

GYŐRI TAMÁS

PARASZTI ÉRTÉKREND ÉS MŰVÉSZI ÉRZÉKENYSÉG TALÁLKOZÁSA

egy kolozsi naiv festőnő munkássága nyomán



Hiszen igenis megfogalmazódik egyfajta esztétikai ideál (és kritika is, ha úgy tetszik), ami nem merül ki a dolgok pusztá realista ábrázolásában, hanem egy saját belső világrendet teremt meg, ami konkrétabban a dolgok megszépítésében, megjobbításában vagy „helyre rakásában” érhető tetten.

Jelen dolgozatra egy átfogóbb kultúrakutatás oldalhajtásaként lehet tekinteni, amely tizenégy hónapja zajló terepmunka tapasztalataiba ágyazódik. A tematikai kitérőt a terep adottságaihoz való rugalmas viszonyulás eredményezte. A tanulmány narratív biográfiai és komplex festői repertoárt felölelő elemzése egyben Farkasné Kun Zsuzsi¹ kolozsi naiv művész teljes életművének is emléket állít. A korai művészetek (nemkülönböztetve korunk multimédiás kultúrájának) totalitásra törekvését többen megfogalmazták. Banner Zoltán művészettörténész a művészi kifejezésnek ezen archaikus és általánosan elterjedt vonását – a szóbeliség és a vizualitás együttes megjelenését – az erdélyi részekben különösen hangsúlyosnak tartja.² Az elemzett naiv művészre is e sajátosság jellemző; festményein és rajzain kívül halotti búcsúztatókat és egyéb verseket is ír.

A tanulmány célja ahhoz az általános művészetelméleti kérdéshez való hozzájárulás, melynek alapján jobban megrajzolhatjuk ennek az „újonnan felfedezett”, közties (naiv) művészetnek a sajátosságait és funkcióját.

A naivok helye a művészetben

■ A konkrét elemző munka előtt néhány művészetelméleti és -történeti megjegyzést kell tenni, hogy kiindulásként elhelyezhessük e periferikus (de annál gyakoribb és az emberi közösségekben ontogenetikusan benne rejlő) művészeti gyakorlatot. Közties műfajról lévén szó, önmagáról a naiv művészetről való beszéd teljességgel értelmetlen. A népművészet (sőt áttételesen, bizonyos vonása-

iban a középkori művészet) és a naiv művészet közötti szoros kapcsolatot többen leírták, vagy felhívták rá a figyelmet.³ A népművészet művészetkategóriák közötti besorolásáról – a művészet történeti fejlődését megvilágítván – szintézisszerű, tágabb perspektívába helyezkedő művészettudományi munkákat érdemes fellapozni.⁴ Ebben az összefüggésben Hans Belting német posztstrukturalista művészettörténész 1990-ben megjelent munkáját emelném ki, amelyben a szerző megkülönbözteti a képek korszakát a reneszánsztól számított művészet korszakától. Ettől az időszaktól számítva a képiség és szóbeliség korábbi szimbiózisa fokozatosan megtörik, majd mindkettő a fejlődés különálló útjaira lép. A német szerző következtetése szerint a képiség illetően válságának okát a kálvini reformáció negatív képteológiájában lehet felfedezni. Mindemellett azon az állásponton marad, hogy sem a vizuális, sem a nyelvi természetű médiumok nem lelhetőek fel egyedüli, tiszta formájukban. Horváth Gyöngyvér tanulmánya szerint a képek mögötti ismert történetek vagy közvetlenül a képfelületen megjelenített szövegek és nyelvi elemek – mint a szövegek vizuális alkotásokon való megjelenésének egyik legősibb formája – döntően a kora újkor vagy azt megelőző (középkori) kultúrák sajátjai.⁵ Az elemzés be fogja mutatni, hogy ez a komplexitásra törekvő, archaikus művészetszemlélet a naiv művészetnek ebben a késői szakaszában is érvényesülhet. És talán (egyéb érvek mellett) megkérdőjelezhető az a többek által hangoztatott nézet is, miszerint a naiv művészetet határozott hagyománynélküliség és konvenciómentesség jellemezi. De lássuk, mit is mond a szakirodalom a naiv művészet jellemző vonásairól.

A naiv művészetet tárgyaló munkák főleg szemléletbeli, kisebb mértékben esztétikai sajátosságok irányában mutatnak érzékenységet, az alkotások létrejöttének indítatásairól vagy funkciójáról nem sok szó esik. Elemzésem nem követi e tendenciát, hanem sokkal inkább egy társadalmi megközelítésű értelmezésre tesz kísérletet.

A naiv művészet szemléletmódjára jellemző a jó értelemben vett gátlástalanság és szenvedélyesség;⁶ egy meghatározott világkép valóságában való megingathatatlan hit;⁷ az igazságérték erős jelenléte;⁸ az említett törekvés a totalitásra;⁹ ábrázolásmódja nem a külvilághoz való viszonyát fejezi ki, hanem magát a külvilágot ábrázolja, vagy ahogyan a művész elképzeli azt;¹⁰ a kritikai értékelés és az esztétikai cél hiánya¹¹ (ezzel a kitétellemel a későbbiekben vitázni szándékozom); az individuális jelleg és a hagyománytalan szemléletmód.¹² A naiv művészet esztétikai jellemzői a tiszta derű, az egyszerűség és a harmónia.¹³ Formanyelvét ösztönös naturalizmus vagy más szerző szerint realista ábrázolásmód uralja;¹⁴ az előbbiekben vázolt ősi előképeknek megfelelően archetípusok és szimbólumok használata is megjelenhet,¹⁵ és a népművészettel szemben nem rendelkezik egységes stílussal.¹⁶ Az alkotó kapcsán veleszületett tehetségét és a szakmai iskolázottság hiányát érdemes kiemelni.¹⁷ Az alkotás indítatásáról az derül ki, hogy a „csinálás” vagy ezmesterkedés élvezete hajtja;¹⁸ ugyanakkor fenntartásokkal kezelem azt a kijelentést, miszerint az ábrázolt világkép tisztán érzelmi gyökerekből táplálkozik, és az alkotásokat nem hatja át más, mint a kifejezés pusztá vágya.¹⁹ A naiv művészet funkciójával kapcsolatban annak visszahívásáról lehet olvasni, azazhogy a népművészetben még fellelhető funkcionális és esztétikai egység megbomlik, és egyértelműen az utóbbi tényező kerül domináns szerepbe.²⁰ Elemzési eredményeim mégis óvatosságra intenek e tekintetben, hisz a közösségi funkcionalitás szerteágazó formáiról és a művészetben betöltött markáns szerepéről árulkodnak.

