

Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

Dombrovszky Ninette

**Ábrahám áldozata (1Móz 22,1–18). A biblikus téma Chagall
művészetében**

Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola

Doktori Iskola vezetője:

Dr. Kelényi György DSc. egyetemi tanár

Hivatalosan felkért bírálók:

Dr. Urbach Zsuzsa PhD. egyetemi tanár

Dr. Németh István PhD. egyetemi tanár

A bizottság titkára:

Dr. Ágoston Julianna PhD. egyetemi docens

A bizottság további tagjai:

Dr. Eörsi Anna PhD. egyetemi docens

Dr. Passuth Krisztina, Dr. Prokopp Mária (póttagok)

Témavezető: **Dr. Marosi Ernő** MHAS

Budapest, 2008.

1. Bevezetés

A 20. századi festészet egyik meghatározó művésze Chagall az, aki a kor szellemében magyarázza, újrafogalmazza többek között a bibliai történeteket, így Ábrahám áldozatát. Festészetét vizsgálva felmerül a kérdés, mennyiben modern, mennyiben hagyományos a bibliai témára vonatkozó szemlélete, létezik-e keresztény, vagy zsidó ábrázolás, vagy a mester oeuvre-jét áttekintve mindkettő. E tekintetben nehéz feladat bármelyik kategóriába sorolni a művészt. Sem Chagall, sem megbízói nem tartották meghatározónak vallási hovatartozását, világnézetét, amikor Biblia illusztrálására, vagy éppen a katedrálisok, templomok, zsinagógák üvegablakai díszítésére adtak feladatot. A művészi tehetség szempontjából nincs különbség zsinagóga és katedrális között. Chagall számára az volt a fontos, hogy megtalálja az egyetemes vallás kifejezését, hangját: maga a motívum ehhez képest másodlagos jelentőségű.

Chagall képes volt harmóniát teremteni a szinte összeegyeztethetetlenek tűnő ellentétek között. Képes volt áthidalni az évszázadok során egyre nagyobb szakadékokat a különböző vallások, ideológiák és nem utolsósorban művészeti elképzelések között. Integráló képességével azt a vágyát fogalmazta meg, hogy az emberiség egyetlen békés családban éljen ezen a földön.

Tanulmányomban kitérek a képábrázolás tilalmának problematikájára, a történet zsidó és keresztény értelmezésére, az ószövetségi Izsák és az újszövetségi Jézus párhuzamára, amelyek Chagall művészetében tetten érhetőek.

Foglalkozom a téma korai ábrázolásaival: például a Dura Europos-ban feltárt zsinagóga freskókkal, a római katakombafreskókkal, a Beth Alphában talált padlómozaikkal, a miniatúraábrázolásokkal.

Tudjuk, hogy Chagall sokat utazott és a helyszínen, eredetiben tanulmányozhatta például Lorenzo Ghiberti firenzei Battistero bronzkapuját, vagy éppen Rembrandt művészetét. Az előbbieket szintén feldolgozták *Izsák feláldozását* és a Jézussal való párhuzam nyomon követhető alkotásaikban.

Chagall felveti a kérdést, mi volt a titka, hogyan közelített művészetével az emberekhez. Emlékeit átformálva saját „ikonográfiát” alkotott és Párizsban, a francia szellemi élet forrongó központjában tovább formálta egyéni stílusát. A korai, oroszországi művek megalkotását követően, második párizsi korszakában egyre elismertebb lett. Szeretetteli képei, mintha naív, gyermeki tisztasággal készülnének, amely spontaneitás lelkéből, szívéből jön. Jacques Maritainnal, a neves XX. századi francia gondolkodóval való barátsága megvilágítja és magyarázatot ad Chagall zsidó-keresztény motívumokat megjelenítő személyes ikonográfiájára kialakulására.

Maritain a filozófia professzora volt a párizsi *Institut Catholique*-on (1913-40) és alkotó módon járult hozzá a keresztény bölcsélet fejlődéséhez, Aquinói Szent Tamás korszerű értelmezéséhez, az európai humanista gondolkodáshoz, katolicizmus és politika viszonyának, az emberi jogok elméletének korszerű megfogalmazásához. Jó barátságban volt XXIII. János pápával (1881-1963), akinek nevéhez kötődik a **II. Vatikáni Zsinat (1961-1965)** összehívása. A zsinat jelentős döntéseket hozott, melyek hatása a mai napig befolyásolja a zsidó-keresztény párbeszédet és Európa kulturális gyökereinek integrálását. Újragondolja az Egyház kapcsolatát a nem keresztény vallásokkal, így a zsidókkal is.

Részlet a II. Vatikáni zsinat nyilatkozatából: „*a zsidók*. Az Egyház misztériumát szemlélve e Szent Zsinat emlékeztet arra a kötelékre, mely az újszövetség népét lélekben összeköti Ábrahám törzsével. Krisztus Egyháza ugyanis elismeri, hogy hitének és kiválasztottságának kezdetei Isten üdvözítő misztériumának megfelelően már a pátriárkákánál, Mózesnél és a prófétáknál megtalálhatók. Vallja, hogy a Krisztus-hívők a hitben Ábrahám fiai, rájuk is vonatkozik Ábrahám meghívása, s hogy az Egyház üdvösségét a választott nép egyiptomi kivonulása titokzatosan jelezte. Ezért az Egyház nem feledkezhet meg arról, hogy az ószövetségi kinyilatkoztatást annak a népnek közvetítésével kapta, melyet Isten a maga kimondhatatlan irgalmasságából arra méltatott, hogy megkösse vele az ó szöveget; s hogy annak a nemes olajfának gyökeréből táplálkozik, melyre ráoltattak a nemzetek olajágai. Az Egyház ugyanis hiszi, hogy Krisztus, a mi békénk, keresztyével kiengesztelte a zsidókat és a pogányokat és a kettőt önmagában eggyé tette...”¹

A II. Vatikáni Zsinat eszméinek méltó folytatása volt II. János Pál, Karol Jozef Wojtyła (1920-2005), lengyel pápa 2000. évi zarándokútja, melynek során bocsánatot kért az Egyház nevében mindazokért a bűnökért, melyeket a történelmi Egyház tagjai a többi vallás, Isten és embertársaik ellen követettek el. Lelkipásztorként utazta végig a világot, sokszor felemelte szavát az emberi jogok érvényesítéséért, a háborúk, a vérengzések ellen. Az antiszemitizmus ellen nemcsak ünnepélyes nyilatkozatokban foglalt állást, hanem napi, aktuális ügyekben is megszólalt. Fiatal korában közvetlen, személyes kapcsolatban volt a zsidósággal, saját bőrén tapasztalta meg a náci jelenlétet Lengyelországban.

Az Egyház új szellemiségét támasztja alá, hogy Párizs érseke, Lustiger lengyel zsidó bevándorló családban született. Egy katolikus bentlakásos iskolában rejtegették 1940 és 1944 között, Franciaország náci megszállása idején, akkor tért át a katolikus hitre. Párizsban tanult teológiát, 1954-ben szentelték fel. Talán lengyel gyökerei miatt is - barátság fűzte II. János Pál pápához. II. János Pál emelte őt a főpapság soraiba, nevezte ki 1979-ben Orléans püspökévé, majd 1981-ben párizsi érsekké. Egész életében a zsidó és a katolikus vallás közelítésén munkálkodott. A gyászszertartáson (2007-ben halt meg) zsidó imák és keresztyén rítusok keveredtek, amely a Notre Dame előtti téren kezdődött, ahol a zsidók legszentebb imája, a kaddis hangzott el, majd a szertartás a katedrálisban folytatódott. Mintegy ötezres tömeg gyűlt össze, Lustiger koporsóját a székesegyház érseki kriptájában helyezték végső nyugalomra.

¹ Nincs tehát alapja semmiféle elméletnek vagy gyakorlatnak, mely ember és ember, nép és nép között diszkriminál az emberi méltóság és a belőle fakadó jogok tekintetében. Ezért az Egyház - mint Krisztus lelkiületétől idegen dolgot - elítéli az emberek faj, bőrszín, társadalmi helyzet vagy vallás alapján történő bármilyen diszkriminációját. Ezért a Szent Zsinat Szent Péter és Pál apostol nyomában járva nyomatékosan kéri a Krisztus-hívőket, hogy "kifogástalan életet élve a pogányok között" (*1Pt 2,12*), ha lehetséges, amennyibe rajtuk áll, békében éljenek mindenkivel, hogy valóban fiai legyenek az Atyának, aki a mennyekben van. Mindazt, amit e nyilatkozat egészében és részleteiben tartalmaz, helyeselték az Atyák. Mi pedig mindezt a Krisztustól kapott apostoli hatalmunkkal a tisztelendő atyákkal együtt a Szentlélekben jóváhagyjuk, kötelezőként kimondjuk, tekintélyünkkel megerősítjük, és amit a Zsinat alkotott, Isten dicsőségére közzétenni elrendeljük.

Kelt Rómában 1965. október 28-án., Én, PÁL, a katolikus Egyház püspöke

Chagall első párizsi tartózkodásakor megismerkedett az új művészeti áramlatokkal (többek között a kubizmussal, szürrealizmussal,) művészekkel és magába szívta a huszadik század eleji fontos gondolatokat. Először az otthonról hozott emléképeket, a haszid-zsidó élet mindennapjait festette meg. Kuriózumként hatott ennek a zárt világnak megjelenése a modern kortárs festészetben.

A későbbiekben Chagall számára fontos céllá vált, hogy a két vallást, az Ó- és az Újszövetséget integrálja. Merész volt, szinte teljesen egyedülálló abban, hogy megfestette a megfeszített Krisztust és körülötte az égő falut, a menekülőket. Chagall nagysága abban rejlik, hogy a huszadik század egyik fontos vallási gondolatát, az egyesült zsidó-keresztény Európát képviseli művészi eszközeivel igen magas színvonalon.

Ma már természetesnek tűnik, hogy az egyesült Európában a kontinens egyetemes nézetéről, a zsidó-keresztény kultúráról beszélünk, és ehhez járult hozzá Chagall is bibliai tárgyú műveivel, a *Golgota* sorozatával, a *Biblia Üzenete Múzeumának* megalapításával.

2. Áttekintés az ábrahámi áldozat művészettörténeti problematikája megértéséhez

Az Ábrahámról szóló egyik legszebb, s legmélyebb mondanivalót hordozó bibliai történet Izsák feláldozása, amely megihlette a zsidó és keresztény írásmagyarázatot, teológiát, liturgiát s vallásos művészetet egyaránt.

Mózes első könyvében olvashatjuk (1Móz 22,1–18):

- 1 „Ezek után történt, hogy Isten próbára tette Ábrahámot, és megszólította: Ábrahám! Ő pedig felelt: Itt vagyok.
- 2 Isten ezt mondta: Fogd a fiadat, a te egyetlenedet, akit szeretsz, Izsákot, és menj el Mórijjá földjére, és áldozd fel ott égőáldozatul az egyik hegyen, amelyet majd megmutatok neked!
- 3 Ábrahám fölkel reggel, fölnyergelte a szamarát, maga mellé vette két szolgáját meg Izsákot, a fiát. Azután elindult arra a helyre, amelyet az Isten mondott neki.
- 4 A harmadik napon fölemelte a tekintetét Ábrahám, és meglátta azt a helyet messziről.
- 5 Ekkor így szólt Ábrahám a szolgálóihoz: Maradjatok itt a számmal, én pedig a fiammal elmegyek oda, imádkozunk, és utána visszatérünk hozzátok.
- 6 Fogta tehát Ábrahám az égőáldozathoz való fát, rátette a fiára, Izsákra, ő maga pedig a tüzet meg a kést vitte; így mentek ketten együtt.
- 7 De Izsák megszólította apját, Ábrahámot: Apám! Ő pedig felelt: Itt vagyok, fiam. A fiú megkérdezte: Itt van a tűz meg a fa, de hol van az áldozatra való bárány?
- 8 Ábrahám azt mondta: Isten majd gondoskodik az áldozatra való bárányról, fiam. Így mentek tovább ketten együtt.
- 9 Amikor eljutottak arra a helyre, amelyet Isten mondott neki, oltárt épített ott Ábrahám, rárakta a fadarabokat, megkötözte a fiát, Izsákot, és föltette az oltárra a fadarabok tetejére.
- 10 De amint kinyújtotta Ábrahám a kezét, és már fogta a kést, hogy levágja a fiát,
- 11 kiáltott neki az Úr angyala a mennyből: Ábrahám! Ábrahám! Ő így felelt: Itt vagyok.
- 12 Az angyal így szólt: Ne nyújtsd ki kezedet a fiúra, és ne bántsd őt, mert most már tudom, hogy istenfélő vagy, és nem tagadtad meg tőlem a fiadat, a te egyetlenedet.
- 13 Akkor fölemelte Ábrahám a tekintetét, és meglátta, hogy ott van egy kos, szarvánál fogva fönnakadva a bozótban. Odament Ábrahám, fogta a kóst, és azt áldozta föl égőáldozatul a fia helyett.
- 14 Azután így nevezte el Ábrahám azt a helyet: Az Úr gondoskodik. Ma ezt mondják: Az Úr hegyén a gondviselés.
- 15 Az Úr angyala másodszor is kiáltott Ábrahámnak a mennyből,
- 16 és ezt mondta: Magamra esküszöm, így szól az Úr, hogy mivel így tettél, és nem tagadtad meg tőlem a fiadat, a te egyetlenegyedet,
- 17 azért gazdagon megáldalak, és úgy megszorítom utódaidat, hogy annyian lesznek, mint az ég csillagai, vagy mint a homokszemek a tenger partján. A te utódod birtokolni fogja ellenségei kapuját,
- 18 és a te utódod által nyerhet áldást a föld valamennyi népe, mert hallgattál szavamra.”²

² A mintegy tucatnyi közkézen forgó bibliafordítás közül a revideált Károli-féle változatot használom. Ettől csak a zsidó kommentátorok szövege esetében térek el, ha mondanivalójuk indokolja. (D. N.)


2.1. A bibliai történet ószövetségi értelmezése • Ábrahám vagy Abrám, a zsidó népnek, Edom és Izmael ivadékának is ősatya (𐤀𐤁𐤓𐤁𐤏𐤍 [‘abərāhām ovinu] ’Ábrahám ősatyánk’), a hagyomány és az ókori héber irodalom egyik legkimagaslóbb alakja. A Szentírás a mezopotámiai Ur városából származtatja: mintegy 2000 évvel időszámításunk előtt élhetett. Első fellépése idején még Abrámnak mondja a 1Móz, később Ábrahámnak. Ábrahám tehát a Biblia etimológiája szerint a népek sokaságának atyját jelenti. A Szentírás feltűnő körülményességgel és észrevehető szeretettel írja meg Ábrahám küzdelmekkel teli életét, Mezopotámiából való kivándorlását, kánaáni letelepedését, egyiptomi útját, Lóttól, atyjafiától való elválását, Izmael és Izsák születését, Hágár elűzetését, Izsák feláldozását, hősiességét a négy babiloni királlyal, akik a kánaáni öt királyt legyőzték. A bibliakritika elismeri az Ábrahámról szóló hagyományban a történelmi magot, ugyanis Abrám nevét az ókor sémi emlékei is őrzik. A hagyományhű zsidóság történelemszemlélete a Szentírásra, a Talmudra és midrásokra támaszkodott, amelyekben a zsidó nép történelmi alakjaiként élnek a patriarchák. Az Írás szerint erős, igazságos, méltóságteljes és önzetlen. Istenbe vetett bizalma, az iránta való engedelmissége és áldozatos alázata hősiességgé nemesül a Szentírásban, s még inkább a legendákban. Az egyistenhitnek ő a legelső hirdetője, az isteni törvények tiszteletét ő vetette az emberi öntudatba. A Korán és a mohamedán költészet Ibrahim néven szintén ilyennek örökíti meg. Legmeghatóbb vonása a tőle származott zsidó nép iránti szeretete, amely a midrási legendák szerint olyan végtelen, hogy őrzi a poklok kapuját, megvigasztalja az odakerülőket, enyhíti szenvedéseiket és kimentti őket az elkárhozásból. A keresztény költészetnek az a felfogása, amely a halállal kapcsolatban az Ábrahám kebelébe való visszatérés képét teremtette meg, a Talmud hasonló elgondolásában gyökerezik. Az Újtestamentum szerint (Lk 16,17) az üdvözültek lelke Ábrahám ölében pihen a mennyországban. A zsidó hagyomány a reggeli ima rendszeresítését neki tulajdonítja.

Ábrahám életében az egyik legkeményebb megpróbáltatásnak Izsák feláldozása számított a Mórija hegyén; ezt másképp akédának (‘megkötözés’-nek)³ is szokták nevezni, Izsák megkötözését jelölve ezzel. Isten akaratának engedelmeskedve apja elviszi Izsákot az áldozat helyszínére, és összekötözi. Az Úr angyala kéri Ábrahámot, állítsa meg a kezét, és helyette egy kos ajánl fel. A zsidó gondolkodásban az akéda lett az önfeláldozás legelső példája az isteni akaratra és a mártírok engedelmisségére. Az elbeszélést a kritikusok olyan legendaként fogják fel, amely megmagyarázza a gyermekáldozatok szokását és azt, hogy bizonyos szertartásoknál ezt a kos-áldozat helyettesíti. Némelyek az emberáldozat elleni megnyilvánulásként fogják fel (33,1–2).

Az áldozás minden népnél az Istennek szóló tiszteletnyilvánítás s a tőle való bocsánatkérés formája, amely a hébereknél is dívott, és szimbólummá válva a későbbiekben is élt, egészen a második jeruzsálemi szentély lerombolásáig: ekkor helyébe az istentisztelet, a tanulás és a tanítás lépett. Az áldozás már megvolt a legrégebbi korban, az első emberpár gyermekei növényvel és állattal áldoztak (4,3). Noé pedig az özönvíz után minden tiszta állatból áldozatot mutatott be (8,20). Jákobnál az áldozás a szerződés megszentelésére vonatkozott (31,54), s mindig az oltáron, vagy más megkülönböztetett magaslaton történt. Mózesről kezdve az áldozati tárgyat csak a papság vehette kezébe, a jeruzsálemi templom fennállásakor csakis ott lehetett felajánlani. Hosszú ideig nem tartották be a mózesi törvénykönyv parancsát, a *biráktól*

³ Aktív konjugatív formában: ’Őt az oltáron’. Az akédára vonatkozóan a 1Móz 22,9-ben szereplő 𐤀𐤁𐤓𐤁𐤏𐤍 [wayāqōd] hapax legomenon.

és a *királyoktól* kezdve az alacsonyrendűekig mindenki áldozott. Föníciai és asszír hatásra e szokás közönséges bálványimádássá vált, ami ellen kikeltek a próféták. A zsoltárokból olvasható, hogy az áldozás nem kívánatos.

A Talmud szerint a világ békességéért könyörgés és áldozás valamennyi áldozás célja (Szifra, Vajikra 16). Fontosabb dolog a bűnt kerülni, mint elkövetett bűnért később áldozatot bemutatni. A zsinagógában elhangzott őszinte imádságot egyenlőnek tekintették az áldozással, a tanulást az oltáron hozott tűzáldozattal (Menáhot 110a). A Talmud szerint a messiási korban valamennyi áldozás megszűnik, csupán a hálaadó marad meg. Aki a szegényekről a Bibliában előírt módon gondoskodik (4Móz 23,22), azt olybá tekintik, mint aki az oltáron áldozott a jeruzsálemi templom szentélyében (Szifra, Emor 101e). A tudósok adott ajándék egyenértékű az első gyümölcs feláldozásával (Ketubót 105b). Az aggádai fantázia az égből oltárt lát, melyen főpapi ornátusában Mihály arkangyal áldoz: áldozatának tárgya az igazságosak lelke. A messiási korszakban ez az égi oltár fog leszállni Jeruzsálemre (Midrás és Tószafot Menáhot 110). Már az amórák és tannák, a későbbi moralisták, továbbá Philon (i. e. 20 k.–i. sz. 50), Maimonidész (1135–1204), Nahmanidész (1194–1270), Júda Halévi (1075 k.–1141 k.) – valamennyien szimbólumot láttak benne. Eredeti formájában a pészahi ártatlan bárányáldozat máig megmaradt a szamaritánusoknál a Gerizim hegyén. Az ókori zsidó áldozatok szimbólumok: az ember Isten iránti háláját, Tőle való függőségének tudatát, iránta tanúsított feltétlen engedelmisségét és tökéletes bizalmát, Izrael választottságát és Istennek a hajlékában való jelenlétét fejezik ki. Az áldozás héberül  [šəməjməh] ’szolgálat’, másképp a szív szolgáztatásának, imának is nevezik. A liturgia az ábrahामी áldozatot a reggeli imában említi.

A Mórija neve a 1Móz 22,2-ben és a 2Krn 3,1-ben fordul elő a templomhely neveként – innen ered az a zsidó hagyomány, hogy a templomot a hegy tetejére építették, oda, ahol az akéda lezajlott. Később az oltárra hurcolt áldozati állat megkötözésére használták az *akéda* kifejezést.

Mózes szigorúan megtiltotta a gyermekáldozatokat követelő kánaáni Moloch isten imádsát, tehát ebben a korban a gyermekáldozat általános lehetett. Philon úgy érvel, hogy Ábrahám áldozata abban egyedülálló, hogy őt nem a szokás vagy félelem (becsület) motívumai vezérelték, hanem egyedül Isten szeretete. A középkori gondolkodókat megzavarta „az Isten próbára teszi Ábrahámot” gondolata, mintha az akéda célja az volna, hogy Istent olyan ismerettel lássák el, amivel azelőtt nem rendelkezett. Maimonidész⁴ szerint Isten Ábrahám történetét olyan példává tette, amely az Isten iránti szeretetről és tőle való félelemről tesz tanúságot. Isten tudatta minden emberrel, hogy milyen messzire kell mennie a tőle való félelemben. A Haridim szerint Ábrahám és Izsák szívük mélyén megéreztek, hogy a valóságos áldozatot nem kell végrehajtani.

A rabbinikus magyarázat

Ábrahám a zsidók számára a hívő mintaképe.⁵ Az újévi ünnepi istentisztelet idején a 1Móz 22-t olvassák, hogy megemlékezzenek arról, miként mentik meg Izsák

⁴ MAIMONIDES 1904: 306.

⁵ Ábrahám nemcsak hitt Istenben, de engedelmisségét, hitét, türelmét és reményét ki is fejezte (Strack–Billerbeck 1926).

leszármazottait Izsák odaadásának jutalmaként.⁶ A rabbinikus magyarázat külön foglalkozik azzal, hogy mi lehetett Ábrahám megkísértésének indoka. Két változatot nevez meg:

- a) A kísértést az angyalok, az isteni igazságszolgáltatásra vagy a sátán féltékenységére lehet visszavezetni.
 - b) A kísértés Izsák Ismáéllal való vitájának következménye.
- Rasi⁷ (1040–1105) kommentárjában mindkét véleményt megemlíti.

A bibliai szöveg kora keresztény értelmezése mutatja, hogyan hagyományozódott át az ószövetségi történet liturgiája az Újszövetségbe.

2.2. A bibliai szövegek kora keresztény értelmezése • Izsák és Jézus

Chagall bibliai témájú képein megjelenik Izsák és Jézus alakja, amely a bibliai szövegek kora keresztény értelmezéséhez visznek bennünket.

A kora keresztény tanokban Izsák feláldozását Jézus feláldozásának előképeként fogják fel.⁸

Az Ábrahám áldozata téma elképzelésének tág teret nyújtott az egyház. A hűség pillanata kerül megjutalmazásra, ez a biztosíték arra, hogy a lelkek, bízva az isteni könyörületességben, megújíthatják és folytathatják életüket, magukat Isten kezébe helyezve.

A történet transzcendentális értelme azon alapul, hogy a korai egyházi gondolkodók párhuzamot kerestek Krisztus passiójához: „Isaac ergo Christi passura est typus.”⁹ Számos egyházatyá – Iréneusz,¹⁰ Tertullianus,¹¹ Ephraim,¹² Sevillai Izidor¹³ (?–636) – és más tudós tanulmányozta a fent említett párhuzamot, mind jobban szélesítve a közös vonások skáláját. Mindkét áldozat azonos színhelyen zajlott le, Jeruzsálemben, a Mórija hegyén. Az alapul kínálkozó legapróbb részlet sem került el a szemfüles kommentátorok figyelmét. Az áldozatok közötti hasonlóság leghatásosabb elismerése az, hogy Izsák feláldozását bevezették a köztudatba. Nem véletlen, hogy az egyház hirdette nagy jelentőségű történetet gyakran ábrázolták a kora keresztény művészet minden műfajában: freskókon, szarkofágokon, mozaikokon, üvegeken, gemmákon és lámpákon, majd később a miniatúrákon. (lásd a függelékben)

A legkorábbi művészi elrendezésű festmények e téren a római katakombák freskóin láthatók. Ezeket Smith a hellenisztikus művészet visszatükröződésének fogja fel, olyan talajnak, amelyből a keresztény ábrázolások kisarjadtak.

⁶ Abraham, Akédah. *JE* 1: 87, 303.

⁷ Rási (Rabbi Selomo ben Jichak) (1040-1105) A Biblia és a Talmud legnagyobb zsidó kommentátora, Franciaországban (Troyesben) élt. A Szentírás miszticizmustól mentes, egyszerű magyarázatára törekedett. A legtöbb héber bibliakiadás ma is R. kommentárjával jelenik meg.

⁸ TERTULLIANUS 1986: 582–584; ALEXANDRIAI KELEMEN: *Pedagogica*, 1: 5. Lásd még: SCHOEPS: *The Sacrifice of Isaac in Paul's Theol.*, *JBL* 1946: 385–92.

⁹ AMBROSIUS: *De Abraham*. I. cap. VIII.

¹⁰ *Adversus Hereses* IV. cap. V.

¹¹ *Liber adv. Judaeos*, Rome, 1737, cap. X.

¹² *In Genesis*, Opera I; *Liber adv. Judaeos*, cap. X., p. 77.

¹³ *Allegoriae* n. 20.

„Et Isaac Christus erat, et aries Christus erat [...]. Sed in Isaac et in ariete Christus (19,3).¹⁴ Egyértelmű, hogy Szent Ágoston Ótestamentumról szóló megfogalmazása a kora keresztény idők óta fennálló és Izsák feláldozásáról szóló második központi gondolatát, a tipológiát adja meg. Az Ószövetség eseményeit nem történelmileg, inkább az Újtestamentum üdvtörténeti eseményeivel értelmezték. Krisztus életéhez és szenvedéstörténetéhez előképet kerestek, és találtak is. Az atya, Ábrahám áldozata e felfogás szerint az újszövetségi Jézus Isten általi feláldozásával egyenlő. Schaebaelje a holland Képes Biblia szövegében is erre utal, amikor Izsákról úgy szól, hogy ő a Messiás előfutára. Nemcsak a tényleges áldozatot, hanem magát az áldozati fát a hegyre vivő Izsákot is rendszeresen a keresztvivő Krisztussal kapcsolták össze. A Szent Ágoston-idézet szerint a kos is Krisztus-típusként tekinthető: más helyett áldozták fel, miként Krisztust is a bűnös emberiség megváltása érdekében feszítették keresztre. Az elmaradt áldozatot, mely során Izsák megmenekült a biztos haláltól, végső soron Jézus feltámadásának őstípusaként értelmezhetjük.¹⁵

Az áldozat jelképe igen összetett, a kereszténység számára a megtestesült Krisztus jelképe. A szövegmagyarázat¹⁶ minden részletet allegorikusan értelmez:

- a) Ábrahám egyetlen fiát áldozza fel – ez azt jelenti, hogy az Atyaisten feláldozza fiát az emberek üdvéért;
- b) Izsák fát visz saját áldozatához – ez egyenlő Jézus keresztvitelének prefigurációjával (*Ligna ferens, Christe, Presignat te puer iste*);
- c) A csomagot vivő szamár megfelel a zsinagógának, amely Isten szavát vita nélkül elfogadja, anélkül, hogy megértené¹⁷; keresztény értelmezése az „*Én vagyok a szőlőtő*” (Jn 15,1) alapján, a nőstényszamarat a zsidósággal, a nemes venyigét Krisztussal, a szamár csikáját pedig az általa megszabadított pogánysággal azonosítja. A középkori művészetben csökönysége miatt az Eklézsia és Zsinagóga¹⁸ ábrázolásain az utóbbit megszemélyesítő allegorikus alak állata.
- d) Az Izsák helyébe lépő kos a megfeszített Krisztust képviseli. A bokor, amelybe beleakadnak szarvai, a kereszt szimbóluma (*Virgultum illud patibulum crucis est*); a bokor tüskéi a Megváltó koronájának töviseit hivatottak előlegezni;

¹⁴ AUGUSTINUS - Hipói Szent Ágoston (354-430): Sermo 19:3. Idézet Rudolph–Ostrow 2001: 667.

