

Medgyesi Konstantin

SZTE Juhász Gyula Pedagógusképző Kar

ORCID:0000-0001-8667-6025

Képelméleti, fotografiai és politikai ikonográfiai töprengések

Absztrakt

Segítik-e a képek a történeti megismerést? Mennyire legitim forrás a fotó tudományos diskurzusokban? A valóságot ábrázolják-e a fotografiák? Hazudnak-e a fotók? A valóság mása vagy társadalmi konstrukció a fénykép? A különböző világmagyrázatok, ideológiák mennyire képesek használni a képeket? Az ideológiai dimenzió vagy az esztétikum a markánsabb megközelítés a fotóelméleti gondolkodásban? Kérdések, amelyekre nincs egyértelmű válasz, nincsenek fekete-fehér megoldások. Akkor jutunk előrébb, ha töprengünk mindezekről és számba vesszük, hogy milyen gondolatok fogalmazódtak már meg e témakört érintően.

Kulcsszavak: fotó, kép, ideológia, politikai ikonográfia

Abstract

Photographic theory and political iconographic reflections

Do the images help you learn about history? How legitimate is photography as a source in scientific discourse? Do photographs represent reality? Do photographs lie? Is the photograph a model of reality or a social construction? To what extent are images able to be used by different explanations of the world and ideologies? Is the ideological dimension or the aesthetic the more prominent approach in photographic theory? Questions for which there are no clear answers, no black and white solutions. The way forward is to reflect on these issues and to take stock of the ideas that have already been formulated on the subject.

Keywords: photo, image, ideology, political iconography

Marosi Ernő művészettörténész fogalmazott úgy, hogy „tyúk-tojás” probléma, hogy mi van előbb: a történelem vagy a kép. A dilemma jogos, hiszen nincsenek pontos válaszaink arra, hogy a történeti események „képe” valamiféle „valóságos” képmásból következik vagy épp ellenkezőleg a történelmi tapasztalatok, érzületek vetülnek ki magára a fennmaradt emlékképre. Marosi maga is arra bízta a téma iránt érdeklődőket, hogy „bozótot kell irtani”, mert a közgondolkodásban, az „értelmezések rengetegében” oly’ sok mindent összegabalyodott. A feladat azért is nehéz és izgalmas, mert a „bozótirtásban” több tudományterület is érintett lehet, illetve sok évtizednyi társadalmi tapasztalat vizuális és textuális rétegeit kell egymásról leválasztani és boncolgatni (Marosi 2000: 12).

Töprengéseink tárgya a kép, s azon belül a fotográfia. „A fotó eredendően és visszavonhatatlanul inkább mass media, tömeges használati cikk, semmint az esztétikai értelmezések, elemzések tárgya” (Kunt 1995: 10) – szögezi le Kunt Ernő kulturális antropológus. Kunt megállapítása azért kulcsfontosságú, mert nyilvánvalóvá teszi: a fotográfia és a festmények között az esztétikai értelmezések dimenziójában lehet leginkább megtalálni a lehatároláshoz szükséges mércét. Nyilvánvalóan maga a fotó is értelmezhető esztétikai kérdésként, a fényképek is lehetnek műalkotások, de a lényegi különbségtétel jelenik meg Kunt megállapításában: a fotó „használati cikk” – a mindennapi élet megkerülhetetlen vizuális kelléke. Ezzel ellentétben a festmények kiindulópontja – még akkor is, ha alkalmazott művészetről van szó – mindig az esztétika felségterülete. A fényképek viszont alapvetésként az adott pillanatot és a praktikumot szolgálják.

Más megfogalmazásban a fotográfia nézőpontja jelen idejű; a fotók a maguk hétköznapi jellegeből fakadóan képesek befolyásolni az aktuális történéseket, s hosszabb távon a történelemtől folytatott párbeszédet is. Bán András műkritikus, vizuális antropológus ezért is teszi egyértelművé, hogy a fotók értelmezése a környezet, a tér, a testek és tárgyak rendszerének vizsgálatáról szól (Bán 2008).