Az élettörténet mint az életmű megértésének előszobája

■ A bevezetőben említett narratív biográfiai elemzést csak abban a mértékben te-
szem láthatóvá, amennyire az alkotások értelmezése azt megkívánja.²¹ A dolgozat

alapját 9 óra és 40 percnyi, 106 oldalnyi legévelt szöveg képezi. Ennek része a narratív élettörténeti interjú és a 339 festmény és rajz²² egyenként sorba vett, alkotójuk általi leírása (többnyire szabad asszociációk, kisebb mértékben irányított beszélgetés).

Az elméletek és módszertanok bonyolult szövevényének a konkrét elemzéssel szembeni túlsúlyát elkerülvén csak a legszükségesebb alapvetésekre szorítokozom.

A felhasznált élettörténet elsősorban elbeszélés-ként (narrációként) értelmezendő, mely egy olyan egyéni kommunikációs aktus, amiben a történetmondó társadalmi és kollektív szabályokhoz igazodik. Az élettörténet elmondása identitásteremtő folyamat is egyben, amiben az egyén közösségbe való ágyazódása, a kapcsolatok és státusok megszilárdítása fejeződik ki; egy-egy korszak ideológiájának, értékrendjének megjelenítője.²³ Megkerülhetetlen a 20. század közepének azon emlékezetkutatási eredménye, aminek következtében ma az emlékezetéről mint egymással összefüggő funkciók pluralitásáról beszélhetünk, azaz az emlékek állandó újraválogatása zajlik, amely mindig a jelen szükségleteire és kérdéseire adott válasz (mind az egyén, mind a társadalom szintjén).²⁴ Végül az élettörténet értelmezésének azt az aspektusát hangsúlyoznám, mely alapján mind az elhallgatásnak, mind az elferdítésnek stratégiai szerepet kell tulajdonítanunk.²⁵

Az élettörténet narratív elemzésénél Kovács Éva módszertani összefoglalójára, David Mandelbaum fordulópont- és adaptációfogalmára, valamint Hankiss Ágnes „én-ontológiájára” támaszkodtam.

Kun Zsuzsi 1926-ban, Kolozson született. Szülei tíz és tizenegy gyermekes családban nevelkedtek („népes nemzet volt a miénk” – fogalmaz a festőnő), amelyekhez képest K. Zs. már egy kicsinek tartott, négygyermekes családba született. Mezei munkával foglalkoztak, a két idősebb lánytestvér korábban férjhez ment, egyetlen fiútestvére oroszországi fogságban maradt. „Volt édesapámnak tizenöt hód földje, és aztat dógoztuk, mivelhogy fiú nem volt, csak egy. Hát inkább a leányok voltunk besorozva minden nehéz munkára. A fiúnk elment katonának, és a katonaságból, mondjuk, utólag fogságba került. Elhurcolták fogságba, elhurcolták, és odamaradt. Nagy bánatot hagyva hátra, szüleimnek, édesanyámnak és nekünk, úgyhogy a nehéz munka a miénk volt. A leányoké. Na, hát arattunk, szántottunk, én is tizenhárom éves koromba má szántottam.” David Mandelbaum amerikai antropológus rendkívüli fontosságot tulajdonít az ún. fordulópontoknak, amelyekről a következő összegző gondolatokat fogalmazta meg: „Amint megértjük a fordulópontokat, a fontosabb változásokat, megtudunk valamit az egyén életének fő részeiről, vagyis legfontosabb szerepeiről, társadalmi kapcsolatairól és a változás előtti és utáni éntudataról.”²⁶ A narratív élettörténetből egyértelműen kiderül, hogy ez az a mozzanat, ami K. Zs. életében fordulópont jelentőséggel bírt. A Kovács Éva által leírt szekvencialistákra bontott szerkezeti elemzés²⁷ nyomán jól kirajzolódik ez a drámai elbeszélés-ként újra és újra megjelenő, a gyermekkori emlékeket domináló esemény. Leánykorában három helyen is szolgált Kolozsvárott, első alkalommal egy magyarországi családnál, ahol a férfi detektív, felesége postamesternő volt, majd a szintén magyarországi Meggyesi József postatitkár családjánál (a háború ideje alatt mindkét család visszamenekült Magyarországra), végül a kolozsi származású román Nemeş Ilariu és magyarországi felesége biztosítottak neki hosszabb idejű munkát. A váltások közti kénytelen hazatérések a nehéz munkához való újbóli hozzászokásokként artikulálódnak. Így fogalmaz egyik helyen: „Úgyhogy aztán ez is elmúlt. Aztán telt-múlt az idő, haza kellett jönni tavasszal dolgozni, megint csak a mező, szántás, vetés, boronálás, kapálás, hát Zsuzsi, eridj csak, menjél, ide menj, oda menj, Zsuzsi ment. Ahová kútték. Kapáltam hűségesen, de: a ceruzát és a papírt nem felejtettem ki a zsebemből.” Tehát a munkavégzés és az azzal járó teherétél központi jelentőségű a felépített szövegben, azonban az élete nagy részét végigkísérő festés és rajolás folyamatosan megje-

