

# Ikonográfia és ikonológia: bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába

## I.

Az ikonográfia a művészettörténetnek az az ága, amely a műalkotások tárgyával vagy jelentésével foglalkozik, szemben a formájukkal. Kíséréljük meg tehát egyrészt a műalkotások tárgyát vagy jelentését, másrészt a formájukat definiálni.

Ha egy ismerősöm kalapemeléssel üdvözlök az utcán, formai szempontból nem látok egyebet, mint bizonyos részletek változását egy olyan együttesben, mely a látványvilágot alkotó általános szín-, vonal- és tömegalakzat része. Amikor ezt az együttest tárgyként (egy férfiként), a részletek változását pedig eseményként (kalapemelésként) fogom fel – mert hiszen önkéntelenül is ezt teszem –, már át is léptem a tisztán formai percepció határait, és beléptem a képtárgyak vagy jelentések első szférájába. Az ily módon felfogott jelentést, mely elemi jellegű és könnyen felfogható, tárgyi jelentésnek nevezzük; ezt a jelentést bizonyos látható formáknak bizonyos, tapasztalattól ismert tárgyakkal való egyszerű azonosítása révén, illetve a viszonyaikban bekövetkezett változásoknak bizonyos cselekvésekkel vagy eseményekkel való azonosítása révén fogjuk fel.

Az ily módon azonosított tárgyak és események természetesen valamilyen hatást váltanak ki bennem. Abból, ahogyan az ismerősöm a mozdulatot végzi, megérezhetem, hogy jó- vagy rosszkedvű-e, és hogy velem szemben közömbös, barátságos vagy ellenséges-e. Ezek a lélektani árnyalatok az ismerősöm mozdulatába további jelentést visznek, melyet kifejezésbeli jelentésnek nevezhetünk. Ez abban különbözik a tárgyi jelentéstől, hogy nem pusztán azonosítás, hanem „empátia” révén fogjuk fel. Hogy ezt a jelentést megérthessem, egyfajta érzékenységre van szükségem, ez az érzékenység azonban mindennapi tapasztalásomnak, azaz a dolgokról és történe-sekről szerzett mindennapi tájékozottságomnak része. Következésképpen a tárgyi jelentést és a kifejezésbeli jelentést együvé sorolhatjuk – az elsődleges vagy természetes jelentések kategóriájába.

Az már viszont, hogy a kalapemelés üdvözlés, az interpretáció egészen más birodalmába tartozik. Ez az üdvözlési forma a nyugati világra jellemző és a középkori lovagság maradványa: a fegyverben járó férfiak levették sisakjukat, hogy kinyilvánítsák békés szándékait s a másik fél békés szándékában való bizalmukat. Sem egy ausztráliai bozótlakótól, sem egy ókori görögötől nem várhatnánk el, hogy felfogja, hogy a kalapemelés nem csupán

egy gyakorlati esemény bizonyos kifejezésbeli mellékjelentésekkel, hanem egyben az udvariasság jele is. Hogy a szembejövő férfi mozdulatának ezt a jelentését felfoghassam, nem csupán a tárgyak és a történések tapasztalati világát kell ismernem, hanem az egy bizonyos civilizációra jellemző szokásoknak és kulturális hagyományoknak több mint tapasztalati világát is. És megfordítva: az ismerősöm sem érezne indítást, hogy kalapemeléssel üdvözljön, ha nem volna tisztában mozdulata jelentésével. Ami viszont a mozdulata kifejezésbeli mellékjelentését illeti, az vagy tudatos benne, vagy nem. Amikor tehát a kalapemelést udvarias üdvözlésnek értelmezem, a másodlagos vagy konvencionális jelentését fogom fel; ez az elsődleges vagy természetes jelentéstől abban különbözik, hogy az értelem fogja fel, nem pedig az érzékszervek, s hogy ezt a jelentést tudatosan kapcsolják hozzá ahhoz a gyakorlati cselekvéshez, amely aztán hordozza.

És végezetül: azonkívül, hogy térben és időben zajló természeti esemény, azonkívül, hogy érzelmeket, hangulatokat fejez ki, azonkívül, hogy konvencionális üdvözlési formula, ismerősöm mozdulata a tapasztalt megfigyelő számára feltárhatja mindazt, amit a „személyisége” tartalmaz. Ezt a személyiséget meghatározza, hogy ismerősöm 20. századi ember, meghatározhatja nemzeti, társadalmi és nevelésbeli háttere, élete eddigi folyása és jelen környezete; de meg is különbözteti az az egyéni mód, ahogyan a dolgokat látja, és ahogyan a világra reagál, amit – ha tudatos volna – egyfajta filozófiának nevezhetnénk. Az udvarias üdvözlés mozdulatában mindezek a tényezők nem jelennek meg felfoghatóan, hanem csupán tünetileg. Az illető szellemi portréját ennek az egyetlen cselekvésnek az alapján nem rajzolhatnánk meg, ehhez nagyszámú hasonló megfigyelést kellene összevetnünk és értelmeznünk, mindannak alapján, amit az illető koráról, nemzetiségéről, osztályáról, szellemi hagyományairól stb. általában tudunk. Am mindazok a jellegzetességek, melyeket egy ilyen szellemi portré kifejtett formában mutatna, kifejtetlenül benne vannak az illető minden egyes mozdulatában; s ezért megfordítva: az illető minden egyes mozdulata értelmezhető ezeknek a bizonyos jellegzetességeknek az alapján.

Az ily módon feltárt jelentést nevezhetjük belső jelentésnek vagy tartalomnak; ez a fajta jelentés döntő fontosságú mindazokban az esetekben, amelyekben a jelentések másik két fajtája: az elsődleges vagy természetes jelentés és a másodlagos vagy konvencionális jelentés a jelenség szintjén jelenik meg. Ezt a fajta jelentést úgy tekinthetjük, mint egy egységesítő elvet, mely alapul és magyarázatul szolgál mind a látható esemény, mind ennek értelemmel felfogható jelentése számára, s amely egyszersmind azt is meghatározza, hogy a látható esemény milyen formában megy végbe. Ez a belső jelentés vagy tartalom éppen annyira fölülte van a tudatos akarásnak, mint amennyire a kifejezésbeli jelentés alatta van ennek a szférának.

Ha ennek az elemzésnek az eredményeit a mindennapi élet területéről a művészi alkotások területére átvisszük, tárgyukban vagy jelentésükben ugyanezt a három réteget különböztethetjük meg:

1. Elsődleges vagy természetes képtárgy, mely tárgyi és kifejezésbeli

jelentésre oszlik. Ezt a jelentést oly módon fogjuk fel, hogy bizonyos tiszta formákat: sajátos vonal- és színegyütteseket, vagy sajátosan formált kő- vagy bronztömböket mint természeti tárgyak – emberek, állatok, növények, házak, eszközök stb. – ábrázolásait azonosítjuk; úgy fogjuk fel továbbá, hogy ezek viszonyait mint eseményeket azonosítjuk; s végül úgy, hogy percipiáljuk az olyasféle kifejezésbeli jellegzetességeket, mint amilyen egy testtartás vagy egy mozdulat szomorú jellege, vagy egy szobabelső otthonos és békés atmoszférája. A tiszta formáknak ezt az elsődleges vagy természetes jelentéseket hordozó világát a művészi motívumok világának nevezhetjük. Ezeknek a motívumoknak a felsorolása a művészi alkotás preikonografikus leírását jelenti.

