

Nagy Károly Zsolt: A hit ábécéje. A biblikus világkép vizuális reprezentációi a 16-18. századi Európában - az ábécés könyvek példája

A Biblia évében számos – vagy inkább számtalan – hivatkozás történik arra, hogy a keresztyén (zsidó, muzulmán) európai kultúra megkerülhetetlen bázisa, értelmezésének egyik kulcsa a Biblia. Amikor azt mondjuk, hogy a Biblia meghatározza az európai kultúrát, kultúraként első sorban az ún. „magas” kultúra produktumaira tudunk rámutatni. Itt a társadalmi jelenségek számos összefüggése, különböző társadalmi csoportok és az azokból kiemelkedő individuumok cselekvései adekvát módon interpretálhatóak a bibliai meghatározottság hipotézise mentén. Azonban amint ezeknek mintegy háttérére, a mindennapok világára fordítjuk tekintetünket, s kultúra alatt azt az összetett rendszert értjük, melyben, mint egy dinamikusan változó játéktérben, egy adott társadalom tagjai életüket elgondolják és megvalósítják, a rámutatás ezen gesztusa elbizonytalanodik. Ennek egyik oka talán az, hogy viszonylag nehéz körülírni a bibliai meghatározottság tartalmát, illetve nehéz izolálni egy-egy társadalmi jelenség-halmazban a Bibliát és más antik kulturális produktumok, vagy éppen ezek különböző közösségi interpretációjának hatását. A helyzetet csak bonyolítja, hogy más ért Biblián egy zsidó, egy protestáns és egy katolikus – és nem csupán annak tartalma – vagyis, hogy mely iratokat tekint szent írásnak, a Biblia részének – hanem interpretációja összefüggésében is, hiszen ezek a vallási, illetve konfesszionális közösségek egyszersmind értelmezés-közösségek is, melyekben úgy a Biblia szövegéhez való hozzáférés, mint a szöveg értelmezésével kapcsolatos autoritás tekintetében eltérő koncepciók érvényesek – s ráadásul ezek a csoportok önmagukban véve sem homogének. Végeredményben tehát igen eltérő azon kulturális minták és attitűdök sora, melyek mentén a Biblia egyáltalán valamilyen módon meghatározóvá válhat egy adott kultúrában, illetve közösségben.

Az utóbbi évtizedek mentalitástörténeti, történeti antropológiai, mikrotörténeti, és hasonló, a történelemben az individuumra kérdező kutatásai nyomán e probléma számos részlete válik egyre világosabbá, s olyan kutatási irányok jelölődnek ki, melyek mentén további eredmények is várhatóak. Ebben a szövegben két ilyen irányt szeretnék összekapcsolni: az egyik a szocializáció intézményeinek történeti antropológiai, a másik pedig az írásbeliség illetve nyomtatott kultúra, a szóbeliség és a vizuális tudásátadás kapcsolatrendszerének kutatása. E keretek között megfogalmazva a kérdést, hipotézisem szerint a Biblia – más kulturális javakhoz, például a naprendszerrel vagy az elektromossággal kapcsolatosan megszerzett és rendszerezett tudáshoz hasonlóan – úgy tud társadalomformáló erővé, tényezővé válni, ha különböző úton-módon belép a társadalmi kommunikáció diszkurzív tereibe, s e kommunikáció médiumain keresztül tematizálódva – miközben maga is médiumként viselkedik –, a társadalom szocializációs diskurzusainak normatív elemévé válik. Tanulmányomban ebben az irányban elindulva annak szeretnék röviden utána járni, hogy a 16-18. századi – már a nyomtatás által érintett de sok tekintetben még a szóbeliség által meghatározott kultúrájú – Európában milyen szerepet játszott a bibliai tematika – bibliai történetek illetve eszmék – vizuális reprezentációja a szocializáció folyamataiban, s ezt a kérdést egy sajátos jelenségcsoporton, a korszakban használatos illusztrált ábécéskönyveken keresztül próbálom bemutatni.