¹⁵ Héb. 11,17; l. Rudolph–Ostrow 2001. 665.

¹⁶ RÉAU 1956: I.

¹⁷ A Ter 49,11 „A szőlőtőhöz köti csikáját, és a szőlővesszőhöz a nőstény szamár fiát”

¹⁸ Eklézsia és Zsinagóga: A középkori keresztény művészetben a keresztény és a zsidó hit allegorikus figurái. Az Eklézsia és Zsinagóga ellentétpárja a kereszténység új világosságként (*lux nova*) és a judaizmus sötétségként, vakságként való felfogásán alapult. A Pál apostol által felállított szövetség-tipológia szerint Ábrahámnak Hágártól született fia, Izmael az Ószövetség megtestesítője, Sárától született fia, Izsák viszont az „ígéret gyermeke”, az Újszövetség szimbóluma (Gal 4,21–31). Míg az előbbi, a Zsinagóga a régi, „törvény alatti” korszakot, az utóbbi, az Eklézsia az új, „kegyelem alatti” korszakot testesíti meg. • A középkorban a kereszténység és a judaizmus viszonya kétértékű. A Zsinagógát elődként tisztelték (a Messiásra vonatkozó prófétai utalásokat Jézusra vonatkoztatták; a tipológiai szimbolizmus az ószövetségi és újszövetségi történések összefüggéseinek rendszerét dolgozta ki), ugyanakkor ellenségként ismerték fel Krisztusban a Megváltót. E kettősségből származnak az ábrázolások ikonográfiai sajátosságai. Az építészeti stílusjegyek szimbolikus alkalmazásával a Zsinagógát román stílusú épületnek ábrázolták, míg az Eklézsziát gótikus templomnak. Az előbbi a festmények bal oldalán, rendszerint romos állapotban, míg az utóbbi a jobb oldalon, épségben látható. Egyes ábrázolásokon a rommá váló Zsinagóga alapanyagul szolgál az Eklézsia templomához

- e) Másképpen Ábrahám áldozata egyenlő a nem vérző eucharisztia típusával, amely a kereszténységben az emberek áldozatát helyettesíti, és a teljes engedelmesség szimbólumaként is felfogható. Isten akaratából az isteni nagyság hozza létre a megmentett lélek üdvösségének fogalmát. E keresztényi szimbolizmus és erkölcsi magyarázata igen nagy népszerűsége tett szert.

Ábrahám és Izsák története (vö. Zsid 6,11–15): a Jézus általi megváltás tipológiai prefigurációja.

[11,17] Ábrahám és Izsák áldozatát említik a deliverantiasorozat egyik imádságában. Nehéz datálni, de valószínűleg zsidó eredetű kora keresztény fohász, amelyben Istenhez könyörögnek a haldokló lelkének megmentéséért. A *commendatio animae* ma is használatos, a megváltásért eseng.¹⁹ A hitbéli megváltás ugyanilyen példáit idézték a korai keresztény időkben, a katekumeneknek²⁰ adott utasításokban, és napjainkban is felolvassák húsvét szombatján.²¹

Izsák személyét aránylag korán Krisztus előképének vélték; Pál apostol a galatákhöz írott levélben ekképp értelmezhető: a megigazulás a hitből fakad. „Az ígéretek pedig Ábrahámnak adtak, és az ő utódának. Nem így mondja az Írás: »és az ő utódainak«, mintha sokakról szólna, hanem csak egyről: »és a te utódodnak«, aki a Krisztus” (Gal 3,16). Izsák világrajövetelét is Jézus születése előhírnökének vélték, mert ehhez Isten közbenjárása kellett, és Isten ünnepélyes ígérete előzte meg. A 2. század végén, a Mórián történő áldozatot már Krisztus alakjának keresztáldozataként látta Melito²², Sardes püspöke.

Egy másik fontos és majdnem kortárs szöveg, amely a Mórija-áldozat jelentőségének gondolatát, mint a keresztáldozat prototípusát adja, Iréneuszról (140 k.–202 k.), Lyon püspökétől származik.

Órigenész (185 k.–254) egész homíliát szentelt a témának. Ő a 1Móz 22-t mondatról mondatra magyarázza. A bizonyosságot, a feltámadásba vetett hit megjelenését látja Izsák feláldozásában. Órigenész szerint ez a hit Izsák kapcsán vette kezdetét.

A Golgotán történt áldozattal való összehasonlítás úgyszintén megtalálható a liturgiában. A mise jelenlegi kánonjának azt a szakaszát, amelyben Ábel, Ábrahám és Melkisédek áldozatait említik, a 4. században kezdték bevenni az egyszerű kánonba; Szent Ambrus (334-397) idején a rómaihoz hasonló szerkezetű milánói kánon az eucharisztia²³ prefigurációjaként tartalmazza a három áldozatot. Úgyszintén említik egy karácsonyi előszóban: a korábban Leonianumnak nevezett Sacramentarium Veronesében, melyet talán I. Leó pápa (400 k.–461) idején fogalmazták meg, és 500 táján kodifikálták.²⁴

Ábrahám áldozata jó néhány keleti liturgia anaforájában is előfordul.

¹⁹ Eredetileg csak Jónást, Noét, Izsákot és a három ifjút a kemencében, Dánielt és Zsuzsannát említették. Később kiegészítették az imádságot, hogy belevegyék Énokot és Éliást, Ábrahámot, Jóbót, Izsákot, Lótót, Mózeszt, Dánielt, a három ifjút, Zsuzsannát, Dávidot, Pétert, Pált és Teklát.

²⁰ MARTIMONT 1949: 110.

²¹ A katekizmustanulók hangos olvasásáról: KLAUSNER 1950 (1): 22 (Ábrahám).

²² Szent Melito (meghalt 180 k.) Sardes (a kisázsiai Szmirna közelében) püspöke

²³ AMBROSIUS: De sacramentis 4,27 (Faller, CSEL LXXIII, Vindobonae 1955, 57).

²⁴ MOHLBERG, L. C. (ed.) Rome 1956, 160: nr. 1250. „Vere dignum: tuae laudis hostiam iugiter immolantes, cuius figuram Abel iustus instituit, agnus quoque legalis ostendit, celebravit Abraham, Melchisede haec sacerdos exhibuit, sed verus agnus et aeternus pontifex hodie natus Christus implevit.”

A teológiában, az exegézisben és a liturgiában szereplő történet értelmezései azután megjelennek a művészi ábrázolásokban.

Témánk ikonográfiájának hosszú története a következőképpen összegezhető: az üldöztetések idején a megváltás szimbóluma volt, majd a 4. század elejétől drámai jelenetű alakult allegorikus képzetekkel; a korai középkortól fogva Krisztus kereszthalálának prototípusává válik; ez utóbbi motívum klasszikus formáját Franciaországban és a Mosa²⁵ területén éri el a 12. század körül.

A tipológiai minták elrendezésében Bizánc nem játszik szerepet. Feltehetően azért nem, mert a keleti (ortodox) teológiában magának a kereszthalálnak, s a helyettesítő elégtételnek a szerepe háttérbe szorul a Megtestesüléssel és a feltámadással, tehát a győzelmes Krisztus alakjával szemben.

3. A képi tilalom a Bibliában

Chagall ismerte a képi tilalom fogalmát, azonban szuverén gondolkodóként nem tartotta magára nézve kötelezőnek, kivéve, amikor zsinagóga számára készített terveket, üvegablakokat: akkor figyelembe vette a hagyományos előírást, olyképpen, hogy az emberi figurákat elhagyva különböző motívumokat komponált egységes képpé, mint amilyen a szem, a kéz, a könyv, a kőtábla, menóra és természetesen állatfigurák.

A Bibliában a képi tilalom a következőképpen hangzik: „Ne csinálj magadnak istenszobrot, semmiféle képmását azoknak, akik fenn az égben, lenn a földön vagy a föld alatt a vízben vannak. Ne imádd és ne tiszteld azokat, mert én, az Úr, a te Istened, féltőn szerető Isten vagyok!” (1Móz 20,4). Eredetileg tehát ez a tilalom semmiképpen sem irányult minden képi ábrázolás ellen, hanem csak az ellen, hogy az ilyen képeket ne azonosítsák az istenekkel és kultikus tiszteletük ellen léptek fel. A képi tilalom ilyen értelmezése megfelel annak a ténynek is, hogy Jeruzsálemben, a salamoni Templomban még körplasztikai műalkotások, ábrázolások is voltak, mint például a Kerub trónus a szentélyben, vagy a 12 szarvasmarha által vitt ércenger a templom előcsarnokában; vagy hogy Salamon elefántcsont trónusát álló oroszlánokkal díszítette. A száműzetés és az azt követő időszakban azonban, tehát az i. e. 6. századtól kezdve megváltozott a zsidóság magatartása a képi tilalommal szemben. Az idegen hitű, bálványimádó környezetben való élet a kultikus előírások szigorúbb követéséhez vezetett el, ezáltal remélték, hogy sikerül jobban megőrizni identitásukat. Ezért az i. e. 6. századtól képek vagy szobrok bármilyen műalkotását szigorúan elutasították. Josephus Flavius történész állásfoglalása az i. sz. első század végén jó példát állít a képek elleni polemika hevességére, amikor azt írja, hogy Salamon király bűnözött, amikor elkészíttette a szarvasmarhák ércszobrait az ércenger hordozóiként és az oroszlánokat trónusa számára, ugyanis ezek ábrázolása nem volt megengedett. Josephus Flavius itt korának ábrázolási tilalma alapján ítélte el még népének nagy hősét is; nem riadtak vissza attól sem, hogy a zsidó felkelés kezdetekor Galilea fővezéréként Tiberiasban Herodes Antipas palotáját leromboltassák, mert képi ábrákkal volt díszítve és „törvényeink ilyen építési módot tiltanak.” A vallásos művészet kifejezőmódját meghatározzák a faragott képek készítésével kapcsolatos fenntartások. Ez nemcsak idegen istenek bálványképeinek elkészítését tiltja (bálványimádás), hanem magát Istent sem szabad

²⁵ Gallia Belgica-ban a mai Maas folyó

ábrázolni semmilyen formában, és tilos a templom kellékeiről másolatot készíteni. (menóra) Szentségtörés az is, ha a vallásos imádat középpontjában valamilyen művészeti alkotás kiemelkedő szerepet játszik. Ez azonban nem jelentett általános tilalmat a múltban, jó néhány zsinagóga romjában feltártak az idősámításunk szerinti első hat századból fennmaradt mozaik és freskórészleteket (Dura Europos). Elképzelhető, hogy az iszlám emberábrázolás-ellenessége is hatott a zsidókra. Számos zsinagógában a szobrok arcát az iszlám korszakban rongálták meg. A középkorban a rabbik helytelenítették az emberi ábrázolást a zsinagógákban, sőt még az imakönyvekben is, mert a képek eltéríthetik a híveket ama felfogástól, hogy „Istennek nincs alakja”. Az emberi alakok ábrázolásának ellenzése a díszített kéziratokban az emberek különös, madárfejű megjelenítéséhez és a mikrográfia alkalmazásához vezetett. A vallásos művészet időközben a pusztán díszítő jellegű tárgyak és rituális eszközök alkotására korlátozódott, az utóbbiakat a zsidók egyaránt használták a zsinagógában és otthonaikban

4. A Dura Europos-i zsinagóga szimbolizmusa

Franz Meyer Chagallról szóló könyvében írja, hogy a mester ismerte a Dura Europosban feltárt zsinagóga képanyagát²⁶. Isten keze kifejezetten zsidó motívum, amely Dura freskóin számos helyen megtalálható és Chagall *Ábrahám és a három angyal* festményén is feltűnik Isten keze.

Az egyik legkorábbi műemlékről, a ma Szíriában található Dura Europos-i zsinagóga (az épület 140 körüli) 240-ből való festményének legvalószínűbb értelmezését adja Kraeling²⁷. A tóraszekrény elején nemcsak Ábrahám áldozatát találjuk, hanem a hétágú gyertyatartót is citrom- és pálmalevével – Isten nagylelkűségének jeleivel –, meg a frigládát. Ebből a szerző arra következtet, hogy ezek a képek egyrészt a konkrét Jeruzsálemi templomra utalnak (a 2Krón 3,1 elmondja, hogy a templomot arra a helyre építették, ahová Izsákot feláldozni vezették), másrészt az Istennel való kiegyezésre és akaratába való belenyugváásra – ezáltal az ember biztos Isten nagylelkűségében, amint ez a zsidó újévi liturgiában is kifejeződik. A Tóraszentélyen látható *Izsák feláldozása* jelenet egyetlen más példával sem egyezik meg pontosan. A Smith által leírt motívum teljesen egyedülálló.²⁸ Ábrahám ruhát visel, kezében késsel, hátat fordít a nézőnek, feje csak fekete hajtömegből áll, mert szemben áll az oltárral, amelyen Izsák fekszik. A jobb oldali felső sarokban sátor áll, nyitott bejáratánál ugyancsak háttal, álló alakkal. Ábrahám elhelyezését nem választhatjuk el a másik két figurától, mert mindhárman egyfelé néznek. Itt két dolog jöhet számításba: az egyik, kevésbé valószínű, a Tóra-oltár a rajz közepén; a másik Isten keze az akéda jelenetének felső részén. Alul a kos a fához van kötve. Itt és Bét-Alfában is a kost a bokorhoz kötözték, s nem szarvával akadt bele a bokorba, mint ahogyan az Írás mondja. Dura Europosban az állatokat jobban rajzolták meg, mint az emberi alakokat. A Dura-kép esetében rendkívül fontos és érdekes a harmadik, a sátor bejáratánál álló figura azonosítása. Kraeling szerint²⁹ ez egyike azon két fiatal férfinak, akiket Ábrahám hátrahagyott, mielőtt fiával elindultak az áldozat helyszínére. Goodenough³⁰ úgy véli, igen valószínűtlen ez a föltételezés, mert csak egy alak látszik a sátornál, és nem hozható kapcsolatba számmal (a két szolgálival), hanem csak a sátorral (Sárával); szemben a Bét-Alfa-beli jelenettel, ahol két férfi szamarat vezet. Bét-Alfában a művésznek csak a szamar ábrázolására maradt helye, de meg kellett mutatnia, hogy két ember volt Ábráhámmal. Goodenough egy korábbi művében azon véleményének ad hangot, hogy Durában a sátorbéli alak megegyezik Sárával. A zsidó hagyomány Sárát a sátorral azonosítja. Philon³¹ szintén fontos kijelentést tesz Sára sátráról, ahol is Izsák úgy vigasztalódik meg anyja halála után, hogy Rebeka személyében anyja tér vissza hozzá, az erény képében. Egy legenda szerint Sára sátra az akédával köthető össze. A történet szerint, amikor Ábrahám és Izsák visszatértek a sátorhoz, Sára hallotta, milyen közel állt Izsák a halálhoz, s miután a sófár hatodszorra felharsant – Sára meghalt.³² A sátorbéli alak azonosításával kapcsolatosan két ellenvetést lehet tenni. Az egyik az,

²⁶ MEYER, Franz, Marc Chagall, 386. oldal *The Bible* fejezet 26. jegyzete

²⁷ KRAELING 1956, I. 54–62.

²⁸ The Iconography of the Sacrifice of Isaac in Early Christian Art. *AJA* ser. II. vol. XXVI. 1922, 159–173.

²⁹ KRAELING, I. 50.

³⁰ GOODENOUGH 54. 1953–1965. *Jewish symbols in the Greco-Roman Period*. 1–12. New York. *Symbolism in the Dura Synagogue*, 9–11. kötet

³¹ PHILO, Q. E. IV. 145.

³² MR, Levit, XX.2. (ET, 223).

hogy Sára ruhája gyökeresen eltér attól, amiben általában a zsinagógában ábrázolt asszonyokat látni. Khitont visel csíkos szegéllyel, amit más festményeken csak férfiak hordanak. A keresztény művészetben a csíkos szegélyű khitón hamarosan dalmatikává alakult át, az ujjakat szélesebbé alakították át, így ez már hasonlít a női öltözékhez. A római Via Latina katakombá freskóján Jézus és a számáriai nő alakján hosszú ujjú khitón vagy dalmatika látható. Az egyiptomi múmiaportrékon is sok nő hordott ilyet.

Az oltáron három fahasáb fekszik, ami megegyezik a zsinagóga-oltárbeliekkel. Kraeling úgy véli, ez jelképezi a rőzsnyalábokat, amelyeket Izsáknak a helyszínre kellett vinnie, ezt a föltételezést erősíti meg az is, hogy a Via Latina festményén hasonlóan ábrázolják a nyalábokat.

Ábrahám, Izsák és Sára szemben állnak Isten kezével, (velünk, nézőkkel, háttal) míg az El-Bagavat-i egyiptomi festményen a három alak mintha a nézővel fordulna szembe. A család olyan felfogásával találkozunk, amelyben Sárának is fontos szerepe van. Goodenough tudomása szerint ez csak Philonnál található meg, ahol a patriarchák és feleségeik történelmi jelentősége nem tűnt el nyomtalanul; az allegóriák és a beavatottak számára ők Isten megmentő ajándékát és a gondviselést képviselik, mivel Isten maga ültette el a magot Sárában, úgyhogy Ábrahám – mint a keresztény József – csak helyettesítő apja a fiúnak. Philon Izsákot Isten fiának nevezi.

Mind Dura Europos, mind El-Bagavat festményei úgy elevenítik meg az apa-anya-fiút, ahogyan ez az akédában benne foglaltatik. Az Izsákról szóló értekezés teljesen hiányzik Philon bevezetéséből, beleértve a Mózes első könyvével kapcsolatos kérdések idevonatkozó részét. A hely, amelyet Ábrahám már messziről látott, mielőtt elérte és felállította volna az oltárt, maga Isten volt – vagyis az egész a misztikus fölemelkedés története.

Az értelmezések alapján valószínű, hogy a három alak egységet alkot, ami arra sarkallta a zsidókat, hogy Dura Europosban Sárát és sátrát az áldozat hegyére tegyék, ahol Ábráhámmal, Izsákkal együtt Isten kezét nézi. A Tanhuma szerint a következő párbeszéddel fejeződik be az áldozati jelenet:

Ábrahám: „És mégis miért kínoztál engem?”

Isten: „Az én kívánságom volt, hogy a világ megismerjen Téged és tudja, hogy nem ok nélkül választottalak Téged sok nép közül; most már tanú rá az ember, hogy féled az Istent”.³³

A Tóra-fülke felső részének jobboldalán található Izsák feláldozása, baloldalt a nagy menóra. A mező jobb oldalán – a rendelkezésre álló terület középpontján – a többi alakhoz képest magas Ábrahám figuráját látni fehér öltözékben, hosszú ujjú, két rőzsaszínű szegéllyel díszített fehér khitónban. Vöröses lábát bokáig érő barna csizma fedi. Kinyújtott jobbában hatalmas, hegyes végű, fehér kés. Mivel háttal áll, fejéből csak egy nagy fekete hajtömeg látható, bal karja eltűnik szemünk előtt, amit egyébként másutt rendszerint látni, ahogy a himation végét, öltözékének darabját tartja. Ruhája szorosan testéhez tapad csípője fölött, felfedve khitónja hátulját, ami általában az ilyen öltözéknél annak elülső oldaláról látható. Habár ezt a reprodukciókon nem lehet észrevenni, a szegély ismét előbukkan a himation takarta szakasz fölött, és rendszerint a váll felső részéig ér. Ez a beállítás ilyen fontos alaknál ritkaságszámba megy, ezért magyarázatra szorul. Nem a mesterségbeli tudás hiányáról van itt szó, hanem a művész azon céljáról, hogy a jelenet néhány elemét összefüggésbe hozzuk Ábráhámmal és lássuk, mennyiben tér el azoktól. Az Ábrahámra utaló első elem baloldalon látható: fekete kontúrokkal felvázolt óriási, fehér oltár: jónéhány egymásra helyezett blokkból, néhány derékszögű formába vágott párkánylemezből és domborlécekkal, díszítő

³³ GINZBERG 1): 284.

szalagokkal ellátott henger alakú testből áll. Formájában minden más zsinagógabelitől különbözik. A tetején a rózsaszínes vörössel jelzett tömeg a gallyakat ábrázolja, rajtuk fekszik Izsák; kis, gyenge alakját csak nyersen, vázlatosan rajzolta meg a művész. Lábai vörösek, khitónja fehér, feje fekete folt. Azt nem látni, hogy Izsák meg van-e kötözve. A gallyak vörössége azt is jelentheti, hogy már lángolnak. A jelenet másik eleme, amely mindenképpen Ábrahám különleges elhelyezésére utal, Isten keze az oltár felett. Ez a kéz – a zsinagógában található számtalan példa közül – itt jelenik meg először. A zsidó képi művészetnek már kialakult konvenciója a 3. század közepére, és Isten világi ügyekbe való közbeavatkozását jelenti, különösen, ha csodával áll szemben. E vonatkozásban a kéz a keresztény művészetben először a negyedik században jelenik meg például Rómában a Calixtus és Domitilla katakombákban.³⁴

Formailag minden más zsinagógabeli megjelenítéstől különbözik abban, hogy a csuklónál a vörös kéz elüt a feketével és pirossal kétszeresen bekeretezett fehér folttól, amely az isteni jelenlét fényét vagy esetleg a ruhaujjat szimbolizálhatja, de lehet éppenséggel felhőre is gondolni.

E részlethez hozzátartozik a kos (amelyet a mester isteni közbelépésként, mintegy megoldásként nyújt Ábrahám számára), és a fa, amelyet a művész a bibliai szöveg bozótja helyett alkalmazott. A fa piros-barna görbületekkel élesen kirajzolt törzsével, félkör alakú fekete és zöld koronával balra, az oltár alatt látható. Így marad hely az oltár alatti fa mellett a jobb alsó sarokban a hatalmas kos számára, amelynek feje majdnem érinti a fa legalacsonyabb ágait. Barnával rajzolta meg a művész az állat arányos sűrű testének kontúrjait. A jobb oldal felső sarkában lévő újabb részlettel a festő vitát indított, valószínűleg sátorként értelmezik. Formája szinte világoszöld kúp. Széles nyíláson keresztül belátni rózsaszínű belsejébe. A sátor tetején a hajlított rózsaszínű szalag visszatérése arra utal, hogy visszacsavarható takarója van. A sátron belül apró figura áll egyszerű, rózsaszín szegélyű, fehér khitónba öltözve. A fejéből csak nagy feketeség látszik, ami arra utal, hogy ugyanúgy háttal áll, mint a jelenet többi alakja. A lábainak hússzínére sötétvöröset használt a festő. A karokat nem jelezte, talán azért, mert ilyen kisméretű alaknál (11 cm) ezt a részletet nem akarta feltüntetni.

A sátrat templomként vagy *a Templomként* is magyarázták, de itt inkább arról a sátorról van szó, amelyet Ábrahám magával vitt a háromnapos útra, Mórija hegyére, és a sátorban lévő kis figura a két hátrahagyott fiatal férfi közül az egyik³⁵.

Ha végignézzük az ábrázolásokat, rájövünk arra, hogy a festmények előképe valamilyen bibliai könyv lehetett, s a művészek tanító célt tűztek ki maguk elé: epizódról epizódra követték a bibliai elbeszélés szálát.

³⁴ WILPERT 1903: 139, 201, 237 kép. Lásd még általában CABROL–LECLERCQ 1931.

³⁵ A sátorra vonatkozóan lásd még 1Móz 12,8; 18,1,6; 22,5. Ez Rasi szerint csak rövid távolság egy olyan helyhez, amely éppen előttünk van.

5. A Bét-Alfa-i zsinagóga

Chagall nemcsak a kortárs képzőművészet iránt érdeklődött, hanem amikor 1931-ben a Biblia illusztrálásával bízták meg, elutazott Palesztinába, Libanonba, Egyiptomba, Szíriába, hogy a helyszíneken tanulmányozza a Bibliával kapcsolatos emlékeket.

1928-ban egy öntözőcsatorna építéskor találtak rá Galileában a Bét-Alfa-i zsinagógára; az átadásokat 1929-ben végezték. A zsinagógát az egyik felirat szerint I. Justinianus császár uralkodása idején (482 k.–565, római császár 527–565) mozaikkal díszítették; az épület mintegy száz évvel korábbi. A zsinagóga egész padlózatát mozaik borítja. Az udvar, a vesztibulum és a templomhajók közti folyosók díszítése egyszerű, ugyanakkor a hajóé rendkívül gazdag, színes, változatos. Bét-Alfa őrizte meg leginkább a képi programot: a háromrészes padlómozaik a bejáratnál Izsák feláldozását ábrázolja, a középső mezőben az állatöv, centrumában a napkocsival jelenik meg, míg a harmadik mező egy sor zsidó kultuszszimbólumot tartalmaz.

Bét-Alfa három mezőből álló padlómozaikjának egészét két feliratot tartalmazó ornamentális szegély zárja le. Az *Izsák feláldozása* mezőben megtaláljuk balról jobbra a szereplőket. Hátul a legtávolabbiak: a két fiú a számmal. Jobboldalt áll az oltár, rajta az égő tűz. Az idősebb, testes, szürkés szakállú Ábrahám ettől balra, a gyermek Izsákot tartja baljával az oltár felé. Izsák kezei hátul össze vannak kötözve, Ábrahám jobbában kés, fejével oldalra tekint, figyel, szeméit balra fordítja, föltehetően keres valamit. Fent látható egy sugárzó felhő, amely kissé áttöri a keretet, és egy kéz nyúlik ki belőle. A kéz, mint az isteni hatalom szimbóluma gyakran visszatér a jelenet kora keresztény ábrázolásain is. A Bibliában ennek a formának megvan a maga eredete, ahol a „kéz, jobb kéz” vagy „Isten karja” kifejezés gyakran használatos nemcsak az isteni hatalom metaforájaként, hanem isteni névként is. A mozaikon az isteni kéz alatt olvasható a 1Móz 22,12. szövege héberül.³⁶ Alatta a bokor, amelyhez a kos kötözték, a fejénél olvasható a legenda: „Akkor fölemelte Ábrahám a tekintetét, és meglátta, hogy ott van egy kos, szarvánál fogva fönnakadva a bozótban” (1Móz 22,13). Ábrahám és Izsák neve szintén följük van írva. A kép megmaradt része a szamarat és a két szolgát ábrázolja, itt már feliratok nélkül, kétségtelenül azért, mert távolabb állnak a cselekmény fő jelenetétől. A mező felső sávjában a váltakozó piros és fekete színű pálmafák utalnak a tájra.

Kétféleképpen is szemlélhetjük a mozaikokat: vagy úgy, hogy a zsinagógába belépéskor keresztülhaladunk Izsák feláldozásának jelenetén, majd keresszük a zodiákusmezőt, mielőtt eljutnánk a kultikus képhez, vagy a mozaikot a két hosszanti fal mentén elhelyezett ülőpadok felől szemléljük. Ez esetben a Hélioszal együtt az állatövet kell centrumként felfogni.

5. 1. A Bét-Alfa-i mozaik egymást követő jelenetek sora • Ha a Bét-Alfa-i mozaikpadlót egymást követő jelenetek sorának tekintjük, akkor *Izsák feláldozása* az alsó mezőn az első kép. E jelenet a zsidó vallás szempontjából kulcsfontosságú³⁷.

E jelenet tanulsága tehát a következő: Ábrahám engedelmessége és Izsák áldozata Isten dicsőségének megpillantásához vezet el. Az imádkozó zsidó azonosulhat az

³⁶ „Az angyal így szólt: Ne nyújtsd ki kezedet a fiúra, és ne bántsd őt” (1Móz 22,12).

³⁷ STEMBERGER, G. Die Patriarchenbilder der Katakombe in der Via Latina im Lichte der jüdischen Tradition, Kairos 16 (1974), 19–78, 50. skk.