2. Másodlagos vagy konvencionális képtárgy. Ezt a jelentést oly módon fogjuk fel, hogy felismerjük, hogy egy férfialak késsel Szent Bertalant ábrázolja, hogy egy nőalak, kezében őszibarackkal, az Igazságot ábrázolja, hogy egy csoport, mely bizonyos meghatározott elrendezésben és bizonyos meghatározott testtartással ül egy megterített asztal körül, az Utolsó vacsorát ábrázolja, hogy két, bizonyos meghatározott módon küzdő alak A Bűn és az Erény harcát ábrázolja. Ennek a felismerésnek a során a művészi motívumokat és a művészi motívumok kombinációit (a kompozíciókat) témákhoz, fogalmakhoz kapcsoljuk. A másodlagos vagy konvencionális jelentések hordozójaként felismert motívumokat ábrázolásoknak nevezhetjük, ezek kombinációit a régi művészettudósok „invenzioni” névvel jelölték; mi inkább történetnek vagy allegóriának<sup>1</sup> nevezük. Az ilyen ábrázolások, történetek és allegóriák azonosítása az a terület, amelyről általában mint „ikonográfia”-ról szoktunk beszélni. Valójában, ha pontosabb meghatározás nélkül beszélünk „képtárgyról, szemben a formával” általában a másodlagos vagy konvencionális képtárgyak szférájára gondolunk, azaz az ábrázolásokban, történetekben, allegóriákban megjelenő témák és fogalmak világára, mint ami szemben áll a művészi motívumokban megjelenő elsődleges vagy természetes jelentések világával. A „formai elemzés” Wölfflin felfogásában tágabb értelemben a motívumoknak és a motívumok kombinációinak (a kompozícióknak) az elemzése; a szó szoros értelmében vett formai elemzés szempontjából azonban még az olyasféle kifejezéseket is el kellene kerülni, mint „ember”, „ló” vagy „oszlop”, az olyasféle értékelő kifejezésekről nem is beszélve, mint, „a csúnya háromszög Michelangelo Dávidjának lábai között”, vagy „az emberi test ízületeinek csodálatos kiemelése”. Nyilvánvaló, hogy a helyes ikonográfiai elemzés a motívumok helyes azonosításán alapul. Ha az a kés, mely lehetővé teszi Szent Bertalant azonosítását, nem kés, hanem dugóhúzó, a figura nem Szent Bertalan. Igen fontos megjegyezni továbbá, hogy az az állítás, hogy „ez az alak Szent Bertalan ábrázolása”, feltételezi a művésznak azt a tudatos törekvését, hogy Szent Bertalant ábrázolja, míg viszont az alak kifejezésbeli jellegzetességei szándékolatlanok is lehetnek.

3. Belső jelentés vagy tartalom. A belső jelentést vagy tartalmat oly módon fogjuk fel, hogy megállapítjuk azokat az alpjellegzetességeket,

melyekben egy nemzet, egy korszak, egy osztály, egy vallásos vagy filozófiai meggyőződés alapvető magatartása megjelenik egy sajátos személyiség tükrében, egyetlen műalkotásba tömörítve. Mondanunk sem kell, hogy ezeket a jellegzetességeket „kompozíciós módszer”-ek és „ikonográfiai jelentés”-ek jelenítik meg, és ezáltal egyszersmind magyarázzák is. A 14. és a 15. században például (a legkorábbi példák 1300 tájáról származnak) a Krisztus születését ábrázoló hagyományos típusú jelenetet az ágyban vagy heverőn fekvő Szűz Máriával gyakran egy újabb változattal helyettesítették, mely a gyermek Jézust imádó, előtte térdeplő Szűz Máriát ábrázolta. A kompozíció szempontjából ez a változás – leegyszerűsítve – azt jelenti, hogy a négyszögű sémát háromszögű sémával cserélték fel; ikonográfiai szempontból viszont egy új téma bevezetését jelenti, melyet olyan szerzők fogalmaztak meg, mint Pszeudo-Bonaventura és Szent Brigitta. Ugyanakkor az új változat egy olyan új érzelmi magatartást is kifejez, mely a középkor késői korszakaira jellemző. A belső jelentésnek vagy tartalomnak egy igazán kimerítő elemzése továbbá azt is megmutathatná, hogy a meghatározott országra, korszakra vagy művészre jellemző technikai eljárások – például az, hogy Michelangelo jobban szerette a követ, mint a bronzot, vagy az, ahogyan a satírozást a rajzain alkalmazta – maguk is jellemzik azt az alapvető magatartást, mely a stílus egyéb jellegzetességeiből kiolvasható. A tiszta formáknak, motívumoknak, ábrázolásoknak, történeteknek és allegóriáknak alapjellegzetességei kifejezéseiként való felfogása során valamennyi ilyen elemet – Ernst Cassirer kifejezésével – „szimbolikus” értékeknek tekintünk. Amíg megelégszünk annak a megállapításával, hogy Leonardo da Vinci híres freskója tizenhárom embert ábrázol egy megterített asztal mellett, s hogy ez az embercsoport az Utolsó vacsorát ábrázolja, addig pusztán a műalkotással mint olyannal foglalkozunk, és kompozícióbeli és ikonográfiai vonásait mint a mű saját tulajdonságait és jellegzetességeit értelmezzük. Ha azonban az egész művet úgy próbáljuk meg felfogni, mint Leonardo személyiségének, mint az itáliai érett reneszánsznak vagy mint egy különös vallásos magatartásnak egy sajátos dokumentumát, a műalkotást már úgy tekintjük, mint valami másnak a megjelenési formáját, egy olyan dologét, mely számtalan egyéb formában is megjelenik, s ezért a mű kompozícióbeli és ikonográfiai vonásait is mint ennek a valami másnak a sajátos megnyilatkozásait értelmezzük. Ezeknek a szimbolikus értékeknek a feltárása és értelmezése (melyekről gyakran maga a művész sem tud, sőt erőteljesen különbözhetnek attól, amit tudatosan ki akart fejezni) a tárgya annak a tevékenységnek, melyet „ikonológiá”-nak nevezhetünk, szemben az „ikonográfia”-val.

