításba került a gyermekábrázolás is. Ugyan a gyermekek megörökítése már a korábbi századokban is jellemző volt a művészet történetében, ám az „apróságok” és a nagyobb fiúk és lányok többnyire a hatalomgyakorlás törekvéseivel szoros összefüggésben, meghatározott gondolati rekonstrukciók tükrében kerülhettek megörökítésre. Alakjaikban erősen megjelentek a társadalom elvárásai, ezért többnyire e művek kapcsán alkalmazható a „kicsinyített felnőtt-konstrukció” gyermekkor-történeti kategóriája. Ezzel szemben a realizmus alkotói a szegénység témája felől közelítettek a gyermekkor témája felé, de mivel itt már hangsúlyosabban koncentráltak a gyermekeket övező társadalmi valóság „antropológiai” szempontjaira (pl. antropológiai tér, rítusok, rutincselekvések), egyre inkább előtérbe kerültek a gyermeki valóság szempontjai is. Ezen szempontok megjelenítése, érzékeltetése azonban majd csak a naturalizmus, illetve az impresszionizmus alkotóinál válik már-már önmagáért való tendenciává, ami azt jelenti, hogy a festészetben ekkortól vált a gyermek (vagy inkább még csak a gyermek látványa?) már-már önértékké.

Mindez az alföldi iskola művészetéről is elmondható. Az alföldi festőművészek életművükben határozottan megfigyelhető a paraszti lét problematikája felé irányuló figyelem fokozódása, a festők mind nagyobb érzékenységgel fordultak a dolgos falusi ember nehéz élete felé. Vásznaikon megelevenítették a paraszti élet kíméletlen rendjét és nyomorúságait, s ez a „plebejikus szemlélet”²⁰ hatotta át gyermekábrázolásait is. Hiszen még a gyermek-tárgyú képeken sem „a boldog, bájos gyermekkor” került megelevenítésre, ahogyan például azt Peske Géza bodajki gyermekfestő jelenetein (*Keménydió, Kutyával játszó fiú, Kisfiú kutyával, Kislány kutyával*) láthatjuk.²¹ Sokkal inkább azt kell mondanunk, hogy a paraszti élet alázatos, szótalan rendje bújjik meg a gyermekek bőre alatt ezeken a megjelenítéseken. Noha anatómiai-fiziognómiai értelemben gyermekeket látunk, jellemzően gyermeki élethelyzetek ritkán kerülnek ábrázolásra. Többnyire komoly, szémérmes, visszafogott leánygyermek és – bár csak részben! – engedelmes, szófogadó fiúcskák jelennek meg paraszti öltözékben, ezáltal is kifejezésre juttatva a falusi élet nehéz rendjét. Azonban érdemes kiemelni, hogy a gyermekség motívumai nem sikkadnak el az interpretációkon, de kiemelve sincsenek.

Arról van tehát szó, hogy a festők – lévén, hogy életükben a magyar nép, a néplélek megfestésére vállalkoztak – a paraszti élet hallgatag rendjét festették meg gyermekábrázolásaikon is. Itt a gyermekkor nem kifejezetten a kortárscsoporthoz tartozó élményekben, a tevékeny felfedezésekben gazdag életkorként jelent meg – a gyermekvilág nem vált el hangsúlyosan a felnőttvilágtól. Nem a felfedezésektől örömteli, lírai utánérzésű gyermekvilág jelenik meg e vásznanon, hanem az az életkor, amely mögött már letagadhatatlanul munkálkodik a nehéz paraszti élet regulája. A gyerekek ugyanis – különösen a nagyobbak – ugyanazt végzik, mint a felnőttek, csak „kicsiben”. Igaz ugyan, hogy ezek az alkotások – tárgyuknál fogva – már felhívták a figyelmet a gyermeklét antropológiai jegyeire, értékeire, ám a



paraszti életrend megjelenítésének szempontjai többnyire felülírták a gyermeki sajátosságokat. Mindezek a szempontok a különböző megjelenítéseken egymástól többnyire elválaszthatatlanul jelentek meg. A tárgyi-fizikai környezet, a ruházat, a divatelemek, a tekintet, a taglejtések, a mozdulatok, a hangsúlyosan szerepeltetett attribútumok, motívumok, esetleg szimbólumok egyaránt következtetési alapokat jelentenek.

Kosztá József művészete

Kosztá József (1861–1949) mestere volt a melankolikus atmoszférateremtésnek. Belülről élte át a parasztsorsot, így belülről is festette azt meg, sorsközösséget vállalva a falusi néppel, s attól művészi sikerei után sem távolodott el.²² Képeit elsöprő indulat uralja, s távol állnak a részletező szándéktól – ilyen értelemben is búcsút mond a század közepén már-már hagyományossá váló cselekményes életképnek.²³ Kosztá – hasonlóan Tornyai Jánoshoz – lázongó ösztönember volt, s ő is ízig-vérig plebejikus szemléletű festészetet művelt. Egy helyen így ír erről: „Az a feladat vár rám, hogy bármi legyen is az ára, a művészi kifejezésnek azt a formáját szolgáljam, amelyet minden idegszálammal tiszta magyar művészetnek éreztem, amely a kegyetlenül mellőzött Paál László és az igazi nagyságában talán még ma sem ismert Munkácsy Mihály legjava műveit küldötte előre örök példaként.”²⁴ Kosztá szófukar, „csupaideg paraszt”²⁵ volt, kinek keble örökké fojtott, belső drámától feszült. Anyagszerű, vaskos felületein még a mitológiai témák is plebejikus jelleget kaptak. Így történt például ez a *Háromkirályok... c. képpel*.

