

Ikonográfia – korszakok lenyomata és tükre

Az ókeresztény ikonográfia néhány képtípusának elemzése

Tanulmányomban az ikonográfiai kutatás jelentőségére és sajátosságaira fókuszálok, az elméleti és tudománytörténeti megközelítést követően néhány 4–5. századi keresztény ikonográfiai példát bemutatva. A társadalmi és kulturális-művészeti jelenségek vizsgálatában a képek, a vizuális reprezentációk fontos szerepet töltenek be, hiszen minden kultúrában és korszakban jelen voltak és vannak. A képek kifejezőerejével, a vizualitás gondolat- és jelentésközvetítő lehetőségeivel mindig is éltek az emberek. Sőt, a prehistorikus kultúra ma ismert legrégebbi, 30–40 000 évvel ezelőtti nyomait, több tízezer éven át tartó korszakait kizárólag vizuális alkotások – állatokat, női figurákat ábrázoló csont- és kőplasztikák, barlangfestmények – őrizték meg. Míg a prehistorikus szóbeliségről, hitvilágról nincsenek ismereteink, a fennmaradt szobrászati és festészeti alkotások – még ha hiányosan, töredékesen is – bizonyosságot szolgáltatnak az őskor szellemi és tárgyi kultúrájának jellegéről, tematikájáról. A képek leírását, rendszerezését elvégző ikonográfia fontos alapot biztosít ebben az esetben is a vizuális motívumok beazonosításában, kutatásában. Ráadásul az orális-mitikus hagyományok és a képi reprezentációk összefüggése már az első ismert vizuális kultúra, a paleolitikus barlangfestmények esetében is feltételezhető.¹

Az írást kialakító ókori kultúrák korától kezdődően az eszmék, gondolati konstrukciók képi reprezentációban való kifejezését a források is bizonyítják. Az ikonográfiai kutatás ezekben az esetekben nemcsak konkretizálja a vizuális művészeti alkotások (általában szakrális tárgyak) keletkezési idejét – gyakran a régészeti kormeghatározás révén –, hanem a feliratoknak, az írásos forrásoknak köszönhetően a képek, szobrok témáját, címét, motívumait, olykor alkotóját is beazonosítja. Az ikonográfiai vizsgálat és leírás a képtémák, motívumok, attribútumok – a műalkotások képtárgyainak – konkretizálásával egyrészt a művészettörténeti kutatások történeti, kronológiai alapjának meghatározásához, valamint az ábrázolás változásának folyamatához és a vizuális kölcsönhatások megragadásához biztosít alapot. Másrészt a különböző korszakokban keletkező egyes vizuális alkotások mélyebb kultúrtörténeti elemzéseikhez, a kontextus megragadásához is kiindulópontot biztosítanak az ikonográfiai adatok, amelyek nélkül a hiteles interpretáció elképzelhetetlen lenne.

A klasszikus meghatározás szerint az ikonográfia „*a művészettörténetnek az az ága, amely a műalkotások tárgyával vagy jelentésével foglalkozik, szemben a formájukkal.*”² A vizuális alkotások leírásával (*ekphrasisz*) már az antik forrásokban is találkozunk, például Lukianosz, Philosztratosz, Kallisztratosz műveiben. A reneszánsz kortól a művészetleírások a nevezetes műalkotásokra is kitértek.³ Viszont a mai értelemben vett ikonográfiai

1 DONALD 2001. 249–252.

2 PANOFKY 1984. 284.

3 VAN STRATEN 1994. 19.; MAROSI 1997.

módszertan kiindulópontja – és egyben a 16–18. századi európai allegorikus művészet kutatásának meghatározó forrása – Cesare Ripa *Iconologia* (1593) című munkája, amely a szerző meghatározása szerint „különbféle képek leírása, amelyet az antikvitásból feltalált vagy tulajdon leleményével megalkotott és magyarázatokkal”⁴ látott el. Míg a 18. században elsősorban a metszetek képtémáinak leírására vonatkoztatták az ikonográfia kifejezést, a kibontakozó régészetben az antik művészet feltárt örökségének műleírásait értették alatta. A 19. században mindez kiegészült a középkori művészet tanulmányozásában betöltött meghatározó szereppel: a keresztény ikonográfia immár nemcsak az alkotások témáinak leírására koncentrált, hanem erre építve az egyes ikonográfiai típusok, attribútumok kialakulását, elterjedését és módosulásait is kutatta. A keresztény művészet ikonográfiai tanulmányozásának mintájára természetesen más kultúrák és vallási tradíciók ikonográfiai típusainak változatai, a képzőművészeti témák és motívumok kialakulása, a képtémák módosulási folyamatai, sőt a kulturális kölcsönhatások is kutathatóvá váltak.⁵ A keresztény ikonográfia módszertanát követve a buddhista, a hindu és a moszlim ikonográfia katalogizálása, leíró kutatása is megkezdődött a 20. században.⁶

Ezen a ponton hangsúlyozhatjuk, hogy az ikonográfia esetében többről van szó, mint pusztán segédtudományi, leíró szerepről, bár a forrásismeret és a forráskritika történelmi munkamódszere kétségtelenül elengedhetetlen. Ahogy Eberlein fogalmaz: „úgy tűnhet, mintha az ikonográfiai–ikonológiai módszer lemondott volna arról, hogy saját elméletét egyáltalán megfogalmazza. Ez természetesen téves; legfontosabb modelljeinek bemutatása lehetővé kell, hogy tegye pontosabb jellemzését is.”⁷ Az Erwin Panofsky által kialakított interpretációs modellben az ikonográfia, mint a műelemzés második lépcsőfoka, fontos szerepet tölt be, hiszen a képtémák beazonosításán túl az ún. „másodlagos képtárgy”, az allegorikus jelentés, a motívumok, attribútumok meghatározása és a szimbolikus jelentések feltárása is beletartozik az ikonográfiai elemzés hatókörébe.

A Warburg Intézet,⁸ amely az eszmék történetét, és azok társadalmi disszeminációjának képi reprezentációit, a szó és kép kapcsolatát helyezi a kutatás középpontjába, az ikonográfiai módszertan elméleti elmélyítéséhez is alapot biztosított. A Warburg Intézetből induló Erwin Panofsky több ízben finomított ikonográfiai–ikonológiai modellje 1955-ben⁹ nyerte el a végső formát. A Karl Mannheim-féle világnézet-értelmezés háromfokozatú sémája nyomán¹⁰ Panofsky a műalkotás interpretálásának folyamatát három fokozatban határozta meg.