A „gráfia” utótag a görög „graphein” = „írni” igéből származik; tisztán leíró, esetleg statisztikai módszert jelent. Az ikonográfia ennek alapján az ábrázolások leírása és osztályozása, ahogyan az etnográfia az emberi rasszok leírása és osztályozása: korlátozott és mintegy kiszolgáló jellegű tudományterület, mely arról tudósít, hogy bizonyos témákat mikor, hol és milyen eszközökkel öltöztettek látható kifejezésbe. Közli, hogy a meg-

fesztett Krisztust mikor és hol ábrázolták ágyékkötővel vagy hosszú ruhában; mikor és hol ábrázolták úgy, hogy négy szeggel van a kereszthez szegezve, és mikor úgy, hogy hárommal; hogyan ábrázolták az Erényeket és a Bűnöket az egyes évszázadokban és az egyes vidékeken. Az ikonográfia ezzel a munkájával felbecsülhetetlen segítséget nyújt a dátumok, az eredetek és – alkalmanként – a valódiság megállapításában; az ikonográfia szolgáltatja a szükséges alapot minden további értelmezés számára. Ő maga azonban nem próbálkozik meg az értelmezés kidolgozásával. Összegyűjti és osztályozza az adatokat, de nem érzi sem kötelességének, sem jogának, hogy vizsgálja az adatok eredetét és jelentését: a különböző „típusok” egymásra hatását; a teológiai, filozófiai vagy politikai eszmék befolyását; az egyes művészek és pártfogók személyes törekvéseit és vonzalmaikat; a felfogható fogalmak és a látható formák közötti minden esetben más és más viszonyt. Röviden: az ikonográfia a műalkotás belső tartalmát alkotó mozzanatoknak csupán azzal a részével foglalkozik, melyet mindenképpen kifejezetté kell tennünk, ha azt akarjuk, hogy a mű tartalmát tagoltan és közölhető módon ragadjuk meg.

Ez az „ikonográfia” terminus meghatározásában alkalmazott sokféle szigorú megkötés – melyet a közhasználat különösen ebben az országban megkövetel – az oka, hogy a jó öreg „ikonológia” kifejezés felelevenítését javaslom minden olyan esetben, amelyekben az ikonográfia kilép elszigeteltségéből, és bármilyen egyéb – történeti, pszichológiai, kritikai – módszerrel párosul, amit csak segítségül hívhatunk a szifnx rejtélyének megoldásában. Mert míg a „gráfia” utótag valamilyen leíró jellegű dolgot jelent, a „lógia” utótag – mely a „logosz”-ból származik, és „gondolat”-ot, „eszmé”-t jelent – valamilyen értelmező jellegű dolgot fejez ki. Ugyanaz az *Oxford Dictionary*, mely az etnográfiát „az emberi rasszok leírása”-ként definiálja, az etnológiát „az emberi rasszok tudományá”-nak nevezi, a *Webster* pedig kifejezetten óv a kétféle terminus összekeverésétől, mivel „az etnográfia jelentése a népek és rasszok tisztán leíró jellegű vizsgálatára szorítkozik, az etnológia viszont az összehasonlító vizsgálatokat jelenti”. Így tehát felfogásom szerint az ikonológia értelmező jellegűvé változtatott ikonográfia, s ily módon szerves része a művészet tanulmányozásának, s nem korlátozódik az előzetes statisztikai anyaggyűjtésre. Bizonyos veszélye mégis fennáll annak, hogy az ikonológia nem úgy viselkedik, mint az etnológia az etnográfiával, hanem mint az asztrológia az asztrografiával szemben.

Az ikonológia tehát interpretációs módszer, és nem annyira az analízisből, mint inkább a szintézisből táplálkozik. És ahogyan a motívumok helyes azonosítása elengedhetetlen feltétele az ikonográfiai elemzésnek, ugyanúgy az ábrázolások, történetek, allegóriák azonosítása elengedhetetlen feltétele a helyes ikonológiai elemzésünknek, ha csak nem olyan műalkotásokkal van dolgunk, melyekből a másodlagos vagy konvencionális képtárgyak egész szférája hiányzik, s a motívumokból közvetlenül a tartalomra lehet átmenni, mint mondjuk, az európai táj-, csendélet- és zsánerfestészet esetében, hogy a „nonobjektív” művészetről ne is beszéljünk.

Most pedig lássuk, hogyan járhatunk el „helyesen”, amikor a preikonografikus leírás, az ikonográfiai elemzés és az ikonológiai értelmezés három szintjén tevékenykedünk.

A preikonografikus leírás, mely belül marad a pusztán motívumok világán, eléggé egyszerűnek látszik. Azokat a vonalakkal, színekkel és tömegekkel ábrázolt tárgyakat és eseményeket, melyek a motívumok világát alkotják, mint láttuk, gyakorlati tapasztalataink alapján azonosíthatjuk. Az emberek, állatok, növények formáját és magatartását bárki felismeri, és bárki meg tudja különböztetni a haragos arcot a nyájastól. Az természetesen előfordulhat, hogy adott esetben a személyes tapasztalatok nem elégségesek, amikor például valamilyen szokatlan vagy furcsa eszközzel, vagy olyan növényvel vagy állattal találkozunk, amelyet nem ismerünk. Az ilyen esetekben azonban a tapasztalataink körét kitérítjük úgy, hogy egy könyv vagy egy szakértő segítségéhez folyamodunk; ám ebben az esetben sem lépünk túl a gyakorlati tapasztalatnak mint olyannak a határain, mely – mondanunk sem kell – arra is megtanított, hogy miféle szakértőt keressünk.

De még ebben a szférában is beleütközünk egy sajátos problémába. Attól az esettől függetlenül is, amikor a műalkotáson ábrázolt tárgyak, események és kifejezések a festő ügyetlensége vagy szándékos gonoszkodása következtében felismerhetetlenek, elvileg lehetetlen az elsődleges tárgyak pontos leírásához vagy azonosításához eljutni, ha mindennapi tapasztalatainkat megkülönböztetés nélkül alkalmazzuk rájuk. Gyakorlati tapasztalataink nélkülözhetetlenek és elégségesek is, mint a preikonografikus leírás nyersanyaga, de nem biztosítják okvetlenül a leírás helyességét.

Rogier van der Weyden Berlinben a Kaiser Friedrich Museumban található *Három királyok* című képének preikonografikus leírása természetesen el kell hogy kerülje az olyasféle kifejezéseket, mint a „királyok”, „gyermek Jézus” stb. Azt azonban meg kell említenie, hogy egy kisdéd jelenésnek képe látható az égen. Honnan tudjuk, hogy ezt a gyermeket jelenésnek szánták? Önmagában az, hogy aransugarakból álló dicsfény veszi körül, még nem elég a feltételezés igazolására, hiszen ugyanilyen dicsfényeket lehet látni a Krisztus születését ábrázoló képeken is, ahol pedig a kisdéd valóságos. Hogy Rogier képén a gyermek csupán jelenés, azt csakis abból a további tényből állapíthatjuk meg, hogy magasan a levegőben lebeg. Ám honnan tudjuk, hogy magasan a levegőben lebeg? Testtartása ugyanilyen volna, ha párnán ülne a földön. Arra, hogy a berlini képen ábrázolt kisdédet eleve látomásnak festették, az az egyetlen nyomos érvünk van, hogy minden látható támaszték nélkül lebeg a térben.