lenő párhuzamok. Körülbelül tizenöt-tizenhat éves volt, amikor végleg visszakerült Kolozsra, majd csak 1954-ben (huszonnyolc évesen) ment férjhez. Erős öntudattal és büszkeséggel hangsúlyozza, hogy idegen falvakba, országokba jutnak el festményei (külföldre a kivándorolt rokonain keresztül). Ezek többségükben ajándékozás útján cseréltek gazdát, de néhány esetben meg is vásárolták őket. „Bejövök a szobámba, tele van a szobám, nem tudom, százával képekkel, szépen leülök, végignézem, s mind nézem-nézem, hát ez van, e hát, én csináltam, hát egyik szebb a másiknál. Hát én csináltam. Aztán másoknak is, még adományoztam, még elvittek Amerikába, Angliába, Stockholmba, mindenfele... ritka hely, ahol nincsen, Alsózsukon, aztán templomokba egy-egy Jézusokat rajzoltam, nincsen a környéken, ritka hely, ahol ne legyen nekem valami festmény. Na, mai napig is, nálunk előtt most csinálják az utat, bejön egy traktorista, megnézi a képet, nagyon csodálkozott a sok képen, mindjárt adtam neki egy ajándékot.” A művész pontosan megjelöli tehetségének gyökereit. Somblet Gyula, az édesanyja nagynénjének a fia festőművésznek tanult, de korai halála miatt nem kezdhetett el pályafutását. A tőle megőrzött egyetlen szénrajzot K. Zs. nagy becsben őrzi szobájában. 1962-ben az urával Alsózsukra költöznek, ahol férje egy disznónevelőnél volt villanyfejlesztő, K. Zs. pedig az állatokat gondozta. Zsukról csak huszonnégy év után, 1986-ban költöztek vissza Kolozsra. Megint csak többször visszatérő, hangsúlyos elem a saját maga készítette munkaeszközök és alacsony iskolázottsága ellenére elért eredményei emlegetése. Erről egy helyen így fogalmaz: „sokféle, nagyon, de nagyon sokféle vannak rajzaim, képjeim megcsinálva. Úgyhogy a kezemet, mondjuk, nem sajnálnám, ha levágnák, de tudna vele valaki rajzolni, egy fiatal, legalább úgy, ahogy én. Én csak azt a négy osztályt végeztem el, engem nem tanított senki, én saját magamtól vittem magamat előre. Úgyhogy eztet nem tanultam, hogy diplomás legyenek, de vannak olyan dógok, amit diplomás nem tudta volna vagy nem tudja megcsinálni, amit én kitalálok, és mivel szépítem a munkáimat.” Itt a Hankiss Ágnes magyar pszichológus által kidolgozott én-ontológiát (énképet) felépítő stratégiatípusokra érdemes odafigyelni. Kétségkívül az antitetikus stratégia az, ami K. Zs. élettörténetéből kiolvasható. Ennek a modellált és ideáltipikus (a jelen összefüggésben nagyon jól alkalmazható) esetnek azok a jellemzői, hogy egyrészt stabil önértékelését azokra az elért sikereire alapozza, amelyeket hátrányos gyermekkori helyzete ellenére harcolt ki magának, másrészt megfigyelhető az, hogy magas önértékelése egy bizonyos ponton túlpörög önmagán, és a tökéletes/jó mai helyzethez igazítva egy tökéletes/jó korábit konstruál.²⁸ Az élettörténet vége felé a következő zárógondolatok hangzottak el szájából: „Úgyhogy ilyen volt az életünk, nem volt rossz, nem bántam meg, amíg élek, amiért éltem, ahogy mondtam, hogy nem bánám, ha még élnék. Ennyit tudok mondani [...]. És én már, mondjuk, nem fáj nekem semmi. Pirulát nem használtam, egyáltalán semmiféle gyógyszert, mondjuk, nem kellett gyógyszer, egy kicsi sót szoktam venni, a torkom, mikor bereked, nekem az az egy orvosságom van. A só, mondjuk, még egy kicsi szanitárszesz. Más semmi bajom nincsen, nem fáj semmin, és mennék, de: azért mintha észrevenném, hogy én nyócvanhét esztendő vagyok. Mintha egy kicsit észrevenném, mer egy kicsit fáradok. Na, itt a hiba. Aztán hogy ez meddig megy, nem tudom, de nem búsulok. Mondjuk, szeretek élni, most is.” A szövegben egyrésztől felfedezhető a múlt Hankiss Ágnes által leírt megszépítése, a tehertételek és az „izzadságszagú élet” tapasztalatainak képlékennyé válása és beleolvadása a mindent felülíró élni akarásba; másrésztől a David Mandelbaum által kiemelt fontosságú fogalomként kezelt adaptáció, ami a megrögzött viselkedési modellek kénytelen megváltoztatását és az egyén életére gyakorolt rendkívüli hatást jelenti.²⁹ A következő idézet jól kifejezi ezt az adaptációt: „A színeket szerettem, elég jól összeállítottam a színeket, színesbe. Addig csináltam, ameddig sikerült, de átlagosan sikerült, hát ezek nem egyhetes munkák, ez egy nap, megcsináltam, köz-

be elvégeztem a konyhamunkát, főzést, még a kertbe is kiszaladtam, visszajöttem, nem vártam, hogy száradjanak nagyon.” K. Zs. hajlott kora ellenére a mai napig hatalmas energiával, életigenléssel tekint előre, és kijelenti: ezentúl már csak a festészettel szeretne foglalkozni. Élettörténetének bemutatását és elemzését saját gondolataival záróm: „[...] és nekem most se se nem reszketnek a kezeim, se nem vagyok ideges, nyugton dolgozok, nyugton élem a hátralevő éveimet. Meddig? Nem tudom. Nem tudom, hogy meddig. De türelemmel viselek mindent, ami van, jól vagyok, és egészséges vagyok. [...] A munkát tovább, nyugton, türelemmel viselem, tovább, és eztet nem hagyom, amíg én élek [vontatottan, nyomatékkal ejti – Gy. T.]. Amíg egyet szusszanok, a ceruzát nem adom senkinek! Az az enyim. Egészséget Isten áldja!”

Az életmű elemzése

■ Az átláthatóság kedvéért előbb az elemzést strukturáló kategóriacsoportokat vázoló fel. A kategórianevek mögött zárójelben jelöltem az adott csoportba sorolt képek számát.³⁰ Az elmélet partikuláris tapasztalatokra való ráerőszakolását elkerülvén a megismert ikonográfiai elemző kategóriák helyett saját kategóriák kialakítását találtam célravezetőbbnek. A teljes festmény- és rajzrepertoár elemzésére és értelmezésére teszek kísérletet, amelyet K. Zs. művészetében hangsúlyos (a kategóriák mögötti számokból is kiolvasható) jellemvonásokon és azokhoz rendelt képek példáin keresztül szemléltetek.

I. A létrehozás motivációja szerint

1. Tekintélyelvűség/kánon tisztelete (145)
 - a) Katonaság (többségében magyar) (20)
 - b) Művészek, írók (17)
 - c) Papok (23)
 - d) Politikusok/egyéb vezetők (68)
 - e) Egyéb művelt személyek/vezető beosztásúak (17)
2. Tudás iránti vonzalom (2)
3. (Többnyire közösségi) funkció betöltése (67)
 - a) Ajándék/rezerva („tartalék”) (34)
 - b) Halott emlékének továbbörökítése (sok esetben ajándék is) (30)
 - c) Szépítés, javítás (1)
 - d) Erkölcsei norma (2)
4. Gyönyörködtetés és/vagy ábrázolás (125)

II. Az ábrázolás tárgya szerint

1. Lokális események (36)
2. Nem lokális (idegen) események (32)
3. Tájkép/állatvilág (51)
4. Szakrális (16)
5. Csendélet (20)
6. Portré (178)