Kosztá József az alföldi festészet egyik legjelentősebb képviselője volt, aki, bár Munkácsy Mihály nyomdokain haladt, s hatottak rá más festők is, mint például Velázquez, Goya, Millet, Delacroix, Roault és Vlaminck, mégis belülről átélten festette a paraszti létállapotot, s sajátosan „kosztás”, indulatos stílusa már-már önkényesnek, mégis hitelesnek hat. Kosztá József ihletője mindvégig az alföldi pusztaság maradt: a magány és a szóiatlan falusi ember világa volt az ő mikro-kozmosza.²⁶ Ismerői zsörtölődő, szófukar, „csupaideg parasztot”,²⁷ ugyanakkor mély érzésű embert láttak benne. Kosztá „plebejikus szemlélete”,²⁸ lázongó természete jutott kifejeződésre képeinek formanyelvében is: műveit a drámai ábrázolás, az erős fény-árnyékokra épített fokozott színvilág, az expresszív realista formálás jellemezte.²⁹ Képeiből szüntelenül érződik a tehetetlenség fölött érzett szenvedélyes düh, a végtelen kétségbeesés az alföldi pusztaság örökké fojtott drámája miatt, ugyanakkor művészetéhez mindennél jobban tartozott hozzá a törekvés a paraszti élet nehéz, ám mégis szép rendjének képi megragadására.

Kosztá suhanckoráig hegyvidéki környezetben nevelkedett, élete nagy részét azonban mégis az Alföldön töltötte, s az alföldi tájat festette aztán mindvégig. E táj, s a benne élő parasztember élményvilága egészen bensőjévé vált a festőnek, így aztán nem pusztán szemidegein keresztül festette a messzibe vesző, hallgatag pusztaságot s annak magányos, rideg természetű falusi embereit. Vaskos, borongós színfoltjai, nyers, durva felületei ugyanis lényé legmélyéről szóltak. Rideg, magányos falusi ember volt ő maga is, s ez a természete találkozott össze a „festőzseni” tehetségével. Így aztán művészetébe nem lopakodtak bele a művelt városi élet szólamai sem, mint ahogyan a polgári élettel, az irodalommal sem volt különösebben szoros kapcsolata. Ő ízig-vérig parasztember volt, aki a nehéz falusi élet csöndes, szép, s egyszerre nyugtalan rendjét festette. Mélytűző képein olykor csak a mezőt látjuk néhány magányosan ácsorgó fával, a fehér árnyalata-



iban tündöklő házakkal vagy állatokkal, de képein gyakran jelenik meg az ember is, aki szakadatlanul végzi fogyhatatlan dolgát, miközben talán rá sem kérdez sorsára.³⁰ Koszta József festményein nem a korábbi népéletkép-festészet sallangjai és sztereotípiái szerint festett népélet köszön vissza, sokkal inkább a paraszti életélmény elevenedik meg. Mint vallja, mindig juhásztor szeretett volna lenni, s mellette festő. Később aztán lett is tanyája, már csak, mint írja, a juhok hiányoztak onnan. Volt azonban felesége, Annuska, akit gyakran megfestett, de időnként más leánymodelljei is akadtak – egy állami gondozásból kivett kislány, Katóka, egy harmadik lány, akinek a nevét nem ismerjük, valamint más kislányok és asszonyok. Idővel ez vált Koszta egyik fő témájává – a leányábrázolás. Bényi László szerint ezek a képek a honi gyermekábrázolás legszebbjei közül valók, amelyek – véleményünk szerint – képesek a gyermeki komolyság megjelenítésére úgy, hogy közben kifejezésre juttatják az archaikus paraszti létállapot tragédiáját is.³¹ Leánygyermek- és leányábrázolásainak nagyobb része sötét, semleges háttérrel megfestett portré, amely mögül érződik a beállítás aktusa, ám – a vasok anyagszerűség, a ragyogó színfoltok, a mélytűzű kolorit okán – mégsem érezzük e darabokon a műtermi festészet merevségét. Úgy is beszélhetünk e képekről, mint a paraszti, illetve parasztleányi létállapotot összegző művekről, melyek összefonódnak a lélekábrázolás kosztai mélységeivel és ösztönösségével.