ősatyákkal: a Tóra követésével megismétli Ábrahám engedelmességét, és az istentisztelettel végrehajtja az izsáki áldozatot; így érdemei révén biztos lehet az eljövendő megváltásban.

5.2. Bét-Alfa-mozaik oldalról • A Bét-Alfa-i padlómozaik központi részét az állatöv a napszekérrel foglalja el, és ez csillagászati szempontból összefügghet az áldozati jelenettel. A hagyomány úgy tartja, hogy Ábrahám olyan csillagzat alatt született, amely szerint nem képes utódokat nemzeni. Ennek megcáfolására Isten a csillagok állását úgy módosította, hogy Ábrahámnak annyi leszármazottja legyen, ahány csillag van az égen. Az egyik megoldás az asztrológiában a csillagok megváltoztatása, a másik a névé, amikor Isten Abrámot Ábrahámmá nevezi át, hogy így valósulhasson meg akarata. Mindez jelzi a csillagok helyzetének befolyását az emberre. „Azt mondotta neki a Mindenható: Dicsőség neki: Úgy lesz, amint mondom: Abrám nem fog nemzeni, de Ábrahám igen.”³⁸

³⁸ L. Tanchuma, Shoftim 11, Pes Rabbati 43, Friedman 179a, Brande 754 f.

6. Katakombafreskók, szarkofágok és egyéb emlékek *Izsák feláldozásával*

Chagall olaszországi utazásai során megismerhette a katakombákat. 1931-ben Palesztinában járt; 1932-37-ig néhány fontos utazást tett Hollandiába (1932), Spanyolországba (1934: El Greco képeit csodálta Madridban és Toledóban), Lengyelországba (1935). Villeneuve-lès-Avignon után Itáliába ment (1937), Chagall ismerhette az ikonokat reprodukciókból biztosan, vagy éppen a ravennai San Vitale mozaikjait.

6.1. A katakombafreskók három csoportba sorolhatók. Az első részbe tartoznak az áldozat helyszínéhez való közeledést megörökítő festmények, például, amikor Ábrahám vezeti Izsákot, ez utóbbi fanyalábot visz az oltár felé, mint a Coemeterium Maius egyik freskóján; de ismerünk olyat is, ahol Izsák közeledik egy köteg fával. Ez utóbbinál Ábrahám már megelőzte őt a feláldozás színhelye felé: a Priscilla-katakomba. Jó példa erre.

Az áldozást ábrázoló freskók második csoportja oráns tartásban mutatja Ábrahámot és Izsákot. A Vigna Massimo alatti katakombában, Ábrahám emelvényen áll; Izsák a közelében van. Mindkét alakot oráns helyzetben ábrázolták. A Callixtus katakomba freskóján ugyanígy találjuk a két főalakit, itt látni az áldozatbemutató jelenetét jelző kost és a faköteget is.

A harmadik csoporthoz tartozik a San Pietro e San Marcellinóban megmaradt 3. századi festmény, amelynek jellegzetessége, hogy Ábrahámot abban a pillanatban ábrázolják, amikor éppen feláldozni készül fiát, míg Izsák az oltár mellett áll vagy térdel. Néhol Ábrahám a hajánál fogva ragadja meg Izsákot, időnként a kos is jelen van és a későbbi festményeken Isten keze nyúl le a kép felső részéből. Ez a legkorábbi és egyben legismertebb formája a jelenetnek a kora keresztény művészetben, mely kétségkívül az eredeti látvány – az úgynevezett hellenisztikus típus megjelenítését – tükrözi.³⁹ A hagyomány erejét bizonyítja a téma bizánci ikonográfiában való időnkénti felbukkanása is, de az első megjelenése után főleg a katakombabeli római, nyugati típusú szarkofágokon található meg.

A harmadik típus • **A Via Latina katakomba** freskóin Ábrahám áldozatát kétszer ábrázolták, mégpedig a C kamrában és az L helyiségben. Az utóbbi freskónál felismerhető, amennyire ez a megromlásától még megítélhető, hogy Izsák egyenes tartású és nem térdel, amint túlnyomórészt a római temetkezési művészetben szokásos. Úgy tűnik, mintha Izsák a levegőben lebegne, fején látni Ábrahám bal kezét. Az áldozat e típusa a római szarkofágplasztikában is előfordul. Ezzel szemben a C kamrát, bár térdelő Izsákja gyakorta előforduló séma szerint szerepel, Ábrahám szolgájának a számmal várakozó jelenete díszíti. A jelenet két mezőre oszlik: a felső ábrán tunikában és palliummal Ábrahám. Főlemelt jobb kezében kard, és Isten keze felé fordul, amely a freskó bal sarkának erős megromlására miatt alig felismerhető. Ábrahám előtt térdel a félig felöltözött Izsák, keze a háta mögött megkötözve. Szemben áll az oltár a már égő áldozati tűzzel, mellette a kos a magasba, Ábrahám felé nyújtja fejét. Az alsó képzónát a számmal várakozó, rövid ujjú tunikás szolga foglalja el, jobb kezével mintha az áldozatra mutatna.

³⁹ SMITH említi cikkében ezt a kifejezést AJA, 1922.

Ábrahám kivont kardjával és az előtte térdelő Izsákkal e jelenet kora keresztény művészetben gyakran visszatérő képtípusának felel meg⁴⁰, szokatlan a történet ábrázolásának kibővítése a várakozó szolgál⁴¹.

Szarkofágok: a hellenisztikus stílus • A római szarkofágok faragványain Ábrahám tunikát és palliumot vagy exomist (a bal vállat szabadon hagyó ujjatlan inget) visel, amint ezt a Junius Bassus szarkofágon látjuk (359-ből). A szakállas patriarcha jobb kezében kés, baljával megragadja Izsák fejét, aki a földön térdel. Jelen van a kos.

A gall szarkofágokon legtöbbször úgy rendezik el a jelenetet, ahogyan az a római emlékeken megjelenik. Ugyanakkor érzékelhetők nyilvánvaló részletbeli eltérések is. Gall szarkofágokon gyakoribb Ábrahám szakállatlan ábrázolása, szemben a római megoldással. Az előzőeken Ábrahám mindig rövid drapériát visel, általában exomist, kivéve az egyik szarkofágot Mas-d'Aire-ben, ahol Ábrahám és Izsák rövid, övvel összefogott tunikában van.

A Lateráni szarkofágon (329 k.) Ábrahám hosszú drapériát visel, jobbával a kést markolja és arcát a fentről kiemelkedő isteni kézre fordítja, amely a jelenet fontos részlete. Ábrahám bal kezével hajánál fogva megragadja Izsákot, aki féltérde ereszkedik az oltáron. Baloldalon áll a kos.

Az egyiptomi El-Bagavat-i kopt freskókat vizsgálva csak egyetlen teljes ábrázolás maradt fenn a kápolna bibliai jelenetei közül. Ezen a szakállas Ábrahám frontálisan van megfestve, hullámzó, fehér drapériában. Jobbjával megragadja a kést, és balját a fehér tunikás Izsák fején nyugtatja, aki kezében dobozkat tart. A háttérben Sára hasonlóval álldogál. Ábrahám háta mögött megjelenik Isten keze. A földön álló oltár formája sajátos, megjegyzendő, hogy csak az alexandriai-kopt típusnál és leszármazottainál találtak ilyet. Az oltár csésze formájú, felső része fogazott. Az oltár majdnem megegyezik azzal a terrakotta oltárral, amelyre szintén itt bukkantak egy császárkori sírban. Thiersch leírása szerint „fogrovattal ellátott kis oltárka, amely az Ízisz-kultuszról tanúskodik.”⁴²

Ehhez hasonló oltárforma-maradványok találhatóak a Bolognai Múzeum **elefántcsont szentségtartójának** áldozati jelenetén (5. század). Itt a talapzatra helyezett oltárt lépcsőkön lehetett megközelíteni; formája a freskóra utal.⁴³ Ezen az ábrázoláson Ábrahám szakállas, balra néz, jobb kezében tartja a kést, míg balját Izsák fején nyugtatja; ez utóbbi itt ruhátlanul szerepel. Ábrahám jobb oldalán van a kos és egy akácfa.

4. századi **berlini szentségtartó** az a prototípus, amelyből a többit is származtatják.⁴⁴ Ezen az áldozat jelenetének elrendezése szerint a szakállas Ábrahám hullámzó drapériában, jobb kezében tartja a kardot, míg bal kezével éppen Izsák fejét

⁴⁰ Ábrahám áldozatának ikonográfiájához A.M. SMITH cikke, AJA 26 (1922) 159/73 • I. SPEYART VAN WOERDEN, The Iconography of the Sacrifice of Abraham, Vig. Chr. 15/1961 214/55 • H.-J. GEISCHER, Heidnische Parallelen zum frühchristlichen Bild des Isaak-Opfers: JbAC 10 (1967) 127/44.

⁴¹ Itt ugyanis a festő a 1Mózes szövegétől eltérően csak egy szolgát ábrázolt (Sára képe), GOODENOUGH, Jewish Symbols IX 73 f.; lásd még: SPEYART VAN WOERDEN katalógusát: 0 243/8.

⁴² „Zwei Gräber der röm. Kaiserzeit in Gabbari Alexandria” a Bull. Soc. Arch. d’Alexandrie 1900, 3. p. 21.

⁴³ Ez az oltárforma ROSTOWZEW szerint is alexandriai, (Röm. Mitt. 1911, p.66) aki további példákat is említ.

⁴⁴ El-Bagavat 4. sz. freskó, berlini elefántcsont ereklyetartó (4. sz. vége); csonttöredék (4. sz.), Róma, Terme, elefántcsont ereklyetartó 5–6. sz.

markolja meg. Izsák meztelen, kezeit háta mögött összekötözték, lábait keresztbe teszi, frontális testtartásban áll a csésze alakú, felül fogazott oltárra vezető lépcsőkön. Ábrahám jobbjánál látni a kost és egy angyalt, Isten keze is kiemelkedik az egekből.

Ecsmiadzin Evangeliáriumból származó 6. századi **miniatura** a berlini szentségtartó jelenetét utánozza.⁴⁵ Az alexandriai-kopt típushoz igen hasonló, Izsák hosszú tunikát visel és a lépcsőn áll, amely fogakkal ellátott, csésze alakú oltárhoz vezet. Ábrahám hosszú drapériában van, és fejét dicsfény övezi.⁴⁶ (A fenti miniaturát a koptokkal való kapcsolat miatt említem itt, egyébként a miniaturákról bővebben a 8. pontban szólok)

A ravennai San Vitalében lévő 6. századi mozaik •

A legfinomabb részletkidolgozást Izsák feláldozásának ábrázolásában a bizánci művészet érte el; ez inkább a részletek kombinációit jelenti, amelyeket a kora keresztény jegyekből gyűjtöttek össze.

Az ázsiai-hellenisztikus jeleneten Izsák az oltáron térdel, odafent Isten keze jelenik meg. A szakállas Ábrahám, hullámozó drapériában a hajánál ragadja meg, s éppen feláldozni készül fiát. A kos Ábrahám jobbjánál áll.

A **Cosmas Indicopleustes vatikáni kódexéből** való 7. századi miniaturán a nimbuszos és súlyos drapériájú Ábrahám Izsákot a hajánál fogva ragadja meg, amint az a földön térdel, de itt a jelenet sokkal aprólékosabb, mint a San Vitalében mozaikján.

⁴⁵ Museo Civico, Bologna, Izsák feláldozása.

⁴⁶ E. Baldwin SMITH, *Early Christian Iconography*.

7. Chagall és a katedrálisok

Chagall számos megbízást kapott a világ különböző pontjain középületek, templomok, székesegyházak, zsinagógák üvegablakainak tervezésére: Jeruzsálem, New York, Metz, Mainz, Reims, Nizza, Angliában: Chichester székesegyház, Kent...

A jeruzsálemi egyetemi Hadasszá klinika zsinagóga üvegablakaihoz vázlatokat, terveket készített⁴⁷ (1960–1961). 1962-ben építik be az üvegablakokat a helyszínen. A tizenkét üvegablak a tizenkét bibliai törzsnek állít emléket. Nem találunk emberábrázolást az üvegablakokon, itt betartja a mester a képi tilalmat. Különös hagyománya van a képtilalomnak a Bibliában, amelyet Chagall tiszteletben tartott. A zsinagógában ritka kivétellel nincsen emberábrázolás.

Ábrahám és Izsák témáját megtaláljuk Reimsben, Mainzban és Metzben. Ezek részletezése előtt néhány gondolat a gótikus katedrálisokról és azok szobrászatáról. Chagall mielőtt az üvegablakok terveit megfogalmazta, beleélte magát a középkori gótikus katedrálisok hangulatába, hogy színeivel, kompozíciójával, témaválasztásával, az alakok léptékével harmonikusan illeszkedjen a már ott lévő korabeli ablakokhoz.

Az alábbiakban néhány gondolat a Párizs környéki katedrálisokról s azok szobrászatáról, amelyek szemmel láthatóan hatottak s lenyűgözték Chagallt.

Párizs környéki *Ile-de-France*-ban a 12. század közepén a gótika néhány évtized alatt európai jelentőségű stílussá alakult, amelynek legfontosabb színhelye Saint-Denis apátsági temploma. A francia királyok temetkezési helyét Suger apát alakította át katedrálissá. A témákat – az Ó- és Újszövetség párhuzamos ábrázolásait – Suger apát határozta meg. Innen terjednek el a tipologikus ábrázolások. Chartres-ban 1145 és 1150 között készült el a királyi kapu, a székesegyház nyugati homlokzatának szobrászati díszje, óriási üvegfestményei a Suger kezdeményezte új stílus legkiválóbb fennmaradt alkotásai, amelyek a Saint-Denis-ben jobbra elpusztult hasonló művekről adnak fogalmat. A 12. század második felétől egymás után épülnek Párizsban és környékén a három-, illetve öthajós székesegyházak: Noyon, Laon és Senlis (1150-es évektől), Párizs, Notre-Dame (1163), Bourges (1172), Chartres (az 1194. évi tűzvész után), Reims (1211), Amiens (1220), Saint-Denis hajója (1231 után). Az említett munkák és a felsorolatlanok részleteikben egyaránt Saint-Denis-ben gyökereznek, de túlszárnyalják őket mind méret, mind minőség terén.

Az észak francia gótika művészi csúcspontját az épületszobrászatban érte el. A plasztika ekkor még az épület tartozéka, de a domborművek, a szobrok már önállóan is megállják helyüket. Suger azon megállapítása, hogy az emberi értelem az igazhoz az anyagi világon keresztül jut el, jelzi, hogy a földöntúli szépségről csak az elérhető legtökéletesebb földi szépség adhat megközelítő fogalmat. Így egyensúlyba kerül az evilági és túlvilági valóság. Aquinói Szent Tamás írja: Isten minden dolognak örvend, mert lényével minden tényleges összhangban áll

A chartres-i északi és déli hármaskapuzat a klasszikus gótika egyik leggyönyörűbb plasztikai alkotása. Az erősen előreugró, áttört előcsarnokokban a kapuk domborműveit alig vesszük észre a pompásabbnál pompásabb életnagyságú szobrok

⁴⁷ SORLIER, Charles, *After Chagall's Last Studies for the Jerusalem Windows*, 1962. Printed by Mourlot (Paris) and Published by Andre Sauret Editor, Monte Carlo. The Most Detailed Set Of Windows Created By Chagall

között, melyek csak lazán illeszkednek az építészeti keretbe. Az ó- és újszövetségi személyiségek, szentek levegős baldachin alatt szabadon állnak, mögöttük az oszlopok háttérbe szorulnak. A természetes testek a ruha alatt jól kivehetőek, a beszédes mozdulatok valóságosak. A férfi és női, egyházi és világi öltözetek finom, de egyszerű mintázása tükrözi a korabeli viseleteket. A fejek egyéniek, mesterművek. Valamennyi egyéniség, ugyanakkor egy-egy típus általánosítása.

Az építészet új stílusa a száz mérföldnél is kisebb sugarú, Párizs köré rajzolt körbe illeszthető *Ile-de-France* vidékről terjedt el. Ahogy Suger mondta a nekik dolgozó kőművesekről, e stílust különböző népekből származó mesterek hozták létre.

A 13. századi gótikus épületek szerves alkotóeleme a szobrászat. Az épületszobrászat nem egyszerűen az építészet alkotóeleme, hanem független mesterek műve. A mesterek önállóak, szobraikat nem mindig az építkezés menetéhez alkalmazkodva, hanem attól elkülönítve – például az elhelyezést megelőzően vagy az épületrész befejezése után – faragják.

A reimsi székesegyház kapuzatai:

Muldenfaltenstil

antikizáló csoport

amiens-i csoport

a széles drapériák stílusa

József mester

Északi homlokzat

UTOLSÓ ÍTÉLET-PORTÁL

archivoltok

timpanon alsó sávjai

timpanon felső része

KRISZTUS

Péter Pál
András Jakab
Bertalan János

CALIXTUS-PORTÁL

timpanon

CALIXTUS

Nicasius és két Remigius és két
alak alak

PORTE ROMANE

Nyugati homlokzat

BAL PORTÁL

angyal István
Dionüsziosz férfi

angyal nő
Heléna János
püspök Püspök
diakónus Sába királynő

KÖZÉPKAPU

Madonna

szolgáló Angyal
Simeon Mária

Mária Mária
József Erzsébet
Melkisédek (?) Dávid
Salamon

JOBB PORTÁL

férfi Simeon
férfi Keresztelő (Szt.)
János

Calixtus Izaiás
férfi Mózes
püspök **Ábrahám és Izsák**
Sámuel

(Schüssler-féle rekonstrukció, Reims III)

1261-ben vagy közvetlenül utána utoljára módosítják az építési tervet. Az átalakítás új orientációt ad, és a szobrászműhelyt új hatások érik. Elvetik a homlokzatok

hatalmas méretének ötletét, és a magas emeleteket a templomhajó mellékhajóinak vonalához igazítják vissza.

1260-ban, tehát röviddel a tervváltoztatás előtt, a katedrális nyugati részei még nem fogadták készen a szobrokat. Természetesnek tűnik tehát, hogy a tervváltoztatás után az amiens-i és párizsi szobrászok hozzáláttak a hátsó falhoz. A középső rész szobrai és az ívpillérek szobrai közötti, illetve a kereszthajó rózsablakai és a déli kapuzat rózsablakai közötti kapcsolatok az amiens-i szobrászok tevékenységéről tanúskodnak, egy olyan vidéken, ahol a párizsi szobrászok jelentősen nagyobb számban működtek. Ez a kapcsolat azzal magyarázható, hogy a különböző szobráskörök cserélődtek. A nyugati-déli portál nagy szobrai 1230-1261 körül készülhettek.

Ábrahám és Izsák szobrai • Reims nyugati portálja déli kapubéllete jobb sarkán látható Ábrahám és Izsák szobra. Különös, hogy Izsák felnőt, szakállas emberként tűnik fel, apja derekáig ér, Jézusra utalhatott a felnőt férfi szerepeltetése. A fiú lábait és kezeit összekötözték. Ábrahám bal kezével mintha fia haját ragadná meg. Az apa jobb keze hiányzik, kést tarthatott vele, karja felfelé mutat. Mindketten felfelé néznek a baldachin angyala felé, annak közbelépésére várva. Konzolként szolgál az alattuk remekbe faragott, bokorba akadt kos. Hasonló megoldással találkozunk Chartres-ban is: Izsák összekötözött lábbal áll apja előtt, annak derekáig ér; ezúttal őt gyermekként ábrázolta a kőfaragó művész. Ábrahám bal kezével fia arcát fogja, a reimsi megoldással szemben a mozdulat szinte simogató, mintha óvna gyermeke fejét, kézfeje átfogja Izsák arcát, fejét, ujjai a fiú álla alá érnek, jobb kezében kés, vagy kardnyél látható, a penge már nincs meg. Mindkét alak – a reimsihez hasonlóan – felfelé néz, s ugyancsak a kos-konzolon állnak. Chartres-ban a kapubélletben balról jobbra Melchisedek, Ábrahám Izsákkal, Mózes, Sámuel és Dávid állnak, Reimsben a Nyugati homlokzat déli kapubéllet portál szobrai balról jobbra: Simeon, Keresztelő Szent János, Ésaiás, Mózes, Ábrahám Izsákkal a sarkon, végül Sámuel.

Ahhoz, hogy közelebb kerüljünk a pontos datáláshoz, együtt kell tárgyalnunk a reimsi katedrális nyugati homlokzatának építészetét és szobrászatát. Ilyen kettős vizsgálattal bemutatathatók, követhetők az építészeti átalakítások következményei a szobrokon. Az építészet és a kapuzatok szobrászati elemzése nyomán a gótika aranykorának legjelentősebb homlokzatát a 13. század harmadik negyedére teszik. E dátumokat korábban a francia kutatás határozta meg; de Kurmann⁴⁸ a lehető legbiztosabb érvekre kívánta alapozni következtetését, szabad folyást engedve a vitáknak.

Chagall festészetére egyaránt hatott a gótikus katedrálisok szobrászata. Reims katedrálisának Ábrahám szobor-feje emlékeztet Chagall 1950-55-ben újrafestett *Izsák feláldozása* festményére. A fejek karaktere, az arcok tekintete - természetesen Chagall interpretálásában – rokoníthatóak.

Chagall üvegablakai A metzi katedrális (1220 körül kezdték építeni mintegy 300 évig) üvegablakai tervezésével több ízben is megbízták Chagallt. A püspökök és különösen a kanonokok üvegablakok iránti lelkesedése miatt a legkiválóbb mesterek dolgoztak az üvegablakok kivitelezésén a 13. századtól a 20. századig, amelyet nyomon követhetünk. Az ambulatóriumban találjuk Chagall 1960-ban készült Genézis-jeleneteit: a kincstár ajtaja fölött Északon: Noé a szivárvánnyal,

⁴⁸ Kurmann, P. La facade de la cathédrale de Reims. Lausanne, 1987; La facade de la cathédrale de Reims. Architecture et sculpture des portails. Étude archéologique et stylistique, 2 bde. Paris 1987.

Mária a gyermekkel; **Ábrahám áldozata**, Jákob harca az angyallal; Mózes az égő csipkebokorral. Az Izsák feláldozása jelenet alaptónusa kék, lila árnyalatokkal, amelyből kiviláglik a fiú sárgás-okkeres, néhol zöldes alakja. Szinte fejjel lefelé, kiterítve (hasonló kompozíció látható az 1931-ben, valamint az 1950-1955 között készült olajfestményén) fekszik Izsák a fahasábokon. Fölötte, az ablak közepén áll Ábrahám, jobb kezében hatalmas késsel, habár hosszúságát ítélve kardnak is beillik. A fölöttük lévő vöröses-bordó színű angyal két kézzel nyúl alá, hogy megakadályozza az áldozatot. Az áldozandó bárány is hasonlít a már említett két, 1931 és 1950-55-ben készült festményekéhez. Mindhárom esetben baloldalon, profilban látható az állat.

Metz székesegyházának további jelenetein: Mózes átveszi a törvény tábláit, Dávid hárfázik, Átkelés a Vörös tengeren, valamint Jeremiás látható. A rózsablakban középen Krisztus a kereszten, a háromkaréjos mezőkben angyalok, a hold és gyertyák láthatók, a sötét- és világosabb kék árnyalataival. Jézus arca fehéren világlik s mögötte a fekete keretből és a kékekből sárga háttérrel emelte ki a művész. Chagall (1963-ból) Teremtés jeleneteit láthatjuk a trifóriumnál (Ádám és Éva teremtése, az Édenkert, az Eredendő bűn, Kiűzetés), ahol a sárgás-narancs-okker szín uralkodik. Tökéletesen illeszkedik színben, hangulatában a mellette lévő, ugyancsak sárga-arany színű (Assisi Szent Ferencet, Ágostont, Szent Mártont... ábrázoló) korai 16. századi, üvegablakokhoz. Ugyanakkor már messziről, téveszthetetlenül felismerhető a Chagall stílusára oly jellemző kompozíció és a szivárvány színeiben ragyogó megfogalmazás.

Reims katedrálisa szentélyében található Chagall 1970-ben készült üvegablaka: Krisztus a kereszten, mellette **Ábrahám áldozata**. A művész híven követi a hagyományos ikonográfiai párhuzamot Izsák és Jézus történetével. Az uralkodó kékekből előtűnve szinte világít Izsák fehér teste, hasonlóképpen helyezkedik el, (fejét lefelé fordítva fekszik a fahasábokon), mint az 1931-ben és a későbbi 1950-55-ben készült festményeken, és a már említett metzi üvegablak esetében is.

A mainzi üvegablak (1977) megfogalmazása, kompozíciója már eltér az eddig felsoroltaktól. A történet szereplői a négy téglalap alakú mezőt elfoglalva sötét- és világoskék háttérből emelkednek ki. A mezítelen Izsák kiterítve fekszik az oltáron, fejét elfordítja a néző felé, mintha behunyná szemét, hogy ne lássa, mi következik. Ábrahám fölötte áll, derékig látszik, köpenye színe félig zöldes, félig sárga, jobb kezében kést fog. Bal keze mintha lefelé mozdulna. Egészen baloldalt aggódó asszony, Sára zöld színű alakja az eseményhez képest közeleink, de akár távolinak és felfogható. Sára fia iránti szeretete, aggodalma azonban egyértelmű: kezeit mellére szorítja, és fia felé néz, mintha ott lenne, s egyszerre a távolból is látna. A szemlélő dönti el, hogyan értelmezze az ábrázolt történetet. A bal felső térből szokatlan megoldással élt Chagall: vörös ruhás angyal száll alá, szinte zuhan a helyszínre, kezében a báránnyal. A harsány piros ruha kényszerít bennünket arra, hogy figyelmünket az angyalra, majd azután a neki parancsoló Mindenhatóra irányítsuk, aki a jobb felső sarokból nézi a jelenetet. Ábrahám arcának megfogalmazása e mainzi üvegablakon visszaidézi Chagall *Ábrahám és a három angyal* 1931-ben, és a később újrafogalmazott, 1950-1955-ben megfestett nagyformátumú olajképei változatát, ezúttal teljesen új és más megoldásként, mintegy az előbb felsoroltak szintéziseként: nagyvonalúbb, kevésbé részletező, lényegre törő gesztusokat használt, igen szuggesztív hatással

8. Izsák feláldozása a középkori miniatúrákban

Chagall 1931-ben megbízást kapott a Biblia illusztrálására. Elutazott Palesztinába, hogy a bibliai helyszíneken magába szívja, és mélyen átélje az évezredekkel korábbi események atmoszféráját. Szüksége volt az inspirációra az illusztrálás megvalósításához. Minden bizonnyal tanulmányozta a korai miniatúrákat is, amelyek ismerősek voltak számára gyermekkorától fogva. Családjában, környezetében életformájához tartozott a Bibliával való mindennapi találkozás és később, Franciaországban, Párizsban is különös figyelmet fordított a bibliai történetekre. Érdekes találkozás lehetett számára a képtilalom kérdése, amellyel már a korai vallást érintő időszakában találkozott. A középkori könyvek miniatúráinak egyes motívumai fellelhetőek, nyomon követhetőek Chagall festményein. A főként zsidó ábrázolások mögött sok érdekességet nyújtanak a részletek, tanulságosak.

Chagall Izsák és Jézus történetét sokszor ugyanazon a hatalmas vásznon örökítette meg, máskor *Jézust a kereszten* különböző értelmezésben festette le, magába olvasztotta az Ó- és Újszövetség történetét és sajátos értelmezésében Jézust, mint a végtelen szenvedés, a földi pokol elszenvedőjeként jelenítette meg. A szenvedés egyetemessége ábrázolásában saját népének megaláztatását fogalmazta meg.

A középkori kéziratokban az illusztrálások, vagy az ott rejlő illuminátor megjegyzései esetenként az adott időszak történelmének jellegzetes krónikáját adják. Ezek közül emelek ki néhányat.