4 RIPA 1997. borító.

5 A hellenisztikus művészet hatása a Római Birodalom határain túl, a római kereskedelmi kapcsolatok révén még a buddhista művészet alakulását is befolyásolta, amit a fennmaradt gandhári buddhista művészeti alkotások ikonográfiai elemzése, a hellenisztikus ábrázolási típusok beazonosítása jelzett, majd a történelmi kutatások alá is támasztottak. HORVÁTH 1977.

6 Például: RÉAU 1955–1959; KIRSCHBAUM 1968–1976; SCHUMANN 1986; CHANDRA 1999–2005; SRIVASTAVA 1998; ETTINGHAUSEN 1950.

7 EBERLEIN 2008.

8 Az Aby Warburg által 1924-ben, Hamburgban alapított Warburg Könyvtár (Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg) a középkori, bizánci és reneszánsz művészettörténet, az antik és humanista kultúra, valamint a vallástörténet kutatóközpontjaként szolgál. 1933-tól Londonban működik, a Warburg Intézet részeként <https://warburg.sas.ac.uk/> [2019.01.15.]. SZÖNYI 2004. 53–70.

9 PANOFSKY 1955. 26–41.

10 EBERLEIN 2008.

Az első réteg, a preikonográfikus leírás, az „*elsődleges vagy természetes képtárgy*” meghatározása, a „*tiszta formák*”, a színek, a vonalak, a képtémák természeti tárgyainak felismerő azonosítása.¹¹ Az ikonográfiai leírás az interpretáció második szintje, a „*másodlagos vagy konvencionális képtárgy*” felismerése, a képtémák fogalmakhoz, hagyományos jelentésekhez kapcsolása. Azaz, az etimológiai jelentés (gör. 'kép' és 'írás') a pusztán leíró funkciót hangsúlyozza, bár ehhez a szinthez az attribútumok megnevezése, a motívumok, allegóriák beazonosítása alapján a tartalmi elemzés is hozzátartozik. Az ikonográfiai típusok, narratív képtémák és jelképek meghatározása, a vándormotívumok korról korra történő másolásának, módosításának felismerése az ikonográfiai elemzés történeti aspektusára is rávilágít.

Panofsky interpretációs modelljében a harmadik, az ikonológia szintje olyan interdiszciplináris módszer, amelyben a műalkotás elemzése során az átfogó történeti kontextus is szerepet játszik. Ez a szint „*a belső jelentés vagy tartalom*” feltárása, Ernst Cassirer szimbolikus formákról vallott kultúrfilozófiai elmélete nyomán „*a szimbolikus értékeknek a feltárása és értelmezése*”.¹² Az ikonológiai kutatásnak a műalkotások tartalmi vonatkozásait, belső jelentéseit kell feltárnia, amelyhez elengedhetetlen az alkotás létrejöttének korszakát, a korabeli, az alkotókra ható szemléletmódot is rekonstruálni.¹³ Ernst Gombrich hasonlóképpen fogalmaz: „*a jelentés fogalma nem szubjektív pszichológiai fogalom, hanem olyan, amit kapcsolatba kell hozni a kulturális és társadalmi intézményekkel*”.¹⁴ A kortörténeti dokumentumok vizsgálatával kirajzolódó, a művészekre, a műveket megrendelő donátorokra ható nézetek, esztétikai, teológiai tanok műelemzésbe történő bevonása meghatározó jelentőséggel bír, hiszen azokból kiindulva valósulhat meg a műalkotások belső tartalmainak feltárása.

Hozzá kell tennünk, hogy a 19. század végén, a 20. század elején a művészeteket alapvetően történeti jelenségként meghatározó Heinrich Wölfflin, majd Alois Riegl és Max Dvořák, a bécsi iskola képviselői a művek elemzésekor szintén hangsúlyozták az átfogó történeti kontextus, a stíluskorszak jelentőségét.¹⁵ Ezekhez a törekvésekhez hasonlóan Fülep Lajos az 1923-ban keletkezett *Művészet és világnézet* című tanulmányában amellest érvel, hogy az alkotások mélyebb megértése csak a történeti elemzéssel lehet hiteles, hiszen azok sohasem „*légüres tér*”-ben keletkeztek, hanem mindig egy adott korszak viszonyai között. A művek értelmezéséhez szükséges a bennük megfogalmazódó világszemlélet megismerése, a történeti körülmények közepette kibontakozó művészi intenció, a donátorok által szabott elvárások és az általuk képviselt eszmék beazonosítása, elemzése.¹⁶ Fülep – elsősorban Alois Riegl *Kunstwollen*-fogalma¹⁷ nyomán – hangsúlyozza: „*A művészet mint megvalósultság, magában megálló – önálló – világ, de történeti létesülése nem önkényes vagy minden rajta kívülállótól független.*”¹⁸ Például egy-egy korszak ikonográfiai kánonja, majd annak változása meghatározó specifikumokra mutathat rá. Az ikonográfiai elemzés és az

11 PANOFSKY 1984. 285–286.

12 PANOFSKY 1984. 287.

13 PANOFSKY 1984. 284–307.

14 GOMBRICH–ERIBON 1999. 149.

15 MAROSI 2004.

16 FÜLEP 1976. 275.

17 RIEGL 1998. 316–317.

18 FÜLEP 1976. 262.

arra épülő ikonológiai interpretáció magyarázatot adhat arra, hogy mit, hogyan és miért választ ki a donátor és az alkotó, milyen képtémák, motívumok, formai és kompozíciós megoldások jellemzik az alkotás korát. Ennek illusztrálására, néhány ikonográfiai példa kiemelésével, a tanulmány második felében térek ki.