Csakhogy az ábrázolások százait idézhetnénk, amelyekben emberek, állatok vagy élettelen tárgyak a térben lebegni látszanak, megcsúfolva a gravitáció törvényét anélkül, hogy látomásnak kellene tekintenünk őket. Így például III. Ottónak a müncheni Staatsbibliothekben őrzött *Evangelium*-ában az egyik miniatúra egy egész várost ábrázol üres térben lebegve, míg a jelenetben részt vevő alakok szilárd talajon állnak.<sup>2</sup> A tapasztalatlan néző esetleg azt hiheti, hogy a várost a festő elképzelése szerint valamilyen varázs-

lat tartja a levegőben. Ebben az esetben azonban a támaszték hiánya mégsem jelenti a természettörvények csodaszerű érvénytelenítését. A város Naim nagyon is valóságos városa, ahol az odavalósi ifjút feltámasztották. Egy 1000 tájáról származó miniatúrán az „üres tér” nem tekinthető valóságos háromdimenziós közegnek, mint ahogyan a realistább korszakokban, hanem csupán elvont, realitás nélküli háttérnek. Az a különös félkörív, mely a bástyasar alapvonala, azt mutatja, hogy a miniatúra realiztikusabb előképén a város dombon állt, ám egy olyan ábrázolásra vitték át, melyen a teret többé nem a perspektivikus realizmus fogalmában gondolták el. Így hát míg a van der Weyden-képen az alátámasztás nélküli figurát látomásnak tekintjük, az Ottó-kori miniatúra lebegő városának nincs csodaszerű mellékjelentése. Ezt a két ellentétes értelmezést a festmény realiztikus és a miniatúra nem-realiztikus jellegzetességei sugallják. És bár ezeket a jellegzetességeket egy pillanat alatt, csaknem automatikusan felismerjük, semmiképpen sem szabad azt hinnünk, hogy preikonografikus szinten helyesen írhatunk le egy műalkotást, ha nem állapítottuk meg a történeti „locus”-át. Miközben azt hisszük, hogy a motívumokat egyszerűen és kizárólag a mindennapi tapasztalataink alapján azonosítjuk, valójában azt, „amit látunk”, annak a szemléletnek alapján olvassuk le, amelynek alapján a tárgyakat és eseményeket a különböző történelmi feltételek között formába öntötték. Mindennek során gyakorlati tapasztalatainkat egy korrekciós elvnek vetjük alá, melyet stílustörténetnek nevezhetünk.<sup>3</sup>

Az ikonográfiai elemzéshez, mely a motívumok helyett már az ábrázolásokkal, történetekkel és allégóriákkal foglalkozik, természetesen sokkal többre van szükségünk, mint a dolgoknak és az eseményeknek a mindennapi tapasztalat alapján való ismeretére. Ehhez már olyan különböző témáknak és fogalmaknak az ismeretére is szükségünk van, melyeket irodalmi források közvetítenek, bár az mindegy, hogy mi magunk olvasás vagy szájhagyomány útján ismertük meg őket. Az ausztráliai bozótlakó képtelen volna az Utolsó vacsora témáját felismerni; számára a kép csupán egy emelkedett hangulatú étkezés eszméjét tartalmazná. Hogy a kép ikonográfiai jelentését megérthesse, meg kellene ismerkednie az evangéliumokkal. Ha nem a bibliai, történeti vagy mitológiai jelenetek ábrázolásával találkozunk – melyeket a „művelt nagyközönségnek” ismernie kellene –, valamennyien ausztráliai bozótlakók vagyunk. Ezekben az esetekben nekünk is meg kell próbálnunk megismerkedni mindazzal, amit az illető művek készítői olvastak vagy egyéb forrásokból tudtak. Mégis, bár az irodalmi források közvetítette sajátos témák és fogalmak ismerete nélkülözhetetlen, és elégséges anyagot biztosít az ikonográfiai elemzés számára, biztosítékot nem nyújt rá, hogy az elemzés helyes lesz. Éppoly lehetetlen helyes ikonográfiai elemzést végrehajtanunk pusztán az irodalmi ismereteinknek a motívumokra való válogatás nélküli alkalmazása révén, amilyen lehetetlen a preikonografikus szinten helyes leírást adnunk pusztán a mindennapi tudásunknak a formákra való válogatás nélküli alkalmazása révén.

Francesco Maffeinek, egy 17. századi velencei festőnek az egyik képét

– mely egy csinos ifjú nőt ábrázol, bal kezében karddal, jobb kezében egy tálccával, melyen egy levágott férfifej hever – úgy mutatták be, mint ami Saloméét ábrázolja Keresztelő Szent János fejével.<sup>4</sup> Igaz, a biblia szerint Keresztelő Szent János fejét egy tálcán nyújtották át Saloméának. De minek a kard? Salome nem saját kezűleg fejezte le Keresztelő Szent Jánost. Nos, a biblia egy másik csinos nőről is említést tesz, aki egy férfi lefejezésével van kapcsolatban; ez a nő Judit. Ebben az esetben azonban éppen fordított a helyzet. A Maffei-képen szereplő kard helyénvaló, hiszen Judit a saját kezével fejezte le Holofernést, a tálca viszont nem illik a Judit-témához, mivel a bibliai szöveg világosan kimondja, hogy Holofernést fejét egy zsákba dugták. Ily módon két irodalmi forrásunk is van, melyet egyforma joggal – és egyforma bizonytalansággal – alkalmazhatunk a képre. Ha ugyanis a képet Salome ábrázolásának véljük, a szöveg megmagyarázza a tálcát, de a kardot nem; ha Judit ábrázolásának véljük, a szöveg igazolja a kardot, de a tálcát nem. Teljesen zavarban volnánk, ha kizárólag az irodalmi forrásokra volnánk utalva. De szerencsére nem ez a helyzet. Ahogyan gyakorlati tapasztalatainkat kiegészíthettük és helyesbíthettük annak vizsgálata segítségével, hogy a különböző történeti feltételek között a különböző dolgokat és eseményeket milyen formákkal fejezték ki, azaz a stílustörténet segítségével, ugyanúgy egészíthetjük ki és helyesbíthetjük az irodalmi forrásokból szerzett tudásunkat annak vizsgálata segítségével, hogy a különböző történeti feltételek között a különböző témákat és fogalmakat milyen dolgokkal és eseményekkel fejezték ki, azaz a típustörténet segítségével.

A jelen esetben fel kell tennünk a kérdést, hogy vajon Francesco Maffei képének keletkezése előtt léteztek-e olyan minden bizonnyal Juditot ábrázoló (mert, mondjuk, vele együtt a szolgálóját is bemutató) képek, melyeken ott látható az indokolatlan tálca is; vagy léteztek-e olyan minden bizonnyal Saloméét ábrázoló (mert, mondjuk, vele együtt a szüleit is bemutató) képek, melyeken ott látható az indokolatlan kard is. És lám csak! Bár nem tudunk idézni egyetlen egy Saloméét sem karddal, Németországból és Észak-Itáliából több olyan 16. századi képet is ismerünk, amelyek Juditot tálccával ábrázolják<sup>5</sup>; létezett tehát egy „Judit a tálccával” „típus”, de nem létezett „Salome a karddal” „típus”. Ebből nagy biztonsággal arra következtethetünk, hogy Maffei képe is Juditot ábrázolja, nem pedig – ahogyan hitték – Saloméét.