III. Ihletforrás szerint

1. Fikció/elképzelés (71)
2. A kép mint objektíváció³¹ (141)
3. Ének/folklórkinccs (10)
4. Televízió (12)
5. Közvetlen megfigyelés (6)
6. Visszaemlékezés (99)

K. Zs. képeinek létrehozásában a legjelentősebb indítatásnak vagy motivációnak a tekintélyelvűség mutatkozott, de ezt megközelítő arányban az alkotásban a pusztá gyönyörködtetés vagy ábrázolás igénye is megjelent (ami a fenti besorolás alapján jelentős elmozdulás a funkció és esztétikum népművészetben tapasztalható szigorú együttéléséhez képest). A K. Zs. felnőttkorát meghatározó erőteljes politikai kanonizálás jelentősen nyomot hagyott művészetén, hisz ebben a kategóriában tárgyalt képeinek túlnyomó többsége politikai és egyéb befolyásos vezetőket ábrázol. Mégsem szabad megfeledkezni a képeinek több mint egyötödét kitevő – arányukban jelentős – azon alkotásokról, melyeket eleve (és elsősorban) azért készített, hogy valamilyen közösségi szerepet betöltsenek. A későbbiekben ez adja érvelésemnek egyik központi argumentumát. Bár elsődleges szerepét tekintve igen jelentéktelen azoknak a képeknek a száma, amelyek tisztán a tudás iránti vonzalmat fejezik ki (a motívum át-tételesen számos más képnél is megjelenik), ezt a paraszti kultúrában élő, elsősorban abból táplálkozó művész esetében mégis figyelemre méltó vonásnak tekinthetjük. Ezt a mentalitást jól kifejezik a következő gondolatok, amelyeket I. J. Repin 1887-es Tolsztoj-portréjának újságban közölt reprodukciója kapcsán fejtett ki: „na, itt van, eztet őrzöm vagy ötven esztendeje [a portré újságban közölt reprodukciója – Gy. T.]. Ez még el is volt dugva a szénapadlásra, be volt fedve polyvával, hogy ne kapják meg a román katonák vagy orosz katonák. Ez a név van, amit el lehet olvasni, itt meg megették az egerek, hát az egér szereti a papírt. Na, jól néz ki, úgyhogy ezt még le akarom festeni, legközelebb lefestem. Azért volt fontos nekem ez a kép, mert tetszett nekem, valami tudós vagy költő kellett legyen, akit érdekelt az olvasmánya, mert lefeküdt egy ilyen öregember, hát az csak azért olvas, mert érdekeli, és én nagyon szeretem az ilyen régi, érdekes dolgokat. Úgyhogy még le fogom festeni, úgyhogy legközelebb, mikor hozzám jön, meg fogja látni.” De hasonló értelmiségi reflexiókat fejez ki a mindent tudós rigorozitással dokumentálni akaró szándéka is; így pl. a háborúban Kolozst ellepő orosz katonáktól K. Zs. hajthatatlan kíváncsisággal tanulta az orosz nyelvet, és saját magyar–orosz szótárt készített feljegyzéseiből. Az erős kánontisztelettel (de nem csak ezzel) szoros összefüggésben képeinek nagy részét portrék alkotják. A természet/állatok közelsége (mint paraszti sajátosság), illetve a lokális események ugyancsak meghatározzák festészetét. Az alkotások elkészítéséhez ihletforrásul túlnyomórészt valamilyen tárgyi objektum szolgált, amit lemásolt, jobban mondva saját képére formált (erről később bővebben). Érdekes, hogy művészetének értékelésében relativizál, és azt mondja: „Ez, kérem, úgy van, hogy amit a kezzem csinállok, azt mondják, hogy nem is kell hogy olyan erőssen hasonlítson, csak egy kicsit, mer kézzel van, nem géppel van csinálva, csak egy kicsit.” (Rajzai egyébként jó ábrázolóképeségéről árulkodnak.) Nagyon gyakran – emlékezőtehetségére támaszkodva – konkrét dolog felidézése alapján alkot, ami megint csak az adott kulturális közegre vezethető vissza, és részben társadalmilag predesztinált alkotási gyakorlat. Hisz a hivatásos vagy magas művészetet képviselő egyénnel szemben itt a festés jelentősége sohasem emelkedhet a hagyományos értelemben vett munka jelentősége fölé. Így például a romantika tájképfestőire jellemző kivonulás a természetbe a naív művészt – gyakorlati kivitelezhetetlenségé-



1. illusztráció. Adolf Hitler



2. illusztráció. Ceaușescu utolsó portréja

Univerzális, mindent hasznosító és újrahasznosító anyag- és eszközhasználat jellemzi művészetét, mely a paraszti értékrenddel szintén konvergál. K. Zs. fest papírra, (általában maga szötte) vászonra, „plakázásra” (borítólemeze, faburkolatra), fémlemeze, könyvfedélre, zsírosláda fedelére (általánosan fára), kőre, üvegre; rajzol bármilyen fajtájú papírra, az újságlap szélétől a kockás füzetlapon át egészen a legkisebb papírfecnikig (például fagyaltospapír). Bizonyos szerzők a naiv művészek technikai tudásának hiányára hivatkoznak, én sokkal inkább a rendkívül inventív és kísérletező természetre hívnám fel a figyelmet. K. Zs. olajfestészetét például olyan sajátos anyagfelhasználások jellemzik, mint a gázolajjal („motorinával”), napraforgó- vagy lenolajjal való festés; de olyan új technikákat is kikísérletezett, mint a frissen festett kép kukoricaliszttel („máléliszttel”) és poronddal³³ való beszitálása, ami érdekesen rücskös felületet kölcsönöz a festménynek, vagy a porrá zúzott üveg használata a csillagos égbolt ábrázolására, továbbá egyéni színek (mint például a „bársonszín”) kikeverése vagy olyan természetes növények felhasználása, mint a kék színt adó kékiringó, a piros színt adó pipacs vagy a zöld színt adó fű.