Az ikonográfiai módszertan jellemzése nem lehetne teljes a képtémák rendszerezési eredményeinek említése nélkül. A Panofsky munkatársaként induló holland művészettörténész, Henri van de Waal nevéhez kötődik az ICONCLASS (Iconographic Classification System) rendszer kidolgozása. Az elektronikus változat a képtémákat tíz fő tematikai egységben tárgyalja, mindegyik képtípust alfanumerikus osztályozási kóddal ellátva illeszti a rendszerbe, valamint ikonográfiai leírással látja el. Az ICONCLASS képkatalógussal és indexszel egészül ki.¹⁹

A művészettörténeti hermeneutika módszertana ugyanakkor arra figyelmeztet, hogy a képzőművészet szemiotikai, szemantikai indíttatású felfogása és az ikonográfiai-ikonológiai iskola téma- és tartalomközpontúsága egyoldalúsághoz is vezethet, mivel az alkotások lényegi elemeinek, a stílusnak és a formai megjelenítésnek (kompozíció, színek, formák, technikai megoldások stb.) vizsgálatát elhanyagolja. Oskar Bätschmann ezért a művészi intenció, azaz az alkotó szándékának és a mű tartalmi elemeinek a vizsgálata mellett a képi produktivitás elemzését tekinti meghatározónak „*az értelem és a jelentések utáni hajtóvadászat*” helyett.²⁰ Ez a kritika a szöveg- és nyelvközpontú szemléletmódra vonatkozik, amely részben egybecseng Max Imdahl elemzési törekvéseivel.

Max Imdahl ikonika módszertana a „*kép identitását*”, a vizuális kifejezőerőt hangsúlyozó forma- és képfogalom mellett érvel, a képen együtt ható formai és tartalmi elemek vizsgálatát tekinti kiindulópontnak, amelyre ráépülhet a szövegreferenciákkal rendelkező ikonográfiai és ikonológiai elemzés, az „*értelmi dimenzió*” vizsgálata.²¹ Konrad Fiedler (1841–1895) „*autonóm látvány*”-ra vonatkozó művészetfilozófiai tétele²² nyomán Imdahl az ikonológia módszertana jellemző, „*pusztán emlékező, újrafelismerő tárgylátás*” dominanciáját, a szövegreferencia és a szellemtörténeti dimenzió kellő ismeretét a képi, vizuális specifikumokra koncentráló, úgynevezett „*látó látás*” módszertanával egészíti ki.²³ Gottfried Boehm szintén a kép „*vizuális másság*”-át tudatosítja, a képleírás és tartalomelemzés Panofsky-féle ikonológiai modelljének – eredményei elismerése mellett – azt róva fel, hogy ebben a preikonografikus észlelési szint „*provizórikus és túlhaladásra ítelt első stádium csupán*”.²⁴ Holott éppen ez a szint az, amelyben a képzőművészeti alkotások lényegére, az esztétikai értéket biztosító vizualitás eszköztárára, a színekre, a formákra, a kompozíció struktúrájára tevődik a hangsúly.

A különböző vallási kultúrákban a mitológiai történetek és a vallási tanok, eszmék képi ábrázolásainak illusztratív funkcióját is tudatosan kiaknázták,²⁵ de a képek eközben is

19 VAN STRATEN 1994. 117–141.; <http://www.iconclass.nl/home> [2019.01.15.].

20 BÄTSCHMANN 1998. 80., 105.

21 IMDAHL 2003. 89.

22 FIEDLER 2005. 182–184.

23 IMDAHL 2003. 81–82.

24 BOEHM 1998. 27.

25 Ennek egyik legismertebb megfogalmazása Nagy Szent Gergely 6. század végén Serenuszhoz, Massilia püspökéhez írott levelében szerepel: „*Ami az olvasni tudóknak az írás, a tanulatlan szemlélőnek ugyanaz a festészet, hogy azok, akik a betűket nem ismerik, legalább a falakon nézelődve olvassák azt, amit a kódexekben nem tudnak elolvasni.*” MAROSI 1997. 29. Az ortodox ikonológia kimagasló teoretikusa, Damaszkuszi Szent János ha-

következésként érvényesítik a kizárólag vizualitásban kibontakozó jelentésközvetítési lehetőségeket. Az ábrázoló művészet evolúciós esztétikáját elemezve Christa Sütterlein megállapítja, hogy mind az észlelési szinteket, a valóságról alkotott elképzeléseinket, mind pedig a külső reprezentációkat, beleértve a vizuális alkotásokat, meghatározzák a filogenetikus, azaz a törzsfajlódási adaptációk. Az emberi észlelés a szabályszerűségekre, ismétlődésekre koncentrál, amely elősegíti a vizuális csatornákon beáramló információhalmaz elrendezését. A rendszerszerű ismétlődések és összefüggések felismerését, a releváns információk azonosítását tudatosítja és nyomatékosítja a vizuális reprezentációkban érvényesülő szabályszerűség.²⁶ Mindez az ikonográfiai kutatás számára is fontos megállapítás, hiszen például a geometriai struktúrákba rendezett kompozíciók minden kultúrában megtalálhatók, a szimbólumok és a narratív képtémák, valamint az összetett ikonográfiai programok kialakítása során egyaránt.

A tanulmány további részében az ikonográfia jelentőségére vonatkozó elméleti megállapításokat néhány, a keresztény ikonográfia történetéből kiemelt példa bemutatásával szeretném alátámasztani. Az európai művészet történetében a késő antikvitás korától kezdődően az újkor művészetéig domináns szerepet tölthettek be a keresztény képtémák, amelyek döntően a megfelelő bibliai szöveghelyek alapján értelmezhetők. Ugyanakkor az antik kultúra ikonográfiai örökségének számos eleme szintén szerepet játszott, ahogy egyéb, ókori és középkori legenda, vizuális hagyomány és motívum is. Ezeknek az írott forrásoknak és ikonográfiai kapcsolódásoknak, átvételeknek és változtatásoknak, az új kontextusban új tartalommal való telítődéseknek a kutatására az ikonográfia hivatott. De a középkori keresztény ikonográfia dominanciájával szakító modern művészetben a keresztény ábrázolási hagyományokat idéző kompozíciós megoldások, képtémák és attribútumok elemzése szintén az ikonográfiai kutatás tárgya lehet. Számos 19–20. századi, a saját korának aktualitásaihoz kapcsolódó képtéma, motívum és kompozíció utal vissza a középkori keresztény ikonográfiai hagyományra, mint például Kondor Béla 1959-es *A forradalom angyala* című festménye.²⁷ Ezúttal viszont az ókeresztény korszak képtípusainak néhány jellemző példáját emelem ki, illusztrálva az ikonográfiának a történeti összefüggések feltárásában játszott fontos szerepét.