Azt a kérdést is fel kell tennünk továbbá, hogy vajon miért vitték át a művészek a tálca motívumát Saloméétól Judithoz, holott ugyanakkor nem vitték át a kard motívumát Juditól Salomééhoz. Erre a kérdésre megint csak típustörténeti kutatások alapján válaszolhatunk, méghozzá két érvel. Az első érv: a kard elismert és megtisztelő attribútuma volt Juditnak, számos mártírnak, valamint az olyasféle erényeknek, mint az Igazság, az Erő stb., megfelelőképpen alkalmazva nem lehetett tehát egy buja lány attribútumává tenni. A második érv: Keresztelő Szent János feje a 14. és a 15. század folyamán elkülönült szentképpé (Andachtsbild) vált, mely különösen az északi országokban és Észak-Itáliában volt népszerű; kivált tehát a Salome-történet ábrázolásából, olyasféleképpen, mint ahogyan az

Úr keblén nyugvó Szent János evangélista vált ki az Utolsó vacsora ábrázolásából egy a szülőágyban fekvő Szűz Mária a Krisztus születése ábrázolásából. Ez az elkülönült szentkép aztán szilárd kapcsolatot teremtett a levágott férfifej és a tálcá képzete között, s így a tálcá könnyebben léphetett egy Juditot ábrázoló képen a zsák helyébe, mint ahogyan a kard kerülhetett át egy Salome-ábrázolásra.

Végezetül az ikonológiai értelmezéshez még az irodalmi források által közvetített témák és fogalmak ismereténél is valamelyest többre van szükségünk. Ha meg akarjuk ragadni azokat az elveket, amelyek a motívumok kiválasztásában és bemutatásában, továbbá az ábrázolások, történetek és allegóriák létrehozásában és értelmezésében működnek, s amelyek még a formaelrendezéseket és az alkalmazott technikai eljárásokat is jelentéssel telítik, nem remélhetjük, hogy olyan szövegre bukkanunk, mely ezekhez az elvekhez úgy kapcsolódik, mint – mondjuk – a János-evangélium XIII. 21. kapcsolódik az Utolsó vacsora ikonográfiájához. Ezeknek az elveknek a megragadásához a diagnosztizáló orvos képességével kell rendelkezniünk, olyasmivel, amit jobb híján a „szintetikus intuíció” meglehetősen lejáratos terminusával nevezhetek meg, s ami inkább meglehet a tehetséges laikusban, mint a művelt tudósban.

Am minél szubjektívabb és irracionálisabb az értelmezésnek ez a forrása (hiszen minden intuíción alapuló megközelítést eleve meghatároz az értelmezést végző személy pszichológiája és „Weltanschauung”-ja), annál nagyobb szükség van azoknak a helyesbítő és ellenőrző eljárásoknak az alkalmazására, melyek már a preikonografikus leírás és az ikonográfiai elemzés szintjén is nélkülözhetetlenek bizonyultak. Ha már a mindennapi tapasztalatunk és az irodalmi forrásokból szerzett tudásunk is félrevezethet, amennyiben a műalkotásokra megkülönböztetés nélkül alkalmazzuk, mennyivel veszedelmesebb lehet, ha pusztán és kizárólag az intuícióban bízunk? Ezért, ahogyan a gyakorlati tapasztalatainkat helyesbíteni kellett annak a módnak az ismeretével, ahogyan különböző történelmi feltételek között a tárgyakat és az eseményeket formákkal kifejezték (stílustörténet), és ahogyan az irodalmi források alapján szerzett ismereteinket helyesbíteni kellett annak a módnak az ismeretével, ahogyan különböző történelmi körülmények között bizonyos témákat és fogalmakat meghatározott tárgyakkal és eseményekkel kifejeztek (típustörténet), éppen úgy – vagy még inkább – kell az intuíciókat helyesbíteni annak a módnak az ismeretével, ahogyan a különböző történelmi körülmények között az emberi elme általános és alapvető törekvéseit meghatározott témák és fogalmak segítségével kifejezték. Ez nem más, mint amit általánosságban a kulturális jelenségek vagy – Ernst Cassirer szóhasználatára szerint – a „szimbólumok” története jelent. A művészettörténepsz kénytelen azt, amit a figyelme középpontjába került mű vagy műcsoport belső tartalmának vél, összevetni azzal, amit az elemzett művel vagy műcsoporttal történelmi és kulturális kapcsolatban levő egyéb – erejéhez képest a legszélesebb körben gyűjtött és feldolgozott – dokumentumok belső tartalmának vél; olyan dokumentumokról van tehát szó, melyekben a vizs-

Az értelmezés tárgya	Az értelmezés aktusa	Az értelmezéshez szükséges felkészültség	Az értelmezés helyesítésének eszköze (A hagyományok története)
<p>1. <u>Elsődleges v. természetes képtárgy</u> A) tárgyi B) kifejezésbeli együttesen a művészi motívumok világát alkotják</p>	<p><u>Preikonografikus leírás</u> (és pszeudoformális elemzés)</p>	<p><u>Mindennapi tapasztalat</u> (tárgyak és események ismerete)</p>	<p><u>A stílusok története</u> (annak a módnak az ismerete, ahogyan különböző történelmi feltételek között a meghatározott tárgyakkal és történeteket formákkal kifejezik)</p>
<p>2. <u>Másodlagos v. konvencionális képtárgy</u>, mely az ábrázolások, történetek és allegóriák világát alkotja</p>	<p><u>Ikonográfiai elemzés</u></p>	<p><u>Irodalmi források ismerete</u> (tájékozottság meghatározott témák és fogalmak körében)</p>	<p><u>A típusok története</u> (annak a módnak az ismerete, ahogyan különböző történelmi feltételek között a meghatározott témákat vagy fogalmakat tárgyakkal és eseményekkel kifejezik)</p>
<p>3. <u>Belső jelentés v. tartalom</u>, mely a „szimbolikus” értékek világát alkotja</p>	<p><u>Ikonológiai elemzés</u></p>	<p><u>Szintetikus intuíció</u> (az emberi elme alaptörekvéseinek az ismerete), melyet eleve meghatároz a személyi- vagy pszichológiai és „Weltanschauung”-ja</p>	<p><u>A kultúra jelenségeinek vagy „szimbólumainak” története általában</u> (annak a módnak az ismerete, ahogyan különböző történelmi feltételek között az emberi elme törekvéseit meghatározott témákkal és fogalmakkal kifejezik)</p>

gált személyiség, korszak vagy ország politikai, irodalmi, vallási, filozófiai és társadalmi törekvései fejeződnek ki. Mondanunk sem kell, hogy a politikai élettel, az irodalommal, a vallással, a filozófiával és a társadalmi helyzettel foglalkozó történészek hasonló módon használják fel a műalkotásokat. A belső jelentés vagy tartalom utáni kutatásban a humán tudományok legkülönbözőbb területei ugyanazon a szinten állnak, ahelyett, hogy egymást szolgálnák.