Rátérve a konkrét példák leírására és értelmezésére, előbb a tekintélyelvűséget vagy kánontiszteletet kifejező képeket nézzük meg. Itt mindenekelőtt az ideológiamentességet mint általános jellemvonást kell aláhúznunk, amit a következő gondolatok is nagyon jól érzékeltetnek: „Hitler. Aztán ezeket a vezetőket, ezeket mind szünetbe, ahogy mondta a rádió, az újság, na állj meg, le tudom rajzolni? Le, sikerült.” Egy másik rajz kapcsán: „Na, az egy kis ügyes Hitler, ez is jól van sikerülve” (1. illusztráció). Sok éppen aktuális, a rendszer kanonikus piedesztáljára emelt személyiséget már rutinból, mintegy belső képet felidézve tudott megrajzolni (mint például Hitlert, Sztálint vagy Ceaușescut). „Úgyhogy azért tartottam mindegyiket meg, mer én nem vagyok hibás semmibe, amió tudok rajzolni. Azér nem vagyok hibás. És akkor aztán ezeket is úgy lerajzoltam, hogy valamelyiket nem is néztem már, tudtam.” Mi sem bizonyítja jobban az ideológiai perspektíva teljes hiányát, mint az olyan, egymással ideológiailag nem összeegyeztethető személyek egymás melletti felsorakoztatása, mint Sztálin, Lenin, „Ferenc Jóska”, Horthy Miklós, Adolf Hitler, „Mussuloni” (Mussolini) vagy II. Károly román király. Beszélgetésünk végén, miközben megpróbálta megnevezni a képen ábrázolt egyik személyt, különösen jól rávilá-

nél fogva – nem is érinthette volna. A házon kívüli festésnek csak olyan korlátozott és meghatározott idejű alkalmai voltak (nem beszélve az erős közösségi normákról mint kanalizáló tényezőkről), mint a szekéren való utazás vagy az állatok legeltetése: „Na ezt is a mezőn rajzoltam, ezeket. A mezőn, ott vittem papírt, és aztán amíg a tehények ettek vagy lefeküdtek, én rajzoltam. Nem ültem nyugton, hogy na, most ülök, vagy lefekszek, és alszok.” Ezekon kívül az elképzelésből született képek is jelentős számúak; arányaiiban nem olyan nagy súlyú, de jelentős tényező a televízió mint ihletforrás, és az egész korpuszt figyelembe véve hasonlóan csekély arányú, de annál nagyobb jelentőségű a folklórkincs mint képesített tudás megjelenése.³²

Néhány technikai részletet és további általános jellemzőket említve elmondható, hogy képei többségükben ceruza-, szén- és elvtve tollrajzok, továbbá jelentős részben olajfestmények.

gított ezzel kapcsolatos attitűdjének lényegére: „Na, itt megint Horthy, de az nem Hitler, másvalaki... há foglalkoztam én is, mikor nem volt más mit csináljak. De ülni, hogy csak úgy üljek, nem tudtam ülni. Valami papír, aztán amikor mind az újságok jártak, aztán az újság szélire, aztán kereken. Ceruzával aztán kereken, mindenkit, akárkit! Vagy egy embert, vagy egy cigánt, vagy egy zsidót.” Különösen érdekes az a felfokozott tekintélytisztelet, amit a (nemzeti) kommunista román állam vezetője, Nicolae Ceaușescu irányában tanúsított. K. Zs. a román államelnök/diktátor ötvenedik születésnapjától kezdődően egészen annak kivégzése pillanatáig (1968-tól 1989-ig, huszonegy éven keresztül) minden év januárjában elküldte Ceaușescuról rajzolt portréját, amiről a boríték átvételét tanúsító szelvényt minden alkalommal megkapta. 1989-ben (csakúgy, mint korábban) minden elő volt készítve a megszokott rendben: a boríték megcímezve, a gondosan megrajzolt portré elhelyezve (2. *illusztráció*). Azonban a forradalom kirobbanása és a diktátor ezt követő kivégzése megtörte a sorozatot: a '90 januárjában feladandó boríték a mai napig K. Zs. nappalijában hever. A portré azóta a társadalom haragjának nyomát is magán viseli: „Na, ez is el volt készítve, ni. Na, ezt egy román szakította el nekem. Elszakította, jött ide egy román ember, és »áhhh, nem tudom mi...«, és eltépte. Há, mondom, ha élne, megmutatná, te, hogy az életedbe kerülne. Ha élne, de már meg volt halva, ez is el volt készítve, pontosan így, ahogy van, ni. Csak ketté van szakítva, én összeragasztottam. Azér szakította el, mer nem szerette, pedig román volt.”

A katonaság iránt tanúsított tekintélytisztelet nagyrészt a háborús évekhez nyúl vissza. Itt azonban egy olyan képre szeretném felhívni a figyelmet, amely nemcsak a feltétlen tisztelet kifejeződésének a jele, de a paraszti erkölcsi normák önkéntelen képi kivételése is, ezért mindenképp kitüntetett figyelmet érdemel. A hivatkozott rajzon (3. *illusztráció*) a „magyar világban” (1940–1944) Kolozson szolgálatot teljesítő magyar katonák vannak megjelenítve, akiket akkurátus módon, a legkisebb kato-



3. *illusztráció*. Rangsorolt magyar katonák (1943)

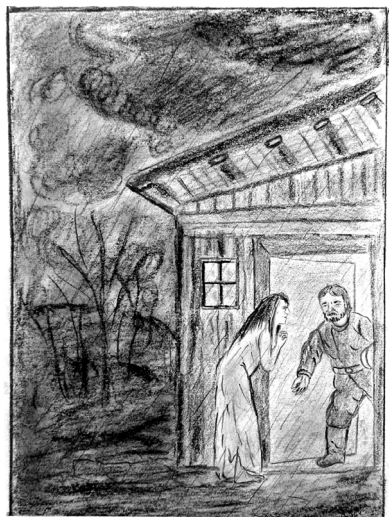
nai rangjelzéstől a legnagyobbig, szigorú sorrendiséget követve rajzolt meg, mind-egyiknek egy-egy szépen csengő fiktív magyar nevet adva, és ami a legfontosabb: az ábrázolt személyeket a rangjelzésüknek megfelelően „öregítette meg” (!) Édes András honvédtől Magyar Dénes vezérezredes tábornokig. Ebben a rajzban nagyon szépen kifejeződik a paraszti társadalomban oly erősen rögzült erkölcsi norma, a meg-



6. illusztráció. Farkas Sándor a ravatalon (1985)

tosságairól. Így beszélhetünk egy olyan halott testvérpárt megörökítő képről is, ahol egyfajta (más alkotásoknál is megjelenő) igazságtévő igény mutatkozik meg. Ezzel kapcsolatban így nyilatkozott K. Zs.: „Na, ezek itt vannak, valami szomszédok, de nem valami jófélék voltak, és azért festettem le őket karikatúrába.” „Karikatúrában”, azaz a haláltól eltorzult arccal örökítette meg őket (éles ellentétben a többi, nyugodt és szép tekintetű halottábrázolással), következésképpen egy erősen szubjektív igazságtévő igényről beszélhetünk.