Kislány kakassal

Koszta József leányportréinak sajátos csoportját képezik azok az ábrázolások, amelyeken a modell kakassal látható. A motívum egyértelműen a paraszti sors szimbólumaként jelenik meg, hangsúlyosan szerepeltetett alakjával érzékeltetve a falusi élet rendjét. A kakas jelképe az éberségnek és a figyelemnek, de jelentheti a reményt és a hitet is, s a jóság szimbóluma is egyszerre. A hagyományosan a kakasnak tulajdonított képességek a jóstehetség, az időjóslás képessége, a bölcsesség és az önzetlenség, de itt is olvashatunk éberségéről, többek között az ókori perzsa kultúra kapcsán. Az ókori görög kultúrában a fény és a világosság szimbóluma volt, de az ókori népeknél általában áldozati állatként is szerepelt. Ezzel szemben a tyúkot hagyományosan mindenekelett a csoporttudat, a gyermekszeretet, az anyaság és a termékenység megtestesítőjének tartják. Mindezen ismeret eszünkbe juttatja a paraszti életideállal együtt élő hagyományos értékeket: egyrészt megidézi a fáradhatatlan munkabírási morálját, a kitartást, a vallásos miszticizmust, az önzetlenséget és a szerénységet, másrészt felhívja a figyelmet a közösségi szellemre, illetve a gyermeknemzés és az anyaság jelentőségére.³²

A kakas, illetve a tyúk alakja önálló tárgyként is visszaköszön a festő életművében *Kakas és tyúk* című vásznan (1930-as évek), mintegy e művel juttatva kifejezésre a nő-férfi kapcsolat természetességéről és egyszerűségéről vallott közfelfogást, ami a falusi társadalom tudatában-tudattalanjában élt. Ebből a párhuzamból kiindulva azt is mondhatjuk, hogy a leánygyermek, illetve leányok kezében tartott kakas utal a nőléti fajreprodukcióval kapcsolatos elemekre, illetve ezzel együtt a biológiai érés folyamatára vagy éppen a biológiai érettségre. A paraszti élet szimbolikájában, akárcsak a babonák és a hiedelmek világában, a fiastyúk a termékenység szimbólumaként jelenik meg, ennél fogva pedig a kakas – mint a fiastyúk párja – egyértelműen utal a nő biológiai érettségére, illetve a termékenységre. Némelyik falun (például Csanádpalotán) még a vetést is olyan napon



kezdtek, amikor először látták meg a Fiastyúkot, ennek célja pedig nem más volt, mint a bő termés elősegítése.³³ Ily módon – áttételesen – a fiastyúk a termékenység jelképének tekinthető a paraszti társadalomban.

Ezzel némiképp összhangban áll a *Talmud*ból kiolvasható tartalom, ugyanis a zsidó hagyományban a kakas és a tyúk együttes, mátkapárként való megjelenítése esetében a kakas alapvetően a termékenységet jelképezi. „A Talmud szerint az udvariasság képe, mert ő vezeti be urát, a Napot”. Mindenesetre, ha a paraszti élményvilág és a falusi társadalom tapasztalatrendszerének vizsgálatánál maradunk, összegzőképpen kijelenthetjük, hogy a falusi szemlélet számára a kakas nem más, mint az „egytörvényű” paraszti élet kérlelhetetlen rendjébe való belevetetés szimbóluma.³⁴

A gyermekkép vonatkozásában a kakas csakugyan utalhat a jóság és a szerénység értékére, ugyanis, mivel úgy tartják, hogy eledelét megosztja a tyúkokkal, a kakast a jóság szimbólumának is tartják. Ugyanakkor – az ókori görög bölcsélet nyomán – jelképezheti a jókívánságot és a gyógyítást (Id. Aszklépiosz) is, de jelen esetben leginkább az áldozathozatalt (Id. Platón: *Phaidón*). Az ókori római kultúrában – Minerva, Priapus, Mercurius és Mars szent állataként – a kakas alakjában megjelent a harciasság és az éberség tulajdonsága, de – ha Proserpinával hozzuk kapcsolatba – jelképezheti a természet megújulását, a tavasz termékenységét is. A kakasábrázolásban az éberség és a harciasság tulajdonsága a keresztény kultúrkörben is megjelenik, hiszen a *Bibliában* a kakas úgy is ismert, mint az az állat, aki hirdeti az új hit felvirradását, ugyanakkor ebben az összefüggésben jelképezheti az igazhitűséget is, avagy az „igazak lelkét”. Hasonló irányba mutat a 11. századtól a templom tornyára rögzített fémkakas (az ún. „szélkakas”), amely minden irányban körbeforog, avégett, hogy legyőzze a gonoszt, s elűzze azt hangjával; ennek alakjában ugyancsak az éberség és a harciasság jelenik meg. A kakast Durandus Vilmos mendei püspök az isteni prédikátor jelképének tartotta, „a ki éjjente is őrökdi hívei felett, hogy szavával életre keltse a sötétségben levőket s hirdesse nekik a jövőndő örök világosság dicsőségét!” Péter apostol kapcsán asszociálhatunk a bűntudatra és az emberi gyengeségre is (Mt 26,74–75), Szent Ambrus *Himnusz kakasszóra* c. írása kapcsán pedig a reményre és az enyhületre. Végül, Prudentius egyik költeményében a pogány világot a kereszténységgel összekötő szimbólumként említi meg, de itt is megjelenik a hit, a remény, a megújulás és az enyhület jelentése, illetve az éberség és a hitbuzgóság motívuma.³⁵