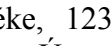
A középkori héberben askenázinak ismert illusztrációk 13–15. századiak, többségük frank-német régióból való. Habár e témát nemegyszer kortárs keresztény példák inspirálták, egyedi zsidó ikonográfiai részletek is találhatóak. A középkori példányokon a kost ritkán ábrázolják a fa mellett vagy hozzákötve, Isten keze helyett angyalt vagy angyalszárnyakat találunk.⁴⁹ Az egyik miniatúrán (1236-1238 Würzburg környéki Biblia, Milano, Biblioteca Ambrosiana) látható Izsák feláldozása, Mózes harmadik könyvének fellapozásánál, amelyben a *3Móz* első fejezete az égő áldozatok megfelelő módját írja le⁵⁰: Izsák tökéletes áldozatként szerepelt volna (1Móz 22,2, 6,7, 13). A *3Móz* a Pentateuch első könyveként a gyerekek számára az iskolában is tankönyv volt „mert a gyermekek tiszták és az áldozatok is tiszták.”⁵¹ Mindez arra szolgálhatott,

⁴⁹ Kezet látni mutatóujjal a Sarajevo Aggádán, (fólió 8v). Nehéz eldönteni, vajon a kéz Istent, vagy angyalt képvisel. A Sarajevo aggáda más képein Istent általában szétáradó sugarakkal ábrázolják; az angyalok arcnélküliek, de szárnyasak. Két kéziratban szárnyas karokat látunk – keze mutató ujjával a felhőkből emelkedik ki. A közbeavatkozó angyalt a zsidó és keresztény szövegekben gyakran azonosítják Mihállyal (Pesikta Rabbati, Piska 40:6). L. N. Cohen, „Heeding the Angel’s Cry: A Modern Midrashic Reading of Abraham’s Life”, *Journal of Reform Judaism*, 30 (1983), 14. n.38; U. Schwab, ’zum Verständnis des Isaak-Opfers in literarischer und bildlicher Darstellung des Mittelalters,’ *Frühmittelalterliche Studien*, 15 (1981) 456. Néhány forrás szerint Rafael arkangyal volt, P. Matenko, és S. Sloan, (eds.). *Two Studies in Yiddish Culture: 1. The Aqedath Jishaq* (Leiden, 1968), 62; R. Stichel, „Zur Ikonographie der Opferung Isaaks in der romanischen Kunst Spaniens und in der byzantinischen Welt,” in *Actas del XXIII congreso internacional de Historia del Arte I*(Granada, 1973) 529. Más források mégis azt állítják, hogy Gábiel angyal volt, *Neweh Shalom*, 51; J. R. Elliott, Jr. „The Sacrifice as Comedy and Tragedy,” *North Carolina University – Studies in Philology*, 66 (1969) 40 és M. Grünbaum, *Neue Beiträge zur semitischen Sagenkunde* (Leiden, 1893) 112, iszlám források.

⁵⁰ ’olot.

⁵¹ *3Móz* Rabbah 7:3 és H. Schauss, *The Lifetime of a Jew*, Cincinnati 1950, 312–12. I. a *3Móz* 1,7 és a *1Móz* 22,10 közötti párhuzamot, miszerint Áron fiai „fát tesznek a tűzre.” Megjegyzendő, hogy a papok „vért áldoznak azt az oltár oldalaihoz fröcskölvé” (*3Móz* 1,5). Mint a régi idők rabbijai a középkori keresztények gyilkolásai idején néha az emberi áldozatok vérét kifröcskölték (az új *Akéda* megakadályozta a hitehagyást, vagy a keresztények által kikényszerített erőszakos áttérést) a zsinagógák

hogy figyelmeztesse Izsák patriarcha gyermekeit, mivel ő készen állt önként az áldozatra és tiszta volt ('oláh), tehát a gyermekek is ezt a nemes példát kövessék.

Milánó, Biblioteca Ambrosiana, MS. B. 30 Inf., fol. 102., **Biblia**, *Leviticus*, Würzburg környéke, 1236–1238. • A keretes tábla a héber  [vayiakrā] szót ('az Úr szólt/hívott') tartalmazza. A 3Móz nyitószavát tartalmazza, a héber alef betű, a szó vége hagyományosan kisebb betűkkel van írva. Jobbra látjuk Izsákot az oltáron kuporogva, az oltár előtt fahasábok. Ábrahám középen csipőjénél övvel összefogott tunikát visel, melyet köntös takar, fején kalap és a felhőből kiemelkedő szárnyas angyal felé néz, aki megállítja Ábrahám felemelt kést tartó jobb kezét és rámutat a fába akadt kosra. Ábrahám mintha baljával lefelé nyomná Izsák fejét. Az arcok gyakran üresek vagy ki vannak takarva.⁵² Az *Ambrosiana Biblia* (1236–38) három részből áll: első kötetét, eltérően a másik két kötettől, kolofonnal datálták. Ezen szerepel az író, Jacob bar Schmuél és a megbízó, Joseph bar Mosche Ulmból; továbbá a legfontosabb, az év: 1236. A kolofonból kiderül, hogy a punktátor a könyvet 1238-ban fejezte be.⁵³ Az első kötet Mózes öt könyvét tartalmazza. Mindegyik elején iniciálészóval ellátott bekeretezett képet találunk, amelyet mesebeli állatok és groteszkek díszítenek. Minden egyes iniciálészót – egészen a *numeri* könyvig – figurális jelenetekkel egészítették ki; ezek a középkori zsidó könyvfestészet legkorábbi ótestamentumi jelenetképei. Ábrahám arcát elfedi haja. Ily módon kerültek el a teljes ember ábrázolását. A 2Móz 20,4-hez írt kommentárban Joseph Hammacanne szerint „a tilalom csak az egész pontos ábrázolásra vonatkozik”. Az ábrahái áldozat késő antik ábrázolásaitól eltérően (Dura Europos-béli zsinagóga) néhány középkori Pészah-aggáda az askenázi kéziratok Izsák-ábrázolásán Isten beavatkozását nem a felhőkből kinyúló isteni kéz, hanem angyal jelzi. A 2. és 3. kötet ábrázolásait mély szimbolika hatja át.⁵⁴

A legtöbb *Izsák feláldozása*-miniatúra a frank-német (askenázi) imakönyvekben található, különösen a mahzorokban. A rabbinikus hagyományok szerint az áldozat újév napján történt (rós hasána) és Izrael gyermekei számára bűnei jóvátételének, vezeklésének örök eszközeként szolgált. Szép kötet a délnémet 14. század eleji kézirat Oxford, Bodleian Library MS Laud Or. 321 fol. 184 *Mahzor*, délnémet, 14. század. • A keretezett középső tábla a *pijjut melekh* kezdőszava, amelyet *Rós hasána* ünnepének második napján mondanak a reggeli imádságban: „Ő legfőbb király, erős és magasztos, nagyoknál is nagyobb... amit mond, megteszi, erősség, menedék, szárnyal és hordoz, ő koronázza a királyokat, örökkön örökké uralkodik.”⁵⁵ A táblán kívül balra látjuk a kost

Tóraszakrényének oszlopára. L.S. Bernfeld, *Sefer Hadma'ot*. I Berlin, 1923, 173 és M. Habermann, *Sefer Gezerot Ashkenaz we-Tzarefat* Jerusalem, 1945, 37.

⁵² A. Luzzatto és L. Mortara Ottolenghi, *Hebraica Ambrosiana* Milano, 1972, 120; B. Narkiss, „The Iconography of the Illustrations,” in M. Spitzer, ed. *The Birds' Head Haggada* (Jerusalem, 1967) 96. ; Kurt Schubert, ed. *Judentum im Mittelalter*. Kiállítási katalógus Schloss Halbturnban, Burgenland, 1978, 212–13.; J. Gutmann, „Joseph ben Kalonymus: The Enigma of a Thirteenth-Century Hebrew Scribe.” *Festschrift für Stephen Kayser* (in press)

⁵³ NARKISS, B. Manuscripts 90.

⁵⁴ L. ehhez: GENGARO, M.L. LEONI, F. VILLA, G.: *Codici decorati e miniati dell Ambrosiana, ebraici et greci*, Milano J., nr. 1–3. LUZZATTO, Mortara Ottolenghi, A.L., *Hebraica Ambrosiana*, Milano 1972, 119–125; Narkiss, Manuscripts, 90, pl. 25.

⁵⁵ Ros háSána – "az év feje": újév; *tisri* (szeptember) hónap első és második napja. A Ros háSána második napján felolvasott Tórai szakasz, az Ákédát Jichák (Izsák megkötözése) Ábrahámnak, a zsidóság ősatyjának legnagyobb próbatétele. Az Úr azt kívánja Ábrahámtól, hogy áldozza fel neki fiát, Izsákot. Ábrahám megkötözi fiát és az oltárra teszi, ám mielőtt lesújtana késével, az Örökkévaló megakadályozza őt. Egy kost küld Ábrahámnak, hogy azt áldozza fel a fiú helyett (1 Móz 22, 1-14). Ennek a kosnak a szarvából készült a hagyomány szerint az első sófár (kürt), amely a megszabadulás, a szabadság jelentését

szőlőágak között szőlőfürtökkel. Jobb oldalon a meztelen Izsák bizonytalanul félig-meddig guggol a drapériával letakart oltáron. Ábrahám a hajánál fogva baljával megragadja Izsákot. Jobb kezében a felemelt kés. A felhőből kiemelkedő szárnyas angyal jobbával a kos felé mutat. Az összes alak állatfejű.⁵⁶

Néhány szöveg, melyek a mahzor miniatúrákat veszik körül, kifejezetten Izsák feláldozására utal, mint például a rós hasána második napjának reggeli imájában, amikor az istentiszteleten megszólítják az Örökkévalót, hogy „a kemény ítélkezés helyett könyörületesen bánjon népével esküje szerint”. Wrocław, University Library, MS Or. 140, fol. 35v. Mahzor. Délnémet, 14. század első fele • A szöveg a Rós hasána második napjának reggeli imája, amikor a hívő Istenhez folyamodik és emlékezteti esküjére Izsák feláldozásakor, és erős ítéletét könyörületessé váltja. Baloldalon a szakállas Ábrahám jobbával megfogja Izsák bal karját, és szeretetteljesen vezeti fiát Móríja hegyére, az áldozat helyszínére. A következő jeleneten Izsák az oltáron fekszik, keze-lába összekötözve, szeme elfedve, hogy elpalástolja őt az Ábrahám bal kezében tartott kard látványa. Ábrahám jobb kezében kardot tart, amelyet jobbával egy szárnyas angyal állít meg. Az angyal baljával az alatta lévő bokorba, vagy inkább fába akadt kék színre festett kosra mutat. Az állat mintha fél lábon állna, mellső lábaival fennakadva a fán. Az oltár mellett nagy gyertyát látunk. Alatta a két szolga – egyikük egy fadarabbal s a vállára kötéllel átvetett két piros hordóval; a másik szolga egy bottal ösztökéli a szamarat. A szamár a hátán viszi a fahasábokat. Az arcokat mintha kitörölték volna.⁵⁷

Látható a miniatúrákon Izsák feláldozása a rós hasána amida ima második áldásánál, mely szerint az akéda után Izsák feltámadt.⁵⁸ Peter Comestor egyházatya (*Historia scholastica*, P.L. 198, 1105C-D) tudta, hogy a kos szarvának hangja a zsidók számára a rós hasána kosának emlékét idézi.⁵⁹ A második napon a reggeli ima liturgikus versében szerepel az évszak idején megszólaló kos szarvának hangja. A kos a jámbor szemlélő számára felidézi azt a hagyományt, hogy a sófár végül a száműzöttek összegyűjtésének jeleként hangzik majd a Messiás eljövetelkor.

A mérleg vagy skála, melyen az egyén jó vagy rossz cselekedeteivel megmértetik, fontos szerepet játszik újév napján. Az egyik kéziratban **15. századi Közép rajnai** kötet (Hamburg, Staats- u. Universitätsbibliothek, Cod. Hebr. 37, fol 1r) az akédaillusztráción angyal tartja a mérleget, míg egy fekete, nagy hajú ördög

is hordozza. A sófár az újévi ünnepkör központi eleme; a bűnbánat, a bűnbocsánat, a személyes és kollektív megváltás szimbóluma. Minden egyes imádság megfelel a hajdan gyakorolt áldozati szertartásnak. A jeruzsálemi Szentély pusztulása óta ugyanis az áldozatbemutató helyébe az ima lépett, ahogyan azt a Biblia szavai meghatározták: „Legyen az én imádságom illó áldozat Előtted, Istenem”.

⁵⁶ B. Narkiss, *Hebrew Illuminated Manuscripts* New York, 1969, 94.; T. and M. Metzger, *Jewish Life in the Middle Ages* N.Y. 1982, 306, no.159; G. Sed-Rajna, *Le mahzor enluminé*. Leiden, 1983, XXII t. 44. illetve 64ff.

⁵⁷ M. Plessner, „Eine illustrierte deutsche Machsor Handschrift in Breslau,” *Menorah*, 5 (1927), 88–89; Metzger, JL, 310. no. 258; J. Gutmann, „rosh Hashanah in Art”, in *Rosh Hashanah Anthology*, ed. P. Goodman, Philadelphia, 1970, 167–168; Sed-Rajna, *Me*, XXIII, fig. 45. 67ff.

⁵⁸ S. Spiegel, A Fragment from the Legends of the Akédah. The Abraham Weiss Jubilee Volume, New York, 1964, 553. (héberül)

⁵⁹ „Diem autem liberationis Isaac dicunt Hebraei primam diem Septembris. Unde in eo solemnizant et clangunt cornibus pecorinis in memoriam arietis”. L. még U. Schwab, Zum Verständnis des Isaak-Opfers in literatischer und bildlicher Darstellung des Mittelalters, „Frühmittelalterliche Studien, 15 (1981), 477. A zsidó biblia kommentátorok általában elkerülik annak magyarázatát, miért használják a *seh* (bárány) és *ayil* (kos) szavakat a 1Móz 22-ben. A rabbinikus hallgatás oka az lehetett, hogy Jézust azonosították a bárány-kossal. Melito már a 2. században említi. L.:S.G. Hall, ed., *Melito of Sardis on Pascha and Fragments* (Oxford, 1979), 745.; D. Berger, *The Jewish-Christian Debate in the High Middle Ages*, Philadelphia, 1979, 243–44.

kétségbeesetten próbálja lehúzni a mérleg bal oldali serpenyőjét, a vétkezőkét. Mivel a héber tisri hónap zodiákus jele a mérleg, a kép alapvető rabbinikus gondolatot fejez ki, miszerint az emberi cselekedetek az ítélet mérlegén mérettetnek. Ehhez adódik a muszaf ima újév első napján: „Ezt a napot az ítélet napjának rendelték, amikor az ember cselekedetei megmérettetnek és elbírálják azokat.”⁶⁰ Az illusztráció a 14. századi mahzorban a *melekh* szó mellett jelenik meg, a pijjut kezdőszava: „Ó Király, hatalommal övezett,” melyet újév első napján a reggeli imában recitálnak. Más 14. századi mahzorban is látni a mérleg bal oldali serpenyőjét lenyomó ördögöt (Oxford, Bodleian Library, MS Reggio 1, fol 207v). A mérleget, melyet általában Mihály arkangyal tart, a keresztény művészetben is megörökítik. A román és gótikus timpanonokon gyakran látunk ördögöt, amint a mérleg bűnöket (peccata) tartalmazó bal serpenyőjét nyomja le; a jobb oldali az erényeket tartalmazza, amelyet időnként egy angyal próbál tartani.⁶¹

Habár eredetileg az akéda a héber niszán hónaphoz kapcsolódott: erre esik a húsvét, az aggáda, abban különbözik a mahzortól, hogy az aggáda nem tesz közvetlen utalást Izsák feláldozására, habár az akéda illusztrációi megjelennek benne a szöveg előtt vagy a margókon. A 13–14. század fordulójára keltezhető a jeruzsálemi Israel Múzeumban őrzött *Madárfejes aggádája*. Az író neve, mint a fólió 11r utolsó sorában a munachim szó díszítéséből kiderül, Menachem volt. Kétségtelen, hogy az emberalak arcának kihagyása, fehér festékkel való elfedése ikonofóbiát fejezhet ki, mivel néhány korabeli frank-német rabbinikus tekintély szerint tilos emberek arcát ábrázolni.⁶² Az arcokat sascsőr helyettesíti. Hasonló megoldással találkozunk az „Ambrosiana” Biblia harmadik kötetében, ahol az emberi fejeket különböző állatfejek rajza helyettesíti.

A téma ábrázolása időnként szorosabban kötődik a kortárs keresztény szoltároscopy és a Biblia miniatúráihoz, semmint a héber szövegekhez. A keresztény munkákat, például a pszalteriumokat néha *Izsák feláldozásával* díszítették a margón vagy a szöveg előtt⁶³. Többé-kevésbé kivehetően látható a középkori akéda illusztrációkon a jellegzetes tölcser formájú, zsidó kalapos Ábrahám a középkori *cornutum pileum* ruhát viselve, melyet a negyedik lateráni zsinat 1215. sz. rendelete alapján kényszerítettek az askenázi zsidókra. A bizonyosság kedvéért, néha a középkori keresztény művészetben is zsidó kalapot visel Ábrahám – meglehet polemikus célból és azért, hogy a zsidókra, mint bűnösökre, és eretnekekre utaljanak. A fejfedőt az újtestamentumi személyiségeknél (Szent József, Pontius Pilátus, Jézus) is alkalmazzák.⁶⁴

A következő *ábrahámi áldozat* szép példája a londoni British Library 1280 körüli észak-francia kéziratában található. Ez a vaskos könyv Mózes öt könyvét tartalmazza magyarázatokkal együtt. Az 521v fólió Ábrahám áldozatát ábrázolja.⁶⁵ A tondó közepén áll Ábrahám, előtte igen magas oltáron, fél térden Izsák. Bal kezére támaszkodva Izsák, akit Ábrahám baljával a hajánál ragad meg, jobbával meglendítve, inkább hátralendítve

⁶⁰ A bal oldali mérlegserpenyőt *havat*-nak (vétség) címkézik a 14. század első feléből való Mahzorban (Bécs, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Hebr. 174 fol. 1v)

⁶¹ L. L. Kretzenbacher, *Die Seelenwaage* (Klagenfurt, 1958) 95. skk. „Michael, Erzengel,” in *Lexikon der christlichen Ikonographie* Freiburg, 1971, III, 255 ff; J.B. Russell, *Lucifer, The Devil in the Middle Ages* (Ithaca, 1984), 129. skk.

⁶² I.Z. Kahana, „Synagogue Art in Halakhic Literature,” in *Bet ha-Keneset*, ed. M. Hakohen (Jerusalem, 1955), 257. skk.

⁶³ B. Narkiss, *The Golden Haggadah* London, 1970, 65. skk.

⁶⁴ L. B. Blumenkranz, *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien* Paris, 1966, 41. skk., 79. skk.

⁶⁵ 1Móz 22,1–14.

aggadából 1320-1330-ból⁷⁴ (London, British Library, MS ADD.27210, fol. 4v). Így nem meglepő, hogy keresztény elemek és szimbólumok jelennek meg a miniatúráikon.

- A miniatúra fölötti felirat szerint: „Ábrahám azt mondta a szolgáltnak: maradjatok itt a számárral. Én és a fiam elmegyünk imádkozni, és utána visszatérünk hozzátok” (1Móz 22,5); egy kost látott 1Móz 22,13; „megkötözte fiát” (1Móz 22,9). Izsák sziklás tájban fekszik, kezei mintha elől lennének összekötve (?). A szakállas, köpenyes Ábrahám mellette térdel, jobbában késével. A felhőkben megjelenő szárnyas angyal felé néz, aki egy kicsi fa ágaiba beleakadt, inkább felfüggesztett kosra mutat. Jobb oldalon a két szolga a számárral.⁷⁵ A keresztre feszített Krisztushoz hasonlóan a kost látjuk a héber miniatúrákon: „egy jel, hogy Isten bárányát (vagyis Krisztust) ugyanúgy függesztenék a keresztre.” A bárány megváltást nyújt az egyetemes bűnökért⁷⁶.

A fennmaradt Izsák feláldozásának bemutatása a középkori héber kéziratokban egyedülálló fejezetet formál az áldozat megragadó és összetett történetében, és komoly szerepet játszott nemcsak a zsidó, hanem a keresztény és mohamedán művészetben is.⁷⁷ Nem meglepő, hogy a zsidó kisebbséget magába foglalja a középkori keresztény civilizáció, ami a keresztény modellek alkalmazásában tükröződik. Ami újdonság: a sokféle zsidó ikonográfiai vonás, amely az Izsák feláldozása témát kifejezővé teszi – egyedülálló tapasztalat a középkori keresztény Európában.

⁷⁴ L. az ábrázolásokat a 14. századtól Nápolyban: Guttmann, „Sacrifice”, op. cit. 118. 8. sz.

⁷⁵ B. Narkiss, *The Golden Haggada* (London, 1970) 25; Guttmann, HMP 61–62; Narkiss, *Catalogue Raisonné*, 60.

⁷⁶ Brock, „Genesis”, 16 ff; F. Nikolasch, „Zur Ikonographie des Widders von Genesis 22,” *Vigiliae Christianae*, 23 (1969), 212 ff.; Hall, Melito, op. cit., 76–77; Vermes, *Scripture*, op. cit., 216, 225 ff. Spiegel, *Last Trial*, op. cit., 84 ff.

⁷⁷ Guttmann, „Sacrifice”, op. cit. átfogó bibliográfia Izsák feláldozásáról a zsidó, keresztény és iszlám művészetben

9. A firenzei Porta del Paradiso – a Battistero keleti kapuja

Tudjuk, hogy Chagall 1937-ben ellátogatott Toszkánába, Firenzébe és csodálattal adózott a város iránt, megtekintette többek között a keresztelőkápolna bronzkapuzatait is. Ghiberti kompozíciói hatottak Chagall Izsák feláldozása festményére, a *Paradicsom kapu* Ábrahám története-táblán nyomon követhető a párhuzam.

A keresztelőkápolna Firenze büszkesége, amelyet a látogatók megcsodálnak, 1050 körül épült, Keresztelő Szent Jánosnak ajánlották. A székesegyházzal szemben áll, a középkori város északi végénél: nyolcszögű, hatalmas kupolatetőzettel, kapui keletre, északra és délre néznek. Építését, fenntartását a Calimala, a nagykereskedők céhe határozta meg. A befolyásos és gazdag testület bizottságai pénzelték és ellenőrizték a szerkezetet és a boltozatot. A falak káprázatos díszítését kívül-belül sötétzöld és fehér márvánnyal, fénylő mozaikokkal borították a domban, a szentély és a karzat körül, gazdag padlózattal fedték be, végül az Andrea Pisano által felállított bronzkapuval díszítették (1330), amely négykaréjos mérműben nyolc erényt és húsz jelenetet ábrázol Keresztelő Szent János életéből. A kaput, korának rendkívüli teljesítményét a déli oldalra állították fel, amely az öreg várossal, a Piazza della Signoriá-val néz szembe. A *San Giovanni* munkálatai közel háromszáz évig tartottak, lelassultak, mert a figyelem az új székesegyház és torony, Giotto campanilé-jének építésére és díszítésére irányult. 1400-ra egész Firenze érdeklődése ismét a keresztelőkápolnára összpontosult; a katedrális a kupoláját kivéve majdnem elkészült, de a keresztelőkápolna dekorációjának még mindig hiányzott két fontos része: az északi és a keleti kapuzat. Andrea Pisano már befejezte a déli oldal kapuzatát. Az egyik ajtón a megváltásnak, az Evangéliumnak, a másikon az Ószövetségnek kellett szerepelnie. 1401-ben a Calimala céh versenyt hirdetett ezen ajtókra: Andrea Pisano kapujának megfelelően négykaréjos keretbe komponálva Mózes első könyvének Ábrahám áldozata jelenetére. A meghívottakat körültekintően választották ki: akadt közöttük szobrász, fafaragó, aranyműves és harangöntő. Jöttek Firenzéből, Sienából, Arezzóból, többnyire idősebbek, 30-tól 50 évesig, kivéve a két huszonévest: Filippo Brunelleschit és Lorenzo Ghibertit.⁷⁸ Mint kiderült, csak ők ketten feleltek meg;(munkáik ma a firenzei Bargello Múzeumban láthatók). Végül az első díjat, s ezzel együtt az egyik ajtóra szóló megbízást, valamint a másodikra való lehetőséget éppen a 22 éves fiatal Lorenzo Ghiberti nyerte meg. A gótikus hagyományok szerint jelzett táj szikláit a kompozíció egységét megtartva átlósan választják el a főjelenetet a mellékalakoktól. A szörnyű áldozat előtt tétovázó apát és a borzadva elhúzódozó Izsák klasszikusan szép ifjú alakját nem a cselekvés drámai hevében, hanem statikusan, lírai jellemzéssel ábrázolja. *Izsák* antik mintát követ, míg a ruhás figurákat a késő gótika, illetve a trecento dekoratívan ismétlődő lágy redői díszítik. Az áldozat megakadályozására megjelenő angyal merész rövidülésben lebegő alakja egyik előjele annak, hogy Ghiberti későbbi reliefjei egyre festőibbé váltak. Brunelleschi⁷⁹ pályaműve a tájképi elemekben és a ruházat kialakításában egyaránt a gótika örököse, akárcsak Ghibertié. Brunelleschi bronzreliefjén a talpából tuskét kihúzó szolga antik minta követésére vall. Ghiberti *Izsákjának* megformálása szintén antik szoborra utal. A két művész mégis különbözik a jelenet felfogásában: ott líra, itt heves,

⁷⁸ Lorenzo Ghiberti (1378–1455): Firenzében született, ott tanulta az ötvösséget, majd festőként működött. Csak huszonéves, amikor pályaművét elkészíti, de ezen már csodálatos érettségükben föllelhetők a mester stílusának fő vonásai, amelyek művészetét mindvégig jellemezték.

⁷⁹ Filippo Brunelleschi (1377–1446) szintén ötvösként kezdi pályafutását.

drámai cselekvés. A kétségbeesett apa valósággal rárohan áldozatul kiszemelt fiára s az égből alárendülő angyalnak vasmarokkal kell megragadnia a kést tartó kezét, hogy megakadályozza a tragédiát. A Calimala céhet lenyűgözte Ghiberti öntőtechnikája, csodálták a kivitelezés pontosságát; tetszett az elbeszélés módja. Ugyanakkor reliefje világosan bizonyítja, hogy Firenzében, de messze földön is sokkal szélesebb látókörű kortárs kollégáinál. Mesterségbeli tudása, figurális stílusa, elegáns és természetű, leginkább korának legnagyobb francia aranyművességéhez áll közel, amelyre királyok és hercegek áhítoztak, mint például a Calimala cég is. Ghiberti bebizonyíthatta, mennyire tudatában van az antikvitás iránti egyre élénkebb érdeklődésnek. A bizottság humanista tagjainak figyelmét felhívták az ősi művészet iránt érdeklődők a próbadarab részleteire: Ábrahám feje Zeuszt idézi, Izsák teste görög ifjút formáz, a szolgálkat római szarkofág alakjai ihlették. Az áldozat történetét drámaian fogalmazza meg, mégis tisztán, visszafogottan: Ábrahám szerető tekintete, tétova keze, fia bizakodó, hittel teli arca. A pályamű harmóniát sugárzott, és szépsége fölötté állt mindannak, amit addig az elmúlt közel száz év Firenzében alkottak. A pályázati próbadarab alapján Ghiberti kapuja mindenkinek elnyerte tetszését: szolid és tartós; a legkifinomultabb ízlésnek is megfelelt, a legegyszerűbb embert is meggyőzte valódi szépségével, tiszta elbeszélésével, aranyozásának ragyogásával.