A Biblia, használata történetének jelentős részében nem cél, hanem eszköz. Eszköze annak, amit Comenius Orbis pictusa előszavában úgy fogalmaz meg, hogy a tanulás során a gyermek magát és mindent hozzon vonatkozásba Istennel[1]; s amit kicsit szárazabban mi úgy írhatunk körül, hogy a Biblia – használatán vagy éppen használatának tiltásán keresztül – az isteni / egyházi uralom kiterjesztésének és érvényesítésének, illetve az Isten és az egyházi tanítás megismer(tet)ésének eszköze, médiuma. Azon médiumok sora, melyeken keresztül a Biblia a társadalmi térben megjelenik, roppant változatos lehet: úgymint képek, szertartások, kötött szövegek, prédikációk, különböző interpretációs aktusok (pl. disputák a borkimérésekben), és magától értetődő módon a Biblia szövegének – úgy az eredetinek mint fordításainak – nyomtatott formában való megjelenése is. Ezen médiumok mindegyike feltételez olyan „fogyasztókat”, akik ismerik annak kódrendszerét és képesek megérteni az általa hordozott üzenetet. Míg a cselekvéseken, szóbeliségen vagy épp a képeken alapuló média tekintetében ez az értelmező-közösség a Biblia összefüggésében hamar kialakult vagy egyenesen adott volt, addig a nyomtatott szöveg tekintetében csak viszonylag késői fejlemény – maga a nyomtatott Biblia is az – s összekapcsolása a reformációval, annak iskolaprogramjával közhely. Tudjuk azonban, hogy az olvasástudás nem terjedt annyira gyorsan és egyenletesen, mint azt a protestáns egyházi elíttek szerették volna, s leszámítva olyan kivételes helyeket, mint a 17-18. századi Svédország, ahol az egyház évente ellenőrizte a családok írástudását és katekizmusbeli jártasságát, az olvasni tudók aránya viszonylag alacsony volt, összetétele pedig sajátos kulturális meghatározottságokat mutatott.

A vizsgált korszakban tehát, bár egyre fontosabb a Biblia olvasása, mint individuális gyakorlat, ám tematizálása, belépése a többször emlegetett diskurzusokba első sorban nem, vagy nem annyira csupán olvasása mentén történt

meg, hanem abban a többi médium szerepe legalább ennyire fontos. Ezek a médiumok – mint a média társadalomtörténetéről írt könyvében Peter Burke is rámutat[2] – egymással szoros kölcsönhatásban voltak, sőt megkockáztathatjuk: a különböző logikák mentén működő médiumok integrálása révén rendszert alkottak. Ebben a sajátos „kora-újkori média-konvergenciában” megfigyelhető a vallás közösségi javainak privatizációja is: a privát, kreatív és intenzív olvasás gyakorlatának terjedése egy újfajta attitűdöt jelez, mely megjelenik a szent- vagy allegorikus-vallásos képek használatában, a személyes bibliaolvasásban vagy a személyes vallásgyakorlatra szánt lectionariumok kiadásában. Ez a rendszer a társadalmi lét minden színterét és cselekvését integrálta, s ezzel nagyban hozzájárult annak a mindent átható allegorikus világszemléletnek a kialakulásához, melynek csúcsát barokk-ként szoktuk megnevezni. Ebbe a rendszerbe illeszkedik az olvasástanítás programja és módszere, így az ábécé oktatása is.

Vegyük például Gerrit Dou: Bibliát olvasó öregasszony c. 1630 körül keletkezett festményét. (1. kép.[3]) A festő Rembrandt tanítványa volt, s a képre szokás Rembrandt anyja címmel is hivatkozni. Újabban feltételezik, hogy az idősebb hölgy nem Bibliát – a korábban feltételezett Luther-bibliát – hanem egy kortárs lectionariumból a Zákusról szóló (Lukács evangéliuma 19,1-10.), a kortársak által a hitből való megigazulás egyik példájaként értelmezett bibliai történetet olvassa, illetve – tekintetéből inkább ez látszik – a képet nézi. A festmény így a kép és a szöveg kölcsönhatásáról is „beszél”.