Következésképpen: ha nagyon pontosan akarunk fogalmazni (amire a hétköznapi beszéd vagy írás során természetesen nincs mindig szükség, hiszen itt a kontextus megvilágítja a szavak értelmét): a képtárgynak vagy jelentésnek három szintjét különböztetjük meg: a legelső az, amelyiket általában össze szoktak keverni a formával; a második pedig az ikonográfia jellegzetes területe, szemben a harmadikkal, az ikonológiáival. Bármelyik szinten mozogunk is azonban, azonosításaink és értelmezéseink személyes felvértezetttségünktől fognak függeni, s éppen ezért ki kell egészítenünk és helyesbíteniünk kell őket azoknak a történeti folyamatoknak az ismeretével, melyeket együttesen hagyománynak nevezünk.

Mindazt, amit eddig megpróbáltam kifejtetni, egy áttekintő táblázatba foglaltam össze. [A táblázatot lásd a 293. oldalon] De nem szabad elfelejtenünk, hogy azok a világosan megkülönböztetett kategóriák, melyek a táblázatban láthatólag három független jelentésszférát tűznek ki, a valóságban csupán ugyanannak a jelenségnek – az egészként felfogott műalkotásnak – különböző aspektusait jelölik. Így hát egy adott munkában azok a megközelítési módok, melyek itt egymáshoz nem kapcsolódó kutatási eljárásoknak tűnnek, egyetlen szerves és megbonthatatlan folyamattá olvadnak egybe.

## II.

Az ikonográfia és az ikonológia általános problémáitól a reneszánsz ikonográfia és ikonológia sajátos problémái felé fordulva, természetesen az a jelenség érdekel bennünket a legjobban, amiből maga a reneszánsz elnevezés is származik, vagyis a klasszikus ókor újjászületése.

A régebbi itáliai művészeti írók, mint mondjuk, Lorenzo Ghiberti, Leone Battista Alberti s kiváltképpen Giorgio Vasari, úgy gondolták, hogy a klasszikus művészet a keresztény korszak kezdetekor elpusztult, és csak akkor éledt fel újra, amikor a reneszánsz stílus alapjává vált. A bukás okait, ahogyan a fenti szerzők látták, a barbár benyomulásban és a kora keresztény papok és tudósok ellenséges magatartásában kell keresni.

Ezekben az elképzelésekben a régi szerzőknek igaza is volt, meg nem is. Nem volt igazuk, amennyiben a középkorban a hagyományok nem szakadtak meg teljesen. Klasszikus irodalmi, filozófiai, tudományos és művészi elképzelések évszázadokon át elevenek maradtak, különösen azután, hogy Nagy Károly és utódai idején tudatosan föllevenítették őket. Abban viszont

igazuk volt a régi szerzőknek, hogy az antikvitással kapcsolatos általános magatartás a reneszánsz mozgalom megindításakor gyökeresen megváltozott.

A középkor a legkevésbé sem volt vak a klasszikus művészet vizuális értékeire, a klasszikus irodalom szellemi és költészeti értékei pedig mélyesen érdekelték. Az azonban fontos, hogy éppen a középkor kiteljesedésekor (a 13. és a 14. században) a klasszikus motívumokat nem klasszikus témák ábrázolására használták, a klasszikus témákat pedig nem klasszikus motívumokkal ábrázolták.

A velencei Szent Márk-templom homlokzatán például két egyenlő nagyságú, széles dombormű látható, az egyik az i. sz. 3. századból való római munka, a másik pedig Velencében készült, csaknem pontosan egy évezreddel később.<sup>6</sup> A domborművek motívuma oly hasonló, hogy kénytelenek vagyunk azt hinni: a középkori kőfaragó szándékosan másolta le a klasszikus műalkotást, hogy így mintegy az ellendarabját alkossa meg. Csak éppen a római dombormű az erümantheai vadkant cipelő Herkulest ábrázolja, a középkori mester viszont redős ruhával cserélte fel az oroszlánbórt, sárkánnyal a megrettent királyt, szarvassal a vadkant, s az egész mitológiai történetet a megváltás allegóriájává alakította át. A 12. és a 13. század itáliai és francia művészetében nagyszámú hasonló esetet találunk; olyat tudniillik, amikor tudatosan és közvetlenül átvesznek klasszikus motívumokat, miközben a pogány témákat keresztény témává alakítják át. Elegendő, ha csupán az úgynevezett protoreneszánsz mozgalom leghíresebb darabjait említjük: Saint-Gilles és Arles szobrait; a reimsi katedrális híres *Vizitációját*, melyet sokáig 16. századi munkának tartottak; vagy a Niccolò Pisano készíttette *Királyok imádságát*, melyen Szűz Mária és a gyermek Jézus együttese egy, a pisai Camposantóban ma is őrzött *Phaedra-szarkofág* hatását mutatja. Az ilyen közvetlen másolatoknál sokkal gyakoribb azonban a klasszikus motívumok folyamatos és hagyományoszerű továbbélése, melyeket hosszú egymásutánban nagyszámú keresztény képen fölhasználtak.

Az ilyesféle újraértelmezéseket elősegíthette – vagy éppen sugalmazhatta – az ikonográfiai rokonság, például, amikor Orfeusz alakját használták fel Dávid ábrázolására, vagy amikor a Cerberust a Hádészből kivonszoló Herkules alakját használták fel az Ádámot a pokol tornácáról kimentő Krisztus megjelenítésére.<sup>7</sup> Vannak azonban olyan esetek is, amikor a klasszikus minta és a keresztény adaptáció között csupán a kompozícióban van hasonlóság.

Másrészt, amikor a gótikus illuminátornak Laokoón történetét kell illusztrálnia, Laokoónból középkori ruhába öltöztetett vad és kopasz aggastyán válik, aki valami fejszefélével sújt az áldozati bikára, míg a két kisfiú a kép háttérében lebeg, a tengeri kígyók pedig hirtelen kibukkannak egy vízmedencéből.<sup>8</sup> Aeneasz és Didót divatos középkori párnak ábrázolják, amint éppen sakkozgatnak, vagy olyasféle csoportnak, mely jobban hasonlít a Dávid király előtt megjelenő Náthán prófétára, mint egy szerelmese előtt térdeplő klasszikus hősré. Thisbe Pyramust egy gótikus sírkövön várja,

melyen ott a felirat „Hic situs est Ninus rex” [Itt van Ninus király eltemetve], előtte a szokásos keresztel.<sup>9</sup>

Ha kíváncsiak vagyunk, hogy mi az oka ennek a különös hasadásnak, egyfelől a nem-klasszikus jelentéssel felruházott klasszikus motívumok, másfelől a nem-klasszikus figurákkal és nem-klasszikus kompozíciókkal megjelölt klasszikus témák között, kézenfekvő az ábrázolásbeli és a szöveges hagyomány eltéréseiben keresni a magyarázatot. Azok a művészek, akik Herkules motívumát használták fel Krisztus alakjának a megjelenítésére vagy Atlasz alakját az evangélisták ábrázolására<sup>10</sup>, a szemük előtt álló vizuális mintaképek hatására cselekedtek, akár közvetlenül másolták a klasszikus műalkotásokat, akár a klasszikus prototípus sok-sok közbülső átalakítása nyomán keletkezett egykorú műveket utánozták. Azok a művészek viszont, akik Médeiat középkori hercegnő képében vagy Jupitert középkori bíró képében ábrázolták, az irodalmi forrásokban található leírásokat alakították át képekké.