1404 körül Ghiberti maga köré gyűjtött néhány segédet – közülük édesapját, az 50 év körüli Bartolót, és Donatellót, aki éppen a 18. életévét töltötte be –, hogy a keresztelőkápolna északi oldalán álló, az Újtestamentumot ábrázoló kapun dolgozzanak. Mintájában szorosán követi Andrea Pisano déli kapuját. 28 négyszögletes tábla, soronként négy-négy darab, melyet erős keret tart: mindegyik tábla négylevelű lóhere alakú ablak, illetve ilyen díszítésű. A két alsó sorban egyetlen ülő figura, az öt felsőben sokalakos jelenetek sorakoznak. A mindent átfogó téma Jézus története az evangéliumok elbeszélése szerint és az egyházatyák értelmezésében. Szent Ágoston, Jeromos, Gergely és Ambrus az alsó sorban foglalnak helyet. Fölöttük az evangélisták, mindegyiküket szimbólumukkal jelezve. Végül Krisztus élete húsz epizódban: négy a gyermekkor, az angyali üdvözlettel kezdve a Krisztus a templomban jelenetig; hat férfikora a kereszteléstől és megkísértésétől Lázár feltámasztásáig; nyolc a passióról, a bevonulás Jeruzsálembe jelenettől a keresztre feszítésig; végül győzelme a halál fölött, a feltámasztás és a pünkösd. A sarkokon és a kereten 48 kisméretű fej néz ki a négylevelű lóhereformából: próféták, de az egyik Ghiberti önarcképe: 30–40 éves és tagadhatatlanul kissé önelégültnek látszik. Az előkerethez lombzsalagokat forrasztottak, melynek leveleiből békák, gyíkok, szöcskék és kígyócskák ugrálnak, másznak elő.

Minden figura és jelenet életteli, de a mozdulatok, érzések visszafogottak. A gesztusok ritkák; alapszabály, hogy a történeteket néhány alakkal jelenítik meg, a cselekményt inkább arckifejezéssel, semmint mozdulattal érzékeltetik. Lázár feltámasztásánál balra a test mereven, hűvösen emelkedik fel a barlangból; szemben Krisztus épphogy fölemeli a kezét, miközben Mártára tekint le; lábánál Magdaléna alázatosan, szinte ájultan; a néző alig jut lélegzethez. A megkísértésben a széttárt denevérszárnyú sátán összezsugorodik, meghátrál Krisztus nyugodt, visszautasító gesztusától. A kálváriára vezető úton a férfiak és a nők nyugodtak, érzelmeiket elnyomják, a figyelem Krisztusra és a vállán cipelt hatalmas keresztre összpontosul. Még a korbácsolás, a legdrámaibb történet is alacsony hőfokon kerül előadásra; a jelenetre jellemző kegyetlenséget óvatosan kerüli.

A domborműveken a testek szinte kerekdedek, térbeliek. Az aktok, fejek, drapériák és a haj finoman cizelláltak. A környezetet alig néhány kellék jelzi: fa, szikla,

kapu. A tér az alakok és mozdulataik kapcsolatából vehető ki. Az aranyozott háttérkellékek és az alakok a föld sötétbronz színével állnak ellentétben.

Nehéz elképzelni mindazt a technikai nehézséget, amely a mintázást, öntést és vésést jelenti egy ilyen, figurákkal és finom részletekkel gazdagon díszített hatalmas kapunál. A négylevelű lóherés ablakokat, bizonyára egyenként vagy részletekben modellálták-öntötték, több mint 15 évig. A reliefek főalakjainak tervezését és viaszból való megformálását teljes mértékben Ghiberti vállalta magára. A befejezés egyszerre folyt, azután az öntésre bejöttek a segédek. Valószínű, hogy a durva öntvény első csiszolását, simítását ők végezték; bizonyára a lényegtelenebb figurákon és részleteken dolgoztak. Ghiberti pedig megbízatása értelmében saját kezűleg fejezte be a relief-fejeket és a prófétafőket. Remek szervezőképességét dicséri, hogy kézben tartotta a modellálást, öntést, csiszolást és az új munkafázis előkészítését. A kapu két szárnyának hatalmas keretét is ki kellett önteni; mindegyik egy keretvázból áll, hátsó lemezből és elülső, lombozatos-sávós rácskeretből. Az öntés magában is hőstettnek, igazi mutatóványnak számított, nem beszélve a befejezésről. Nagy műhelyt igényelt. Tudjuk, hogy Ghibertinek volt fészere, udvara, föltehetően kemencéi, meg melléképületei is. Az említett munkálatok a kapun mintegy húsz évig tartottak, a kész mű csak 1424-ben került helyére.

A munkálatok során Ghiberti művészete megváltozott és megérett, figurális és kompozíciós stílusa lényegesen eltért a pályázat reliefjétől. Pontos, törekeny, terjedelmes drapériába öltöztetett alakokat hozott Firenzébe, amelyeket 1400 táján a Franciaországban és Németországban elterjedt stílusból vettek át. Ezt a művészettörténészek által internacionálisnak nevezett stílust Ghiberti saját nyelvbe ültette át, határozottsággal és eleganciával, szűkszavú tartózkodással és közvetlenséggel társítva. 1417 körül a reliefek és a prófétafejek többsége már ki volt öntve és csiszolva. Ghiberti lehetett korának legelfoglaltabb és bizonyára legnépszerűbb firenzei művésze. De éppen akkor nagy próbatétel várt rá. Fialat szobrászok, néhány évvel fiatalabbak nála – főként Donatello és a hasonszörű fiatal patrónusok közül Cosimo Medici – egy monumentálisabb, nyíltabb, szókimondóbb művészetet követeltek, jóval „firenzeibbet”: ezen az antikvitás eltűntnek hitt művészetének felkutatását értették.

Ghiberti egész munkásságában arra törekedett, hogy meggyőzően mutassa be az alakokat, és érthetően fejezze ki kölcsönhatásukat. Meggyőződéssel találkozhatott saját értelmezésében az új igényekkel: a *flagelláció* klasszikus egyensúlyával, középen Krisztus meztelen alakjával; a próféták feje s gondolatteli kifejezése meglepően Caesar fejét idézik. Mellette dolgozott a szobrász Donatello, az építész Brunelleschi és a festő Masaccio. Ghiberti az 1420-as évek kora reneszánsz új stílusának alakításában élen járt. Donatello drámai és néhol erőteljes, Ghiberti finomságával meggyőző. A kora reneszánsz művészet sokarcú, mind Ghiberti visszafogottsága, mind Donatello haragos nyelvezete lényeges összetevője. Chagall nagy tisztelettel emlékezik meg Donatellóról.

1425-ben szinte előre eldőlt, hogy Ghibertit bízzák meg a Keresztelőkápolna keleti kapujának megtervezésével és öntésével, az Ótestamentum illusztrálásával. Csak egy ilyen ciklus tette kerekké a köröskörűli programot. *Az emberiség megváltása* megalkotásánál számolni kellett a három ajtóval: az Ó- és Újszövetség, amelyet Keresztelő János élete köt össze, aki végül is az utolsó próféta, Krisztus előhírnöke. Az is természetes, hogy mindenki elvárta, hogy az új kapu formája-mintája kövesse a két előzőét, Andrea Pisanóét és Ghibertiét. A bibliai jelenetek húsz apró négylevelű lóherébe tömörítése helyett szabadon válogatta ki az Ószövetség gazdag történetének elbeszéléseit; tíz nagy táblán, közel negyven jelenetben. A próféták száma megnövekedett és több bibliai hőssel gyarapodott, így ezeket a keretre kellett száműzni: húsz alak fülkében áll, és huszonnégy fej ugrik ki a korongokból, közöttük Ghiberti és

Ghiberti fia, segítője Vittorio. Végül a keret aljára és felső részére Ádám, Éva, Noé és felesége alakjai kerültek. A táblák mérete jóval nagyobb, mint a korábbi, négylevelű lóhere formátum. Elbeszéli az Ótestamentumot, epizód sorozatban előadva a *Genézis* szerint: *Ádám és Éva teremtése*, a *Bűnbeesés* és a *Kiűzetés a paradicsomból*, *Káin és Ábel története*; *Noé bárkája*, *Noé áldozata és szégyene*; ***Ábrahám találkozása az angyalokkal*** és ***Izsák feláldozása***, *Jákob és Ézsau története* hét epizódban; *József élete*; *Mózes átveszi a törvénytáblákat*, és *Izrael lányai*; *Józsua átkelése a Jordánon az ígéret földjére* és *Jerikó*; *Dávid levágja Góliátot*, a *filiszteusok fölötti győzelem* és *bevonulás Jeruzsálembe*; végül egyetlen jelenetben *Salamon és Sába királynő találkozása*. Az, hogy a távolból érkezett királynő meglátogatja Izrael bölcs királyát, föltehetően korabeli firenzei politikai-vallási eseményt örökít meg: jelesül a keleti és nyugati egyházak egyesítését. Néhány jól értesült tanácsadó javasolhatta Ghibertinek, hogy tegye emlékezetessé az eseményt.

Ismerős történeteket látni gazdag részletességgel kidolgozva – az idő tájt mindenki kívülről ismerte a Bibliát –, mindez meghatotta a firenzeiek szívét. Amikor Ghiberti életéről mesélt, jogos büszkeséggel számolt be sikeréről, s még inkább arról, ahogyan képes volt szemet gyönyörködtetően kifejezni a mesét a sok-sok epizóddal, tisztán, jól láthatóan; néhány táblán száznál több alakkal, a teljes térbeli előtérben lévő szobortól a lapos reliefig. Mindezt láthatóan mély és széles térbe helyezve, perspektivikusan, meggyőzően elrendezve, az alkotó szavaival: „a tekintetben, ahogyan a szem látja, méri őket, [...] a közelebbi figurák nagyobbak, a távolabbiak kisebbek, mint a valóságban” Ghiberti az új portálon elért eredményt hangsúlyozza: amit addig csak festményeken valósítottak meg, ő bronzba is tudta önteni. Elsőként hágtá át a korábbi szobrászatértelmezés határait. Önéletírása elárulja kétségtelenül dicsvágyó törekvését a második ajtó megtervezésére: megfogalmazni egy történetet, sok alakkal, mély és térbeli tájképekkel, architektúrákkal. A Káin és Ábel táblán az előtér figurái – az ökreivel szántó Káin, aki majdhogynem büszkén viseli az Úr átkát – szinte gömbölyűek, teljesen térbeliek. A második táblán a relief csökken, kisebbedik: Ábel egy buckán ül nyáját őrizve; Káin lemészárolja testvérét. Egy keskeny domborművön leghátul, messze a hegycsúcson, mégis tisztán kirajzolódva a testvérek áldozatukat mutatják be. Balra, ugyanazon a táblán, kisgyermekként játszanak szüleik térdén egy szalmakunyhó előtt. A táblákat fák és sziklák kötik össze; az alakokon csillámló arany, a természeti kép, a látvány és a puszta föld adja az atmoszféra látszatát. Hasonlóképpen a Noé-táblán, a szem az elülső tábla hatásos jeleneteiről (Noé áldozatáról és szégyenéről) a távoli háttérre siklik: az alig kiemelkedő, finoman cizellált állatokra, oroszlánokra, elefántokra és a szivárványon repdeső madarakra. Közvetlenül alatta az **Izsák**-táblán klasszikus rajzolat adja a mérhető tér káprázatát és alkotja a különböző epizódok előterét: Izsák elküldi Ézsaut vadlúdra vadászni; Jákob megkapja az áldást, a háttérben Rebekával; az asszonyok az ikrek születésénél; a háttérben a munkálkodó Rebeka, a testvérek vitája; Rebeka imája; Ézsau vadászata. Sába királynő találkozása Salamonnal végül a szobrász egybegyűjti az összes alakot – majdnem százat – a színpad két szintjére: középen a királyi pár egy emelvényen; az előtérben bámészkodók gyalogosan és lóháton; mindőjüket egy görög tragédia kórusához hasonlóan rendezte el a művész.

A keret munkálataival, figuráival és aranyozásával együtt 1452-ig további tizenöt évet vett igénybe, míg végre a kaput felállíthatták megtisztelő helyére, a katedrálissal szemközti keleti oldalra.

A nagyközönség keveset tudhatott a technikai és egyéb nehézségekről, melyekkel Ghibertinek meg kellett küzdenie. Bámulatba ejtette, kivítva tetszésüket a rajz újdonsága, könnyen érthető stílusa: a figurák kavalkádja, kifejező cselekedeteik, a tér és

atmoszféra ellenállhatatlan ereje, a részletek finom öntése, megmunkálása, gazdag aranyozása. A kortárs művészek és műértők teljesen felfogták Ghiberti mesterségbeli tudásának összetettségét, továbbá bátor küzdelmét a reliefszobrászat új távlatainak eléréseért. Figyelmüket lekötötte az új út, amely magába olvasztotta és újraértelmezte a klasszikus antikvitás művészetét. Ghiberti, miközben a keleti portálon dolgozott, felfedezte a római szarkofágok és mellszobrok kora ifjúságától ismert mesés világát. Többé már nem egyszerűen modellt jelentettek számára, hanem a puszta természetet, megoldást nyújtva a különféle nehézségű problémákra: a cselekményre, mozgásra és az aktok ábrázolására. Magasabb rendű világot tükröztek, másfajta – lebegő ruhába burkolt, kecses, könnyed léptű, elegáns mozdulatú – emberi lényekkel benépesítve. Ez a felfogásmód vérvé vált Ghibertinek, az antikvitás szellemében szabadon alkotott: Káin úgy áll az Úr előtt, mint egy görög pásztor.

Az ajtók ma is látható aranyozása 15. századi, sokak számára talán a kapuk legmeghatározóbb vonása. A II. világháború után támadt fel hajdani szépségében, amikor Bruno Bearzi és munkatársai eltávolították az aranyozott felszínről a szennyezett réteget. Az aranyozás és a domborművek szépségének köszönhetően a keleti ajtókat a Paradicsom kapujának nevezték el az itáliaiak (egyések szerint Michelangelo adhatta elragadtatásában).

Ghiberti a *Porta del Paradiso* tíz nagy domborművén a korabeli festészettel párhuzamosan a szobrászatban is a perspektíva eszközeivel oldotta meg a térábrázolás problémáját. A kapu felső domborművén még a cselekmény egymást követő mozzanatai egyesülnek a közös térben, az alsókon már a cselekmény időbeli egysége is érzékelhető, távlati megoldása egyre tökéletesebb. Tájrészletei hagyományosak, de építészeti hátterei már modernnek. A kompozícióban mindkettő szerepet kap.

10. Rembrandt: Izsák feláldozása

Chagall már egészen fiatalon lelkesedett Rembrandt művészetéért. Szent-Pétervárott, ahol 1907-ben beiratkozott a Művészeteket pártoló Birodalmi Társulat iskolájába, biztosan láthatott Rembrandt festményeket. 1779-ben a Walpole-gyűjteménnyel együtt Rembrandt van Rijn 1635-es dátumú és szignójú *Izsák feláldozása* festménye II. Katalin orosz cárnő birtokába került és ma is a szentpétervári Ermitázs gyűjteményben található. 1932-ben Hollandiába utazott, hogy többek között Rembrandt festményeit és rézkarcait is láthassa. A holland mester (és feltehetően a németalföldi mesterek művészete is) mélyen hatott Chagalléra, nyomon követhető mind kompozícióikban, mind a *fény-árnyék* felhasználásban és olyan drámai kifejezőmódot választottak a vallásos érzés kifejezésére, amely az *emberit szentként* tünteti fel. Vagyis az isteni a valóságban jelenik meg. Chagall ugyan az Ótestamentumon nőtt fel, de a Megfeszítettet ábrázolta, művészete részévé vált és a pátriárkák, királyok, próféták történeteivel olvasztotta össze, akik közel álltak az Istenhez. Az Isteni hatalom ugyan ábrázolhatatlan, viszont a különös szent életű emberek cselekedeteikben megfesthetők.

Művészettörténeti szenzációként ünnepelték 1992 januárjában, hogy a mintegy 357 éve festett Rembrandt *Izsák feláldozása*⁸⁰ festményeinek két változatát (az 1635-re datált, a szentpétervári Állami Ermitázsban lévő festményt és az egy évvel később befejezett, a müncheni Alte Pinakothekában őrzött változatot) az amszterdami Rijksmuseumban a Rembrandt-szakértők egyszerre szemlélhessék. Bár mindez csak néhány óráig tartott, az esemény élénk érdeklődést váltott ki, ugyanis a müncheni kép kapcsán a mester számos művét illetően fölmerült a kérdés: vajon Rembrandt-műről van-e szó, vagy sem? Érthető, hogy a kutatás különös figyelmet keltett. Ez esetben a kérdés sokkal inkább az, hogy mit jelent a sajátos és egyértelmű kézjegy, amely szerint „Rembrandt. verandert. En overgeschildert. 1636” (‘Rembrandt . Megváltoztatva. És átfestve. 1636’). Mindezt a 19. század végén fedezték fel, és ez jelenti a müncheni kép próbakövét: az aranykorszak nagy holland művével mindenképp foglalkoznunk kell.

10.1. Az ótestamentumi történet értelmezése Rembrandt korában

A 17. század közepéről származó szövegek szerint az ábrahámi történet a következő gondolatokat ébreszti:

1. A hit próbája.
2. Izsák, mint Krisztus prototípusa.
3. Az isteni parancs és az atyai szeretet összeütközése. Az exegézisben egyre nagyobb szerepet kap az Ábrahámban küzdő két erő: test és szellem. A próba súlyosságát az is tanúsítja, hogy a patriarchának éppen atyai szeretetére számít. A bibliai szöveg, eltekintve a 2. verstől, amely kifejezetten Ábrahám fia iránti érzelmét említi, igencsak visszafogottan ábrázolja a szereplők érzéseit és lelkivilágát. Későbbi exegéták és kommentátorok ezt a látszólagos hiányt bőségesen pótolták.⁸¹ A kora keresztény görög Órigenész 8. és 9. Genezis-homíliájában – az *amor dei* és *amor carnis*

⁸⁰ Dekiert, Marcus: Rembrandt. Die Opferung Isaaks, Alte Pinakothek. München, 2004.

⁸¹ L. Luther Genezis-előadásai (1535–1545) Weimar, 1912, 43.köt. 200–270; vö. Lerch, 1950. 156–202.

ellentétéhez hasonlóan – a hittel vitakozó atyai szeretet szempontját honosította meg az exegézisben⁸².

4. Példaadás, erkölcsi jelentés. A reformációval a 16. század elején az Ótestamentum magyarázatában fontos változás következik be: a *sola scriptura* ('egyedül a Szentírás') előírásának megfelelően az Ótestamentumot az egysíkúan tipológiai, az elbeszéléseket a tisztán példabeszédszerű felfogásából feloldja, és immár a *sensus litteraris*, tehát az ábrázoltak szó szerinti, történelmi jelentőségét hangsúlyozza.⁸³ A bibliai történetek moralizáló boncolgatása következik, amely a szereplőket *exempla virtutis*-szá, az erény követendő példaképévé teszi.⁸⁴ Az amszterdami Képes Biblia szövegének magyarázatában fölfedezhető néhány időszerű esemény hatása. A képes Biblia nem kifejezetten a művelt emberek szűk körének készült. A Rembrandt-kép vizsgálata nagy horderejű,⁸⁵ hiszen korának történelme az ótestamentumi legendával hozható párhuzamba.

A 16. századi és a kora 17. századi holland aranykor Képes Bibliái és rézkarcsorozatai előlendítették az ótestamentumi tárgyú festészet kialakulását. Az egyházi művészet elleni 1566. évi képprombolás után e festészet kibontakozása némileg meglepő.⁸⁶ Christian Tümpel felsorol néhány indokot, amelyek megmagyarázhatják az Ótestamentum témavilágának az 1660 utáni holland festészetben tapasztalható népszerűségét: „a magas színvonalú kabinetfestészet korai kialakulása, az Ótestamentum fölfedezése a nyomdai grafika számára, az irodalmilag-vizuálisan képzett gazdag polgárság gyűjtőszervevénye, az a tény, hogy a művészek a nyomdai grafika és a művészet nemzetközi fejlődése felé fordulnak, továbbá a világtörténet enciklopédikus feltárásának kedvező szellemi-kulturális légkör”.⁸⁷ Emellett utalnunk kell az Ótestamentum kiemelkedő kortársi-politikai szerepére, a fiatal köztársaság hazafias önértelmezését szívósan formáló, az észak-németalföldi tartományok szempontjából kiemelkedő jelentőségére, amely a holland Izrael-képben fejeződik ki: ugyanis itt elsősorban a németalföldieknek a spanyol megszállás elleni szabadságharcát és az Izrael néperől szóló ótestamentumi történetet hasonlítják össze, mind a képzőművészetben, mind az irodalomban.⁸⁸ Volker Manuth megemlíti, hogy a fentiekben vázolt, szó szerint és történetileg olvasott s fölértékelődött Ótestamentum a Németalföldön uralkodó kálvinista tanítás szempontjából rendkívüli szerepet játszott, ami a grafikában és a festészetben ugyancsak befolyásolhatta a témaválasztást.⁸⁹ Az ótestamentumi ikonográfia alkalmazása gazdagította a 16–17. századi európai protestáns képzőművészetet. A felekezeti sokszínű 17. századi holland társadalmon belül nincs egyéni protestáns ikonográfia; inkább a kora 16. század óta meglévő, felekezetek fölötti újszerű vallásosságról és szellemiségről beszélhetünk.

⁸² Vö: Lerch, 1950, 50–51.

⁸³ Tümpel 1980/1981, 50. Tümpel, 1968, 99.

⁸⁴ L. Falkenburgot is, 1988, 9–10.

⁸⁵ Éppen a moralizáló-példamutató jellegből fakad, hogy a holland 17. században az *Izsák feláldozása* mint „kép a képben” válik érdekessé. Így Bartholomäus van des Bassen és Esaias Van den Velde az 1620-as évek egyik festményén érzéki élvezeteknek hódoló fiatalembereket mutat be, akik – elítélhetően viselkedve zenélnek, asztalnál mulatoznak és bort vedelnek –, azon erényes és istenfélő Ábrahám megfestett ábrázolásával szemben, aki kész Izsák fiát feláldozni (Amszterdam, Rijksmuseum Inv. A 864; vö: Keyes 1984 87–89).

⁸⁶ Vö. Tümpel 1980/1981, 50. old.; Tümpel 1994, 8.

⁸⁷ Tümpel 1994: 23.

⁸⁸ Különösen az exoduspárhuzamok terjedtek el, vö. Huiskamp 1991, 146–149.; Manuth 1992. 491.; Schama 1988, 112–143.

⁸⁹ Manuth, 1992, 481.

A 17. század eleji holland képzőművészetben – még a századforduló előtt tevékenykedő haarlemi manieristák követőiként – az amszterdami festő körül csoportosuló prerembrandtisták és a Rembrandt-tanító Pieter Lastman (1583–1633) azok, akik a történelmi festészetet ótestamentumi témákkal gazdagították.⁹⁰ A téma középkori tipológiai-szimbolikus értelmezésének háttérbe szorulásával lehetővé vált, hogy a történetek tartalmára koncentráljanak; ettől fogva a szereplők érzéseit ábrázolták, a belső megindultságot külső mozgásokká – gesztusokká, taglejtésekké, testtartássá, mimikává – alakítva.⁹¹ Amint ez az *Izsák feláldozása*-nál a továbbiakban beigazolódnak, Rembrandt e vonatkozásban sokat tanult Lastmantól, s ez lehetővé tette számára, hogy az amszterdami ótestamentumi történelmi festészetet az 1630-as évektől kezdve magas színvonalra emelje.

10.2. Rembrandt és a hagyomány: az előképek

Az *Izsák feláldozása*-ra vonatkozó irodalomban rendszeresen utalnak arra, hogy a holland mester egyértelműen követte a téma képhagyományát.⁹² Ez különösen az *Izsák feláldozása* müncheni változata esetében tanulságos. A téma már a kora keresztény idők óta a gyakori és széles körben terjesztett ótestamentumi történetek közé tartozott; az Ábrahám-ábrázolások között az *Izsák feláldozása* a legjelentősebb és a legkorábbi. Igen gyorsan kialakult az esemény csúcspontját visszaadó, drámai-realista ábrázolástípus, amely majdnem változatlan sémát követett: Ábrahám a központi figura, áldozati késével jobbát kinyújtja, s bal kezével a máglyán vagy a közvetlen előtte térdelő, illetve fekvő, többnyire megkötözött Izsákot ragadja meg; az isteni beavatkozást eleinte még gyakran Isten kezével, majd egyre többször a beavatkozó angyallal ábrázolják. A tűzedény, az aljnövényzetbe akadt kos és – bár ritkábban – a hegy alján hátrahagyott két szolga a számmal a motívumkánon része.⁹³

Közvetlenül Rembrandt előtt, az általa mélyen tisztelt, befolyásos tanítója, Pieter Lastman foglalkozott behatóan a 1Móz 22 kulcsjelentével. 1609-ben alkotta az amszterdami Rembrandt-házban őrzött grisaille-t, amely a képi hagyomány említett elemeit vonultatja fel.⁹⁴ Még akkor is, ha a kis alakos mű jelentősége Rembrandt számára viszonylagos, kompozíciója a bal oldali felhőkből előtörő angyallal és a hirtelen fejét elfordító patriarchával tökéletesen összehasonlítható, akárcsak a fahasábra kényszerített Izsák. Azonban Lastman jelentősége túlnő ezen a hivatkozásokon, ugyanis a fiatal Rembrandt – aki maga sohasem kereste föl Európa déli részét – az Itáliában járt tanítótól szerzett tudomást a korai barokk római festészeiről, különösen Michelangelo Merisi da Caravaggio korszakalkotó művészetéről. Lastman kis amszterdami táblája bizonyítja, hogy alkotója ismerte a híres, röviddel 1600 után létrejött, a Contarelli-kápolnában, a római San Luigi dei Francesi-ben lévő oltárképet, amelyen egy merészen szárnyaló angyal Máté evangélistához száll alá.⁹⁵ Különösen Rembrandt 1635-ös első változatának kialakításában lehetett Lastman 1609-ben készült kompozíciójának lényeges szerepe. Hét évvel később Lastman még egyszer feldolgozta e témát. Az 1616-os festmény ma a Louvre-ban található.⁹⁶ Rembrandt számára különös jelentőségű lehetett a későbbiek során összehasonlíthatatlanul nagyobb erővel ábrázolt, a fiú fejét

⁹⁰ Tümpel 1994: 8–23.

⁹¹ Vö. Tümpel 1971: 26.

⁹² Weisbach 1926: 189; Rijckevorsel 1932: 127.

⁹³ LCI 1: 23–30. hasáb; RDK 1: 82–102.

⁹⁴ Fára festve, 40 × 32 cm, Reijksdienst Beeldende Kunst.

⁹⁵ Bruyn 1970: 40.

⁹⁶ Fára festve, 35 × 41, monogrammal, dátummal, 1616. Párizs, Musée du Louvre, Inv. RF 920.

hátranyomó Ábrahám motívuma. Figyelemre méltó e vonatkozásban az, hogy az ősatya nem egyenesen áll, hanem felhajtott bal lábszárával az áldozati köre támaszkodik; Rembrandt a fia felett térdelő Ábrahám magatartásában ezen elődhöz csatlakozik. Amint ezt Josua Bruyn meggyőzően bebizonyította, Lastman itt is az itáliai előképekhez nyúl vissza, így például Izsák tartását Paolo Veronese egyik művéből kölcsönzi.⁹⁷ Lastmannak egy harmadik kompozíciója kizárólag Johannes van Somer mezzotintolapján maradt fenn.⁹⁸ Lastmant az itáliai cinquecentó klasszikus megformálása ihleti – (Tiziano műve, az *Izsák feláldozása* a S. Maria della Salutében, Velence, 1543–1544)⁹⁹, s e felfogást Rembrandt átvette, mégpedig amikor az angyal megragadja Ábrahám csuklóját. Ez a képi elbeszélést a nézőnek megmagyarázó motívum a reneszánsz és a kora barokk itáliai művészetében egyébként igen gyakori, mint például Brunelleschinél, Ghibertinél¹⁰⁰, Raffaélónál¹⁰¹ vagy Caravaggiónál (36. sz. ábra).¹⁰² Lastman három változatának az a jelentősége, hogy másodkézből hozzáférhetővé tette Rembrandt számára a példaképet jelentő 16. és a kora 17. századi itáliai művészetet¹⁰³. Peter Paul Rubens nagyban befolyásolta Rembrandt ideálkeresését a téma átformálásával. Ő 1614-ben fejezte be az *Izsák feláldozása* festményét (jelenleg Kansas Cityben), amely attól fogva Hollandiában, Hágában volt.¹⁰⁴ Ez abból világlik ki, hogy Balthasar Flessiers festő – aki talán a Rubens-mű tulajdonosa is – éppen 1614-ben a németalföldi országgyűléstől engedélyt kért arra, hogy a festmény alapján reprodukciós karcot készíttethessen. Andreas Stock rézmetsző mester még ugyanebben az évben el is végezte a munkát, mégpedig úgy, hogy az előképet oldalhíven a rézkarcba vitte át.¹⁰⁵ Így Rembrandt mind a rézkarcot, mind az eredeti festményt láthatta. A fentiekben már vázoltuk a sikeres flamand festőfejedelemnek az 1630-as években Rembrandt művére gyakorolt rendkívüli hatását, Rembrandt példaképének tekintette Rubensnek ezt az erőteljesen barokkos művét, amely a témához tartozó kiemelkedő itáliai művészek – Andrea del Sarto¹⁰⁶, vagy Tiziano – munkáinak megismerését tette számára lehetővé. Nyilvánvaló, hogy az amszterdami festő számára a feláldozásra váró ruhátlan *Izsák* jelentett különlegességet. Ha Rubens kompozícióját 45 fokkal jobbra forgatjuk, és a fiút mintegy fekvő szemléljük, nyilvánvalónak tűnik hasonlóság. Ugyancsak a jelenet képi tere a jobb oldalon lévő sűrű farakással és a bal oldali kontrasztot adó távolba vesző pillantással, úgy tűnik, közel áll Rembrandt felfogásához. Az *Izsák feláldozása* müncheni variánsáról megemlítendő, hogy Rubens is szokatlan képi motívumot alkalmazott: a váratlanul felbukkanó, az ősatyát meglepetésszerűen lerohanó angyalét.