Az ábécé tanításának feladata nem csupán annyi volt, hogy megtanítsa helyesen felismerni, kimondani és összefűzni a betűket. Az ábécé kulcsa a világhoz, s nem is csak abban az értelemben, hogy elsajátítása a világ megismerésének egyedülálló lehetőségét rejti. Az olvasás – beavatás: a szocializáció egyik fontos eszköze, mely megadja annak lehetőségét, hogy az egyén értő résztvevője legyen ezeknek a „multimediális” társadalmi diskurzusoknak, értse, mi folyik körülötte, megtanulja olvasni magát a világot is, mely egyetlen hatalmas allegóriaként – „Színház az egész világ, és színész benne minden férfi és nő; fellép s lelép; s mindenkit sok szerep vár életében...”[4] – őt magát is körülveszi, s mi több: pozícionálja. Másfelől beavatás: a szó rituális-szagrális értelmében is. Ennek alapját a Jelenések könyvében találjuk meg, ahol az Úr – négy helyen is – azt mondta magáról: „Én vagyok az Alfa és az ómega, a kezdet és a vég, az első és utolsó.”[5] A Jelenések fent idézett locusa egészen nyilvánvaló utalás[6] Ézsaiás könyve 44,6. versére,[7] ahol a Mindenható mondja magáról: „Ezt mondja az ÚR, Izráel királya és megváltója, a Seregek URa: Én vagyok az első és az utolsó, rajtam kívül nincs Isten.”[8] Ez azonban nem az egyetlen ószövetségi vonatkozása az idézett igének. Egy Ézsaiásnál jóval korábbi történés során, amikor az Írás (mint cselekvés, és mint produktum) szagrális összefüggésben először[9] válik reflektálttá a Bibliában, vagyis a törvényadás Sínai-hegyi aktusának leírásában[10] mondja Isten magáról: „Az Úr, az Úr, irgalmas és kegyelmes Isten, késedelmes a haragra, nagy irgalmasságú és igazságú.” A magyarra „igazság”-gal fordított szó az eredeti szövegben: EMET. (Ld. 2. kép.[11])

Ez a héber szó három mássalhangzóból áll, ezek az alef, a mem és a tav, vagyis a héber ábécé első, (középső) és utolsó betűi. Így azután a szó – tekintettel a közvetlen szöveggörnyezetre és arra, hogy azt maga Isten vonatkoztatja saját magára – signaculum Dei essentia. Isten, Janve az első és az utolsó, minden dolgok kezdete és vége, aki maga a teljes igazság, akiben az igazság teljessége van jelen. Nem meglepő tehát, hogy a Jelenések metaforáját követően az ábécé – különösen az után, hogy ismerete és használata egyre többek számára az elérhető felkészültségek körébe került, ám még az előtt, hogy teljesen hétköznapi dologgá vált volna – egészen különleges karaktert nyert.

Mire a humanizmus, a reformáció és a vele párhuzamosan, illetve részint reá adott válaszként meginduló katolikus reformtörekvések által ideológiailag is megtámogatott, széles körű iskoláztatás programja Európában gyakorlattá vált, az ábécé tanításának is számos – jobbra középkori alapokon nyugvó – eljárása fejlődött ki. A feladat adott: az ábécé tanításának négy fontos részterülete volt (van):

- a) a vizuális jel olvasásának (és írásának) tanulása;
- b) a jelhez kapcsolt hangérték rögzítése;
- c) a jelekből összeálló sorozatok (szavak) felismerése
- d) a jelek rendjének memorizálása.

Mind a négyhez gyakorlatilag a kezdetektől fogva kapcsolódtak vizuális, vizualizált segédeszközök. Ezeket nagyjából két csoportba sorolhatjuk:

1) „Empirikus” vagy „egy lépcsős” – ez a módszer a betű hangértékének vagy formájának tanításához valamilyen, a tanulóban korábban meglévőként feltételezett tapasztalatot használ fel analógiaként. Pl. állatok vagy tárgyak nevének kezdőbetűje az adott betű, vagy az állatok és tárgyak formája hasonlít az adott betűre. Esetleg az állatok által kiadott hangok (mármint ahogyan egy adott kultúrában az állathangokat értelmezik) modellálják az adott betű hangértékét (erre

az eljárásra kiváló példa Comenius Orbis pictura) s végül a betűt mutathatják a kéz újaival is.