Holott mint elsődleges jellegzetességet mutató alkotás a következő példám nem esik latba túl nagy súllyal, áttételesen ennek esetében is több más alkotásnál kimutatható kódról, a közösségi erkölcsi imperatívusról (normáról) beszélhetünk. Egyik tiszta és tudatos formája ennek a normaközvetítő szerepnek egy hajléktalan befogadásának az ábrázolásán jelenik meg (7. illusztráció), amihez K. Zs. a következő gondolatokat fűzte: „Ez is ugyanaz, hát többet csináltam, hogy adjam oda őket, hogy lássák, hogy a szegényt be kell ereszteni, mikor vihar van, hideg van.” Tehát a szó szoros értelmében vett sorozatgyártásról beszélhetünk, amiben az alkotás és a kivitelezés igénye minimálisra csökken, ehelyett az ábrázolás értékközvetítő szerepe kerül előtérbe.



HAJLÉKTA LAN BÉKE. - *Hoitsu boiron qas ukar. Vége monedkkr. Talál.*

7. illusztráció. Hajléktalan béke

közösségi igényt szolgál ki. Az egyik ilyen kép kapcsán így magyarázott K. Zs.: „Na, az az István bácsi, Balogh István. Ezek mind úgy emlékezetből vannak. Hoztam őket vissza, meg voltak halva, de hoztam vissza, mikor akartam látni őket.” Egy másik drámai pillanat, amikor a halál kapujában rajztudásával szabályszerűen részt vesz a közösség életében, és mint „emlékeztető támasz” nyújt másoknak utolsó szolgálatot: „az asszon betegyánál vót, eszibe jutott neki, hát hogy Straff aszongya, milyen jó ember volt. [...] Az asszon a halálos ágyánál volt, és én ott rajzoltam le azt az embert. [...] mikor odaadtam, hogy nézze meg, megnézi, há hogy az istenedbe tudtad pont így lerajzolni? Aszondta nekem az öreg-asszon...” Ahogy az előző kategória esetében, itt is be lehet számolni másodlagos (de akár sokadlagos, komplexebb) vonásokról, amelyek, ha a kép létrejöttében nem is primer fontosságúak, sok mindent elárulhatnak a naiv művészet sajátosságairól.

sok mindent elárulhatnak a naiv művészet sajátosságairól. Így beszélhetünk egy olyan halott testvérpárt megörökítő képről is, ahol egyfajta (más alkotásoknál is megjelenő) igazságtévő igény mutatkozik meg. Ezzel kapcsolatban így nyilatkozott K. Zs.: „Na, ezek itt vannak, valami szomszédok, de nem valami jófélék voltak, és azért festettem le őket karikatúrába.” „Karikatúrában”, azaz a haláltól eltorzult arccal örökítette meg őket (éles ellentétben a többi, nyugodt és szép tekintetű halottábrázolással), következésképpen egy erősen szubjektív igazságtévő igényről beszélhetünk.

Mivel elsősorban nem esztétikai, hanem sokkal inkább társadalmi szempontú megközelítést kíván nyújtani a tanulmány, így az alkotások tárgya szerinti kategóriacsoporthoz – szorosan kapcsolódva az előző bekezdéshez – a tájképfestményekről szeretnék néhány észrevételt megfogalmazni. A festőnő több mint félszáz tájképét végignézve rövid idő után feltűnt egy visszatérő motívum, a szarvasok ábrázolása. Nagyon érdekes megfigyelni, ahogyan az ábrázolások szigorú rendet követnek, és sémaszerű-



8. illusztráció. Messze falu, kicsiny templom (1985)

en újra és újra ugyanazzal a beállítással lehet találkozni. A felületes megfigyelő könnyen hagyatkozhatna itt is a naivok kapcsán többször leírt valóság-hű ábrázolásra és utánzásra való hajlamra. Egy kép kapcsán azonban K. Zs. a következő gondolatokat fogalmazta meg nagyon világosan szarvasábrázolásairól: „Eztet megint csak olyan elképzelésből. [...] láttam, hogy szép, és meghagytam. A szarvas és ott a gazba az őzike, a szarvas az mindég figyel, és az vigyáz az őzre, éppég úgy van, mint mikor van egy kotló vagy csirke, és a kotló állandóan figyel.” Miről is van itt szó? A képekből világosan kiolvasható, hogy a patakából ivó őz és az azt mindig éber tekintettel őrző hímszarvas – a háziállatoknál is pontosan megfigyelt viselkedés analógiájára – valójában azt a közösségi normát tükrözi (valószínűleg nem tudatosan), mely szerint a mi közösségeinkben is a férfi az, akinek védelmet kell biztosítania a nő számára (8. illusztráció). Fordított szerepekben (bizonyára nem vé-



9. illusztráció. Disznóvágás, Kolozs

letlenül és nem pusztán a sémák kritikátlan ismételtetése folytán) egyetlen szarvasábrázolás sem készült.

Az eddig felsorolt funkcionális példák és azoknak a teljes korpuszhoz viszonyított súlya alapján joggal fogalmazható meg kétely azon szakirodalmi megállapításokat illetően, melyek szerint a naiv művészet túlnyomórészt individuális, hagyománytalan és esztétikumközpontú.

Ennél az elemzési kategóriánál még egy, szintén jelentős arányszámú csoportot említek példaként, a lokális eseményeket ábrázoló csoportot. Ezeknél a képeknél érdemes külön figyelmet fordítani a festmények dokumentatív jellegére, hiszen a helyi kultúra szokásait (9. illusztráció), mára már régen porrá lett archaikus építészeti emlékeket vagy a Kolozs utcáiról napjainkra eltűnt, csebet áruló hegyi románt örökítik meg – lelkesülten idézve vissza a sajátos hanghordozással kiáltó csebre: „hai la cercule legat ciubere...” De szót kell ejteni arról az önálló kategóriába nem sorolt, áttételesen mégis sok helyütt megjelenő vonásról is, ami egyfajta „jobbítási” szándékot fejez ki. Ilyen törekvést fedeztem fel például az egyik, gyermekkorában róla készült fénykép alapján rajzolt portrén. Így szólt e kép kapcsán: „Erről készült egy fénykép is, de nagyon sikertelenül, mert aztat én teljesen átigazítottam. Mondjuk, ahogy látszik, ott volt a váll, ni [lennebb esett a válla, ő feljebb rajzolta – Gy. T.], és akkor én egészen át a frizurát, át... szóval újólag csináltam én, mer az nem sikerült. Pedig azt fényképész csinálta, én a kezemmel igazítottam meg. Úgyhogy ez az igazi.” Egy másik esetben, amelyben hasonló esztétikai cél fogalmazódott meg, állatok itatását rajzolta meg a kolozsi Burtuka-kútnál, ahol a háttérben lévő ház tetőszerkezetét kicsit „helyrefozta”: „Aztán rossz volt a cserép a házon, nem tudom, hány cserép, na, mondom, most fizessetek valamit, mer nézd meg, én tettem cserépet a házra, meg van csinálva [kacag – Gy. T.]. Aztán most későre csinálták meg [...]”