Mindez nagyon is így van, és az a szövegbeli hagyomány, mely által a klasszikus témák és kiváltképpen a klasszikus mitológia ismerete a középkorig eljutott, s ott tovább élt, nemcsak a középkor kutatója számára óriási jelentőségű, hanem a reneszánsz ikonográfia tanulmányozója számára is. Mert még az itáliai quattrocentóban is sokan ebből a bonyolult és igen megromlott hagyományból, nem pedig az eredeti klasszikus forrásokból mértették a klasszikus mitológiára és a vele kapcsolatos dolgokra vonatkozó ismereteiket.

Ha a klasszikus mitológiára szorítkozunk, a hagyomány útját a következőképpen vázolhatjuk fel. Már a késői görög filozófusok kezdték úgy értelmezni a pogány isteneket és félisteneket, mint természeti erők és erkölcsi értékek pusztá megsemmisítőit, s egyik-másik filozófus egészen odáig ment, hogy közönséges embereknek tekintette őket, akiket később kezdtek csak isteníteni. A római birodalom fennállásának utolsó évszázadában ezek a törekvések nagymértékben megerősödtek. Amikor a keresztény egyházak megpróbálták bebizonyítani, hogy a pogány istenek vagy ábrándképek, vagy gonosz démonok voltak (ami által igen sok hasznos információt őriztek meg és adtak át velük kapcsolatban), maga a pogány világ már olyannyira eltávolodott az istenségeitől, hogy a művelt közönség is csak enciklopédiákból, didaktikus költeményekből vagy történetekből, mitológiai értekezésekből, vagy klasszikus költők műveiből írott kommentárokból ismerte őket. Ezek között a késő antik írásművek között, melyek a mitológiai szereplőket allegorikusan – vagy középkori kifejezéssel: „moralizálva” – értelmezték, fontos volt Martianus Capella *Nuptiae Mercurii et Philologiae* (Mercurius és Philologia menyegzője); Fulgentius *Mitologiae* című műve, és mindenekfelett Servius bámulatos Vergilius-kommentárja, mely háromszor vagy négyszer olyan hosszú, mint az eredeti mű, s talán többen is olvasták.

Ezeket és a többi hasonló írást a középkor folyamán alaposan kiaknázták, és tovább is fejlesztették. Ily módon a mitográfiai ismeretek fennmaradtak,

és a középkori költők és művészek számára hozzáférhetővé váltak. Először is: az enciklopédiákban; ezen a területen a fejlődés olyasféle korai szerzőkkel kezdődött, mint Beda és Sevillai Isidorus, olyanokkal folytatódott, mint Hrabanus Maurus (a 9. században), s a csúcspontot az érett középkor nagy műveiben érte el, olyan szerzők révén, mint amilyen Beauvais-i Vincentius, Brunetto Latini, Bartholomaeus Anglicus stb. Másodsor: a klasszikus és késő antik szövegek magyarázataiban: kiemelkedő kommentárok készültek például Martianus Capella *Nuptiae* című művéhez, melynek jegyzeteit olyan ír tudósok készítették, mint Johannes Scotus Erigena, nagy tekintélyű kommentárjait pedig Auxerre-i Remigius írta (a 9. században).<sup>11</sup> Harmadsor: a mitológiai értekezésekben, mint amilyenek az úgynevezett *Mythographi I. és II.* voltak; ezek a meglehetősen korai művek főképp Fulgentiusra és Serviusra támaszkodtak.<sup>12</sup> Közülük a legfontosabbat, az úgynevezett *Mythographus III*-at egy angolnak: Alexander Neckhamnak, a kiváló skolasztikusnak tulajdonítják (meghalt 1217-ben)<sup>13</sup>; értekezése – foglalatla mindannak, amit 1200 táján tudni lehetett – megérdemli, hogy az érett középkori mitográfia végső összefoglalásának tekintsük; Petrarca is ezt használta, amikor *Africa* című költeményében leírta a pogány isteneket.

A *Mythographus III.* és Petrarca kora között további lépés történt a klasszikus istenségek „moralizálásában”. Az ősi mitológia szereplőit nemcsak az általános moralizáló módon értelmezték, hanem határozottan hozzákapcsolták őket a keresztény hithez, Pyramust például Krisztusnak értelmezték, Thisbét az emberi léleknek, az oroszlánt a Gonosznak, mely a lélek öltözékét bemocskolja. Saturnus viszont a papok magatartásának példája volt, jó és rossz értelemben egyaránt. Ebbe a típusba sorolható írás a francia *Ovide moralisé* (Moralizált Ovidius)<sup>14</sup>; John Ridewall: *Fulgentius Metaforalis*<sup>15</sup>, Robert Holcott: *Moralitates*, a *Gesta Romanorum* és mindenekfelett a latin nyelvű *Moralizált Ovidius*, melyet egy francia teológus, Petrus Berchorius, vagyis Pierre Bersuire írt, aki személyesen is ismerte Petrarcat.<sup>16</sup> Írása a pogány istenekről szóló speciális fejezettel kezdődik, mely főképp a *Mythographus III*-ra támaszkodik, de amelyet kimondottan keresztény moralizálások is tarkítanak; ez a bevezető – melyből később a rövidség kedvéért a „moralizálások”-at elhagyták – Albricus neve alatt, *Libellus de Imaginibus Deorum* (Könyvecske az istenek képeiről)<sup>17</sup> címmel nagy népszerűsége jutott.

Újabb és jelentős nekiindulás fűződik Boccaccio nevéhez. *Genealogia Deorum* (Az istenek származása) című művében<sup>18</sup> nemcsak új áttekintést ad az anyagról, mely 1200 óta jelentősen kibővült, hanem tudatosan igyekszik visszanyúlni az eredeti antik forrásokhoz, és összevetni őket egymással. Az ő értekezése jelenti a klasszikus ókor kritikai, illetve tudományos szemléletének kezdetét, s nyugodtan tekinthetjük egy olyan igazán tudományos reneszánsz értekezés előfutárának, mint L. D. Gyraldus *De diis gentium ... Syntagmata* (A pogányok isteneiről ... Összeállítások) című műve; Gyral-

duk a maga szempontjából joggal nézte le legnépszerűbb középkori előfutárait, mint „közönséges és megbízhatatlan szerzőket”<sup>19</sup>.