2) „szimbolikus” vagy „két lépcsős” – e megoldásokban a memóriát sajátos „kulturális csavarok” közbeiktatásával serkentik, melyek az ábécét a már sokszor hivatkozott rendszer más összetevőihöz (pl. ismét csak ismertként feltételezett, a szocializáció egyéb folyamatai során elsajátított kötött szövegek) kapcsolják.

A 18. század végéig a két módszer együtt fejlődött, ill. volt jelen, annak ellenére, hogy a második eljárás szigorúan értelmezett, gyakorlati pedagógiai haszna igencsak kétséges. Fennmaradásának oka minden bizonnyal abban a tulajdonságában kereshető, hogy segítségével – ha maga az ábécé nem is, de – a „világ allegorikus olvasásának” alapelemei valószínűleg hatékonyan továbbadhatók, taníthatók voltak. A két típus között található valahol az alábbi, Leonhard Loschge 1684-ben Nürnbergben, az Ender nyomda kiadásában megjelent Nutzbares Figur- und LernBüchlein című művében található ábécé, melynek egy betűjét fogom most kiemelni. Ez ugyan nem szorosan vett bibliai hivatkozásokat mutat, ám kiválóan szemlélteti egyfelől azt, hogy miként működött ez az allegorikus világszemlélet, másfelől – ennek mintegy alproblémájaként – arra is rámutat, hogy a bibliai tematika ebben a szocializációs összefüggésben milyen egyéb – sok tekintetben felekezetiiségtől független – kulturális interferenciák között jelenik meg. Az ábra célja egyértelmű: az olvasás alapelemeinek, az ábécének – jelen esetben a „t” betűnek – a megtanítása. (Ld. 3. kép.[12]) E cél érdekében a könyv alkotói egy nagyon sajátos képzettársítást alkalmaztak, ami azonban sajátossága ellenére sem egyedi – s ez teszi számunkra igazán érdekessé, példaértékűvé. A lehetséges párhuzamok közül csupán kettőt szeretnék itt bemutatni:

a) Egy angliai protestáns példa 1725-ből. „Rhymed Alphabet Pages” a Guide for the Child c. kiadványból. (4. kép.[13])

b) Valamint egy német katolikus párhuzam, a Catholisches Nahmenbüchlein.. 1734-ből. (5. kép.[14])

E két kiadvány nem közvetlen kortársa az elemzett ábrát tartalmazó könyvnek, ám ez éppen azt bizonyítja, hogy e képzettársítás – Tod und Trommel – térben és időben mennyire elterjedt volt.

Az elemzett ábrán látható „kép” eredete a 14. századtól Európában igen népszerű haláltánc-ábrázolásokra vezethető vissza, melyek az egyrészt antik, másrészt – meghatározóan – bibliai eredetű vanitas-gondolat gyermekei. A haláltánc ábrázolások ikonográfiájában, és a képtípus használatában ifj. Hans Holbein munkássága hozott jelentős változást. Holbein Totentanz-a[15] 1538-ban jelent meg Lyonban, s valamivel korábban látott napvilágot szintén haláltánc tematikájú ábécéje is. Bár nem ő volt az első, aki metszetet készített róla, ám munkájával újradefiniálta ezt a műfajt. Az egyik fontos tényező Holbein munkájában a médium: nem freskót vagy táblaképet készített, hanem nyomtatott metszetet, sokszorosított grafikát (technikailag ez az ábécés könyv is ennek minősül), melyet azután különböző kiadásokban – néhol kiegészítve, a helyi igényekhez és ízléshez alakítva – szinte népkönyvként árultak Európa-szerte. A fametszetes kiadvány viszonylag olcsó lévén szélesebb társadalmi rétegekhez eljuthatott, ám másféle befogadói attitűdöket, a használat egészen más módjait feltételezte, mint a freskó. (6. kép. Egy oldal Holbein haláltáncának első kiadásából.[16])