Rembrandt számára a sikeres kortársaktól, néha az előző évszázad festőitől átvett kompozíciók kiindulópontot jelentettek saját képeihez. Az elődökkel folytatott közvetlen vita és a magyarázatkeresés közben az amszterdami mester arra is törekedett, hogy meghaladja őket (Jan Lievens). A 17. század németalföldi művészetelmélete a

⁹⁷ Bruyn 1970: 35.

⁹⁸ Holstein XXVII, Nr. 2: 112.

⁹⁹ Wethey 1969: 120–121.

¹⁰⁰ Keresztelőkápolna relieffe, bronz, 1401, Firenze, Bargello.

¹⁰¹ Augustino Venetiano rézkarc, Raffaello nyomán.

¹⁰² Vászón, 104 × 135, Firenze, Uffizi, Inv. Nr. 4659.

¹⁰³ Müller Hofstede 1929: 65–67; Stechow 1969: 150–115; Broos 1985–1986: 16; Tümpel 1991: 157–158.

¹⁰⁴ Rubens-Corpus 1989 III: 58–61. Nr. 12.

¹⁰⁵ Hollstein XXVIII: 88. Nr. 1.

¹⁰⁶ A kompozíciót tartalmazó, az 1520-as évek végén készült három változatához (Cleveland, Drezda, Madrid): Freedberg 1963: 146–151. Nr. 66.

tudatos hivatkozás ilyen fajtájára és a más alkotók műveivel való vetélkedésre az *aemulatio* kifejezést használja.¹⁰⁷ Franciscus Junius e terminussal az 1637-ben, első kiadásban *De Pictura Veterum* 'A régiek festészetéről' címen megjelent könyve 1641-ben kiadott fordításában a megfelelő holland *Naer-yver* 'utószorgalom, utóbuzgalom' fogalommal rokonította.¹⁰⁸ Mások műveinek átvétele és kölcsönzése a 17. században egyáltalán nem számított becsületsértőnek, sőt ezt általánosságban ajánlották is.

Rembrandt tehát a téma képi hagyományát követte, és nyilvánvalóan ismerte kortársainak példaképekül szolgáló megoldásait. Mintaképeit egyértelműen maga mögött hagyja, az elbeszélés üzenetét mélyebben élve át. Elődeihez képest fokozza a jelenet drámaiságát: átveszi a megragadó angyal erőteljes motívumát és az újonnan kigondolt, leeső késhez kapcsolja, ezáltal az előbbi hatását növeli. Ugyancsak fölerősíti a fiút az áldozati oltárra kényszerítő apai kéz momentumát: egyrészt a halálos csapás elől eltakart szemeket irgalmasnak ábrázolja, másrészt fokozza az erőszak bemutatását. Itt Rembrandt durvasága Caravaggióéval találkozik. Ez utóbbi 1603-ban a firenzei Uffiziben lévő festményén az ösatya nyersségét állítja elénk: Izsák az atyai kéz nyomása alatt felkiált a fájdalomtól.¹⁰⁹ Rembrandt a hatalmas, a fiára térdelő patriarcha alakjával a hagyomány minden előképén túllépett. Ábrahám megindultságának bemutatásával – a kétségbeesést, a gyászt és a meglepetést egyformán kifejező aggastyánfej ábrázolásával – a holland mester az isteni parancs mértéktelen embertelenségét, az ösatya feltétlen hitét utánozhatatlanul teszi megtapasztalhatóvá. Megállapíthatjuk, hogy nem a szabályszerű témaválasztás eredetisége, hanem sokkal inkább azon képessége, hogy az elbeszélés pszichológiai drámáját, feszültségét ragadja meg és alakítja képpé, valamint az érzések ábrázolásának hitelessége emeli Rembrandtot elődjei, kortársai és utódai fölé.¹¹⁰

10.3. Az 1635. évi szentpétervári Izsák feláldozása. Rembrandt, mint barokk történetek piktor

1779-ben a Walpole-gyűjteménnyel együtt Rembrandt van Rijn 1635-es dátumú és szignójú *Izsák feláldozása* festménye II. Katalin orosz cárnő birtokába került.¹¹¹ A közel kétméteres vászonkép lenyűgöző. Rembrandt az ótestamentumi elbeszélés drámai tetőpontját három életnagyságú figurával ábrázolja. A feláldozás színhelye erdős csúcs: baloldalt széles tájkép, ez az atya és fia által megtett út hosszát jelzi; a patriarcha az ágyékkötőt viselő Izsákot háttal a lazán rakott fahasábokra fektette. Az öltözékén fekvő fiú védtelenségét, kiszolgáltatottságát az éles fénnel megvilágított csupasz felsőteste és hátrakötözött keze érzékletesen fejezi ki. Ábrahám méltóságteljesen hajlik áldozata fölé. Eltökéltséget, hogy teljesítse az isteni utasítást, Ábrahám Izsák fejét visszanyomó kezének durva motívumával szemlélteti Rembrandt. A fiú toroka védtelenül várja a halálos vágást, az áldozat fájdalomtól és félelemtől eltorzult arcát a mester elrejtette a nézők szeme előtt. Ezt különféle képp magyarázzák: nem csupán eltökélt kegyetlenségét, de gondoskodását is hangsúlyozzák. Ezért a fiú közvetlenül feláldozása előtt nem veszi észre a kést. A témát ábrázoló képek nagy száma, amelyeken a fiú fejére tett kéz látható, arra utal, hogy itt egy kanonikus, a zsidó áldozati rituálénak a mózesi könyvekben leírt

¹⁰⁷ Wetering 2001–2002a: 47–48.

¹⁰⁸ Broos 1985–1986: 5.

¹⁰⁹ Vászon, 104 × 135 cm, Firenze, Uffizi, Inv. Nr. 46–59

¹¹⁰ Tümpel 1969: 197; Sumowski 1983–1994 1: 9.

¹¹¹ Ez a mű ma is az Ermitázs kiemelkedő remekművei közé tartozik.

mozdulatáról van szó, amelyet a festő drámaian kiélez és átértelmez. Miközben a kép jobb szélén, az üstben az áldozati tűz már lángol, az egyik felhőből előbukkanó angyal megakadályozza az áldozatbemutatást. Az isteni fény a reménytelen sötétségben Mórija földjén a hegyre hull. Az égi hírnök baljával az ősatyának megálljt parancsol, jobb kezével pedig a csuklóját fogja át. Itt Rembrandt sajátos, roppant kifejező és erős motívummal érzékelteti a döntő pillanatot. Az apa hagyja, hogy a görbe keleti tör földre hulljon. A védtelen fiú fenyegetettsége egyszeriben megszűnik. Ábrahámot az ott termő angyal meglepi, így a fejét gyorsan elfordítja, és tekintete, amelyen – akár egész arcán, ráncokkal redőzött magas homlokán – egyidejűleg az iszonyat, rémület, keserűség és meglepetés uralkodik, találkozik az angyaléval. Ez utóbbi – a nyitott száj is jelzi – éppen a megváltó szavakat ejti ki, miszerint az atya ne emeljen kezét a fiára.

Rembrandt nemcsak az eseményt hozza testközelbe a méretekkel a néző számára, hanem az előtérbe helyezi az egész képfelületet betöltő életnagyságú figurákat is egy buja aljnövényzettel borított keskeny színpadon. A közelség érzését fokozza a kontrasztos, széles tájra való kilátás. Az idősebb Matthäus Meriántól eltérően Rembrandt nem követi a bibliai szöveget, amely szerint az angyal az égből kiált le, hanem az eseményhez kapcsolja, hagyva, hogy szó szerint – az utolsó pillanatban – közbelépjen. A továbbiakban kiderül, hogy ez a motívum nem az ő találmánya, itt azonban elsősorú alkalmazása kiemeli, fokozza a cselekmény csúcspontját.

E bibliai történet szereplője kétségkívül a súlyos próbatétel elé állított ősatya, Ábrahám. Rembrandt e szerint is helyezi el a képen: a hatalmas, méltóságteljes patriarcha a kompozíció középső részét uralja; karjai az egész jelenetet átfogva mindkét központi cselekményt feszültségben tartják, a képen egyértelműen a főalakra utalva jelennek meg. Elöl a fiú az áldozat szerepében (Izsák teste baloldalt lentől kiindulva jobbra fölfelé az atyjához vezet el), és balról az Ábrahám felé siető, lobogó ruhaujjú angyal, aki a végzetes tettet igyekszik megakadályozni. Rembrandt a három figurát kezekkel és pillantásokkal fűzi szorosán egybe. A történet legjobban talán alulról fölfelé haladva „olvasható”: tekintetünk először a megkötözött Izsák szinte világító testére esik, majd Ábrahám bal kezének erős motívumán át először a kifejezésteli agg fej és a karok ívét követi, végül megpihen az angyal oltalmazó gesztusán. A beavatkozó bal kéz mozdulata nem csupán megállást parancsol, hanem egyúttal megvált, megszabadít – a magasságos Isten jelképe. Rembrandt nemcsak meggyőzően, kezekkel, arckifejezésekkel és pillantásokkal ábrázol, de a fénnel is: éles, balról jövő rávetülése egyértelmű fény-árnyék ellentétet idéz, lényegesen kiemelve a húsvörös részleteket – a kezeket, Ábrahám arcát, Izsák törzsét.

Az előbbieken leírt vonások – drámaian mozgó életnagyságú alakok, erőteljes világos-sötét kontrasztok, az elbeszélésre összpontosítás a döntő momentumok kiemelése mellett, az eseményt kifejező kezek és pillantások hangsúlyozása – különösen jellemzőek az 1630-as évek rembrandti történetfestészetre.¹¹² A művésztől – a szakosodott festővel ellentétben – sokoldalúságot várnak el: csendéletet vagy tájat ugyanúgy kell tudnia festeni, mint figurákat. Megkövetelik tőle, hogy az alakokat helyesen proporcionálja, jelenetekbe komponálja, újabb figurákkal hozza kapcsolatba, ráadásul mindezt egy képbe sűrítve. Továbbá a történeti festő legyen pictor doctus, aki a históriák alapját nyújtó szövegekből alakítja ki saját képi elgondolásait. És nem utolsósorban olyan alkotó, aki nemcsak imitál, hanem képi elbeszéléseket és szerkezeteket ötl ki.¹¹³

¹¹² Vö. Bruyn/Wetering 1989, 3–11.

¹¹³ Vö. a históriafestészet és a műfaj hierarchia témájához Gaethgens/Fleckner kommentárokkal ellátott forrásantológiáját 1996, 16–18.

Az 1630-as évek közepén jellemzőbbek Rembrandt életnagyságú figurális történeti festményei. Az 1635-ös *Izsák feláldozása*-t a müncheni *Szent Család*-dal¹¹⁴ és a monumentális *Sámson megvakításával*¹¹⁵ e három további fő műve mellé helyezhetjük. Az Alte Pinakothek-beli, 1634-ben alkotott *Szent Család* kiválóan összehasonlítható az *Izsák feláldozása*-val. Méretei miatt a festmény csak kellő távolságból élvezhető; a feltűnő formátumot a művész azzal osztja meg, hogy a kép szerkezetét három, egymással szorosan összekapcsolódó alakból építi fel. Ehhez járul még a ruhák hasonlósága (Mária fátyla, az angyal és Izsák köntöse), s jellemző a tört színek, tónusok használata.¹¹⁶ A Londonban és Frankfurtban lévő művek teátrálisan elbeszélte történeti az ábrázolás drámaisága és kemény előadásmódja szempontjából az *Izsák feláldozása*-hoz mérhető: így a pillantásunkat szinte megbabonázó, lehulló áldozati kés azon két aranyedénynek felel meg, amelyet a páni félelemtől megriadt figurák a *Baltazár lakomájá*-n meglöknek.

Az 1630-as évek közepének imént jellemzett festményei segítségével egyértelműen megállapítható Rembrandt abbéli igyekezete, hogy megfeleljen a nemzetközi barokk festészet követelményeinek és hagyományainak. Talán kimondhatjuk: az a törekvés vezette, hogy a déli, mindenekelőtt a korabeli flamand történetfestészet mellé valamilyen, az akkori időkhöz illő, azonos értékű munkát helyezzen el. E téren a nála 30 évvel idősebb, ünnepelelt antwerpeni festőhercegre, Peter Paul Rubensre (1577–1640) mint példaképre tekintett. A későbbi vélemény, hogy Rembrandt „Hollandia Rubense” akart lenni, bizonyára túlzás.¹¹⁷ Azonban a fent említett Alte Pinakothek-beli *Levétele a keresztről* (5. sz. ábra) témája Rembrandt számára ugyanaz, mint Rubens híres oltárképé az Antwerpeni székesegyházban; több figura is visszavezethető rá. Föltételezhető, hogy Rembrandt Lucas Vorsterman 1620-ban metszett és kiadott rézkarcát Rubens mintája nyomán ismerte meg, sőt esetleg meg is volt neki. A továbbiakban világossá válik, hogy az *Izsák feláldozása* tervezésekor is a flamand Pate egyik műve lebegett előtte. Rembrandt igen becsülte Európa-szerte elismert kollégáját, ami abból is kiderül, hogy 1637 októberében Rubensnek azt a festményét szerezte meg a csendéleteket festő Jan Jansztól, amely *Héró és Leandrosz* történetét ábrázolja.¹¹⁸ Rubens egyik ilyen témájú festménye ma a Yale University Art Galleryben, New Havenben található.

10.4. A másik *Izsák feláldozása* – az 1636-os festmény az Alte Pinakotheká-ban. Megszerzése és a „fortuna critica”

„De historie van Abraham, daar hij zijn zoon Isaak offert, zeer kragtig en konstig geschildert door Rembrandt” ’Ábrahám történetét, amikor Izsák feláldozza fiát, szerfölött erőteljesen és művészien festette meg Rembrandt’. Ez a leírás egy 1760. szeptember 16-i, megnevezetlen antwerpeni árverés katalógusában olvasható. Ez a legrégebbi okirat az Alte Pinakotheká-ban őrzött festményről. Megbízható információk az előző 124 évről nem állnak rendelkezésünkre. A festményt a 17. századi leltárokban

¹¹⁴ Vászon, 183,5 × 125,5 cm; München, Bajor Állami Festménygyűjtemények. Leltár: 1318, Vö. RRP II (1986), A 88, 450–458), a szintén 1635-ben keletkezett, a Londoni National Gallery-beli *Belsazar lakomájával* (31. Vászon. 167 × 209 cm, London, National Gallery, Kat. Sz: 6350, Vö. RRP III (1989). A 110, 124–133. old.)

¹¹⁵ Vászon, 206 × 276 cm, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Lelt. 1383, Vö. RRP III (1989) A 116, 183–195. old.

¹¹⁶ 33 RRP III, 1989, 103–105.

¹¹⁷ L. Schama, 1999, 32. old.

¹¹⁸ Strauss/Meulen 1979., Dok. 1637/6. 144–145. old.

megpróbálták ugyan föllelni, de ezek az erőfeszítések nem hoztak eredményt. Az amszterdami műkereskedő, Hendrik de Winter az említett árverésen szerezte meg az *Izsák feláldozását*, majd a düsseldorfi galériaigazgató, ügynök – az 1742 óta Mannheimben tartozó Karl Theodor von Pfalz-Sulzbach választófejedelem (1724–1799) udvari festője –, Lambert Krahe (1712–1790) megvásárolta azt Wintertől. Ez Krah-nak Franz Olivier von Cornet, pfalzi lakoshoz, a későbbi hágai követhet intézett 1760. november 8-i leveléből derül ki. Ugyanakkor megtudjuk azt is, hogy Krahe a festményt saját számlájára vette, tehát először a magángyűjteményébe szánta. Az udvari festő közvetített urának, a pfalzi választófejedelemnek egy Rembrandt-festmény megvételekor Hendrik de Winternél: itt a jelenleg ugyancsak a Bajor Állami Festménygyűjtemény állományában található *Szent Család*-ról van szó. Nem sokkal később a Mannheimer Galéria 1780. évi leltárában a 189. szám alatt az *Izsák feláldozása* is szerepel, és pedig Ferdinand Bolnak, Rembrandt tanítványának festményeként!¹¹⁹ Azonban Karl Theodor – néhány hónappal halála előtt – mannheimi gyűjteményét az 1799-ben előrenyomuló francia csapatok elől az udvar bajor fővárosába kellett menekítenie. A képet sokan ma is Ferdinand Bolnak tulajdonítják. Az 1812. és 1856. évi müncheni gyűjtemények leltáraiban az *Izsák feláldozása* még mindig az ő nevének szerepel; az utóbb említett állományjegyzékben azonban a Rembrandt-tanítvány nevét egy kéz áthúzta, és tanítómestere nevére javította ki. Ez a változtatás – amely arról tanúskodik, hogy Rembrandt művét tanítványa vagy munkatársa módosította és átfestette – a még megvitatandó följegyzés újrafelfedezését megelőzően történhetett. Ennek alapján a müncheni *Izsák feláldozása* próbaköve lett a Rembrandt-művel kapcsolatos egyre élesedő tudományos vitáknak. Az elmúlt 120 év legfontosabb kutatói véleményei a következők.

Az elsők között Wilhelm Bode hivatkozott 1881-ben a bejegyzésre: megemlítette a hagyományos felfogást, miszerint a festő Bol, azonban – éppen az írás tanúsága alapján – Rembrandt átdolgozását ismerte el. A szerzőnek a müncheni kép iránti lelkesedése azonban nem lendítette előbbre a fölfedezést, az ecsetkezelésben mégis „sebes, valamelyest kézműves módról” tesz említést. Majd befejezésül kibontakozik az a „csekély öröm, amellyel a művész ilyen munkába fogott” (amikor a második festményt készíti). 1907-ben Karl Voll az *Izsák feláldozása* mindkét felfogásának *Összehasonlító képtanulmányok* művében részletes vizsgálatot végzett és homlokegyenest ellenkező eredményre jutott: a müncheni változatot Rembrandt által teljes egészében megváltoztatott iskolamunkának tekinti, s végül, a részletek bizonyos gyengéi ellenére, a szentpétervári képnél jobbnak tartja. Később – a bejegyzés szövegét követve – általánosságban az a felfogás válik uralkodóvá, hogy a müncheni mű műhelymunka¹²⁰, vagy tanítványfeladat¹²¹, amelyen azután Rembrandt „átment”, illetve amelyet átjavított. Néha a kép felépítésének az első felfogással szemben érvényesülő értékeit hangsúlyozták. Nemsokára azonban a vita már arról zajlott, hogy ki is lehetett a tanítvány vagy munkatárs, aki itt (Rembrandt után, helyette vagy vele együtt) dolgozott: Ferdinand Bol megszokott neve mellett egyre gyakrabban merült fel Govaert Flincké.

Bár Ernst Brochhagen és Brigitte Knüttel már az Alte Pinakotheka 17. századi holland festészetét bemutató katalógusában utaltak arra, hogy „a festményt Rembrandt gyökeresen átdolgozta”¹²², úgy két évvel később Bob Haak arra a meggyőződésre jutott,

¹¹⁹ Erre a megjegyzésre – amely szerint a mű Bolnak tulajdonítható – a 19 évvel későbbi, a mannheimi gyűjtemény müncheni átvételekor összeállított leltárban bukkanunk.

¹²⁰ Werner Weisbach, 1926, 45.

¹²¹ Cornelius Müller Hofstede, 1929, 46.

¹²² Brochhagen–Knüttel 1967: 74

hogy a müncheni *Izsák feláldozása* mégiscsak teljesen a mester kezétől származik. Mint korábban Brochhagen és Knüttel, ő is az egységes, a festészeti eljárásban részt vevő kezeknek a felbontást tiltó képi megjelenítésből indult ki, egyúttal kifejtve a feliratról saját értelmezését.¹²³ Különböző indokok alapján Josua Bruyn (1970)¹²⁴, Wolfgang Stechow (1971)¹²⁵ és Ben Broos (1972)¹²⁶ is Rembrandt lényeges részvételét, ha nem is kizárólagos szerzőségét állítják. Azt, hogy az álláspontok egy ilyen bonyolult esetben mily gyorsan változnak, igazolja az is, hogy Broos az 1983-as véleményét átértékelte, és az említett érveket már arra használta fel, hogy bebizonyítsa: a mű teljesen a tanítvány kezétől származik.¹²⁷ A holland Rembrandt-kutatók csapatának tollából 1989-ben megjelent a *Rembrandt-festmények gyűjteménye* című harmadik kötet;¹²⁸ ők az 1960-as évektől a Rembrandt-kutató Projektum keretében azt a feladatot tűzték ki maguk elé, hogy elkülönítsék a mester munkásságát mindazon művektől, amelyek – felfogásuk szerint – nem tőle származnak. A müncheni *Izsák feláldozása* itt a másolatok listáján szerepel az 1635. évi szentpétervári kép után, a Rembrandt kézírásával összeegyeztethetetlen vonások és fogyatékoságok részletes jellemzése után a szerzők mégis arra a következtetésre jutottak, hogy „a festmény részben vagy egészben nem Rembrandt, hanem más kezétől származik”. A kópia szerzőjeként most ismét Ferdinand Bol került szóba.¹²⁹ 1992 januárjában, Amszterdamban egy napra a két festményt egymás mellé helyezték, ez azonban szakmai berkekben nem hozott egyértelmű eredményt arra vonatkozóan, milyen mérvű lehetett Rembrandt szerepe a müncheni változat elkészítésében. A Berlinben, Amszterdamban és Londonban megtartott nagy Rembrandt-kiállításokat kísérő katalógusban P. J. J. van Thiel újra a kutatócsoport álláspontját ismételte meg, amely szerint Rembrandt a müncheni képen nem dolgozott, vagy csupán igen kis mértékben.¹³⁰ Ez a felfogás, amely szerint a kivitelezés főleg a műhelynek, és csak kis részben magának a mesternek tulajdonítható, egyre inkább uralkodóvá vált, még akkor is, ha Rembrandt részvételét időnként – mint legutóbb Leonard Slatkes – hangsúlyozzák és felértékelik.¹³¹ Legutóbb Walter Liedtke nyilatkozott az Alte Pinakotheka képéről: ő úgy látja, hogy azt lényegében Govaert Flinck festette. Rembrandt beavatkozását néhány határozott és karakteres javításban látja.¹³²

Itt azt kívántuk érzékeltetni, hogy mennyit változott az értékelés az *Izsák feláldozása* müncheni változatának szerzősége tekintetében: Rembrandt, rembrandti iskola, Rembrandt és iskolája. Olyannyira, hogy a végleges eredmény mindmáig várat magára. Ez szolgálhat magyarázatul a következő indokok bemutatásához, amelyek az imént ismertetett bírálatokból indulnak ki. Segítségünkre lesz az Ermitázsban lévő képpel való összehasonlítás, a felirat és egy londoni rajz.

¹²³ Haak 1969: 126–127. A bejegyzés magyarázatához vö. a következő fejezetet.

¹²⁴ Bruyn 1970: 40.

¹²⁵ Stechow 1971: 261.

¹²⁶ Broos 1972: 148.

¹²⁷ Broos 1983: 38–40.

¹²⁸ Josua Bruyn, Bob Haak, Simon H. Levie, Pieter J. J. van Thiel és Ernst van de Wetering

¹²⁹ RRP 1989 III: 111–112.

¹³⁰ Kiállítási katalógus, Berlin – Amszterdam – London, 1991–1992: 182.

¹³¹ Slatkes 1992: 42.

¹³² Liedtke 1995: 19–20.

10.5. A két festmény összehasonlítása

Ha összevetjük az *Izsák feláldozása* két, szinte hajszára egyforma, szentpétervári és müncheni variációit, beigazolódik szoros rokonságuk (3. és 4. ábra). Az 1936-ra datált müncheni festmény az egy évvel korábbi Ermitázs-beli képpel oly lényeges vonásokban osztozik, hogy biztosra vehető: az első változat még nem hagyta el Rembrandt műhelyét, amikor a másodikon – talán 1635-ben – dolgozni kezdtek. Sőt, talán valamilyen másolómódszerből, esetleg kartonból is kiindulhatunk.¹³³ A kép felépítése azonos, az atya és fia elhelyezése, testtartása szinte megegyezik; a sűrű aljnövényzet a jelenetnek itt is, ott is sötét háttérrel nyújt, mindkét esetben a pillantás a bal oldali széles tájra vetődik. Ismét az ótestamentumi elbeszélés döntő momentumára került bemutatásra, hiszen az angyal Ábrahám karjára zuhan, hogy Izsák fiának feláldozását megakadályozza. De éppen ez az égből aláhulló hírnök különbözteti meg a müncheni képet a korábbtól: az angyal már nem fenségesen lebeg az isteni fény sugarán, hanem meglepetésszerűen bukkan elő az ősatya mögül, a hegycsúcsot uraló hatalmas fatörzset körülengve. A fejét lehajtó Ábrahám fölött átnyúlva ragadja meg a tört vezető kéz csuklóját, a patriarchát erőnek erejével kényszerítve rá, hogy elengedje az áldozati kést, mire az a földre esik. Nem véletlenül hangsúlyozták dicsérőleg ezt a döntő változtatást a kép felépítésében, a szentpétervári képpel összehasonlítva a cselekmény drámai csúcspontja mégis mintha túlzottan kiéleződne: meggyőzőbbnek tűnik az angyal lebegésének dinamikája, legfőképp a csodás isteni beavatkozás képi megjelenítése. Werner Weisbach szerint Ábrahám „a hátulról ért támadástól szerfölött elámult”.¹³⁴ Albert Blankert arra utalt, hogy Rembrandtot és körét az jellemezte, hogy mellőzték a kiválasztott történet azon momentumát, amelyben a hangulat vagy érzelm hirtelen túlrad és a drámai konfliktus egy szempillantás alatt megoldódik. A drámaelméletben az Arisztotelésznek köszönhető fogalommal ezt fordulópontnak kell neveznünk, s a hollandok a 17. században a *staetveranderinge* ’állapotváltozás’ szót használták rá.¹³⁵ A müncheni *Izsák feláldozása* határozottan ezt szemlélteti.

További motívumkülönbségek: az Alte Pinakotheka festményéről hiányzik egy kis levélmotívum, amely a farakástól jobbra, a kép szélén és balról – a táj alatt – szerepel, a szarvainál a bokorba akadt kos helyett. Az ikonográfiai hagyomány szerint a kanonikus áldozati állat hozzáfestésével a müncheni kép az első változattól annyiban tér el, hogy a bibliai elbeszéléshez hűen már világosan jelzi, hogy a drámai konfliktus véglegesen feloldódik.

A színezésben itt is a mindkét változatot összekötő jegy az uralkodó, a müncheni *Izsák feláldozása*-n a kék használata visszafogottabb: ez a fekvő Izsák öltözékén és az angyal köntösén a legszembetűnőbb.