Lugosi Lugo László fényképész is amellett érvel képszerű leírásában, hogy a fotográfia „mass media.” Lugosi szerint a fényképezés „vizuális köznyelvvé” vált, ahol a folyamat részvevői folyékonyan beszélnek e nyelv „valamely tájszólását.” Lugosi Lugo László metaforája szerint a fényképezés „olyan köznyelv, amelyet pontosan megértünk, és amelyen ha még olyan slendriánul is, mint a turista Trogirban, de meglepő folyékonyasággal és közérthetőséggel beszélünk” (Lugosi 2009: 184). Lugosi megfogalmazása is egyértelművé teszi: a fotó mind keletkezésében, mind lehetséges értelmezésében az egyik legnyitottabb, legszabadabb kommunikációs terület.

Stemlerné B. Ilona fotótörténész arra hívja fel a figyelmet, hogy egy fénykép nem ugyanazt üzeni a kortársaknak és az utókornak. „A kortárs birtokában volt az akkori mindennapi élet ismeretanyagának, és amit egy korban mindenki tudott, azt általában nem írták le, ezért azt ma nem könnyű kibontani. A képeket őrző közgyűjtemény, illetve a korszakát, témáját jól ismerő, a felvételt használni kívánó történész közös feladata a képhez kapcsolható ismeretek feltárása. A fényképeket meg kell szólaltatni” (Stemlerné 2009: 8). Szalma Anna Mária fotótörténész-kulturális antropológus azt is kiemeli, hogy a fotóknak mint tömeges használati cikkeknek a léte lényegi módon járulhatott hozzá a 20. században a nagy társadalomtudományi narratívák széthullásához, hiszen a fényképek „az olvasatok és a látványtartalmak rétegeltsége okán” (Szalma 2014: 29) kutatási forrásként különösen alkalmasak a különböző nézőpontok alátámasztására.

Kép kontra szöveg

Tasnádi Róbert médiászociológus úgy véli, „az emberi kommunikáció történetében a szöveg és kép viszonya központi kérdés” (Tasnádi 2012), s mindez úgy is felfogható, hogy az emberiség története értelmezhető az írás és a kép „harcaként” is.

Régi vitatéma a kommunikációelméleti, filozófiai, szemiotikai szakirodalomban, hogy a szövegnek vagy a képnek van nagyobb jelentősége. A 20. század végéig – a társadalomtudományi megközelítés alapján – a textualitásnak volt nagyobb jelentősége, William J. Thomas Mitchell 1992-ben publikált trendfordító tanulmánya azonban egyértelműen lándzsát tört az úgynevezett képi fordulat (*iconic turn*) mellett. Mitchell Ludwig Wittgenstein gondolataira építve érvel amellett, hogy a kép „fogva tartja” az emberi kultúrát és nem lehet a képiségtől szabadulni, mert a kép „ott van” még a nyelvben is. Mitchell a tudományos gondolkodásban végbemenő képi fordulat lényegét ekképpen illusztrálja: „a kép posztlingvisztikai, posztszemiotikai újralfedezéséről van szó, amelynek során a vizualitás, az apparátus, a diskurzus, a test és a figuralitás komplex összjátékként tekintünk a képre” (Mitchell 1992).

Fám Erika filmesztéta szerint a képi fordulat megteremtette a képi diskurzus rehabilitációját. Fám úgy véli, korábban annyira erős volt a szövegorientált és nyelvközpontú tudományos kutatás, hogy a képi fordulat bekövetkeztéhez elengedhetetlen volt, hogy egyre erősebb legyen a hétköznapiak során a képek jelenléte. Ez megtörtént, a filmesztéta ezt a jelenséget képinflációként írja le (Fám 2020).

William J. Thomas Mitchell művészettörténész teoretikus alapvetése kellett ahhoz, hogy magát a képi fordulatot mint társadalmi jelenséget a tudományos diskurzus érdemben értelmezni legyen képes. Mitchell ugyanakkor már-már misztifikálja a képeket: „a képek olyan tárgyak, amelyeket a személyiség valamennyi jegyével felruháztak: mind fizikai, mind virtuális testtel rendelkeznek; néha a szó szoros értelmében, néha meg átvitt értelemben beszélnek hozzánk. Nem csupán egy felületet tárnak elénk, hanem egy arcot is, amely szembenéz a szemlélővel” (Mitchell 1992). Mitchell úgy véli, a képelmélettel foglalkozóknak az a feladatuk, hogy demisztifikálják a képeket – „összetörjük a modern bálványokat, és leleplezzük az embereket rabszolgasorba kényszerítő fétiseket.” A művészettörténész szerint az is teendője a képelméletnek, hogy különbséget tegyen „igaz és hamis, egészséges és beteges, tiszta és tisztátalan, jó és gonosz képek között.” Mitchell határozott igennel válaszol arra a kérdésre, hogy a képek jelenthetik-e