Míg utóbbi a közösségi térben a közös vallási tapasztalat része volt, addig a metszetsorozat a „magánáhitat képeihez” közelített. Ezeket a metszeteket a Biblia olvasásához, vagy egy imádságos könyvhöz hasonlóan gyedül forgatták. Másfelől, ebből következően megváltozott a kép kommunikációs stratégiája is. Míg a korábbi ábrázolások jobbra egy nagy – olykor monumentális – kompozícióba sűrítették a haláltánc szöveges hagyományából merített elemeket, s e kompozíció vezérmotívuma valóban a tánc – sokszor körtánc – volt, addig Holbein különálló képekből szerkesztett sorozatot készített. Itt a tánc motívuma már nagyon nehezen fedezhető fel, ám ez a szerkesztés lehetőséget adott számára arra, hogy az egyes jeleneteket sokkal erőteljesebben dolgozza ki, más-más kontextusba állítva alakjait. Ezen felül megváltozik a képi kommunikáció „didaktikája” is. Korábban, a középkori hagyományban sokkal erősebben gyökerező haláltánc-ábrázolásokon a néző egy sajátos párbeszéd – a halál s a halandó szóváltásának – „fültanúja” lehetett, illetve a kép és a képen olvasható felirat által a halál maga kiszólt a képből az azt néző halandóhoz. Holbeinnél ellenben a kép „saját jogán” van jelen, saját mondanivalóval bír. Itt is kapcsolódik szöveg – egy-egy bibliai igevers mint mottó és egy interpretatív vers – a képekhez, mely azonban immár nem a képi térben tekergőző szövegszalagokon, hanem külön olvasható. A kép-szöveg egymásra vonatkozása nem minden esetben egyértelmű, jelentésük megfejtéséhez – s a kép önálló, koherens kompozícióként történő értelmezéséhez is – a befogadó aktív közreműködése szükséges. Vagyis: a korábbi erősen didaktikus, önmaga jelentését a néző szájába adó kép helyett egy összetett, rétegzett jelentésű rejtvényvel találkozunk. A kép olvasását, a rejtvény megfejtését a képelemek segítik, melyek a memento mori gondolatától a vanitas festészet műfaján keresztül a haláltánc sorozatot az allegorikus képek, illetve az allegória-könyvek világába emelik.

Az allegorikus ábrázolás sajátos logikáját jól érzékelteti Andrea Vesalius (1514-1564) *De Humani Corporis Fabrica* c. műve 1543-as kiadásának címlapjára Johannes Oporinus által készített metszet. (7. kép.) Az ábrán kétszer szerepel a „halál”: egyfelől a nyilvános boncoláson feltárt halott test, másfelől a kép középpontjában látható, a kompozíciót uraló csontváz formájában. A kép számos más elemét is boncolgathatnánk, rálehetünk akár Rembrandt *Tulp doktor anatómiája* c. festményének előképére is, ám sokkal fontosabb kitérnünk a könyv egyik illusztrációjára, melyen kezét egy koponyán nyugtató csontvázat látunk. A kép érdekessége, hogy a Vesaliusnál található metszet és Holbein egyik, szintén 1543-ban (halála évében) festett *Vanitas*-a szinte teljesen megegyezik – kivéve néhány apróságot: Holbeinnél ugyanis a csontváz nem koponyára, hanem egy könyvre teszi a kezét, ám ebben az időben mindkét tárgy (csakúgy, mint a Holbein képén látható további kiegészítők: az egyszerre sohasem nyíló virágokból kötött csokor, a homokóra vagy a megromlóban lévő gyümölcs) egyaránt vanitas-szimbólum volt. A hasonlóság oka természetesen lehet az, hogy a Vesalius illusztrációt készítő, Tiziano köréhez tartozó művész Holbeint másolt (vagy esetleg fordítva) ám legalább ennyire valószínű az is, hogy mindkettőjük szeme előtt egy közös – mentális – kép, közös világképük egyik toposza lebegett, ami talán megegyezett azzal, melyről Shakespeare is koponyával a kezében meditáló Hamletjét formázta. Az ábécéskönyv itt elemzett képén tehát több fontos hagyomány összekapcsolódását láthatjuk:

a) A haláltánc-motívum, és általában a vanitas-gondolat alapjaiban járta át a korszak kultúráját, így – bár számunkra első megközelítésben morbidnak hat ez a megoldás – összekapcsolásuk az ábécével szinte természetes. Erre éppen Holbein szolgált kitérő példát korábban említett haláltánc-ábécéjével, ám egészen a 18. század végéig találhatunk hasonló megoldásokat.

b) A másik fontos hagyomány az *ars memoriae*, az emlékezés művészete. Az ókori szónokok által teremtett és használt mnemonikus technika elméletét és történetét itt nincs mód kimerítően ismertetni, s talán szükségtelen is. Ami szempontunkból most fontos: e technika alapját egy képzeletbeli, ám szabályozott tér (palota), és az abban elhelyezett, önmagukon túlmutató – általában kulturálisan meghatározott – jelentéssel felruházott tárgyak (szimbólumok) jelentették. E tér bejárása és a virtuális tárgyak megszemlélése által, az azokhoz társított képzetek segítségével memorizálhatta egy szónok mondandóját. E technika a 16-17. századra teljesen megváltozik. Az emlékezet palotáiból színházak lesznek (ld. újfent Shakespeare-t), s az „*imagines agentes*”, a kulturálisan kódolt jelentéssel bíró, figyelemfelkeltő virtuális tárgyak a rétorok fejéből a fametszők asztalára kerülnek s allegorikus képek formájában öltönek testet. Az ábécének ilyen képekkel való kapcsolatára, illetve ilyen megfogalmazására több példát is találunk.

c) Harmadszor említhetjük az allegorikus világszemléletet, mely leginkább az ekkor egyre népszerűbb embléma könyveken keresztül ragadható meg. E könyvekben akár a leghétköznapibb tárgyak és tevékenységek is az elmélkedés kiindulópontjává válnak – azaz olyan tárgyakká (*imago agens*) lesznek, melyekről valami más, önmagán túlmutató jut, illetve kell, hogy jusson a néző eszébe. Arra is találunk példát, hogy maguk a sajátos kombinációkban szereplő pusztá betűk válnak ilyen képekké. Ebben a gondolatrendszerben végül maga az élet (az egyén életének eseményei, mindennapi cselekedetei és az élet tárgyi kellékei) válik allegóriává, illetve a mindennapi élet szervezésében a begyakorolt, memorizált allegóriák válnak paradigmává. Az individuum saját élete eseményeiben mintegy ráismer a látott paradigmákra.

d) Végül ne felejtsük el a könyv, mint tárgy használatának módjairól: a fametszetes, rövid szöveget és képet egymás mellé állító nyomtatott írás sok tekintetben idézi a magánírást, elmélkedésre „használt” nyomtatottakat is.

Számos példát lehetne még hozni, elemezni. A vizsgált ábécéskönyv más betűivel kapcsolatosan is el lehetne végezni hasonló kutatásokat, hiszen szinte mindegyik képe megtalálható a korszak közkézen forgó embléma könyveinek metszetein, elemi képegységként – vagyis nagyobb konstrukciók részeként –, különböző kontextusokban. Itt azonban önmagukban, jól azonosítható, megnevezhető jelentéssel bírnak, mely jelentős mértékben a Bibliához, illetve – a moralizáló hagyomány által „megnemesített” – antik szerzőkhöz, például Aesopushoz köthető. (8. kép.; 9. kép.; 10. kép.; 11. kép.; 12. kép.[17])

Talán nem tévedek nagyot, ha ezek után megerősítem azt az állítást, hogy az elemzett abc-s könyv és a hozzá hasonlóak nem csupán az ábécé betűire, a szövegbe zárt világ olvasásának alapelemeire, hanem e világ rejtett jelentésének olvasására is megpróbálja megtanítani a nebulókat. Ez akkor válik különösen kézzel foghatóvá, ha egy következő szintet, egy „olvasókönyvet” is röviden szemügyre veszünk. (13. kép.[18])

Jegyzetek

[1] COMENIUS, JOHANNES AMOS: Orbis sensualium pictus. Lőcse, 1729. Újabb (reprint) kiadás: Kessinger Publishing, 1999. [Online: <http://books.google.com> – 2008. november.]