Az ókeresztény ikonográfia néhány példája

Hans Belting a *Kép és kultusz* című művében azt hangsúlyozza, hogy a nyugati kultúrában a 15. századi észak-itáliai városokban kibontakozó reneszánszt, a mai értelemben vett „művészet korszakát” a kultuszkép korszakai előzték meg, olyan korok, amelyekben a képek létrehozása és használata során egyaránt domináns volt a vallási funkció.²⁸ Mind a kulturális életben, mind pedig a vizuális alkotások terén az adott korszak világszemlélete meghatározónak tekinthető, ami az európai modernitás előtti korszakokban, és az azon kívüli kultúrákban alapvetően vallás(ko)n alapuló világszemlélet.

sonlóképpen fogalmazott *Apológiájában* a 8. század közepén: „Ami pedig az írástudók számára a könyv, az az írástudatlanok számára a képmás”; „A képmások könyvek az írástudatlanok számára.” BUGÁR 2004. II. 61., 74.

26 SÜTTERLEIN 2014. 228–229.

27 ÚJVÁRI 2015. 413–432.

28 BELTING 2000. xxi.

Például a középkor műalkotásait leíró és kategorizáló keresztény ikonográfia, Louis Réau meghatározása szerint „*monumentális teológia*.”²⁹ A vallásgyakorlathoz kapcsolódó – az egyházi megrendeléshez vagy magánáhítathoz kötődő – alkotások keresztény képtémái kizárólag a *Biblián* és az egyházi hagyományokon alapuló kultúra és a középkori társadalom ismeretében válnak értelmezhetővé, hiszen minden egyes oltárkép, dombormű, szobor stb. a megrendelő és az alkotó szándékának megfelelően, az ő kulturális közegükben jött létre. Az alkotások tartalmi és formai megoldásai csak akkor elemezhetők maradéktalanul, ha figyelembe vesszük a korszak társadalmi–kulturális viszonyait, a mű megrendelésének és megalkotásának motivációit. Az egyes korszakok – például az ókeresztény, a bizánci kultúra, vagy a nyugaton kibontakozó romanika, gótika – művészete nemcsak formai-stilisztikai tekintetben rendelkezik önálló karakterrel, de az ikonográfiai témák terén is nyomon követhető a változás.

A 3. századból fennmaradó ókeresztény művészet alkotásai – például katakombafestmények, szarkofágdomborművek – összevethetők a Constantinus császár (ur. 306–337) valláspolitikai fordulata, a 313 utáni korszak művészetével. Mind mennyiségben, mind minőségben látványos a különbség, az utóbbi időszak, a győzedelmes egyház korának ikonográfiája is jelzi a változást. André Grabar hangsúlyozza, hogy a keresztény művészet a születésekor részben a görög-római ikonográfia motívumait használta, amely a kereszténység kialakulásakor és a birodalomban való térhódításakor a Mediterráneum közös vizuális kultúrkincse volt.³⁰ A római katakombák falfestményein a bibliai képtémák mellett számos mitológiai figurát is találunk, bizonyos esetekben egyértelműen egy ikonográfiai programba illesztve. Például a Callixtus katakomba egyik 3. századi mennyezeti festményének központi, nyolcszögletű mezőjében Orpheusz látható bibliai alakokkal és jelenségekkel övezve.³¹ A mitikus trák lantost – aki olyan szépen énekelt, hogy még a vadállatok is megszelídülve hallgatták – frígiai sapkában, kezében lírával ábrázolják, oroszlán, párduc, kígyó, juh, páva és ló övezi. Mágikus zenéjével békét teremt, csakúgy, mint a keresztény felfogás szerint a Krisztusban való hit. A központi kompozíció körül, nyolc mezőben négy tájkép látható, a béke római allegóriái, valamint velük váltakozva négy bibliai képtéma: Dániel próféta az oroszlánok barlangjában (Dán 6,24), Lázár feltámasztása (Ján 11), az ifjú Dávid attribútumaival, a parittyával és a kövel (1Sám 17,50), valamint a sziklából vizet fakasztó Mózes (Kiv 17,5–6). A kompozíció négy sarkában egy-egy olajágot tartó galamb látható, Noé története nyomán (Gen 8,11), a Krisztusban elnyert béke keresztény hitének jelképeként. A festmény összetett ikonográfiai programja tehát a korabeli keresztények hitét, túlvilági reményeit, a katakombákban fennmaradt, korabeli sírfeliratokon is szereplő „*Krisztusban való béke/megnyugvás*” hittételét reprezentálja. Stílusában a késő hellenisztikus-római művészet provinciális változatát képviseli. A korszakban nem ritka a görög-római mitológiai és a bibliai jelenetek és figurák egymás melletti ábrázolása, Orpheusz, ugyancsak keresztény kontextusban, a Péter és Marcellus katakomba egyik 4. századi festményén szintén látható.³²

²⁹ RÉAU 1986. 275.

³⁰ GRABAR 1961. Introduction, XIV.

³¹ <http://grandearte.net/history-art-beginners-and-students-painting/early-period> [2019.01.20.]; VANYÓ 1988. 65., valamint a 33., 34. illusztrációk.

³² <https://archive.archaeology.org/image.php?page=online/features/catacombs/jpegs/catacombs6.jpg> [2019.01.20.].

A Via Latina katakombába egyik sírhelyén a hydrát legyőző Herkules teljes alakos figuráját ábrázolták a 4. század második felében.³³ A tizenkét heroikus munkát elvégző Herkules – a feleségéért, Eurüdikéért az alvilágot is megjáró – Orpheuszhoz hasonlóan eredetileg a római szepulkáris ikonográfia jellegzetes szereplője.³⁴ A mítoszok szerint Héraklészre/Herkulesre Zeus/Jupiter fiaként is a halandók sorsa várt, meg kellett halnia, de dicső tettei miatt elnyerte a halhatatlanságot, az olümposziak körébe emelkedett. A mitológiai hősök ókeresztény sírokon szereplő ábrázolásai a képtémákban rejlő párhuzamokon alapulnak. A sírokat megrendelő korabeli keresztények feltehetően a túlvilági élet keresztény ideáinak kifejezőiként tekintettek a késő római korban közismert Orpheusz és Herkules történeteire, illetve azok vizuális ábrázolására, vagy éppen a római sírművészetben szintén gyakori Dionüszosz–Bakkhosz/Bacchus ikonográfiára, a szüret, a borkészítés fázisait ábrázoló jelenetekre.³⁵ A hagyományos, antik ikonográfiai képtémák tehát új, keresztény tartalommal telítődhetnek.