„a politikai csaták megvívására kijelölt terepet”. Okfejtése arról szól, hogy lehetnek hamis és gonosz képek, és a képi világ alkalmas terep a közéleti küzdelmek lefolytatására. Ez a gondolat részben már átvezet bennünket abba a dimenzióba, ahol az a kérdés, hogy a kép mennyire a valóság mása vagy mennyire az ideológiai manipuláció eszköze, de erről nemsokára bővebben is szót ejtünk.

Nyíri Kristóf nyelvfilozófus – egyfajta köztes megoldásként – azt a meggyőződést vallja, hogy a képek és a szavak lényegében nem különböznek, mert a képek is konvención és nem pusztán leképezésen alapulnak. „A képek képesek általános, a szavak képesek konkrét vonások ábrázolására, ám mégis a képek az egyes tárgyak és helyzetek specifikus jellegzetességeinek eszményi reprezentánsai, míg a szavak a dolgok állásának kvalitatív és relacionális aspektusait írják le” – írja Nyíri (2007), aki azon érvelésével, hogy a képek is konvención alapulnak, új teret nyit az értelmezés számára. Ha a képek konvención alapulnak, akkor nyilvánvalóan a hosszú időközön át kiérlelt társadalmi közmegegyezések által létrejövő kódoknak van kiemelt jelentősége a képeleméleti gondolkodásban. Vilém Flusser filozófus szerint a kép „jelentő” felület. „amikor azt mondom, »jelentő«, akkor egy olyan felületről beszélek, amely kód szerint rendezett szimbólumokat tartalmaz, és amely lehetővé teszi a befogadónak, hogy döntést hozzon” (Flusser 1988: 77) – szögezi le Flusser. A filozófus azt is vallja, hogy a képen mint jelentésteli felületen az egyes vizuális elemek között „mágikus kapcsolat” van. (Flusser 1990) Flusser a képinfláció tömegkommunikációs jelenségének leírására a „vizuális zaj” fogalmat használja (Gellér 2022: 18). Vilém Flusser tézisének lényegi megállapítása, hogy a képen szimbólumokat lehet azonosítani, s ezeket a szimbólumokat a vizuális kódok rendezik össze képi üzenetté. „A kód jelentősége, hogy jelentést ad a jelnek [...] A kód rögzíti a jel jelentését. A kód rejtett vagy zömében észrevétlen is lehet, még azok számára is, akik a kódot használják. Így működik például a nyelvtan a nyelv alapjaként” (Moriarty 2010: 97) – ezek már Sandra Moriarty kommunikációelméleti szakértő szavai. E felvetésből azt kell mindenképpen kiemelni, hogy úgy érdemes felfogni a képi kódok struktúráit, hogy azok olyanok a vizualitás szempontjából, mint a nyelv esetén a grammatika.

Ernst Gombrich művészettörténész megállapítása szerint a nyelvi és a képi jelek között az a különbség, hogy a nyelvi jelek társadalmi alapvetésű konvención alapulnak, ezzel szemben a képi jelek a hasonlóságra támaszkodhatnak. E ponton érhető tetten a képeleméleti gondolkodás feloldhatatlan konfliktusa: konvención alapul a kép vagy sem? Gombrich válasza, hogy a képek a hasonlóság fogalmán alapulnak (idézi Szilágyi 2014: 247).

Összegzésként kijelenthetjük, az utóbbi három évtizedben a korábbi nyelvi hegemoniát részben felülírva a tudományos diskurzusban végbement a képek rehabilitációja, megtörtént a mitchelli képi fordulat. A képelemzés a tudományos párbeszéd legitim területévé vált – mindez nyilvánvalóan nem történhetett volna meg a hétköznapi életben lezajlott vizuális fordulat (képinfláció, vizuális zaj) nélkül.