Jelentős a különbség az ecsetkezelésben. Sokatmondó a két erősen kifejező aggastyánfej egymással való szembeállítás (8. és 9. ábra). A müncheni fej kifejezése egyszerre tűnik merészebbnek és durvábbnak, továbbá szenvedélyesebbnek: bozontosabb a szakállszőrzete, sűrűbb a szemöldöke, mélyebbek az összeráncolt homlok barázdái, hangsúlyozottabbak a távolba tekintő, hatalmas könnyeket ontó szemek, beszédesebb a száj fekete ürege, amely a szentpétervári képen szinte maradéktalanul belevész a szakállba. Összességében a fej kifejezéstelibb, a történet elképzelhetetlensége, borzalma hathatósan került a képbe: az iszonyat, a mértéktelen csodálkozás és a helyzet felfoghatatlansága egyszerre vésődik rá a patriarcha arcára.

¹³³ Liedtke 1995: 19–20.

¹³⁴ Weisbach 1926: 190.

¹³⁵ Blankert 1980–1981: 26.

Ellenben a szentpétervári Ábrahám feje számottevően visszafogottabbnak, bensőségebbnek hat, ugyanakkor a festék felvitelénél erőteljesebb átdolgozásról árulkodik. Ha csak a fejeket ismernénk, nem volna egyszerű eldönteni, hogy a két festmény közül melyiké az elsőbbség.

Az orániai helytartó művészeti ügyekben illetékes titkára, Constantijn Huygens már korán, még Rembrandt Amszterdamba költözése előtt hangsúlyozta a fiatal festő azon különös képességét, hogy gyakran egyetlen személyben, sőt arcban sokrétű és ellentmondó érzelmeket képes nagy meggyőző erővel ábrázolni.¹³⁶ Ábrahám fejét, a müncheni felfogásban szereplő arcot tehát e művészet ékes példajaként foghatjuk fel. Ez Rembrandt életművében – mind a korai¹³⁷, mind a későbbi évtizedek munkáiban – a hasonló hatást kiváltó aggastyánfejek mellé helyezhető. Gondolunk itt az *Izsák feláldozása* témáját 1655-ben újra feldolgozó rézkarcon megjelenő Ábrahám-arcra is.¹³⁸

A fej bemutatásának különbsége világossá válik, s ez a kép egyéb részleteiben is észrevehető: a müncheni festményt lazábban, szabadabban, szélesebben festették meg, néhol talán hanyagabban és vázlatszerűbben. Ezt bizonyítja például a máglya ábrázolása: a szentpétervári kép közvetlen előterében a Rembrandtra jellemző visszafogott megjelenítés a göcsörtös fahasábok természetű benyomását adja. Ugyanakkor a müncheni művön ez a motívum néhány ecsetvonással – inkább körvonalazva, semmint megfestve – futólag odavetettnek tűnik; itt egyszerűen néhány vessző látható, kimaradt a máglyahalom értelemeszerű folytatása a fekvő fiú alatt és előtt. Ez jellemző a két festményre más részletek összehasonlítása alapján is: Izsák kötényredőiben vagy az angyal ruházatában, valamint a kezek alakításában és a tájábrázolásban.

Mi rögzíthető még az összehasonlításból? Két közeli rokonságot mutató, de az adott téma döntő szempontjai tekintetében mégis egyértelműen szétágazó felfogást vizsgáltunk meg; festői kivitelezésben az első fölötté áll a másodiknak: a stílusjegyek és a megbízható szignatúra igazolja, hogy kétségtelenül Rembrandt kezétől származik. A második, müncheni felfogás nyersebbnek tűnik, egyes részleteiből látható, hogy kisebb tehetségű alkotó munkája. Azonban itt is sikerült Rembrandt műveivel párhuzamba állítható dolgokat találnunk: így Ábrahám feje Sámson apósának egy berlini képen megörökített fejével vethető össze,¹³⁹ s a sűrű, valamelyest lapos festés a monumentális frankfurti művön a ledöntött Sámson megfelelő motívumaival¹⁴⁰. A müncheni festmény is Rembrandt műhelyében készült, ugyanis a felhasznált vászon ugyanazt a szövési hibát rejt, mint a londoni *Baltazár lakomája* és az 1635-re datált *Minerva*. Tehát mindhárom vászon ugyanabból a tekercsből, ugyanabból a bálából származik.¹⁴¹ Vegyük szemügyre az Alte Pinakotheka festményének már többször említett feliratát, amely kimondja a végső szót a mű szerzőségének kérdésében.

Az első bejegyzés: „Rembrandt. verandert.”

Rembrandt. verandert. En overgeschildert. 1636. Ez a néhány, bár egyúttal sajátos szó, amelyet az 1870-es években fedeztek föl egy tisztítás, restaurálás alkalmával a

¹³⁶ Strauss–Meulen 1979: 68, 71. 1630/5. dokumentum.

¹³⁷ *Bálám szamara*, 1626 (RRP 1982: I, A2).

¹³⁸ Hollstein XVIII: 15–16 (B 35).

¹³⁹ RRP III 1989: 107.

¹⁴⁰ Brochhagen–Knüttel 1967: 73–74; Sumowski 1983–1994 2: 1018; Valentiner 1906: 174.

¹⁴¹ RRP 1989 III: 107, A 110, A 114; RRP 1986 II: 24, 40.

müncheni *Izsák feláldozása* kerete alatt, Wilhelm Bode óta a Rembrandt-kutatás számára különös kihívást jelentett. Rembrandt 1636-ban megváltoztatta és átfestette – így értelmezték leggyakrabban ezt az írássort, és üzenetét eleinte komolyan is vették: Rembrandt az első ábrázolás után a munkatársa vagy tanítványa által lemásolt második verziót módosította és átfestette. De kezdettől fogva két kérdés vetődött fel: Mit „változtatott meg” Rembrandt? Továbbá: milyen mértékben használta ő maga az ecsetet? Más szóval: különválasztható-e a képen a segéd keze a mesterétől?

Mindkét talányról szó lesz a továbbiakban, de előtte még egy fontos szempontot kell megemlítenünk: a kutatócsoport tagjai biztosra veszik, hogy ez a bejegyzés nem Rembrandt kezétől származik¹⁴², annak ellenére, hogy a festékrétegben fekszik, és ezért eredetinek tekintendő. Bárki helyezte is oda, a feljegyzésre Rembrandt műhelyében került sor, és a kép ezzel együtt, a mester tudtával hagyta el a műtermet. Ezért a feliratot komolyan kell vennünk, ugyanis nyilvánvaló, hogy Rembrandt fontosnak tartotta, hogy a második *Izsák feláldozása*-t sajátosan megjelölje; egyúttal hangsúlyt kapott szerepe a festmény elkészültében is. Éppen ezért könnyelműség volna alábecsülni Rembrandt részvételét a mű kivitelezésében, vagy akár tagadni.¹⁴³

Rembrandt megváltoztatta. De hát mit változtatott meg? A kutatók véleménye már ennél a kérdésnél megoszlik: Vajon a „megváltoztatás” szó olyan átalakításokra vonatkozik, amelyek magát a festményt (anyagi állagát) érintik, vagy olyanokat jelent, amelyeket a szentpétervári művel szemben – akár a kompozíciót illetően – irányoztak elő?¹⁴⁴ Ha az utóbbi föltételezés nem is tűnik teljesen valószínűtlennek, mégiscsak az első magyarázatnak kell elsőbbséget adnunk, ha arra gondolunk, hogy a vevő vagy a megbízó – a későbbi tulajdonos – előtt az első megfogalmazás aligha lehetett ismert. Amint ez majd kiderül, végső soron a „verandert” ’megváltoztatott’ fogalom mindkét értelmezési lehetősége a legszorosabban összefonódott.

A festmény anyagi átalakítását sokáig még a röntgenfelvételek is elleplezték; ez végül is ahhoz a föltételezéséhez vezetett, hogy a bejegyzésben megnevezett módosítás csupán az Ermitázsban lévő első megfogalmazásra vonatkozik. Alkalmanként azonban föltételezték, hogy a müncheni kép kompozíciója eredetileg a szentpétervári művének felelhetett meg.¹⁴⁵ E föltételezést megvizsgálva az Alte Pinakothek-béli *Izsák feláldozása*-t 2003 októberében infravörös vizsgálatnak vetették alá. Még ha a kapott felvételeket nem is olyan egyszerű megfejteni, szorgalmas vizsgálattal valószínűsíthető, hogy a müncheni kép eredeti elgondolása pontosan megfelelt a szentpétervári kép elrendezésének. Mivel a legszembetűnőbb változtatás az angyal figurájának második megfogalmazását érinti, először ezt vizsgáljuk meg: a két szárny újrendezése az Ermitázs képének kompozícióján az infravörös felvételen egészen jól végrehajtható. Az angyal egykori bal szárnya határozottan erőteljesebb világos foltként jelenik meg a mai angyalfej fölött. A korábbi jobb oldali szárnyat a mostani jobb szárny átvágja; egyértelműen követhető a régi szárny felső körvonala, s ugyanez vonatkozik az alsó részben a tollazat korábbi, lépcsőzetes alakítására. Egy további felvétel az angyal jelenlegi bal oldali szárnya belső felének sötét háttére előtt egyértelműen tartalmazza a megálljt mutató kezét, ahogyan az első felfogásból ismerjük. Egyre nyilvánvalóbb az a következtetés, amely szerint az angyal elhelyezése eredetileg megfelelt a szentpétervári előírásnak. Hátravan azonban még egy további, bár alárendelt motívum is az első

¹⁴² RRP 1989 III: 107; Bruyn 1989a: 55.

¹⁴³ Broos 1983: 38.

¹⁴⁴ Haak 1969: 127; Broos 1983: 38.

¹⁴⁵ Kiállítási katalógus, Berlin – Amszterdam – London 1991–1992: 182.

felfogásból: közvetlenül jobbra Ábrahám könyöke mellett, a lomb alatt – amelyről az előbb megállapítottuk, hogy az Ermitázs festményén nem szerepel – fölmerül az áldozati tüzet őrző edény képe: ugyanitt az első képen még ma kivehetők az edény szélét nyaldosó lángok.

Tehát egyértelműen megállapítható, hogy a müncheni festmény tökéletesen módosított változatával van dolgunk, bár eredetileg ezt az első *Izsák feláldozása* hű másolatának tartották. Az itt fölfedezett módosítások a festménynek immár olyan komponenseit érintik, amelyeket hiányos festészeti megoldásuk alapján aligha írhatók Rembrandt számlájára. Ennek ellenére az előadásmódot dramatizáló változások alapján a müncheni kép szellemi szerzőjének őt kell elfogadnunk, és ezt a következő fejezet be is fogja bizonyítani.

10.6. A londoni *Izsák feláldozása* rajz

A londoni British Museum egy vörös és fekete krétával, szürke lavírozással készült rajzot őriz, amelynek szoros kapcsolatát az *Izsák feláldozása* két megfestett változatával általánosságban elismerik, mégis eltérően minősítik.¹⁴⁶ A kis lap csak itt-ott tartalmazza jellemző módon a müncheni festmény lényeges kompozíciós vonásait: mindenekelőtt a képi háttérből előnyomuló angyalt és a leeső törtől balra bemutatott kost. Martin Royalton-Kisch a rajzot Rembrandtnak tulajdonította, és az első festett változatnál korábbra, 1634–1635-re keltezte.¹⁴⁷ Ilyenformán a londoni lap a Szentpéterváron található festmény előtanulmánya volna; olyan munka, amelyet nem sokkal később az Alte Pinakothek variánsához még egyszer fölhasználtak: a müncheni megfogalmazás lényeges vonásai már a londoni tanulmányban megtalálhatók. A korai datálásra nézve legelőször technikai sajátosságokat említenek, amelyek a londoni rajzot az 1630-as évek elejének lapjaival kötik össze (vörös kréta és szürke lavírozás összekapcsolása). Royalton-Kisch a rajzon lévő figurák tartását átmenetinek tekinti, amint ez a leeső áldozati kés helyzetéből kiderül; mivel azonban a főalakok mindkét festményen azonosak, az elhelyezésüket még „kereső” rajz szerkezetét csak a két festett művel összehasonlítva lehet ésszerűnek tekinteni.

Cornelius Müller Hofstede¹⁴⁸ korábbi elgondolásaihoz csatlakozva Egbert Haverkamp-Begemann határozottan ellentétes véleményt fogalmaz meg: szerinte a rajz a müncheni kép előkészítése közben jött létre, a szentpétervári első verzió után.¹⁴⁹ Ez erőltetettnek tűnik, ugyanis kevésbé valószínű, hogy a müncheni kép kompozícióját megrajzolták, majd egy egészen másfajta felfogást tükröző angyallal festették meg. Ugyanakkor a szerző tagadja, hogy a kép Rembrandtól származik; inkább valamely tanítványát sejtí az alkotó személyében – talán éppen azt, aki az Alte Pinakothek festményének lényeges részeit kivitelezte. Különösen a rajz kevésbé világosan tagolt részei – így Ábrahám feje és Izsák lába – tűnik Haverkamp-Begemann számára a mester egyéb műveivel összeegyeztethetetlennek.

Viszont a nemrégén Emmanuel Starcky által adott értékelés meggyőző: eszerint a londoni lap a két festett verzió között keletkezett, és Rembrandtnak tulajdonítható.¹⁵⁰ A Haverkamp-Begemann által kifogásolt részleteket Starcky egyértelműen azzal

¹⁴⁶ 19,7 × 14,7 cm, London, British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. 1897-11-17-5.

¹⁴⁷ Royalton-Kisch 1989: 139–140; Royalton-Kisch 1992: 56–58.

¹⁴⁸ Müller Hofstede 1929: 66–67.

¹⁴⁹ Haverkamp-Begemann 1961: 22; Haverkamp-Begemann 1992: 464.

¹⁵⁰ Kiállítási katalógus, Dijon 2003–2004: 186, Kat. Nr. 43.

magyarázza, hogy itt mégiscsak vázlatról van szó, amelynek elsősorban a három figura viszonyát és a fény-árnyék megoszlását kell ábrázolnia, nem pedig egy-egy motívum hajszálpontos visszaadását.

Ha elfogadjuk ezt a felfogást, akkor Rembrandt az 1635-as festmény kompozícióját a londoni rajzban „váltottatta meg”, még mielőtt az a műhelyében – nyilvánvalóan a felügyeletével – a müncheni *Izsák feláldozása*-n az infravörös felvételeken szépen végigkísérhető átalakítás alapjául szolgálhatott volna.

A második bejegyzés: „En overgeschildert” („És átfestve”)

Amennyiben az Alte Pinakothek festményén található följegyzésben használt „verandert” fogalma ezzel kellőképpen tisztázódott, úgy összehasonlíthatatlanul nehezebb az ugyancsak említett átfestést és annak terjedelmét megállapítanunk. A szakemberek vitakoztak az „overgeschildert” szó jelentéséről, azonban Lydia de Pauw-de Veen¹⁵¹ kutatásai nyomán biztosnak tekinthető, hogy az *overschilderen* igét a holland 17. században ’befejez, bevégez’, de ugyanakkor ’retusál’ jelentésben is használták.¹⁵² Mindkét (egyébként nehezen elválasztható) jelentés elképzelhető az *Izsák feláldozása* képen. Rembrandt maga a *retuckeeren* [ma: *retoucheren*] szót alkalmasszerűen használta, ennek egyik példája segíthet a fogalommal jelzett eljárás megmagyarázásában. 1635-ben a mester négy keleti fejet karcolt fémlemezzre, melyeket a korabeli szóhasználat egyszerűen pofának (*tronie*-nek) nevez.¹⁵³ A négy lap közül hármon a következő följegyzés szerepel: „Rembrandt geretuc 1635”, azaz ’Rembrandt retusálta’. Ez azzal magyarázható, hogy Rembrandt itt korábbi, az 1631¹⁵⁴ körüli útítársa, Jan Lievens négy rézkarcát másolta és – Rembrandt értelmezése szerint – javította, ugyanis ez az ige jelentésének magva.¹⁵⁵ Itt egy új szemponthoz érkezünk: Rembrandtnak más alkotókkal való összehasonlításához, kölcsönhatásához, amely összefügg az *Izsák feláldozása* kompozíciója számára készített előképek körüli vitával. Itt egyértelmű Rembrandtnak az a törekvése, hogy Lievens műveit (melyeket a korabeli értékítélet vele azonos szintre helyezett) kijavítsa, és a vetélytársait túlszárnyalja. Valóban, az első keleti fej Rembrandt átszerkesztése után sokkal élőbb, nem utolsósorban annak köszönhetően, hogy a világos-sötét ellentét erőteljesebb, továbbá a zárt kontúrt a vonalkázás feltöri. Az arc is, kiváltképp a magas homlok a hozzáillesztett hajfürttel, a nyugtalan, a csíkozásnak az arcvonásokat utánozó játékaival lendületesebb. Végül a figura erőteljesebbnek tűnik egy helyiségben, mintha csak a háttérben álldogálna. A Rembrandtra kirótt 1656-os csődelfjárásakor összeállított leltárban a *geretukeert* kifejezés többször is feltűnik: „Een vanitas, geretukeert van Rembrandt” ’Mulandóság, javította Rembrandt’. De a jegyzék olyan műveket is felsorol, amelyeket Rembrandt átfestett: „Een dotshooft, van Rembrandt overschildert” ’Tökfilkó, javította Rembrandt’. Bár ma a leltárban így jelzett egyetlenegy művet sem lehet már azonosítani, mégis valószínű, hogy a két fogalmat szinonimaként használták, ’javító átfestés’ értelemben.¹⁵⁶ Következésképpen a müncheni följegyzésben szereplő *overgeschildert* szót is így kell felfognunk: Rembrandt valamely tanítványának vagy

¹⁵¹ Pauw-de Veen 1969: 306–308.

¹⁵² Stechow 1971: 260–261.

¹⁵³ Hollstein XVIII: 137–138.

¹⁵⁴ Hollstein XI, Nr. 35, 36, 39, 44.

¹⁵⁵ Kiállítási katalógus, Amszterdam – London, 2000–2001: 149–151. Kat. Nr. 27; Gutbrod 1996: 288–291; Broos 1985–1986: 22–23.

¹⁵⁶ Strauss–Meulen 1979: 379.

munkatársának a művét korrigálta. Ezek a nyilvánvalóan nem túl alapos javítgatások valójában a legfelső festékrétegekre korlátozódnak és nehezen észrevehetőek. Hubertus von Sonnenburg utalt néhány döntő javításra, amelyet Rembrandt végzett el: így a mester kezére az angyal üstökének egyes ecsetvonásaiban ismert rá, majd az angyal jobb szárnyában, valamint Izsák ágyékkötőjében.¹⁵⁷ Éppen erre az eljárásra utal az *overschilderen*: „Het aanbrenge van's meesters toetsen” ’Megvizsgálta a mester’.¹⁵⁸

Tehát a sajátos följegyzés üzenete: Rembrandt szokatlan, mélyreható beavatkozása az *Izsák feláldozása* hűséges másolatként megtervezett müncheni változatában a *verandert* kifejezéssel adható vissza, míg utolsó javításait az *En overgeschildert* kifejezés jelöli.

¹⁵⁷ Sonnenburg 1995: 36.

¹⁵⁸ Pauw-de Veen 1969: 307.

11. MARC Chagall

Chagall művészetének, s egyben a Bibliához való különös, érzékeny kapcsolata megértéséhez, valamint témám *Ábrahám áldozata* chagalli értelmezéséhez ismernünk kell életét, fontosabb mozzanatait, mert a téma és vonatkozásai szinte végig kísérik oeuvre-jét akár stílusát, megfogalmazását, akár tartalmát-értelmezését vizsgáljuk.

„Mindenki tudja, hogy ha valaki jó ember, attól még lehet rossz művész. De soha nem lesz valaki igazi művész, ha hiányzik belőle az emberi nagyság és jóság.” - Marc Chagall¹⁵⁹

11.1. Korai évek (1887-1910) • A 20. század festészetében Chagall képviseli a legtisztábban a vonalakba-színekbe öltöztetett költészetet.

Képein egységbe forrott a modern európai ember érzése az ősi mítoszokkal, a vallással. Művészetében a képzelet talál rá az élet nagy titkaira és igazságára, alakítja kompozícióinak sajátos világát, piktúrájának egyéni színharmóniáját. A 20. századi európai művészet iskoláihoz, irányzataihoz nem köthetők képzettársításai, álomszerű víziói. Naiv mesélőkedve gyermeki rácsodálkozása a világra ötvöződik bölcsességével, felkészültségével. A formális problémákat háttérbe szorítja a téma, amely a költészet világába kerül a festészet nyelvének felhasználásával. Chagall művészetét nem lehet pusztán esztétikai úton megközelíteni, a különböző irányzatok valamelyikéhez sorolni, mert „édeskevés köze van mindahhoz, amit a modern művészetről általában hirdetnek. Megérteni őt annyi, mint megérteni a népmesék emberének bölcsességét, akinek szeme sem rebben, ha az almafán aranyalma terem, de csodálatos öröm számára, ha évenként kirügyeznek a fák.”¹⁶⁰ Az alkotásokat nem a fizikával és a matematikával, hanem a költészettel kell összekapcsolni. Tehát ne a gravitáció törvénye szerint gondolkodjunk, mert akkor pusztán ábrázolás lesz az eredmény, hanem a dantei, homéroszi értelemben legyünk költők, akik keresik a valóságot – de nem okoskodással, mint a tudós, hanem azzal a különleges tehetséggel, amit képzeletnek hívunk. Chagall képei igazak, amennyiben a rejtélyek, kérdések ábrázolására vállalkoznak. Szerinte nemcsak az kétségtelen, hogy az ember a lábán jár, hanem az is, hogy minden a feje tetejére áll. Chagall tudja, hogy ez az ésszerűtlenség tényszerűen pontosan kifejezhetetlen, ezért válik költővé, és ennek megfogalmazására engedi szabadon fantáziáját. Ha a költő részéről ez természetes, miért ne engedhetnénk meg a festőnek is? Igaz, hogy olyan egyszerű, mint a dél-francia parasztok vagy a vityebszki árusok, szülővárosának emberei, de mindent tud az emberről: ismeri félelmeit, örömeit, látja gyengeségeit. Végtelenül tiszteli a gyengeséget és a félelmet, akár az örömet és az erőt. Képeinek megértéséhez ismernünk kell azt a világot, azt a környezetet, ahonnan származott, mert mindvégig hű maradt hozzá. A Nyugat, a párizsi élet gazdagítja életét, s ezt a világot ötvözi az otthoni hagyománnyal. A hagyományhűséggel tud saját maga maradni, ez tartást is ad számára, és megőrzi függetlenségét. Ugyanakkor a nyugati értékekre szüksége volt művészetére kifejezésére, és az orosz hagyomány összeolvadt a nyugat-európai áramlatokkal.

¹⁵⁹ Ingo F. Walther, Rainer Metzger, Marc Chagall. Taschen/Vince kiadó, 2001.

¹⁶⁰ DÁVID Katalin, Chagall, 1966. 5.

Otthona Vityebszk, a Szmolenszktől észak-nyugatra a Dvina folyó két partján fekvő régi városka. Tornyai, hagymakupolás templomai, élénksárga kőépületei és a szürke faházak az első „szomorú és örömteli város” élményei, amelynek zsidónegyedében született 1887–1889-ben. Itt gyökerezik hagyományvilága, a környezet, amelynek szimbólumait beépítette festészetébe. Egész szemléletének magyarázata – művészetének irracionálitása, a szokatlan és a meghökkentő – gyermekkori világában gyökerezik.

Nagyapja írástudó, apja halárus. Szegények, a zsinagóga jelenti az iskolát, a tudást. Tizen vannak testvérek: nyolc lány és két fiú. Az imák, szokások alakítják életét. A közösséget a 18. század közepén indult vallási mozgalom, a haszidizmus formálta. A mindenütt jelenvaló Isten és az ember kapcsolata, s a családra is jellemző életöröm határozta meg szeretettel-hittel teli életüket. Az ima eljuttatja az embereket ahhoz a szellemi világossághoz, amely erőt ad a mindennapi élethez, hogy csodát lássanak benne. Ez a mozgalom naiv istenhitével, vidám táncos, dalos szertartásaival vigaszt nyújtott a megaláztatásoknak, üldöztetéseknek kitett közösségnek, mert a Mindenhatóval való egyesülés misztikus örömet kínált szomorúság és rettegés idején. A cári idők embertelen életviszonyainak idején magától értetődően alakult ki ez az irányzat: a csodák valósággá váltak, a pogromok szörnyűségei elől vigasztaló volt oda menekülni. Ez lehet annak a magyarázata, hogy Chagall sokszor elhanyagolja az élet ténszerűségét, a racionális hitelességet. Sokszor vágyott gyerekkorában a házak fölé elszökni, elrepülni. Az otthontól kapott alapvető hajlandósága magyarázza művészetébe emberi mélységét. A szeretet, a bizakodás, a boldogság utáni vágy az a belső érték, amely minden rémület ellenére mindig az ember felé fordítja, mély humanizmussal tölti meg művészetét. „Ha művészetem nem is játszik szerepet rokonaim életében, az ő életük és dolgaik annál jobban befolyásolnak engem” – írja önéletrajzában. Tizenhárom évesen tapasztalta meg először a festészet elbűvölő hatását, amitől többé nem szabadulhatott. Tizenhét évesen kijelentette: festő lesz. Beiratkozott a vityebszki szabadiskolába, s emellett munkát vállalt egy fotográfusnál: „borzalmas” fényképeket kellett retusálnia. Tizennyolc évesen Szentpétervárra utazott – zsidóként az ottani letelepedéshez külön engedélyre volt szüksége, ezt apja megszerezte számára, de ehhez fiát két évvel öregítenie kellett, így lett a születési dátuma több iratban is 1889 helyett 1887. 1907–1909-ig élt a fővárosban, ahol beiratkozott a Képzőművészeti Iskolába. Közben munkát vállalt, hogy fenntartsa magát. Az iskolában töltött hónapokat elfecsérelt időnek vélte, s Bakszt műterme keltette föl érdeklődését. Pétervárott ekkoriban ez az iskola közvetítette az európai művészet modern légkörét, a „l’art pour l’art” helyi csoportosulását. Az 1899-ben Gyagilev alapította *Mir iszkussztva* ’A művészet világa’ csoportosulás tagja volt Golovin (1863–1930), Szomov (1869–1939) és Szerov (1865–1911). Jelentősége abban állt, hogy szembeszállt az akadémiai merevséggel. Chagallt a nagynevű Bakszt (1866–1924) tanítványának fogadta. Három hónap után Chagall rájött, hogy az elegáns, sznoboknak készülő képek sem az ő világa, lázadt a *polgári szemlélet* ellen.

A gyermekkor, a mítoszok, a haszidizmus meghatározó alapélmények Chagall festővé válásában, valamint az orosz vallásos ikonok világa is. A másik jelentős állomás (1907–1909): az orosz szecesszió, valamint az általuk közvetített festők: Gauguin, Van Gogh és Toulouse-Lautrec, majd Matisse, Rouault, Vlaminck (1876–1958) és Macke (1887–1914) hatása. Általános magatartása a művészi alapelemek újjárendezése; elutasít minden akadémikust és dogmatikust. A művészi alkotómunkához való viszonyát már nem a szépítés, az utánzás jelenti, inkább a művészi kifejezés elementáris szükséglete, hogy szemléletét, alkotóerejét felszabadítsa. A korszak művészei az

egzotikumba menekülnek – Gauguin Tahitin, Nolde Japánban, Klee Tuniszban keresi művészi problémáira a megoldást, Matisse-ra az afrikai művészet hat és alakítja új formanyelvét, Csontváry Taorminában, Jeruzsálemben, Baalbekben keresi a megújódást.

Chagall festményein a zsidók élete azonos azzal az egzotikummal, amit az említett művészek Tahitin, Japánban, Afrikában, Palesztinában kutattak. Az orosz avantgárdra hatott az addig elnyomott és kis időre felszabaduló zsidó kultúra. A mindennapi zsidó életformát örökítette meg.