Ezen jelentések nagy része – különösen a jóság, a jóindulat, az éberség, a termékenység és a remény – föllelhető ábrázolásainkon is, s kapcsolatba hozhatók az életideállal, a leányideállal, s azon keresztül pedig a gyermekképpel. A kislányok, leánygyermek kezében, karján, ölében megjelenített kakas ezeken a megjelenítéseken minden bizonnyal egyszerre utal a keresztényi jóindulatra, s ezzel együtt a szerénységre, a hitből, s ezzel együtt a fáradhatatlan munkabírásból fakadó éberségre, illetve a termékenységre, hiszen a zsenge, még érintetlen leány mintegy magában hordozza a természet megújulásának, illetve folytonosságának lehetőségét. Tehát itt utalás történik a nő fajreprodukciós funkciójára, ugyanis itt a leány – a kakas attribútuma révén – befogadó „anyagként” jelenik meg, passzív materiaként,³⁶ akinek dolga, hogy alávesse magát a patriarchális hatalomnak, s egyúttal a természet rendjének. Azonban ilyen összefüggésben csakis a szűz leány kerülhet ábrázolásra, éppen ezért a tárgyalt képeken megjelenik az ártatlanság jelentése is, melyhez a falu társadalmának íratlan kódexében hozzátapadt a visszafogottság, a szerénység és a szegénylősség viselkedésbeli követelménye is.



Ily módon az elmondottakból az ártatlan, érintetlen, visszafogott, szemérmes leánygyermek képére következtethetünk a „lány kakassal” típusú ábrázolások kapcsán, mindez pedig összhangban áll mindazzal, amit fejtegetésünk elején megállapítottunk. Tehát Koszta József festői életművében a kakassal a karján megjelenített leánygyermek, illetve leány a férfi – illetve a patriarchális népi társadalom – alávettjeként, passzív, befogadó, alárendelt tényezőként, „relatív teremtményként” jelenik meg, akinek szerepe mintegy a férfi szerepéhez képest fogalmazódik meg.³⁷ Osztályrésze nem más, mint a beletörődés és a beleegyezés a földművelő élet kéréseivel, szertartásos rendjébe. A kakas ennek az életrendnek, illetve a vázolt leányideálnak és leánygyermek-konstrukciónak az attribútumaként jelenik meg a képeken. Ugyanakkor kultúrtörténeti ismereteink birtokában, mint már arra utaltunk, a remény üzenetét is beleolvashatjuk az ábrázolásokba: a nélkülözésektől kísért szegényparaszti leány- és asszonyélet már-már sziszifuszi létállapotának minden nehézsége ellenére is olykor megjelenik az életbe és a teremtő akarat segítségébe, jóindulatába vetett hit is, mely alapvetően a keresztény hitből táplálkozik.

A *Kislány kakassal* c. festmény (1917) vermeeri és velazquezi hatásokról tanúskodik, ám a felületen uralkodó vaskos anyagszerűség okán sajátosan kosztásan jut kifejeződésre a paraszti környezet mély indulatokkal telített atmoszférája. A leánygyermek szájának legörbülő vonalai hallgatag, szemérmes természetéről beszélnek, ugyanakkor lényéből nemcsak alázatosság és kedves egyszerűség árad, de érződik a csodálkozó gyermeki természet bája is. Megvilágított arcéle élesen emelkedik ki a sötét háttérből, arcán végtelen báj és kedves egyszerűség ül ki. Hajának „rendes állapota” a leányoktól megkövetelt önfegyelemre utal. Arcán az arcpír szégyellősségre enged következtetni. Mint tudjuk, a templom előtt a lányok gyakran kicsipkedték egymás arcát, hogy szégyenlősnek tűnjenek, ugyanis csak a szégyenlős lány tűnt a falu népe előtt magát jól viselő leánynak. Mindez az érlelődőben lévő leányideálra utal.

A csendes, visszafogott leány ideáljára következtethetünk továbbá a testhasználat motívumai közül olyan elemekből, mint amilyen a kissé előreemelt, félrebiccentett fej, a mélyen ülő, vigyázó, szégyellős tekintet. A test kissé elfordul, ezzel szólaltatva meg haloványan a gyermekkor félszűzességét, spontaneitását – annak jele ez, hogy e lányka nem tagozódott még bele egészen a paraszti élet rituális rendjébe. A népviseleti elemek közül megemlíthjük a vállakon elboruló piros kendőt is, amely finom árnyalataival magán viseli a falusi lét tüzeit, illetve megemlíthjük még a fehér árnyalataiban gazdag ruhácskát – mindez Koszta mélyérzékenységű kolorizmusáról tanúskodik. A sötét háttérből élénk színekkel kiváló vörös kendő valamelyest eszünkbe juttathatja *Margarita infánsnő* égő, kármin mellbokrétáját.