Lehetne még sorolni a példákat, de végtére is számtalan eset kritikai felülvizsgálatra szólít: azon állítást kérdőjelezzik meg, miszerint a naiv művész minden kritikai és esztétikai cél megfogalmazása nélkül alkot. Hiszen igenis megfogalmazódik egyfajta esztétikai ideál (és kritika is, ha úgy tetszik), ami nem merül ki a dolgok pusztá realista ábrázolásában, hanem egy saját belső világrendet teremt meg, ami konkrétan a dolgok megszépítésében, megjobbításában vagy „helyre rakásában” érhető tetten.



10. illusztráció. Most van a nap lemenőben – politikusok egy asztalnál (1950)

Végül egy olyan elemzési szempontot szeretnék kiemelni, mely a viszonylag csekély számú példa ellenére nagyon érdekes lehet. Itt az ihletforrásként ének- és folklórkincsünkből táplálkozó képekre gondolok,³⁴ amelyekből összesen tízet számláltam össze. Korábban jeleztem, hogy az eleven tudásként élő folklórszövegek, ha nem is elsődleges forrásként, de az ábrázolásokkal szoros együttesben bukkantak fel.³⁵ Ezzel kapcsolatban egy 1950-ben készült, politikai témájú képet szeretnék bemutatni, melynek értelmezhetősége szorosan kötődik egyrészt ahhoz a jelentős mértékben orális kultúrát képviselő közösséghez, melynek folklórtudásában az illető naiv művész is osztozik, másrészt ahhoz a korabeli társadalmi-politikai kontextushoz, ami- ben ezek az elképzelések megfogantak. Az itt bemutatott (nem teljes) kép (*10. illusztráció*) az eredeti rajz főbb mozzanatait tartalmazza. A képen szereplő személyek: szemben „Sztálin”, a Szovjetunió diktátora; jobboldalt, a fejét kifelé fordítva „Gróza Péter” (Petru Groza), Románia miniszterelnöke (1945–1952); baloldalt Luka László, Románia pénzügyminisztere (1947–1952). és ölében „Pauker Anna” (Ana Pauker), Románia külügyminisztere (1947–1952). A jobb felső sarokban (ezen a képen nem látható): Truman, az Amerikai Egyesült Államok elnöke (1945–1953), mellette „Csurcsill” (Churchill) brit miniszterelnök (1940–1945, 1951–1955), „Andiragandi” (Indira Gandhi), India miniszterelnök-asszonya (1966–1977, 1980–1984) és Tito, Jugoszlávia miniszterelnöke (1945–1953). Az asztal körül a korabeli Románia politikai hatalomgyakorlói és a keleti blokk vezető nagyhatalmának diktátora, Sztálin, gyakorlatilag mind idejük lejártá fölött búslakodnak, egyedül Luka László és Pauker Anna flörtöl. Körülöttük cigánymuzikusok húzzák a nótát, egyikük az asztal fölé hajló, őszi leveleit hullató fa tövében; a jobb felső sarokból gyanakvó tekintettel néznek le az asztal körül ülőkre Jugoszlávia, a nyugati világ és a brit birodalomtól éppen csak függetlenedő India vezetői. K. Zs. a korabeli politikai ismeretei és tudása szerint megrajzolta a világ vezető nagyhatalmainak „pillanatképét”, amit mintegy adaptált, beleépített a saját paraszti (jelentős mértékben a folklórtudás alapján szerveződött) tudásába. Szinte mindegyik ábrázolt személy szájába adott egy-egy aktuális tudása szerinti, a helyzethez illő népdalt, esetleg műdalt. Így a baloldalt elhelyezkedő cigánymuzikus Luka Lászlónak és Pauker Annának a *Jaj, de nehéz a szerelmet titkolni* kezdetű dalt húzza, mire Luka László a *Piros kancsó, piros bor, mindjárt rám kerül a sor* kezdősorút énekli; a lap jobb felén elhelyezkedő cigányok a *Ki tudja, mi vár rám, ki tudja, holnap mire ébredünk* kezdetű dalt húzzák, a Groza Péterrel szemben ülő, ismeretlen alak a *Hazugság volt minden szavad, hazugságod most már ne is tagadd* kezdetű nótára fakad, majd erre Groza Péter a *Most van a nap lemenőben, kimegyek a temetőbe* kezdetű dallal válaszol. Végül Sztálin is hasonlóan gyászos hangulatban a *Napról napra kevesebb az őszi rózsza levele* kezdetű énekbe fog. Az asztalnál ülőkre (valószínűleg a romániai vezetőkre) gyanakvóan tekintő brit miniszterelnök az *Azt a csókot, amit adtam, add vissza, / Mert a mi szerelmünk nem tiszta...* kezdetű dalt dúdolja.

Összegzésképpen azt kell tehát látnunk – amire már a tanulmány elején, Szőnyi György Endre szintézismunkájára támaszkodva utaltam –, hogy a képi és nyelvi formák ilyen eleven és egymással szoros kapcsolatban álló együttléte igen archaikus sémák továbböröklődéséről árulkodik. Továbbá figyelembe véve az elemzésben bemutatott közösségi funkciók erőteljes jelenlétét és a naiv művész tradicionális kultúrába való mély beágyazottságát, érdemes lenne további „rákérdezéseket” ösztönözni abba az irányba, hogy vajon tényleg olyan hagyomány nélküli és individuális kultúra-e a naivoké, mint ahogyan azt sokan állítják.

■ **JEGYZETEK**

1. Születési nevén Kun Zsuzsanna; a szövegben használt névváltozat saját kérésére a helyi közösségben használatos formát követi.