Nagy Levente az ókeresztény Herkules képtémákat elemezve kiemeli, hogy az ehhez hasonló ikonográfiai programokra gyakran a „szinkretizmus” jelzőt aggatják. Ez a kulturális, vallási jelenség a római kori késő-antikvitásban kétségtelenül jelen volt, viszont az említett ikonográfiai példák nem bizonyítanak ilyen jellegű vallási kölcsönhatásokat. A korabeli keresztények nem Dionüszosz–Krisztus vagy Krisztus–Orpheusz típusú megváltókban hittek, a szinkretizmus nem fedi le ezt az ókeresztény vallási és ikonográfiai jelenséget. A bibliai jelenetekkel kombinált mitológiai történetek a keresztény értelemben vett megváltásban, a Krisztusban való feltámadás, öröm, megbékélés kifejezői.³⁶ A korszak egyik legismertebb ikonográfiai témája, a Jó pásztor-képtéma³⁷ azért is érdekes, mert a bibliai források (Iz 40,11; Jer 23,3–4; Ez 34,23; Zsolt 22; Mt 18,12–14, Jn 10,2–18) mellett az antik hagyomány is forrásnak tekinthető, Hermész Kriophorosz alakját, valamint a *philantropia* allegorikus figuráját ugyancsak a bárányát vállán hordozó férfialakkal jelenítették meg, illetve a megszelídített állatok körében ábrázolt Orpheusz-képtémának is tulajdonítottak ilyen jelentést.³⁸

A constantinusi fordulatot követően, majd I. Theodosius (ur. 379–395) korától – a kereszténységet 380-tól az egyetlen engedélyezett, lényegében államvallásként való elismerésének eredményeként – az egyház társadalmi pozíciójában, és ezzel szoros összefüggésben az ókeresztény művészetben is jelentős változás következett be mind formai, mind pedig tartalmi, azaz ikonográfiai tekintetben.³⁹ A császári és arisztokrata megrendelésre készülő művészeti alkotások körében is megjelent a keresztény tematika, ennek ékes példája Constantinus lányának, Constantinának a 4. század közepén készített porfirszarkofágja⁴⁰ (Róma, Vatikáni Múzeum), amelyet a kor legmagasabb színvonalú szobrászati emlékei

33 <https://www.copia-di-arte.com/a/rome-catacomb-della-via-l.html&sfl=1&INCLUDE=LIST> [2019.01.20.].

34 GRABAR 1961. 15.

35 IRMSCHER 1993. 523.

36 NAGY 2015. 217.

37 VANYÓ 1988. 178–188.

38 GRABAR 1961. 11.

39 A Római Birodalom politikai rituáléjának 4. századi egyházi szertartásrendet befolyásoló hatásáról és a 4. századi valláspolitikai törekvésekről lásd ÚJVÁRI 2015. 313–336.

40 <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-pio-clementino/sala-a-croce-greca/sarcofago-di-costanza.html> [2019.01.20.].

között tartunk számon. A szőlőtermesztés és borkészítés római szepulkáris, bacchusi ikonográfiája fejezi ki a keresztény értelemben vett feltámadási szimbolikát, ahogy ez a korábbi, jóval egyszerűbb technikai színvonalat képviselő katakombaművészetben is megfigyelhető. Másrészt, a 4. század második felétől új ikonográfiai témák is felbukkantak, amelyek tükrözik az új valláspolitikai helyzetet, a győzedelmes egyház korszakát, az egyház császári támogatását, valamint Róma vezető státuszú püspöki központtá emelkedését. Ezt világosan jelzi az is, hogy a keresztény ikonográfiai témákban megjelennek a római patríciusokra, legmagasabb udvari hivatalnokokra jellemző öltözetek, gesztusok, a császári udvari környezet tárgyi elemei. Például a ravennai Galla Placidia mauzóleum *Jó pásztor* mozaikképén Krisztus szakálltalan ifjúként, arany színű, bíbor szalagokkal díszített ruhában, bíbor köpennyel, feje körül dicsfényvel jelenik meg, az antik művészet életképeinek mintájára.⁴¹ A bíbor öltözet a római előkelők, aranyzásaló kelmével az uralkodók státuszának kifejezője.

A keresztény ikonográfiára gyakorolt birodalmi hatás példái közül kiemelkedik a *Traditio legis* (lat. 'a törvény átadása') ikonográfiai típus, amelyet a 4. század közepén alakítottak ki jellegzetes teológiai és politikai jelentéssel. Mintegy 50, döntően a római műhelyekhez kötődő alkotás maradt fenn, többségében szarkofágok domborműfaragásaiaként, de mozaikképek, falképek, aranyozott üveg miniatúrák, elefántcsont domborművek is ismertek.⁴² A képtéma teológiai vonatkozása a Krisztus által megtestesített új törvényre helyezi a hangsúlyt, amely az *Ószövetség* törvényeit az új, keresztény korszakba vezeti át. A koncepciót olyan figurális kompozícióval jelenítették meg, amelyen Krisztus (olykor dombon, a paradicsomi folyók eredeténél, többségében szakálltalan ifjúként ábrázolva) áll vagy ül a középpontban, jobb kezét felemeli, baljában irattekercset vagy könyvet tart, átnyújtva a bal oldalán álló Péter apostolnak, Pál apostol jelenlétében, aki Krisztus jobbán áll (például a Római Vatikáni Múzeum egyik szarkofágján⁴³).

Egyes ábrázolásokon a jelenet kiegészül a többi apostol figuráival, további képelemként pálma, bárány, kereszt vagy sztaurogram motívumokkal.⁴⁴ Pál apostol szerepeltetése jelzi, hogy nem újszövetségi jelenetről van szó, valamint több esetben mennyei környezetre utal a trónoló Krisztus lába alatt látható éggömb (például a nápolyi San Giovanni in Fonte keresztelőkápolna kupolamozaikja⁴⁵), vagy az égbolt – ugyancsak az antik művészetből átvett égisten, Caelus – allegorikus alakja (például Junius Bassus szarkofágján a felső sáv középső jelenete, Róma, Vatikáni Múzeum⁴⁶). A milánói San Lorenzo Maggiore bazilika Sant'Aquilino kápolnájának 4. századi apszismozaikján az ifjúként ábrázolt, bíborcsíkokkal díszített tógában, emelvényen trónoló Krisztust két oldalán hat-hat, ugyancsak a római előkelők togaöltözetét viselő apostol övezi. Közvetlen közelében, felemelt jobbja mellett Péter, irattekercset tartó bal keze mellett pedig Pál apostol ül, lábánál irattekercset tartalmazó doboz látható.⁴⁷

41 <http://www.ravennamosaici.it/musei/galla-placidia/> [2019.01.20.].