[2] BRIGGS, ASA – BURKE, PETER: A média társadalomtörténete. Bp., 2004. 11. p.

[3] Forrás: Wikimedia Commons [Online: <http://commons.wikimedia.org> – 2008. november.]

[4] SHAKESPEARE, WILLIAM: Ahogy tetszik.

[5] Jel 22,13.; Id. még: Jel 1,8. („Én vagyok az Alfa és az ómega, kezdet és vég, ezt mondja az Úr, a ki van és a ki vala és a ki eljövendő, a Mindenható.”); 1,11. („A mely ezt mondja vala: Én vagyok az Alfa és az ómega, az Első és Utolsó...”); valamint 21,6. („És monda nékem: Meglett. Én vagyok az Alfa és az Omega, a kezdet és a vég. Én a szomjazónak adok az élet vizének forrásából ingyen.”)

[6] Az elemzéshez Id.: PARSONS, JOHN J.: Jesus and the Aleph-Bet. In: Hebrew for Christians. [Online: http://www.hebrew4christians.com/Grammar/Unit_One/Jesus_and_the_Aleph-Bet/jesus_and_the_aleph-bet.html – 2008. november.]; Alpha and Omega. In: Catholic Encyclopedia. [Online: <http://www.newadvent.org/cathen/01332b.htm> – 2008. november.]

[7] Valamint az Ézs 41,4 és 48,12 versekre.

[8] A hivatkozás teológiai implikációit, vagyis azt a tényt, hogy itt Jézus egyértelműen deklarálja istenségét, itt nincs lehetőség kifejtetni, ám nem is tartozik tárgyunkhoz.

[9] Az írás tevékenységére korábban is történik utalás – Id. 2Móz 17,14., Amálek emlékezetének eltörlése – ám ott alapvetően a kulturális emlékezet összefüggéseiben van szó mind a tevékenységről, mind a produktumról.

[10] 2Móz 34,6.

[11] Saját szerkesztésű kép.

[12] Forrás: Bibliothek für Bildungsgeschichtliche Forschung des Deutschen Instituts für Internationale Pädagogische Forschung. Pictura Paedagogica Online. (továbbiakban: BBF. PPO.) [Online: <http://www.bbf.dipf.de> – 2008. november.]

[13] Forrás: Gettysburg College. [Online: <http://public.gettysburg.edu> – 2008. november.]

[14] Forrás: BBF. PPO. [Online: <http://www.bbf.dipf.de> – 2008. november.]

[15] Eredeti címe: Les Simulachres & Historiées Faces de la Mort avtant elegamtnent pourtraictes, que artificiellement imaginées.

[16] Forrás: Gallica Bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France. [Online: <http://gallica.bnf.fr> – 2008. november.]

[17] Forrás: BBF. PPO. [Online: <http://www.bbf.dipf.de> – 2008. november.]

[18] Forrás: BBF. PPO. [Online: <http://www.bbf.dipf.de> – 2008. november.] CCLII auserlesene und mit 800 Bildern erläuterte Biblische Kern-Sprüche, Oder so genannte Bilder-Bibel. Copenhagen, 1751. 63. p. A bibliai idézet az Énekek éneke 8,6-ból származik: „Tégy engem mintegy pecsétet a te szívedre, mintegy pecsétet a te karodra; mert erős a szeretet, mint a halál, (kemény, mint a sír a buzgó szerelem; lángjai tűznek lángjai, az Úrnak lángjai.)”