Valóság és képmás

Abban a kérdésben immáron közel állnak a különböző álláspontok, hogy a képek a nyelvvel lényegében egyenértékű területet jelentenek; abban viszont komoly véleménykülönbségek tárthatóak fel, hogy a képek, a fotók mennyire képesek ábrázolni a valóságot. A valóság mint filozófiai dilemma önálló tanulmányt érdemel, így ennek a témának az elemzésébe nem is kezdünk bele, hanem csak utalunk rá, hogy számos hermeneutikai megközelítés lehetséges.

Philip Bell és Marco Milic kommunikációkutatók metodológiai, tartalomelemzési nézőpontból tekintik át a képek és a valóság kérdéseit. Hangsúlyozzák, hogy a valósághűség kontextusfüggő; szerintük a valósághűség egy úgynevezett modalitásskálán ábrázolható. „A modalitásra mondhatjuk, hogy az a kép reprezentált »realizmus« egy adott szenzoros kódolási orientáció mellett. Ennél a változónál három érték különböztethető meg: »magas«, »közepes« és »alacsony«” (Bell, Milic 2010: 420). A már idézett Sandra Moriarty a képek valóságkontextusa szempontjából a denotáció–konnotáció ellentétpárt használja. Eszerint a konnotáció a tárgy által életre hívott jelentés. „A konnotatív jelentés a tárgyhoz csatolt vagy a tárgyhoz társított »kulturális poggyász« [...] A denotáció a kiindulópont, a jelentésalkotási folyamat ezt követően vált át a második szintre, ahol a konnotáció veszi át a vezető szerepet [...] Egy ikonikus kép,

mint például egy portré, egyértelműen denotatív. Egy életmódhirdetés azonban tökéletes példája annak a színtérnek, ahol a vizuális asszociációkat arra használják, hogy szélesebben közvetítsenek különféle konnotációkat” (Moriarty 2010: 91) – fogalmaz Moriarty.

Stemlerné Balog Ilona fotótörténészként úgy véli, „valamennyi képalkotási mód közül a fénykép kötődik legszorosabban a valósághoz. A fényképnél a hitelesség magából a technikából adódik, a fényképet ugyanis a tárgyáról visszaverődő sugarak hozzák létre a fényérzékeny anyagon” (Stemlerné 2009: 5). Montovai Attila fotótörténész-fotóművész amellet érvel, hogy „a valóságot a fényképezés nem tudja meghamisítani”, mert a fényképezés egy egyszerű metaszet létrehozására irányul. Montovai úgy gondolja, egy adott kultúrában a fotográfia hitelességét és társadalmi hasznosságát a mindenkori ideológiai dimenzió függvényében lehet csak értelmezni; a hitelesség nem a vizuális ingerek hasonlatosságát érintő fogalom, hanem a közösségi tudatformálásban betöltött társadalmi szerepre vonatkozatható kategória. Ebből fakadóan a tendenciózusan előállított képmás a „valóság ideologikus interpretációját eredményezi” (Montvai 1985: 113).

Ikonográfia, ideológia, politikai ikonográfia

A fotóelemzés elméleti kategóriáinak körülbástyázásához ad komoly támpontot az ikonográfia, a képtartalmak tudománya. „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 elemzéseéhez, a kontextus megragadásához is kiindulópontot biztosítanak az ikonográfiai adatok, amelyek nélkül a hiteles interpretáció elképzelhetetlen lenne” – (Újvári 2019: 49) írja Újvári Edit kultúrakutató Ikonográfia – korszakok lenyomata és tükre című tanulmányában.

A fotó mint sajátosan egyedi terület ideológiailag súlyosan kitetté, kiszolgáltatottá vált a 20. században. Ahogyan Újvári Edit megfogalmazta, az ikonográfia alapvető nézőpontja, hogy az adott korszak kontextusát kell tudnunk megragadni egy-egy jelenség mélyebb megértéséhez. Somogyvári Lajos oktatástörténész, kulturális antropológus állapította meg, hogy „a vizuális propaganda a kurrens ikonográfiai kutatások fontos vonulatát képezi” (Somogyvári 2019: 99). A vizuális propaganda, amely a fotográfiákat alapvető manipulációs munícióként használja fel, az ideológia primátusán alapul, vagyis az elkészült felvételek, fotóriporterri alkotások felhasználásának mikéntje a lényegi kérdés, amikor arra dilemmára keressük a választ, hogy hazudnak-e a fotók? A képmanipulációs struktúra a felvétel előállításának, beállításának kontextusán, illetve a létrejövő fotográfia felhasználását érintő szerkesztői vagy hatalomtechnikai döntésen alapul. „A (vizuális) propaganda lényege a gondolkodás kereteinek meghatározása, ennek révén pedig a valóságról alkotott kép befolyásolása, diskurzusok létrehozása és mások kizsorítása, olyan tudás létrehozása, mely egy adott hatalom és közösség számára releváns” (Somogyvári 2019: 114) – fogalmaz Somogyvári.