A semleges háttér sötét tónusai és a leányalak ruhájának fehér és piros árnyalatai között érződő feszültség révén, illetve a durván felrakott, vaskos színelemeknek köszönhetően egyszerre válik érzékelhetővé a paraszti élet hallgatag, szertartásos rendje és indulatból való telítettsége, nyugtalansága. Sokatmondóak a lányka szemei is: „A csodálkozó, mélykék szempár – a lélek tükre – Koszta súlyos, borongós egeit idézi, s egy kicsit úgy érezzük, hogy maga a nehéz természetű, kevés szavú, de izzó lelkületű művész néz vissza ránk.”³⁸ A lányka mintegy a paraszti sors szimbólumaként tartja kezében a cirbákos kakast, amely a paraszti leányélet, s egyszerre a paraszti világ összegző igényű műveinek egyikévé avatja a képet. Mindennek köszönhetően a leánygyermek alakja tí-



pusszerűen, s közben rendkívül elevenen jelenik meg – egyszerre érzékelhető a lányka pillanatnyi lelkiállapota és a személye mögött húzódoó életrend.

A kakas attribútuma természetesen a vázolt tartalmakat aláhúzza a képen, hiszen az állat itt alapvetően az alávetettség, a szerénység, s ezzel együtt a jóság megjelenítőjeként került ábrázolásra, ily módon pedig megjelenik az „ártatlan gyermekkor” szólama. A cirbákos kakas alakja ebből a szempontból összhangban áll a kislány pirosposzsgás, kicsipkedett arcának szomorú-szerény ábrázatával, illetve a görnyedt tartásából fakadó visszafogottsággal, a kakas tarajának vöröse pedig rárimel a leány kendőjének, illetve a hajába tűzött virágnak a vörösére; ezek a tónusok a paraszti élményvilág melegét juttatják eszünkbe. A népi hagyományhoz hűen itt is jogosultnak tűnik a termékenységre asszociálni, hiszen a kakas a bő termés, s ezzel együtt a termékenység szimbólumaként jelenik meg a falusi folklórban. A kakas alakja kapcsán gondolhatunk a hűségre, hiszen a kakas mint a mátkapár egyik párja mintegy a felnőtt életre való előkészületre utal. Ebből kiindulva azt vehetjük észre, hogy ez a leányka már gyermekként sem egészen gyermek, már ebben az életkorban is előre érzékelhetővé válik asszonyi sorsa, osztályrésze, amely nem más, mint a hallgatag parasztasszonyi sorsba történő beleegyezés, illetve a patriarchális rendnek való alávetettség, hovatovább, a kiszolgáltatottság, amelyet a néprajzi szakirodalom a gyermekkor kapcsán ugyancsak tematizál.

Végül, éppen a kiszolgáltatottság kapcsán, közvetett módon eszünkbe juthat Edvard Munch *Pubertás* c. festménye (1894–96), amely ugyancsak a leánykor eme érzékeny szakaszának interpretációját nyújtja, meglehetősen más összefüggésben, de csak azért, mert egészen más társadalmi közegből meríti tárgyát.³⁹ Koszta festményén szó sincs a megbotránkoztatás szándékáról, a provokáció gesztusáról, de a Munchnál föllelhető őszinteség, nyersség és ábrázolásbeli kíméletlenség (a leányka lényének, nemiségének már-már a lemeztelenítésig történő bemutatása) ezen az ábrázoláson is nyugtázható. Akárcsak Munch festményéről, e képről is „a nő nemi ébredésének döbbenete árad”, ha itt ez – a paraszti életfelfogás érzékeltetésével összhangban – sokkal visszafogottabban is került megjelenítésre. Koszta vásznán nem történik hangsúlyos utalás a nemiségre – legföljebb annak fajreprodukciós aspektusára –, de talán itt is érzékelhető a leány lényén valamiféle szorongás – esetleg csak féltékenység? –, amely együtt jár a nemi szerepből fakadó kiszolgáltatottság érzésével.⁴⁰

Munch képének a lélektani utalásokon (ld. Kierkegaard a szorongásról) túl kultúrákritikai, társadalomkritikai vonatkozása is kitapintható, amit a festő alapvetően Ibsentől, a *Vadkacsa* mesterétől tanult, aki nem mást mondatott ki egyik szereplője, Relling doktor száján keresztül, mint, hogy a „hazugság”, amit az ember finomkodóan „eszménynek” hív, az ember életének „mozgató rugója”, illetve, hogy: „aki megfosztja az átlagembert az élete nagy hazugságától, a boldogságát veszi el tőle!”⁴¹ Miként Ibsen drámáival, Munch e festményével (és más képeivel) – nagy botrányokat kavarva – ugyancsak lerántotta a leplet a nyárspolgári társadalom ideáljairól, s kifejezte a polgári előítéletek és az ezekre alapozott társadalom iránti gyűlöletét.⁴² Munchnál tehát a polgári értékek bírálata szorosán összefonódott a kierkegaard-i és nietzschei egzisztencializmus működésével.