42 COUZIN 2015. 5.; KIRSCHBAUM 1968–1976. 347–351.; GRABAR 1961. 37–43.

43 <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-pio-cristiano/sarcofagi-a-colonne/fronte-di-sarcofago-con-la-traditio-legis.html> [2019.01.20.]

44 COUZIN 2015.; GRABAR 1961. 72.

45 http://www.storico.org/nascita_cristianesimo/battistero_paleocristianonapoli.html [2019.01.20.]

46 <http://encyclopedia.jrank.org/articles/pages/3501/Traditio-Legis.html> [2019.01.20.]

47 <http://www.sanlorenzomaggiore.com/index.php/2018/11/10/cappella-sant-aquilino/> [2019.01.12.]

Az ábrázolás a római püspöki központ, a pápaság keresztény világban betöltött vezető pozícióját is reprezentálja az „apostolfejedelmek” révén, akik a hagyomány szerint a 60-as évek első felében, Nero császár (ur. 54–68) idején a birodalom fővárosában haltak mártírhálált, ennek révén Róma kettős apostoli alapítású egyházi központnak számított. Az ekkleziológiai jelentés mellett a *Traditio legis* ikonográfiai téma eszkatológiai értelmezése is ismert, amely a kompozíció szimbolikus elemeire (pálma, paradicsomi folyók, bárányok) összpontosít, elsősorban a második parúziára vonatkoztatva a képtémát.⁴⁸

Az ábrázolás ikonográfiai forrásaként említhető a törvény Mózesnek való átadása a Sínai-hegyen, de még inkább a római birodalmi ikonográfiának azon képtípusa, amelyen a középen trónoló császár megbízatásokat, rendeleteket ad át az udvar és az állam mellett álló tisztségviselőinek, valamint az *adlocatio*, a császár jobb karjának felemelésével tartott beszéde.⁴⁹ Ez utóbbi legismertebb példája Augustus császár primaportai szobra.⁵⁰ Az iratkezcset a balján álló Péter apostolnak átadó Krisztus gesztusa a római császárok hivatalnokoknak szóló megbízólevél átadását idézi fel, Péter textillel fedett kézzel veszi át, ami szintén a császári udvar szokásait idézi fel, valamint Pál apostol üdvözlő (*acclamatio*) gesztusa is.⁵¹ Az ikonográfiai elemzés során fontos figyelembe venni, hogy bár egy képtípus variációiról van szó, a jelentést befolyásolja, milyen környezetbe illesztették a kompozíciót. A sírokba szánt szarkofágdomborműveken, a római egyház jelentőségét hirdető apszismozaikon vagy az arany díszítésű üvegek miniatúráin módosulhatott a képtéma kísérő motívumrendszere és ezáltal tartalma is.

A római Santa Pudenziana templom késő 4. századi apszismozaikján Krisztus szakállas, bíbor csíkokkal díszített, arany ruhában látható, amint a Mennyei Jeruzsálem uralkodójaként trónol, alakja szintén az öt övező apostolok fölé emelkedik.⁵² Jobb kezét felemeli, bal kezében könyvet tart, melynek felirata: „DOMINUS CONSERVATOR ECCLESIAE PUDENTIANAE” (lat. ’Az Úr megőrzi a Pudentiana templomot’). Ezen a kompozíción is az apostolfejedelmek ülnek mellette, Pál a jobbján, Péter apostol pedig a balján, fejükre koszorút helyez két nőalak. A háttérben a Mennyei Jeruzsálem városfala és épületei, középen a Golgotára utaló dombon álló drágakövekkel díszített kereszt látható, az evangélista szimbólumokkal körülvéve. Máté angyal, Márk szárnyas oroszlán, Lukács szárnyas bika/ökör, János pedig sas alakjában látható. Ez a mozaikkép a keresztény művészetben gyakran ábrázolt, az Ez 1,5–25 és a Jel 4,6–9 szövegrészein alapuló evangélista szimbólumok korai ikonográfiai példája.⁵³ Krisztus alakja felidézi a római császárok korabeli ábrázolását – Theodosius császárt hasonló testpozícióban, dicsfényvel ábrázolták egy 388-ban készített ezüstitálon (Madrid, Accademia de la Historia) –, valamint emlékeztet a capitoliumi Jupiter ábrázolásaira is.⁵⁴

⁴⁸ COUZIN 2015. 65.

⁴⁹ COUZIN 2015. 26.

⁵⁰ <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/braccio-nuovo/Augusto-di-Prima-Porta.html#&gid=1&pid=1> [2019.01.12.]

⁵¹ COUZIN 2015. 19.; SÁGHY 2003. 83., 156–177.

⁵² <http://www.stpudenziana.org/mosaic.php> [2019.01.12.]

⁵³ ÚJVÁRI 2015. 189–191.

⁵⁴ BELTING 2009. 78.; <https://www.khanacademy.org/humanities/medieval-world/early-christian1/a/santa-pudenziana> [2019.01.10.].

A korszak egyik nagyhatású teológusának, Aranyszájú Szent Jánosnak (349 k.–407) egyik, Máté evangéliumához írt homíliája összefüggésbe hozható ezzel az ikonográfiai témával, ami a szöveg- és képhagyomány szoros kölcsönhatásait is bizonyítja. A 4. század második felének nagy hitszónoka ebben a beszédében Krisztust a szent városban, mennyei trónuson ülve, tündöklő glóriával, angyalok és szentek körében írja le. A szent város, a Mennyei Jeruzsálem díszje a győzelem és Krisztus dicsőségének jele, a kereszt.⁵⁵

A téma kutatói meghatározó jelentőségű – de sajnos csak rekonstrukciós rajzokból ismert – példaként tartják számon a 4. századi, Constantinus császár támogatásával Péter apostol feltételezett sírja fölül épített római Szent Péter bazilika apszizmozaikját, amely a templom 15. századi lebontása következtében megsemmisült.⁵⁶ Ezek alapján ez a mozaikkép is ennek az ikonográfiai típusnak a kiemelkedő változata lehetett. A *Traditio legis* ikonográfiai típus tehát remekül példázza egy korszak történelmi, politikai, egyháztörténeti és művészeti folyamatainak összefüggéseit. A képtípus kialakulása, forrásai, változatai, kompozíciós megoldásai és tartalmi vonatkozásai együttesen reprezentálják, hogyan gondolkodtak a 4. századi keresztények a keresztény hitvallás közvetítéséről, az egyház szerepéről, illetve a mennyei és a földi hatalom összefüggéseiről.