2. Banner Zoltán: *Csillagfaragók. Népi alkotók, naiv művészek*. Kriterion Könyvkiadó, Buk., 1972. 97.
3. Uo., valamint Uő: *Naivitás – naiv művészet*. Utunk 1966. 14. sz.; Bánszky Pál: „*Ez az én világom.*” *Népművészet – naiv művészet*. Forrás 1999. 10. sz. 86–89; Gazda Klára: *Közösségi tárgykultúra – művészeti hagyomány*. Egyetemi jegyzet. Kriza János Néprajzi Társaság, Kvár, 2008. 74–76.
4. Lásd pl. uo. 32–76, különösen 52–54; vagy Szőnyi György Endre: *Pictura & Scriptura. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*. JATEPress, Szeged, 2004. 5–22, illetve különösen 191–202.
5. Uo. 193–194.
6. Banner: *Csillagfaragók* 18; Bánszky: i. m.; (T): *A naiv művészet*. Irodalmi Szemle 1967. 5. sz.
7. Banner: *Csillagfaragók* 18.
8. (T): i. m.
9. Banner: *Csillagfaragók* 97.
10. (T): i. m.
11. Uo.
12. Bár az idézett szerző szerint egyes esetekben fellelhetőek a történelem előtti művészet népművészet által továbbörökített töredékei, példám határozottan nem valamiféle „épp csak fellelhető” nyomokról ad számot, hanem olyanokról, amelyek szerves részét képezik az alkotó művészetének. Bánszky: i. m.
13. Banner: *Csillagfaragók* 19, 66.
14. Uo. 21; (T): i. m.
15. Bánszky: i. m.; (T): i. m.
16. Bánszky: i. m.
17. Uo.
18. Banner: *Csillagfaragók* 19.
19. Uo. 18; (T): i. m.
20. Bánszky: i. m.
21. Más szempontú megközelítés akár részletesebb biográfiai elemzést is indokoltá tehetne.
22. A művész otthonában található képek száma mintegy három és félszázra tehető. Közülük néhány hozzáférhetlensége folytán nem lett archiválva és bevonva az elemzésbe. A teljes korpuszt a művész a házában található alkotások számának duplájára saccolta (kb. 700 kép), ami az elajándékozott, illetve az elvett megvásárolt képek hányadát is jelöli. Kun Zsuzsi szavajárását idézve: „nem szekeret, »szekereket« lehetne megrakni velük.”
23. Keszeg Vilmos: *A történetmondás antropológiája*. Egyetemi jegyzet. Kriza János Néprajzi Társaság, Kvár, 2011. 28, 165–166.
24. Paolo Jedlowski: *Memory and Sociology: Themes and Issues*. Time & Society 2001. 1. sz. 29–44.
25. Keszeg: i. m. 180–181.
26. David G. Mandelbaum: *Életrajzi tanulmány: Gandhi*. In: Küllös Imola (szerk.): *Az életrajzi módszer alkalmazása és eredményei a néprajzban és az antropológiában*. MTA Néprajzi Kutatócsoportja, Bp., 1982. 29–46. 37.
27. Feischmidt Margit – Kovács Éva (szerk.): *Kvalitatív módszerek az empirikus társadalom- és kultúrakutatásban*. Egyetemi tankönyv és szöveggyűjtemény. PTE-BTK Kommunikációs Tanszék, Bp.–Debrecen, 2006.
28. Hankiss Ágnes: „*Én-ontológiák*”. *Az élettörténet mítikus áthangolása*. In: Frank Tibor – Hoppál Mihály (szerk.): *Hiedelenrendszer és társadalmi tudat*. II. Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Bp., 1980. 30–38. 34–35.
29. Mandelbaum: i. m. 37–38.
30. Az esetek többségében a kialakított kategóriacsoportok teljesen lefedik az elemzett korpuszt, egyedül az ábrázolás tárgya szerinti kategóriákból maradt ki néhány. Érdemes felfigyelni néhány olyan, általánosan jelen lévő, kategóriákat átfedő tulajdonságra, amelyeket nemegyszer lehetetlen hermetikusan elkülöníteni egymástól. Ezek a következők: az alkotás, ábrázolás öröme; a megörökítésre irányuló késztetés; emlékeztető funkció; a személyes sors kivetítése; erkölcsi normák közvetítése.
31. Könyv, újság, képeslap, falvédő, fénykép, kávéscsésze, kazettaborító vagy szentkép
32. A tanulmányban nincs hely a folklórszövegek elemzésére, de megjegyzendő, hogy a történetek/hiedelmek, énekek, mondókák/rigmusok, imaszövegek, műdalok/versek, szólásmondások és viccek formájában, az ábrázolt képekkel szoros kapcsolatban megjelenő folklórtudás (12 oldalnyi legépelt szöveg) jelentős mértékben a képek szó szerinti forrásul szolgált, tehát a nyelvi természetű, (többnyire) hagyományos tudás képi formában történő kivetüléséről lehet beszélni.
33. Porra, törmelékre használt archaikus kifejezés.
34. Itt érdekes lehet továbbá annak a hipotetikus gondolatnak a felvetése, amit Fél Edit és Hofer Tamás népművészetet bemutató rövidebb írására alapoztam. A népművészeti tárgyak értelmezésénél azok eredeti, rituális környezetére hívják fel a figyelmet, mely közeg rendkívül szituatív módon különböző jelentéssel ruházta fel a tárgyakat a különböző helyzetekben. A népművészeti tárgyak tehát nem értelmezhetőek a hozzájuk tartozott rituális szövegek, cselekedetek stb. nélkül, mert de facto együtvé tartozó. Ennek analógiájára talán nem értelmetlen az itt is tapasztalható vizuális és nyelvi együtvé tartozást konkrétan a tárgyak (itt: képek) korábbi szoros(abb) rituális beágyazottsága felől származtatni. Hofer Tamás – Fél Edit: *Magyar népművészet*. Corvina, Bp., 1981. 16.
35. A témában való további tájékozódást elősegítendő néhány helyi kutatást érdemes megemlíteni. Ilyen Tánczos Vilmosnak a folklór képeit „belső képekként” értelmező tanulmánya, amiben azok jelképező és szakrális-mágikus funkciója kerül bemutatásra (különös tekintettel az archaikus népi imádságokra) (Tánczos Vilmos: *A folklór-képek kétféle értelmezéséről*. In: Szemerényi Ágnes (szerk.): *Folklór és vizuális kultúra*. Akadémiai Kiadó, Bp., 2008. 43–51.) vagy Takács Szilviának a szakrális képzőművészeti alkotások és a népi imák szoros kapcsolatára rámutató, érdekes írása (Takács Szilvia: *Szövegvilág és festett univerzum. A népi imák és a szakrális képzőművészet kapcsolatai*. In: Szemerényi Ágnes (szerk.): *Folklór és vizuális kultúra*. Akadémiai Kiadó, Bp., 2008. 170–183.).