Koszta József idáig nem ment el, ő pusztán kifejezte saját kora valóságát, nagyjából úgy, ahogy egy tanult, haladó művész láthatta, s úgy, ahogy a falu népe, hiszen ő egyszerre festett a művész és a nép szemével. Nem provokált, mert provokációnak nincs helye, nincs funkciója falusi emberek között, s különben is: nincs mit leleplezni itt, hiszen a falu



erkölcse nem pusztán díszlete vagy divatos öltözéke, hanem húsa és szövete a falusi életnek. A falu erkölcse őszinte, mert ősi, elemi, s tegyük hozzá, roppant naiv erők táplálják, nem pedig csak a társadalmi megszokás fenntartásának képmutató kívánalma, mint városi, polgári közegben. Ha valóban beszélhetünk szorongásról Koszta vásznai kapcsán, akkor ez sem a városi ember szorongásélményét jelenti, hiszen itt a falu törvényei oly erős integráló erővel bírnak, hogy az egyén identitása nem kerülhet válságba, mivel a közösség normái, erkölcsi biztonságos keretet nyújtanak élete számára. Érzékelhető azonban az a csupa ideg paraszti természet, az a zsírosparaszt szemlélet és az a szenvedély, amelyet Koszta is magába szívott a falu élményvilágából, s éppen azért mondható, hogy egyszerre láthatott a művész és a nép szemével, mert a művész magáévá tette mindazt, ami a falu mikro-univerzumából kiérezhető, sajátta tehető volt. A leány kiszolgáltatottsága valóban érezhető, de ez a kiszolgáltatottság nem a bizonytalansággal és az anómiával rokon, sokkal inkább az archaikus paraszti létállapottal, s azzal a tudattal, hogy az ember születése a társadalomban mindent eldönt. Ez a leány egyszerű parasztleánynak született, s már szemében ég egész élete, kiolvasható belőle minden, ami ő: szerénység, beleegyezés, visszafogottság és alávetettség.

A kakas motívuma hasonló értelemben szerepel Koszta József más képein is: a szerep-predesztinációt érzékeltető szimbólumként realizálódik mindenütt. Az *Annuska a kakassal* című képen (1917) szintén a paraszti élet hangsúlyos attribútumaként jelenik meg a cirbákos kakas. Mélytűzően megfestett, nagy alakja mintegy elválaszthatatlanul tartozik hozzá a lánykához, aki úgy tartja magához a kakast, mintha csak a sorsa, az élete volna. A képen a kettéválasztott hajú, kissé leemelt fejű leánygyermek komoly tekintettel, csendesen néz maga elé, beleegyezőn, lényében a hallgatag, visszafogott leány ideálja vetítődik előre. A semleges háttér sötét tónusai és a parasztlányka fehér ruhája között érzékelhető feszültségben jut kifejeződésre a lányka életének szóvalan rendje. Mivel némiképp úgy tűnik, mintha a leánygyermek előrenyújtana a kakast áldozatot felmutató gesztussal, a képet talán az áldozatmutatás képi reprezentációjaként is értelmezhetjük, s ha így interpretáljuk e festményt, magát a leánygyermeki életet láthatjuk feláldozott, a falusi társadalom rendjének alávetett életnek. Itt tehát a művésznek sikerült megszólaltatnia a függőség, az engedelmisség paraszti eszményét, illetve a kiszolgáltatottság, az alárendeltség és a szóvalan beletörődés parasztasszonyi élményvilágát.

A *Lány kakassal* című festményen (é. n.) már aligha gyermeket, sokkal inkább egy már-már nővé érett lányt látunk, profilból ábrázolva. A beállításnak köszönhetően kifejeződésre jut a falusi élet szigorú rendje. Ezt a csendes, szertartásos hangulatot a mintás népviseleti elemek csak fokozzák, ahogyan a szemérmességre utaló arcpír és a hajviselet „rendes” állapota is. A lány tekintete egy felnőtt nő komolyságát mutatja: Annuska úgy néz a távolba, mint aki már képes élete távlatait bemérni – egy megállapodott, a falusi élet rendjébe beletanult, beleszerveződött, a felnőtt életre megérett leányt látunk a képen. Mindezt a cirbákos kakas hitelesíti, mint sorsszimbólum, mely az egyén és a közösség sorsának összefonódására utal, illetve azzal együtt a nők „relatív teremtmény”⁴³ voltára és társadalmi alávetettségükre.

Ebbe a témakörbe kiválóan illeszkedik Ferenczy Károly *Leány kakassal (A kedvenc)* c. paraszti portrééletképe (1902), hiszen az itt megjelenített létmotívumok a szegényparasztság, illetve a szegényparaszti leánygyermek ábrázolásának mintegy típusos kellei, különösképp a kosár és a fiastyúk. A lányka úgy tartja kezében a levégásra szánt



fiastyúkot, mint „házi kedvencét”, amely egészen hozzánőtt szívéhez, ugyanakkor szimbolikusan is értelmezhető e mű. A szimbolikus értelmezés szerint a leánygyermek saját sorsa fölött érez bánatot, hiszen a tyúk értelmezhető a leányra váró későbbi sors szimbólumaként is. A tyúk mint a parasztleányi lét sajátos létmotívuma utal továbbá olyan, a leánygyermek lényében érlelődőben lévő tulajdonságokra, mint amilyen az alázatosság, az alávetettség, a szemérmesség, a szegénylőség, a visszafogottság, a hallgatagság és a jóság. Továbbá megjelenik itt a termékenység motívuma, nemcsak a tyúk, hanem a kosár alakja révén is,⁴⁴ ezzel ugyancsak előreutalva a hallgatagságra és beletörődésre ítéltetett leánygyermekre váró későbbi asszonysors és anyasors minden terhére. Öszszességében kedves hangú, a tárgy tekintetében figyelmes kép ez, mely nem annyira a részleteknél, sokkal inkább az élmény lényegénél fogva ragadja meg a közvetíteni kívánt leánygyermeki élménytöredéket.