A római-bizánci világi, katonai hatalom és a keresztény eszmék közötti 5. századi kapcsolatok legszemléletesebb példája egy olyan különleges ikonográfiai típus, amely a ravennai püspöki palotában maradt fenn. Ezen a mozaikképen Krisztust római/bizánci katonai parancsnokként ábrázolták, szakálltalan ifjúként, előkelő öltözetben, a császári státuszra utaló bíborköpenyben. Attribútuma a kereszt dicsfény, a jobb kezében vállára fektetett keresztet, bal kezében könyvet tart, melynek felirata a János evangéliumból vett idézet: „EGO SUM VIA, VERITAS ET VITA” (‘Én vagyok az út, az igazság és az élet’ Ján 14,6), lábaival kígyóra és oroszlánra tapos. Ez az ábrázolás bibliai referenciával rendelkezik: „Oroszlánok és kígyók között lépdelsz, oroszlánkölyköt és sárkányt tiporsz el” (Zsolt 91,13, vö. Ter 3,15). Ezt a ritka ikonográfiai típust csak a korabeli történelmi és valláspolitikai kontextusban lehet értelmezni, a képelemek meghatározása enélkül nem oldható meg, hiszen Krisztus római katonaként való ábrázolása a korábbi ikonográfiai hagyományban elképzelhetetlen. Az épület és a mozaikdíszítés a 6. század elején, II. Péter ravennai püspök megbízásából készült, aki a katolikus trinitárius kereszténység képviselője volt, szemben az Észak-Itáliát és annak központját, Ravennát akkoriban uraló ariánus Osztrogot királlyal és annak uralkodójával, Theodorikkal (ur. 475–526), aki türelmet tanúsított az ortodox-katolikus irányzat képviselői irányában. Ebben az összefüggésben, katolikus nézőpontból, Krisztus 6. századi római-bizánci katonaként, azaz az ortodox-katolikus irányzat védelmezőjeként való ábrázolása az ariánus eretnység és egyben az osztrogot uralom elleni állásfoglalás értelmét hordozza. A Krisztus-katona kezében tartott könyv felirata is fontos a képtéma valláspolitikai értelmének elemzése szempontjából, ugyanis a János evangéliumából kiemelt idézet folytatása az ariánusok ellen folytatott teológiai, krisztológiai viták egyik fontos trinitárius érve volt: „Senki sem juthat el az Atyához, csak általam... Aki engem látott, az Atyát is látta... én az Atyában vagyok, s az Atya bennem” (Ján 14,6–11). Krisztus ifjúként való ábrázolása szintén rendelkezik trinitárius jelentéssel, mivel az idő felett álló örök ifjúság a Megváltó isteni tulajdonságára utal, szemben az Isten

⁵⁵ https://www.oneonta.edu/faculty/farberas/arth/arth212/post_constant_conc_christ.html [2018.10.25.].

⁵⁶ COUZIN 2015. 10–12.

és a Fiú egylényegűségét tagadó, Krisztust teremtményként felfogó ariánus krisztológiai doktrínával. A Krisztus-katona által eltaposott oroszlán és kígyó tehát az ariánus irányzatra mint eretnekségre vonatkozik, amely felett a katolikus Szentháromság dogmát, az Atya és a Fiú egylényegűségét (325. Niceai zsinat) valló, a római és konstantinápolyi püspökségek, és az őket képviselő római-bizánci katona győzedelmeskedik.⁵⁷ Ez az ikonográfiai típus tehát ariánus ellenes jelentést hordoz, a trinitárius ortodoxia krisztológiai tanítását és annak győzelmét reprezentálja az Osztrogot királyság fővárosában, közvetlenül megelőzve I. Iustinianus bizánci császár (ur. 527–565) ravennai hódítását, az ariánus osztrógót uralom megdöntését.

Összefoglalva a késő antikvitás és a korai középkor ókeresztény művészetéből kiemelt néhány képtípus ikonográfiai elemzésének tanulságát, megállapíthatjuk, hogy a korai korszakban a megelőző, antik ikonográfia számos eleme új értelmezésben, a keresztény művészet témájaként jelent meg, ahogy a valláspolitikai fordulatot, a császári támogatást reprezentáló imperiális ikonográfia átvételét és krisztianizálását is több példa bizonyítja. A történeti korszakok kapcsolódásait, összefüggéseit, sok esetben a szóbeli hagyományban nem is szereplő tartalmi vonatkozásait a korszak ikonográfiai témáinak elemzésével tárhatjuk fel. Az ikonográfiai kutatás éppen ezért nem állhat meg pusztán a képtéma leírásánál, a tartalom megragadásához elengedhetetlen a kép megalkotásának kora és sajátos helyi viszonyai, azaz a minél konkrétabb történeti kontextus megragadása. Ez érvényes a keresztény ikonográfia képtípusaira is, Beltinget idézve: „*A kép sohasem egyedül a vallás ügye volt, hanem mindig annak a társadalomnak az ügye is, amely a vallásban és a vallással fejezte ki magát.*”⁵⁸ Mindez fordítva is igaz, hiszen egy-egy korszak megértéséhez hozzájárul az adott időszak vizuális reprezentációinak vizsgálata, az ikonográfiai témák mélyreható elemzése.

IRODALOM

- BÄTSCHMANN 1998 BÄTSCHMANN, Oskar: *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába*. Budapest, 1998.
- BELTING 2000 BELTING, Hans: *Kép és kultusz*. Budapest, 2000.
- BELTING 2009 BELTING, Hans: *A hiteles kép. Képviták mint hitviták*. Budapest, 2009.
- BIBLIA 1982 *Biblia*. Ford. és magy. GÁL Ferenc et al. Budapest, 1982.
- BUGÁR 2004 *Szakraális képzőművészet a keresztény ókorban. Forrásgyűjtemény*. I–II. Szerk. BUGÁR M. István. Budapest, 2004.
- BOEHM 1998 BOEHM, Gottfried: A képleírás. In: *Narratívák 1. Képelemzés*. Szerk. THOMKA Beáta. Budapest, 1998. 19–36.
- CHANDRA 1999–2005 CHANDRA, Lokesh: *Dictionary of Buddhist iconography*. New Delhi, 1999–2005.

⁵⁷ GWYNN–BANGERT 2010. 279.; http://orderofcenturions.org/christ_militant.html [2018.10.24.]

⁵⁸ BELTING 2000. 3.