A képek, felvételek, fotóriporterri alkotások felhasználásának politikai-ideológiai célja a társadalmi jelenségek befolyásolása, ezért is lehet az, hogy e fogalmak (kép, valóság, propaganda) végzetesen összegabalyodnak vagy éppen feloldódnak egymásban. Ebből fakad a fotóelemzés alapvető kötelessége: amennyire csak lehetséges objektíven szétválasztani az összezsúszott rétegeket. Mindehhez kapcsolódik Hornyik Sándor művészettörténész radikálisnak tűnő, de rendkívül gondolatgazdag megállapítása: „A 21. század elején vált nyilvánvalóvá, hogy a vizuális kultúra kutatása, avagy a vizualitás tudománya már egyáltalán nem a képekre fókuszál, hanem sokkal inkább az ideológiára, illetve az ideológiakritikára” (Hornyik 2014: 65).

Hornyik Sándor egy másik írásában, a Posztkommunista ikonográfia című tanulmányában arra az izgalmas politikai ikonográfiai jelenségre hívja fel a figyelmet, miszerint a korábbi ideológiai tartalmak kiürülése, illetve a társadalmi változások micsoda fordulatokat képesek generálni. Hornyik példája arról szól, hogy az egykori kommunista ábrázolások komolyságát miként volt képes már a nyolcvanas években a new wave megváltoztatni és ezáltal „ízzé-porrá” zúzni „a kommunista ikonok eredeti kulturális kontextusát és pátosát.” A popkulturális megközelítés is teljesen új keretek közé helyezte a korábbi vizuális propaganda formáit, „később

aztán a szocialista rendszer lassú kimúlása elhasználttá, sőt szinte már giccsessé tette a régi kommunista ikonográfia egyes elemeit” (Hornyik 2019).

Ehhez a gondolathoz kapcsolódik, hogy a rendszerváltozás után létrejött múzeumok, melyek a kommunista diktatúra időszakát kívánják bemutatni, aktívan használják kiállítási installációként vagy illusztrációként a szocreál vizuális kódokat – ugyanazok a vizuális jelek mutatkoznak meg, de immáron antikommunista nézőpontból. A jelek, kódok formailag nem változtak, de az üzenet ellentétes előjelet kapott.

Mindezen jelenségek együttesen valóban azt támasztják alá, hogy a különböző ábrázolások, képek, fotóriporter felvételek vizsgálata már nem pusztán a tartalmi elemekről szól, hanem jóval inkább az egymást kizáró világmagyarázatok kontextusba helyezéséről.

Nem tudunk továbbra sem elvágólagos kijelentéseket tenni arról, hogy hazudnak-e a képek. Azt viszont megállapíthatjuk: a képeket, fotográfiákat felhasználó mindenkorai politikai aktorok a saját maguk ideológiáját/világmagyarázatát szolgálva képi kódokat csatasorba állítva manipulálják a közgondolkodást. Erre utalhatott Mitchell, amikor arról beszélt, hogy a képek világa alkalmas terep volt egykoron és napjainkban is a politikai csaták megvívására. A fotóelemzéssel foglalkozó szakemberek, történészek, társadalom- és kultúrakutatók pedig akkor végzik el a dolgukat, ha képesek a politikai csatatéren használt képek, fotók „felboncolására”, az ideológiai tartalom lehántására és egyben objektivitásra törekvő bemutatására.