E mű nemcsak tematikailag illeszkedik a tárgyalt Koszta-festmények sorába, de a kakasmotívum is hasonló értelemmel bír e vásznon. Ugyanis általa kifejeződésre jut a szerep-predesztináció jelenségköre, csakúgy, mint a szerény, szófogadó, visszafogott, hallgatag leánygyermek képe. A kakas siratása – mint a saját sors siratása – előrevetíti azt a parasztasszonyi életideált, amely erre a kislányra vár, sőt, ami már érlelődőben van lényében. Ezen életideál tükrében érthető meg a gyermekkép is, amely mindegyik tárgyalt festményen megfigyelhető, végigvihető.

Érdeemes rákérdezni: miféle külső tekintet mered rá a képen ábrázoltakra? Minden biztonnal a falu szigorú, kontrolláló tekintete által meghatározottak e leányalakok, testük minden porcikáját átjárja a patriarchális falusi életrendnek való alávetettség. Ugyanakkor kiszolgáltatottságuk nem teszi őket rabbá, amennyiben ebben az életrendben érzik magukat szabadnak, akárcsak Sysiphos. Összegzésképpen: a paraszti élet egytörvényűsége az, ami esszenciális kifejeződési formát nyer e képeken, újfent érvenyt adva a „kicsinyített felnőtt” egyfajta szólamának. Ugyanakkor a képek mögül érződő erőteljes felnőtt kontroll okán mégis belelátjuk az ábrázolt alakokba a gyermekkor átmeneti, befejezetlen voltát is, különösen Koszta József *Kislány kakással* c. művén. Azonban Ferenczy Károly idézett festményén egyenesen a gyermeki bájosság, szeretetre méltóság egyetemes gyermekkor-motívuma kerül kifejeződésre, de a látszat ne tévesszen meg minket: a kakasmotívum rejtett jelentéstartományai okán itt is megjelenik a „miniatűr felnőtt” képe, még akkor is, ha határozottabban véljük érezni az univerzális gyermeklét-motívumokat.

Jegyzetek

¹ Pukánszky Béla: *Gyermekfelfogás a barokk korban*. In: Dombi Józsefné – Maczelka Noémi (szerk.): *A barokk kor interdiszciplináris megközelítése a Bach évforduló jegyében. Tanulmánykötet*. SZE Juhász Gyula Tanárképző Főiskolai Kar Ének-zene Tanszék, Szeged, 2001. 52–65. o.; Péter Katalin (szerk.): *Gyermek a kora újkori Magyarországon*. MTA Történettudományi Intézete, Budapest, 1996; Endrődy-Nagy Orsolya: *Középkori gyermekkép-narratívák?* In: Kozma Tamás és Perjés István (szerk.): *Új kutatások a neveléstudományokban. A munka és nevelés világa a tudományban*. MTA Pedagógiai Tudományos Bizottság – ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2013. 267–288. o.