- COUZIN 2015 COUZIN, Robert: *The Traditio Legis: Anatomy of an Image*. Oxford, 2015. (<http://www.archaeopress.com/Public/displayProductDetail.asp?id={DF1E5CED-3E62-4AE3-B746-F15D5942F4CF}>) [2018.12.14.]
- DONALD 2001 DONALD, Merlin: *Az emberi gondolkodás eredete*. Budapest, 2001.
- EBERLEIN 2008 EBERLEIN, Johann Konrad: Tartalom és belső tartalom: az ikonográfiai-ikonológiai módszer. Inhalt und Gehalt: Die ikonografisch-ikonologische Methode [Content and substance: The iconographic-iconological method.] In: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Hrsg. BELTING, H. et al. Berlin, 2008. 175–197. (http://www.renyiandras.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=202&Itemid=1) [2018.12.15.]
- ETTINGHAUSEN 1950 ETTINGHAUSEN, Richard: *Studies in Muslim Iconography*. Washington, 1950.
- FIEDLER 2005 FIEDLER, Egon: *Művészeti írások*. Budapest, 2005.
- FÜLEP 1976 FÜLEP Lajos: Művészet és világnézet. In: FÜLEP Lajos: *Művészet és világnézet. Cikkék, tanulmányok 1920–1970*. Budapest, 1976. 260–310.
- GOMBRICH – ERIBON 1999 GOMBRICH, Ernst – ERIBON, Didier: *Miről szólnak a képek?* Budapest, 1999.
- GRABAR 1961 GRABAR, André: *Christian Iconography: a Study of Its Origins*. Princeton, 1961.
- GWYNN– BANGERT 2010 GWYNN, David M. – BANGERT Susanne: *Religious Diversity in Late Antiquity*. Leiden, 2010.
- HORVÁTH 1977 HORVÁTH Vera: *Görög istenek Indiában. Gandhára művészete*. Budapest, 1977.
- IMDAHL 2003 IMDAHL, Max: *Giotto: Arénafreskók. Ikonográfia, ikonológia, ikonika*. Budapest, 2003.
- IRMSCHER 1993 *Antik lexikon*. Szerk. IRMSCHER, Johannes. Budapest, 1993.
- KIRSCHBAUM 1968–1976 *Lexikon der Christlichen Ikonographie*. I–IV. Hrsg. KIRSCHBAUM, Engelbert. Freiburg, 1968–1976.
- MAROSI 1997 MAROSI Ernő: *A középkori művészet történetének olvasókönyve*. Budapest, 1997. (<https://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/kozepkori-muveszet/ch07.html>) [2019.01.10.]
- MAROSI 2004 MAROSI Ernő: A művészettörténet-írás szépsége. *Magyar Tudomány* 49. (2004):11. (<http://www.matud.iif.hu/04nov/04.html>) [2018.11.16.]
- NAGY 2015 NAGY Levente: Hercules representations in fourth-century Christian context. In: *Pagans and Christians in Late Antique Rome*. Eds. SALZMAN, Michele R. – SÁGHY, Marianne, TESTA, Rita L. New York, 2015.

- PANOFSKY 1955 PANOFSKY, Erwin: Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art. In: PANOFSKY, Erwin: *Meaning in the Visual Arts*. New York, 1955. 26–41.(http://monoskop.org/images/0/0c/Panofsky_Erwin_Meaning_in_the_Visual_Arts.pdf)[2018.08.24.]
- PANOFSKY 1984 PANOFSKY, Erwin: Ikonográfia és ikonológia: bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába. In: PANOFSKY, Erwin: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Budapest, 1984. 284–307.
- RÉAU 1955–1959 RÉAU, Louis: *Iconographie de l'art chretien* I–III. Paris, 1955–1959.
- RÉAU 1986 RÉAU, Louis: Az ikonográfia meghatározása és alkalmazásai. In: *Az ikonológia elmélete. Szöveggyűjtemény az irodalom és a képzőművészet szimbolizmusáról*. Szerk. PÁL József. Szeged, 1986. 266–290. (Ikonológia és Műértelmezés 1.)
- RIEGL 1998 RIEGL, Alois: *Művészettörténeti tanulmányok*. Budapest, 1998.
- RIPA 1997 RIPA, Cesare: *Iconologia*. Budapest, 1997.
- SCHUMANN 1986 SCHUMANN, Hans W.: *Buddhistische Bilderwelt: ein ikonographisches Handbuch des Mahāyāna- und Tantrayāna-Buddhismus*. Köln, 1986.
- SÁGHY 2003 SÁGHY Marianne: *Versek és vértanúk. A római mártírkultusz Damasus pápa korában*. Budapest, 2003.
- SRIVASTAVA 1998 SRIVASTAVA, Kamal S.: *Hindu Symbolism and Iconography*. Varanasi, 1998.
- SÜTTERLIN 2014 SÜTTERLIN, Christa: Jel, séma, ikonikus reprezentáció. Az ábrázoló művészet evolúciós esztétikája. In: *A művészet eredete. Kultúra, evolúció, kogníció*. Szerk. HORVÁTH Mária. Budapest, 2014. 186–229.
- SZŐNYI 2004 SZŐNYI György Endre: *Pictura & scriptura. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*. Szeged, 2004. (Ikonológia és Műértelmezés 10.)
- ÚJVÁRI 2015 ÚJVÁRI Edit: „Jelet hagyni”. *Vizuális alkotások és rítusok szemiotikai elemzése*. Jel-Kép-Tér 1. Szeged, 2015. (<http://www.jgypk.hu/kiado/termek/jelet-hagyni-e-book/>) [2018.11.20.]
- VAN STRATEN 1994 VAN STRATEN, Roelof: *An Introduction to Iconography*. Switzerland Langhorne, 1994.
- VANYÓ 1988 VANYÓ László: *Az ókeresztény művészet szimbólumai*. Budapest, 1988.

Iconography: Imprint and Reflection of Epochs Analysis of Some Image Types of the Early Christian Iconography

by Edit Újvári

(Summary)

This paper focuses on the specifics of the iconographic research, also describing the history of this discipline. The visual representations – paintings, sculptures, carvings – have a very important role in every historical era, and they express ideological thoughts, contents and meanings. All these are interpreted by iconographic research, with defining and specifying of the topics and attributes of the image types and analysing of the compositions. The theoretical, historical and critical approaches are complemented by the analysis of some typical early Christian iconographic types, Greco-Roman mythological figures in Christian context and the *Traditio legis* (“the Giving of the Law”) image type.