Irodalom

- Bán E. (2008). *A vizuális antropológia felé*. Typotex Kiadó.
- Bell P., Milic M. (2010). A tartalomelemzés és a szemiotikai elemzés kombinálása. In: Blaskó Á., Margitházi B. (szerk.). *Vizuális Kommunikáció*. Typotex Kiadó. 411–434.
- Dallos Cs. (2005). *Családi fényképgyűjtemények vizuális antropológiai elemzése*. Doktori disszertáció. Debreceni Egyetem.
- Fám E. (2020). A képi fordulattól a képkritikáig. *Kellék*. 63. szám.
<https://www.prophilosophia.ro/assets/files/kellek63/famerika.pdf> Utolsó letöltés: 2023. 07. 27.
- Flusser V. (1988). *Beszélgetés Vilém Flusserrel*. (Az interjút készítette: Peternák Miklós)
<http://www.c3.hu/events/97/flusser/participantstext/miklos-interju.html> Utolsó letöltés: 2023. 07. 27.
- Flusser V. (1990). *A fotográfia filozófiája*. Tartóshullám–Belvedere–ELTE BTK.
- Gellér J. (2022). *Magánemlékezet a kortárs magyar fotóművészetben – Analóg és digitális archívumhasználatok*. Doktori disszertáció. ELTE.
- Hornyik S. (2014). A képek és a dolgok A vizuális kultúra archeológiája a fotográfia mentén. *Disegno – a designkultúra folyóirata*. I. évfolyam 1. szám. 62–77.
- Hornyik S. (2019). Posztkommunista ikonológia. *Contemporary art in Hungary*.
<https://www.hungariancontemporary.hu/posztkommunista-ikonologia/> Utolsó letöltés: 2023. 07. 23.
- Kunt E. (1995). *Fotóantropológia. Fényképezés és kultúrakutatás*. Árkádiusz Kiadó.
- Lugosi Lugo L. (2009). *Fényképiró. A dagerrotípiától a digitálisig*. Typotex Kiadó.
- Moriarty S. (2010). Vizuális szemiotika – elmélet. In: Blaskó Á., Margitházi B. (szerk.). *Vizuális Kommunikáció*. Typotex Kiadó. 85–107.
- Marosi E. (2000). A magyar történelem képei. A történetiség szemléltetése a művészetekben. In: Mikó Á., Sinkó K. (szerk.). *Történelem-Kép, Szemelvények múlt és művészet kapcsolatáról Magyarországon*. A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai 3. 11–33.
- Mitchell W. J. T. (1992). *A képi fordulat*. W. J. T. Mitchell: The Pictorial Turn. *Balkon*, 1992/3. 89–94.
http://balkon.art/1998-2007/2007/2007_11_12/01fordulat.html Utolsó letöltés: 2023. 07. 27.
- Montvai A. (1985). *Fotográfia és kultúra*. Kossuth Kiadó.
- Nyíri K (2007). Szavak és képek. *Világosság* 2007/9.
<http://www.vilagossag.hu/pdf/20071109200756.pdf> Utolsó letöltés: 2023. 07. 27.
- Somogyvári L. (2019). „Tudjuk azt, hogy május 1-je nagyon jelentős kérdés...” Vizuális propaganda az ötvenes-hatvanas években. *Per Aspera ad Astra*. A Pécsi Tudományegyetem művelődés- és egyetemtörténeti közleményei VI. évfolyam, 2019/1. szám.
<https://doi.org/10.15170/PAAA.2019.06.01.06>
- Stemlerné Balog I. (2009). *Történelem és fotográfia*. Osiris Kiadó–Magyar Nemzeti Múzeum.

- Szalma A. M. (2014). *A fénykép a mindennapi életben. Fényképkorpuszok antropológiai elemzése.* Erdélyi Múzeum Egyesület.
- Szilágyi S. (2014). *A fotográfia(?) elméletei. Klasszikus és újabb megközelítések.* Vince Kiadó.
- Tasnádi R. (2012). Miről szólnak a képek? Sajtófotó, képjelentés, kontextus a média- és kommunikációkutatás nézőpontjából. *Médiakutató.* 2012/4. 73–85.
- Újvári E. (2019). Ikonográfia – korszakok lenyomata és tükre Az ókeresztény ikonográfia néhány képtípusának elemzése. *Per Aspera ad Astra.* A Pécsi Tudományegyetem művelődés- és egyetemtörténeti közleményei VI. évfolyam, 2019/1. szám. 49–62.
<https://doi.org/10.15170/PAAA.2019.06.01.03>