- ² Vö.: Piotr Sztompka: *Vizuális szociológia. A fényképezés mint kutatási módszer.* Gondolat Kiadó – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest – Pécs, 2009. 45–51. o.; Ervin Panofsky: *A jelentés a vizuális művészetekben. Tanulmányok.* ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, Budapest, 2011. 254–257. o.; Géczy János: *Sajtó, kép, neveléstörténet. Tanulmányok.* Iskolakultúra, Veszprém – Budapest, 2010. 203, 207. o.
- ³ Hans-Georg Gadamer: *A kép és a szó művészete.* In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomen, valóság.* Kijarat Kiadó, Budapest, 1997. 277, 281. o.
- ⁴ Thomka Beáta: *Képi időszerkezetek.* In: uő (szerk.): *Narratívák 1. Képelemzés.* Kijarat Kiadó, Budapest, 1998. 8–10. o.
- ⁵ Hans-Georg Gadamer: *A szép aktualitása.* T-Twins Kiadó, Budapest, 1994. 160. o.
- ⁶ Ulrike Mietzner – Ulrike Pilarczyk: *Képek forrásértéke a neveléstörténeti kutatásban.* In: Hegedűs Judit – Németh András – Szabó Zoltán András (szerk.): *Pedagógiai historiográfia. Új elméleti megközelítések, metodológiai eljárások.* ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2013. 31–49. o.
- ⁷ Uo. 36. o.
- ⁸ Marosi Ernő: *Bevezetés a művészettörténetbe.* Tankönyvkiadó, Budapest, 1985. 202. o.
- ⁹ Louis Réau: *Az ikonográfia meghatározása és alkalmazása.* In: Pál József (szerk.): *Az ikonológia elmélete.* József Attila Tudományegyetem Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke, Szeged 1986. 266–290. o.
- ¹⁰ Géczy János: *Sajtó, kép, neveléstörténet; i. m.* 203–213. o.
- ¹¹ Marosi Ernő: *Bevezetés a művészettörténetbe, i. m.* 202–208. o.
- ¹² Piotr Sztompka: *Vizuális szociológia, i. m.* 45–51. o.
- ¹³ Jávor Kata: *A magyar paraszti erkölcs és magatartás.* In: Sárkány Mihály és Szilágyi Miklós (szerk.): *Magyar néprajz VIII. Társadalom.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 2000. 670–673. o.
- ¹⁴ Lásd: Szuhai Benedek: *Arany ABC = In: Sárospataki Lapok, XVIII. évf. 1899. 46. szám, 948–952. o.*
- ¹⁵ Jávor Kata: *A magyar paraszti erkölcs és magatartás, i. m.* 611–615. o.; Laczkovits Emőke: *Adalékok a falusi gyermekek életéhez Veszprém megyében, 1868–1945.* Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei 15. Veszprém, 1980. 259. o.
- ¹⁶ Jávor Kata: *A magyar paraszti erkölcs és magatartás, i. m.* 672. o.
- ¹⁷ Deáky Zita: *A kisgyermekkor történeti néprajza Magyarországon.* Századvég Kiadó, Budapest, 2011. 275, 283. o.
- ¹⁸ Lásd: Gustave Courbet: *Előszó kiállítási katalógushoz.* In: Czine Mihály (szerk.): *A naturalizmus.* Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1979. 161–162. o.
- ¹⁹ Czine Mihály: *A naturalizmus.* In: uő (szerk.): *A naturalizmus, i. m.* 10, 14–15. o.
- ²⁰ Egri Mária: *Kosztá József.* Corvina Kiadó, Budapest, 1989. 5. o.
- ²¹ *Bodajk története III. – Bodajk híres festői. Helytörténeti Szakkör, Bodajk, 2007.*
- ²² Egri Mária: *Kosztá József, i. m.*
- ²³ Végvári Lajos: *Szolnoki művészet. Művelt Nép Könyvkiadó, Budapest, 1952. 51–53. o.*
- ²⁴ Uo. 30–31. o.
- ²⁵ Németh Lajos: *Modern magyar művészet.* Corvina Kiadó, Budapest, 1972. 30–31. o.
- ²⁶ Bodnár Éva: *Az újra felfedezett Tornyai.* Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1986. 11–12. o.
- ²⁷ Németh Lajos: *Modern magyar művészet, i. m.* 30–31. o.
- ²⁸ Végvári Lajos: *Szolnoki művészet, i. m.* 30–31. o.



- ²⁹ Hárs Éva: Csók, Koszta, Rudnay. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1966. 15–16. o.
- ³⁰ Bényi László: Koszta József. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1959. 5, 9, 10. o. Vö. még: Lázár Béla: Koszta József művészete = Magyar Művészet, 1937. 3. szám
- ³¹ Csiffáry Gabriella (szerk.): Születtem... Magyar képzőművészek önéletrajzai. Palatinus, Budapest, 2002. 104. o.; Bényi László: Koszta József, i. m. 19–20, 35. o.
- ³² Sólyom: A kakas és a mítoszban és a néphitben = Állatvilág, 1909. 2. évf. 1. füzet. 1909. február 15.; Pál József és Újvári Edit (szerk.): Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából. Balassi Kiadó, Budapest, 2001.
- ³³ Pócs Éva: Az emberi világ. Tér és idő. In: Faragó Tamás (szerk.): Magyarország társadalomtörténete a 18–19. században 2. Dico Kiadó – Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest, 2004. 144. o.
- ³⁴ Pál József és Újvári Edit (szerk.): Szimbólumtár, i. m.
- ³⁵ Uo.; továbbá: Sólyom: A kakas és a mítoszban és a néphitben, i. m.; Prudentius: Himnusz a kakasszóra. In: Babits Mihály kisebb műfordításai. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1981. Lásd még: Takács Béla: Bibliai jelképek a magyar református egyház-művészetben. Református Sajtóosztály, Budapest, 1986. 80–86. o.
- ³⁶ Vö. I. Móz 2–3. Elisabeth Badinter: A szerető anya. Az anyai érzés története a 17–20. században. Csokonai Kiadó, Debrecen, 1999. 21–22. o.
- ³⁷ Jávor Kata: A magyar paraszti erkölcs és magatartás, i. m. 629. o.
- ³⁸ Hornyik Sándor: Koszta József: Kislány kakassal. Kieselbach Galéria és Aukciósház, Budapest, é. n.
- ³⁹ Kovács Zsófia: Munch, az önidéző pre-expresszionista. Prae.hu, 2012.01.08. <http://www.prae.hu/index.php?route=article%2Farticle&aid=4495>. Megtekintés: 2015.03.23.
- ⁴⁰ Kristó-Nagy István: Munch. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1983. 41–44. o.
- ⁴¹ Henrik Ibsen: Vadkacsa. In: uő: Három dráma. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1987. 207. o.
- ⁴² Mario de Micheli: Az avantgardizmus. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1977. 34. o.
- ⁴³ Jávor Kata: A magyar paraszti erkölcs és magatartás, i. m. 629. o.
- ⁴⁴ Pál József és Újvári Edit (szerk.): Szimbólumtár, i. m.