Meg kell jelezni, hogy egészen Boccaccio *Genealogia Deorum*áig a középkori mitográfia hazája a közvetlen mediterrán hagyomány világától meglehetősen távol esett: Írországban, Észak-Franciaországban és Angliában volt. Ez a trójai mondakörre is érvényes, a klasszikus ókor legfontosabb, tovább hagyományozott témakörére. Ennek a mondakörnek az első tekintélyes középkori feldolgozását, a *Roman de Troie-t* (Trója-regény), melyet gyakran rövidítettek meg, tömörítették és fordítottak különböző nemzeti nyelvekre, Benoît de Sainte-Maure-nak, Britannia szülöttjének köszönhetjük.

Minden alapunk megvan rá, hogy egy valószínűs „előhumanizmusról” beszéljünk, azaz egy olyan mozgalomról, mely – a klasszikus motívumoktól függetlenül – élénken érdeklődött a klasszikus témák iránt, és Európa északi részében volt a központja, szemben a „protoreneszánszal”, ezzel a másik mozgalommal, mely – a klasszikus témáktól függetlenül – élénken érdeklődött a klasszikus motívumok iránt, és Provence-ban és Itáliában volt a központja. Hogy az igazi reneszánsz mozgalmat megérthessük, semmiképp sem szabad elfelejtenünk azt a figyelemre méltó tény, hogy Petrarca – amikor római őscelen isteneit írta le – egy angolnak az összefoglaló munkájához volt kénytelen fordulni, s hogy a Vergilius *Aeneis*-ét illusztráló 15. századi itáliai illuminátorok a *Roman de Troie*-nak és származékainak a kéziratában levő miniatúrákat voltak kénytelenek alapul venni. Ezeket ugyanis – mint a világi nemesek kedvenc olvasmányait – a Vergilius-szövegnek, melyet diákok és tudósok olvastak, jóval hamarabb megtöltötték illusztrációkkal, s így a hivatásos illuminátorok<sup>20</sup> figyelmét is felkeltették.

Valóban könnyű belátni, hogy azok a művészek, akik ezeket a protohumanista szövegeket a 11. század végétől kezdve a képek nyelvére akarták fordítani, csakis a klasszikus hagyományoktól gyökeresen eltérő módon ábrázolhatták őket. A legkorábbi példák egyike egyszerűen az egyik legmeglepőbb is, egy 1100 körül keletkezett és valószínűleg a regensburgi iskolából származó miniatúra, mely a klasszikus isteneket Remigius *Kommentár Martianus Capellához* című művének leírásai szerint ábrázolja.<sup>21</sup> Apollónt parasztszekéren látjuk, amint kezében valami virágcsokorfélét tart a Három Grácia mellszobrával. Saturnus inkább valami román templom kapubélet-szobrának tűnik, mint az olümposzi istenek atyjának; Jupiter hollójának a feje fölött pedig vékony glória lebeg, akárcsak Szent János evangélista sasmadarának vagy Szent György galambjának a feje felett.

Mégis, harmilyen jelentős legyen is az ábrázolásbeli és a szöveges hagyományok eltérése, ez egymagában nem magyarázza meg a klasszikus motívumoknak és a klasszikus témáknak az érett középkort jellemző különválását. Mert ha a klasszikus ábrázolás bizonyos területein léteztek is hagyományok, ezeket – mielőtt kialakult a középkor sajátos stílusa – szándékosan elhagyták a teljességgel nem-klasszikus ábrázolásmód kedvéért.

Ennek a folyamatnak egyes példái először is, azok a klasszikus ábrázolá-

sok, melyek alkalmanként keresztény témákba ágyazva bukkannak fel, ahogyan például a természeti erők megszemélyesítései, mondjuk, az *Utrechti Zsoltároskönyv*ben, vagy a Nap és a Hold ábrázolása a megfeszített Krisztus képein. Míg a Karoling-kori elefántcsont faragványok még mindig a *Quadrige Solis* és a *Biga Lunae*<sup>22</sup> klasszikus típusait mutatják, a román kori és a gótikus ábrázolásokon nem-klasszikus típusokkal helyettesítik őket. A természeti erők megszemélyesítései lassanként eltűntek. Csupán a mártíriumjeleneteken gyakran felbukkanó pogány bálványok őrizték meg klasszikus formáikat – hosszabb ideig, mint a többi ábrázolás, mivel ők voltak a pogányság par excellence szimbólumai. Másodsor, ami sokkal fontosabb, valódi klasszikus ábrázolások bukkannak fel az olyan szövegek képei között, amelyeket a késő antik korban már illusztráltak, s így a Karoling-kori művészek megfelelő vizuális mintákkal rendelkeztek; ilyenek Terentius vígjátékai, a Hrabanus Maurus *De Universo* (A világmindenségről) című munkájába beépített szövegek, Prudentius *Psychomachia* című műve, továbbá különböző tudományos művek, különösen asztronómiai értekezések, melyekben mitológiai ábrázolások jelennek meg, részint mint csillagképek (mint például Androméda, Perseus, Cassiopeia), részint mint bolygók (Saturnus, Jupiter, Mars, Sol, Venus, Merkur, Luna).

Valamennyi fenti esetben megfigyelhetjük, hogy a Karoling-kori kéziratok a klasszikus ábrázolásokat gyakran függetlenül, mégis hűségesen másolták, és származékos formáikban hosszasan megőrizték, ám legkésőbb a 13. vagy a 14. században elhagyták, és egészen másokkal helyettesítették őket.

Egy asztronómiai szöveg 9. századi illusztrációi közt az olyasféle mitológiai alakokat, mint Boótesz, Perseus, Herkules vagy Merkur, teljesen klasszikus stílusban ábrázolják, s ugyanez a helyzet a Hrabanus Maurus *Enciklopédiájában*<sup>23</sup> szereplő pogány istenekkel is. Minden esetlenségük ellenére – ami főképp az elveszett Karoling-kori kézirat 11. századi szerencsétlen másolójának tehetségtelenségéből ered – nyilvánvaló, hogy a Hrabanus-illusztrációk alakjait nem pusztán irodalmi leírások alapján gondolták ki, hanem ábrázolásbeli hagyomány útján az antik előképekből származnak.

Mégis néhány évszázaddal később ezek az eredeti ábrázolások feledésbe merültek, és másokra cserélték fel őket, olyanokra, amelyeket részben újronnan alakítottak ki, részben keleti forrásokból vettek át, s amelyekben egyetlen modern néző sem ismerné fel a klasszikus istenségeket. Venust divatos ifjú hölgynek ábrázolták, amint épp lantot penget, vagy rózsát szagolgat, Jupitert bírónak, kesztyűvel a kezében, Merkurt pedig öreg tudósnak sőt püspöknek.<sup>24</sup> Csak amikor az igazi reneszánsz bekövetkezett, akkor vette fel Jupiter a klasszikus Zeusz alakját, és akkor kapta vissza Merkur a klasszikus Hermész ifjú szépségét.<sup>25</sup>

Mindez azt mutatja, hogy a klasszikus témák elszakadása a klasszikus motívumoktól nem pusztán az ábrázolási hagyományok hiánya következtében jött létre, hanem éppen az ábrázolási hagyományok ellenére. Mindenütt, ahol a heves asszimilációra törő Karoling-korban klasszikus ábrázolást – azaz klasszikus témának klasszikus motívumokkal való kifejezését –