1907 és 1909 között műveit nagy sötét foltok és a világos tömegek jellemzik. Mindent alárendel a mozdulatnak. Toulouse-Lautrectől a vonalak könnyedségét, Gauguintól és Matisse-től a kontúrokat, a síkokat és a tiszta színeket tanulja. Mindezek előkészületek, a sokféle benyomás érleli, segíti kezét, hogy kialakulhasson stílusa, gesztusai, egyénisége. A háztetőn üldögélő nagypapa, nagybácsi, az utcakép jelenik meg a *Hegedűs a háztetőn* című képén. A valóság keveredik az élmények erejével, közöttük a határvonal váltakozik. A látomások, vágyak is összemosódnak. Az álom realitása a szürreális fantasztikummal együtt jelenik meg. Ezzel egyidejű a pszichoanalízis elmélete és gyakorlata: 1900-ban jelenik meg Freud *Álomfejtése*. Chagall a festészetben teszi mindazt, amit Freud a pszichiátriában és pszichológiában.

Chagall 1909–10-ben festi új sorozatát, a *Születés-t*. A Rembrandttól és a 17. századi hollandoktól tanultakat ötvözi az orosz ikonok tanulmányozásával, és művein a fénynek jut fontos szerep. Képeinek lényege az arcokat megvilágító, az érzelmeket erősítő, rejtélyes fény.

Különös figyelemmel tanulmányozta az ikonokat is, Rubljov műveit. Párizsi művein érződik és kiteljesedik a misztikum és a vallásosság iránti vonzalom. Rubljovot a „mi Cimabuénk”-nak nevezte. Az ikonok hatottak az orosz avantgárdra nagy színelületeikkel, éles kontúrvonalakkal, naiv bájukkal és a belőlük áradó tiszta hittel, ami Chagall képein is észlelhető.

1909-ben visszautazott Vityebszkbe. Ekkortól alakul ki sajátos formanyelve, készülnek első olajképei. Motívumai, szimbólumai a későbbi érett időkre is jellemzőek. Önéletrajzában említett anekdotájában írja nagyapjáról, hogy eltűnt egy ünnepezen. Mindenütt keresték a házban, végül a háztetőn találták meg. Szép idő lévén ott ült sárgarépát falatozva. Nagyapja és nagybátyja a háztetőn ülő, hegedülő alak ikonográfiai forrása. A mindennapok lírai és idővel jelentőségteljessé váló eseményeiből alakul stílusa. A halál, a születés, a házasság, az utcai ravatal... Mély, komor színvilág. Fogékonyan reagál környezetére, a szépségre és szomorúságra egyaránt, gyermek- és ifjúkora színterére. Különlegesen a minden akadémiáktól mentes vityebszki képek: nem érezni a pétervári mesterek merevségét, sem a modernkedő Bakszt-múterem finomkodásának hatását.¹⁶¹

¹⁶¹ DÁVID K. Chagall, i. m.10.

11.2. Párizs (1910-1914) ☀ Az első párizsi korszak

Párizs „ez a gondolat, a művészet, a tudomány és a vallás hona, mert Párizsban a szellem majdnem mindig értékeesebb és fontosabb volt, mint a kereskedelem és az ipar...” Léon Bopp: Paris¹⁶²

„Íme itt váltogatták egymást a századok során legnagyobb költőink a szellem strázsáján. E néhány száz négyzetméter egyike a világ azon sarkainak, amelyekre a Szellem lehelt rá” Carco¹⁶³

Arra a világon egyedülálló hangulatra, a szellem, a tudás, a hit és a lázadás sajátos levegőjére gondolunk, amelyet ha valaki belehelt, többé nem felejt el.

Vinaver (1862–1926), az ünnepezt pétervári ügyvéd apjaként támogatta Chagallt, s az ő segítségével jut el vágyainak központjába, a francia fővárosba 1910-ben, 21 éves korában. Találkozás a fény városával, a modern fiatal művészekkel, ahol a vityebszki fehéreket, szürkéket, vöröseket harsogó, ragyogó színek váltják fel. Fölfedezés volt ez számára: „Párizsban másodszor születtem.” A Louvre, a szalonok és galériák, Manet (1832–1883), Delacroix (1789–1863), Van Gogh (1853–1890), Gauguin (1848–1903), Matisse (1869–1954), Bonnard (1867–1947), Renoir (1841–1919), Pissarro (1830–1903), Monet (1840–1926) és Chardin (1699–1779) műveit csodálta, s elment a Salon des Indépendents-ba. „Behatoltam az 1910-es francia festészet szívébe. És odakötöztem magamat.” Beköltözött a „Ruche”¹⁶⁴ egyik műtermébe. 1911 végén Modigliani (1884–1920) szomszédjaként és ugyanazon az emeleten dolgozott Léger is. Első társasága költőkből állt – Cendrars (1887–1961), Canudo (1879-1923), majd Apollinaire (1880–1918) –, gyakran találkozott Max Jacobbal (1876–1944), Delaunay-val (1885–1941) és a többi modernnel is.

Az 1910 körüli évek a párizsi kubizmus jegyében teltek. Chagall asszimilálta a kubista formát és a rejtelmes (orfista) álomvilágát, úgy használva fel, hogy megfordította szokásos irányukat: így a külsőből indult befelé, s az optikai objektivitásból a tudatalatti fölé repült. A valóságnak az elhagyott Vityebszket tartotta, habár az otthoni sárga házak, a fehér templom a tér közepén összekeveredik az Eiffel-toronyral és a Champ de Marsszal. Megfesti az *Én és a falu*-t. A központi alak – a festő – szemléli a dolgokat. A körbe nyúlik be a tehén feje és a hóval borított domb egy része is. A központi motívum köré csoportosítja a részleteket. A nagy tehén fejében ül a fejnő, a dombon kaszás paraszt találkozik a feje búbján sétáló asszonnyal. Távolban a vityebszki házak. A festményen nincs perspektíva, csak az emlékezés kialakította távlat, realitástól mentes vízió, olyan látomás, amelyben szükségszerűen lerombolódik a valóságos tér és idő viszonya. A képzelet teremt életet ebben a világban. Sokat fest, de Vityebszket mindig ott rejlik a képeiben. *A sárga szoba* – mintegy a kubizmus kedves paródiája – ennek az időszaknak ismert műve. Képzelete és a kubista formálás szintézise nyilvánvaló: a párizsi szoba ablakából Vityebszket látjuk, s ezzel a valóságból a képzelet világába megyünk át. A kubizmus formai elemeit – s a vele kapcsolatos humort is – asszimilálja, vonzódik a plasztikus formálás iránt, amennyiben az az optikailag adott térben új, nem valós teret és perspektívát nyit. Ilyen a *Részeg katona*, melyen megsokszorozódik a tér, kifejezve az adott pszichikai állapotot. A

¹⁶² BOPP, Léon, *Paris*, 1957, Gallimard.

¹⁶³ Francis Carco, *Nostalgie de Paris*, 1941, Arthaud, Paris et Grenoble.

¹⁶⁴ CASSOU, Jean, *Chagall*, 1987. 138.

kubistákat a széttört formák újrendezése érdekelte, Chagallt az emlékek újrendezése – ehhez használta eszközként a kubista módszert.

Párizsban első barátai között mély barátság fűzte Apollinaire-hez, az 1910-es évek kubista szószólójához és költőhöz. Ő használta először Chagall képei kapcsán a *szürnaturalizmus* kifejezést. Emléket állított barátságuknak a *Tisztelet Apollinaire-nek* festményével (1911–1913). A kubizmus hatott piktúrájára. Megfesti *Párizs az ablakon keresztül* című képét.

1912-ben készült a *Golgota*, különös kubista szellemű kép. A keresztrefeszített helyén egy gyermek látható, a kereszt pedig nem látható. Alatta mintha bánkódó szülők állnának, megtörve a hagyományt.

11.3. 1914-1923 Oroszország, Szovjetunió • 1914-ben Berlinbe utazott kiállítására, majd vissza Vityebszkbe Bellához. Alighogy hazaért, lezárták a határokat. Kitért a világháború, és csak nyolc év múlva mehetett újra Párizsba. Először *Önarcképét* festi meg, majd *Lina* nővérét mandolinnal, majd apja portréját, a családot, és egyik leglíraibb képét, az *Anyám takaróba burkolva* címűt. Egyszerű és méltóságos, a mindennapi világot képes lírai magasságokba emelni. Az ember méltósága mindig érezhető Chagallnál. A három remek rabbiportré emberábrázolásának betetőzése. Egy koldusmodellre ráadta apja imakendőjét és megfestette az *Imádkozó rabbi-t*. A *zöld rabbi* modellje egy vándorprédikátor. A magába mélyedt öreg arcának zöldje, szakállának sárgája alakítja a kép erejét. Hatványozza, monumentálissá teszi az alakot, azzal, hogy árnyéka megismétlődik a háttérben. A harmadik rabbi könyv előtt üldögel. A zöld, sárga és feketésbarna váltakozása gazdag festői megoldás. A mindennapok szegényeit ábrázolva remekműveket alkotott.

A háború kitörése döbbenetet és rettenetet váltott ki Chagallból. *Vityebszk külvárosa* vízió a hóval borított fehér, kihalt városról. Az égen egy öreg, magányos koldus látszik az elhagyott templom mögött.

1915-ben feleségül veszi Bellát, *fekete kesztyűs menyasszonyát*, a finom és intelligens, kultúrált asszonyt, aki 1944-ben bekövetkezett haláláig nagyszerű támasza és segítője. Az öröm szimbólumaként sokszor szerepel képein. A *Kettős portré borospohárral* címűn a kontrasztos színek az életet köszöntik. Felesége a biztonság, az ő vállán ül, kezében serleg. Bella zöld folyó felett lebeg, fejük fölött Ida lányuk alakja száll. A kép ikonográfiai rokonságban állhat a Hogarthnak tulajdonított 18. századi angol cégtáblával (*Az ember a szerencsétlenség terhével*), melyen egy asszony ül az elkeseredett férfi nyakán, kezében borospohárral. E téma felhasználása kedves önironia lehet.¹⁶⁵

1915-ben 24 képét állította ki a moszkvai Művészeti Szalonban, bámulatba ejtve a fiatal művészeket és kritikusokat. Ezután Pétervárott mutatta be 50 képét¹⁶⁶ Altmannal (1889–190..?), Kliunna (1870/73-1942./1943?/), Maleviccsal (1878–1935)... Szerencsés találkozások is segítették a modern művészeti problémák megoldásában. Ebben a körben találkozott a műgyűjtő Kagan-Csabcsajjal(), művészetének értőjével, festményeinek gyűjtőjével.

Az októberi forradalom után csakhamar Chagallt ajánlották a megalakítandó művészeti bizottság élére. Ő Vityebszket választotta, hogy a vityebszki kerület kulturális ügyeit intézhesse. Szülővárosában megalakította a Képzőművészeti Iskolát. Még Párizsból ismerte Lunacsarszkijt (1875–1933), aki ekkor művelődésügyi népbiztosként szerzett pénzt az iskola fenntartásához. Az oktatás mentes volt az

¹⁶⁵ Uo. 16.

¹⁶⁶ Jacob Baal-Teshuva könyve szerint 63.

akadémizmustól, a tanárok között szerepelt például El Liszickij és Malevics, akik a lehető legnagyobb szabadságot adták a diákoknak. A sok anyagi nehézség miatt azonban nem tudta tovább vállalni, s visszatért a festéshez. Újból az otthoni motívumokat örökítette meg: tájképet, a *Temető*-t, a *Temetőkapu*-t. A kubizmus eszközével a föld és az ég egybeolvad. Dinamikus, szinte expresszív az élményközlés a temetőképekkel rokon *A szürke ház* és a *Kék ház* című képein is.

Chagallt vonzotta a forradalom óta óriásit fejlődött színházművészet. 1919-ben beajánlotta őt Efrosz (1888–1954), a kritikus és író a Granovszkij (1890–1937) alapította Zsidó Színházhoz, hogy faliképeket fessen és díszleteket, kosztümöket tervezzen. Lankadatlan kedvvel látott munkához: a *Bevezetés az új színházba* képe a bejáratnál a színpadig ért. Ez kiváló alkalmat jelentett képzelete szabadjára engedésére. Baloldalt Efroszt látni, karján Vityebszkből Moszkvába emeli a festőt. Ott van Granovszkij is, mellette pedig egy kis törpe, aki teát kínál a látogatóknak. Muzsikások, táncosok, bohócok és akrobaták egészítik ki a kavalkádot, a tánc, a ritmus és stilizált mozgásművészet megtestesítőiként. A hosszú fallal szemben a négy művészeti ág jelképeit festette meg a művész, melynek szintézise ott jött létre: a *Költészet*, a *Színjátás*, a *Zene* és a *Tánc*. Az alakok feletti keskeny frízen egy menyegzőre terített asztal. Színes, szellemes, fantáziadús díszítésével ezt a helyiséget Chagall-teremnek nevezték el. Első színpadterveit és kosztümjeit is itt tervezte Sólem Aléhem darabjaihoz, Granovszkij első előadásához.

1917-18 körül kezdte írni önéletrajzát, amely 11 évvel később jelent meg Párizsban *Ma vie* címmel. Közben állandó levelezésben, kapcsolatban állt berlini, párizsi barátaival, akik sürgették, hívták, míg végül megkapta az engedélyt, hogy családjával együtt elhagyhassa a Szovjetuniót.

11.4. Második Párizsi korszak (1923-1941) • Berlin volt az első állomás. Max Ernst (1891–1976) és az ott élő művészek nagy csodálattal vették körül.

1923 tavaszán Párizsba utazott. Eleinte Chagallt nehezen fogadták be a kubizmustól befolyásolt racionalista franciák, s hiába álltak mellé – mint Rouault (1871–1958) –, kevesen kedvelték.¹⁶⁷ Idővel azonban népszerűsége nőttön-nőtt; Amboise Vollard (1868–1939), a kiadó és mecénás felkérte Gogol *Holt lelkek* regényének illusztrálására. Jelentős volt fejlődésében ez a megbízás, mert vonalai érzékenyebbé, könnyedebbé váltak, s ez hatással volt olajképeire: lágyította a kontúrokat és a vityebszki korszakát jellemző merész, metsző színeket. Még be sem fejezte a műhöz készült rajzokat, Vollard újabb munkát adott neki: a *La Fontaine-mesék* illusztrálását. A *Holt lelkek* szarkasztikus humora La Fontaine meséinél költőivé válik. A rézkarcok ragyogóak, finomak, líraiak.

Feleségével, Bellával együtt örülnek a párizsi létnek, művészete ezt a boldogságot tükrözi, a színek uralják a képet, a formák háttérbe szorulnak. Első párizsi tartózkodásakor szülővárosára emlékezve festett – ekkor Párizs a téma, hangulata vidámabb lesz. *Az Eiffel-torony szerelmesei* képnek ugyanaz a témája, mint az 1913-asénak: Párizs az ablakából, légkörében mégis ott a boldogsága. Sok virág szerepel képein, Franciaországot jelképezve, csodálatos színekkel; egész virágsorozat készül, mellyel nagy sikert arat. 1924-ben kiállítást rendez a brüsszeli Galerie du Centaure-ban

¹⁶⁷ André Breton 1945-ben a „Le surréalisme et la peinture” 2. kiadásában el is ismeri, hogy annak idején még a jövő szürrealistái sem voltak tudatában annak, mennyire rokon Chagall művészete az ő törekvésekkel.

és a párizsi Galerie Barbazange-ban. Első nagy retrospektív kiállítását 1933-ban a bázeli Kunsthalléban rendezték. Sokat írnak róla, az antwerpeni *Sélection* külön számot szentel neki. Vityebszkre és az otthoniakra emlékezik *Magányosság* (1933) képén, megsejtve a néhány év múlva bekövetkezendő tragédiát. Az élet harmóniáját újra felborítja a világ. A *Három gyertya* című kompozícióban kettejük biztonsága belsőjükből ered. Őket veszi körül a szépség: virágos fa, az angyalok, a távoli Vityebszk. Akár a paradicsomban is lehetnének, de mozdulataik mintha az egyensúly felbomlását jeleznék. A veszedelmet adja hírül az érzékeny művész. Siratja népét, művészetébe öntve gyászolja övéit. A szimbólumok erőteljesebbek, a színek komorrá válnak. *A folyam, amelynek nincsen partja* kép (1930–39) a vész előtti vityebszkiek jelképe. A repülő hal ingaórát cipel, az idő újra katasztrófát hoz. A színek kontrasztja, a sérült halszárny vörös, a hal hideg zöld, az ingaóra barna.

A gouache-ok tapasztalatai nem elégtették ki. „Nem láttam a Bibliát” – mondta. „Álmodtam azt”.¹⁶⁸ Közvetlen hatásra volt szüksége ahhoz, hogy kifejezhesse emlékeit. Egyesek bizonyos sémába kényszerítik látomásaikat, mások, mint Chagall, közvetlen kapcsolatot igényelnek, de mindig összhangot találnak a környezettel. 1931 tavaszán feleségével és lányával Palesztinába utazott Egyiptomon keresztül. Nem bízott az egzotikumban meg a színpompás világban, de az érintetlen és változatlan miliő fölfedezése minden várakozását felülmúlta. Itt és ekkor jutott el a középkorba, amit egész élete legmélyebb benyomásának tartott. Keze és szeme megtanította a Biblia fizikai valóságára és földjére, ugyanakkor szívében átalakult gyermekkorának világa és összevegyült az Abszolútum földjével. Attól fogva Vityebszk faházai és Jeruzsálem arany- és hamuszínű falai sugárzó fényben egyesültek, amely egyszerre világította meg a művész egyéni útját és az emberiség közös sorsát. Itt a vérben hordott szülei, családja, ősei ajkukon mormolták imáikat, egyesültek a spirituális ősökkel, akiknek nyomát követte minden egyes lépésével. 1777-ben Menahém Mendel, a haszid vezetők egyike Palesztinába ment Vityebszkből háromszáz igaz hívővel, és Chagall magába szívta szent kijelentését: „Izrael földjének levegője bölcsé tesz bennünket – van ősi hagyományunk.”

Néhány tanulmányt készített a helyszínről, de mindenekelőtt átadta magát a hegyek belső ritmusának, a finom és fenséges fénynek, amelyet sehol máshol nem találni. Visszatérve megalkotta a harminckilenc ötletgazdag gouache-t, megelőzve a Mózes öt könyvéhez készített legkorábbi rézkarcot, amelyek a *Biblia-élmű* magját alkotják. A fekete-fehérbe való átvitel folyamata évekig tartott és számos fejlődési fokozatot tartalmaz. Megtisztulást, emelkedettséget és koncentrációt igényelt. 1935-ben Vlnába, Lengyelországba ment, olyan közel Oroszországhoz, amennyire csak lehetett. Itt lelkesen festette meg a később tervszerűen lerombolt falusi zsinagógákat: a jól ismert otthoniakra hasonlítottak.

Chagall életében az öröm és harmónia rövid ideig tartott, de annyi mindent élt át, szinte a 20. század emberének egész érzélemvilágát, történelmét magába sűrítette. A háborús évek megszállottságában készült festménye, *a kakas* (1940) az agresszió, a pusztítás jelképe. Ezekben az években a gyász uralja festészetét, mindent elönt a terror. Ez indítja a Golgota-sorozatra. Barátja, Jacques Maritain ihletésére jelenik meg nála a keresztény misztika. Maritain felesége orosz zsidó, az ő révén kötöttek barátságot. A Golgota-sorozaton ikonográfiai szempontból sok a közös elem: a kifeszített test, a halottsápadt Jézus, akinek alakját a középpontba helyezi, és fényhatásokkal emeli ki. Chagall ismert figuráit látjuk a *Keresztre feszítésen*, a meghaltakat és az életben maradottakat, csónakon menekülőket. A halottak siratják az élőket, lángokban áll a falu

¹⁶⁸ Uo. 15.

meg a templom, minden kormos, szürke a füsttől. Az emberek félelemét tükrözi a háttér. A keresztben a földi pokol áldozata. Földindulás tesz földönfutóvá mindenkit.

1939-ben Gordes-ba, Avignon mellé költözött feleségével. 1940 februárjában kiállítása nyílt a párizsi Galerie Maeghtben, de néhány hónap múlva megszállják Párizst a németek. Chagall menekülni kényszerült.

11.5. 1941-1947 Amerika • Chagall 1941 júniusában New Yorkba utazott, éppen azon a napon, amikor Hitler megtámadta a Szovjetuniót. Néhány héttel később Vityebszket porig rombolták.

Szülővárosának állít emléket az 1935-ben elkezdett *A festő családja* című munkájával. Szerettei körötte állnak: felesége, lánya, testvérei, szülei, az otthoniak, akik mind elpusztultak vagy eltűntek a háborúban. Lebegnek Vityebszk fölött, az angyalokkal beszélgetnek. Látomás-ként nézi az elköltözőtöket. 1944 szeptemberében meghalt Bella, s a döbbenet és fájdalom miatt abbamaradt a kép festése.

Az angyal bukása-ban a pusztulást örökíti meg. Az emberiség katasztrófájának jelképe: a vörös, a vér tömege zuhan a földre az angyallal, szárnyán az ingaóra, amely üti az órát. Lent a rabbi védőn öleli magához a szent könyvet: talán még megváltható a világ. Fejénél a nap és a hold a kozmosz jelképe. A jobb sarokban az elpusztított város, fölötte a madonna és a feszület – a szenvedést magára vállaló szimbólumként. A gyertya a gonoszt elűző fény.

Amerikában rengeteget dolgozik. Díszleteket, kosztümöket tervez Csajkovszkij *Alekó*-jához. Nagy sikere van Mexikóban is, új színekkel gazdagodott útja során. *Hallgatva a kakast* kompozícióján a borzalmakra emlékezik. Az emeletes építkezésű kép az ősi mexikói reliefek hatását viseli magán. Felső részén virággal tetovált disznó fekszik, feje Chagallé és vele összefonódva női arc figyel a hold alatt éneklő lángtengerben elfekvő kakast. Ezek a jelek évezredek művészetének szimbolikáját hordozzák.

New Yorkban is nagy sikerrel mutatják be az *Alekó*-t, s felkérlik, tervezzen Sztravinszkij (1882–1971) *Tűzmadar*-ához díszleteket és kosztümöket. Az orosz mese visszaviszi őt fiatalokora költőiségéhez, érettebb technikával, még melegebb, gazdagabb színvilággal. Ezek a díszletek egyben hatalmas festmények, a színészek mozdulataihoz hasonlóan fejezik ki a zenét. A két művész, a zeneszerző és festő a közös otthoni emlékeket idézi fel.

11.6. (1947-1985) Franciaország • 1947-ben visszatért Európába, ahogyan maga vallotta, az életbe. Vidéken, Provence-ban telepszik le, a természet közelsége vonzza. A párizsi motívumok gyakran szerepelnek vásznain: a Sacré-Coeur, a Notre-Dame, az opera, a hidak, ismerős házak, utcák, tornyok. Ez új otthona. 1952-ben újra megnősül. Sokat utazik: 1948-ban elnyeri a Velencei Biennále nagydíját, 1951-ben Izraelbe, 1952-ben Rómába, Nápolyba és Caprira látogat. 1953-ban gyűjteményes kiállítása nyílik Torinóban. Ravenna után London, majd 1952-ben és 1954-ben Görögország. A természeti szépség és az archaikus művészet lebilincseli.

Előveszi régi, az 1930-as években készített kiadatlan bibliailusztrációit, hogy hatalmas pannókon jelenítse meg azokat. Sokszor önmagát, saját sorsát festi meg a szereplőkkel: Ádámot, akit Isten tart a karjában, hogy legyen elég ereje szembeszállni a káosszal. Másutt a feleségét, Sárát sirató Ábrahám maga Chagall, arcát kezébe temetve. Ábrahám találkozása a három angyallal s a három angyal megvendéglése az orosz ikonok gazdag hagyományú témája is. Látjuk Ábrahám búcsúját Szodomától. Egyben kora szörnyűségeit is átéli a képekben. Képei tónusa érzelmi és drámai tartalmuk miatt komor. Megfesti Mózeset, a Vörös-tengeri átkelést, és Dávid királyt. A király teljes

alakja a vászon teljes magasságát elfoglalja; lantján játszik, előtte Betsabé fehér elnyúló teste, a virágcsokor, a test örömeinek jelképe. A király és a nőalak közé gyertya – bizánci trikhérion – nyúlik, hogy elűzze a gonoszt. Az egykori vityebszkiek tűnnek fel a kép jobb oldalán, lent a vöröslő napon az életben maradottak menete.

Chagall erejét, fáradhatatlanságát jelzi, hogy a festményeken, grafikákon kívül számos üveglakot tervez, (például Jeruzsálemben), freskókon dolgozik, (például a párizsi operaház), de szobrokat és mozaikokat és készített.

11.7. A *Musée National Message Biblique Marc Chagall* – Nizza • A Biblia üzenete Múzeum

„Egészen fiatal koromtól magával ragadott a Biblia. Mindig úgy hittem, és ez ma is igaz, hogy a Biblia minden idők költészetének legnagyobb forrása. Mindig is keresem megfelelőjét, visszatükröződését az életben és a művészetben. A Biblia olyan, mint a természet visszhangja, és ezt a titkot próbálom továbbadni.

Apránként, erőmtől függően életem során bár néha teljesen másnak érzem magam, mondhatnánk az ég és a föld közé születtem; a világ számomra egy hatalmas sivatag, amelyben a lelkem fénylő-lángoló fáklyaként bolyong, amely irányít bennünket, – ezeket a képeket e távoli, ifjúkori álommal összhangban készítettem. Azt szeretném, ha ezeket az álmokat e házban hagyhatnám, hogy az emberek a békét, a lelkiséget, a vallásosságot, az élet értelmét próbálják bennük megtalálni.

Ezek a képek gondolataimban nem egyetlen nép, nem is egyetlen személy álmát, hanem az emberiségét mutatják be, melyek Ambroise Vollard francia kiadóval való találkozásom és keleti utazásom eredményeként születtek. Arra gondoltam, hogy Franciaországban, második szülőhelyemen szeretném őket hagyni.

Nem feladatom a művek magyarázása. Az alkotásoknak magukért kell beszélniük.

Gyakran mondják, hogy miképp, milyen formákban, milyen mozdulattal kell föltenni a színeket, de ez a képesség veleszületett adottság, nem függ sem a módtól, sem a formától, sem az ecsetkezeléstől, tehát minden mozdulattól független. Az összes mozdulatból, a történelemből csak az a néhány maradt meg, amelyben megvan ez a bizonyos veleszületett szín... a mozdulatok elmaradnak, elhanyagolhatóak.

A festészetet, a színt nem a Szeretet inspirálja? A festészet nemcsak a belső énkünk megjelenése, tükröződése, túlhaladja még az ecsetkezelést is. Egyedül a technika nem elég, a szín és a vonal hordozza magában jellemedet és üzenetedet.

Az egész élet feltartóztathatatlanul iramlik a vége felé, miközben a szeretet és remény színeivel kell megtöltenünk. E szeretet felöleli az élet társadalmi logikáját és a vallások lényegét. Számomra a tökéletesség a művészetben és az életben ebből a bibliai forrásból származik. Enélkül nem volna gyümölcsöző sem a művészet, sem pedig az Élet; a logika mechanikus kelléktára és a konstruktivitás önmagában értelmetlen.

Fiatalok és kevésbé fiatalok jönnek tán ebbe a házba, a testvériség és szeretet ideálját keresve – színeim és vonalaim erről álmodtak.

Talán szavakba önthető mindaz a szeretet, amelyet embertársaim iránt érzek. Talán megszűnik itt az ellenségeskedés, és mint az anya, aki szeretettel és szenvedéssel ad életet gyermekének, úgy a fiatalok és idősebbek egy új, szereteteli világot teremtenek az új színekkel.

S mindnyájan, vallástól függetlenül, el tudnak ide jönni, és erről az álomról mesélni majd, minden kellemtelenségtől és kihívástól mentesen.

Örülnék annak is, ha mély spirituális tartalmú műalkotásokat és dokumentumokat látnék itt kiállítva a világ minden tájáról, hogy fölfedezhessük bennük a szívből jövő muzsikát és költészetet.

Valóra válhat ez az álom?

Azonban a művészetben, mint az életben is, minden lehetséges, mindaddig, amíg a szereteten nyugszik.”¹⁶⁹

A francia múzeumok ritkán kapnak végleges adományokat. Ilyen ez a ragyogó kollekció, amely ezúttal nem Párizst, hanem a vidéki gyűjteményeket gazdagítja. Chagall a *Message Biblique* anyagát a francia államnak ajánlotta fel, és így alakulhatott meg a későbbiek során Nizzában a kulturális központ, abban a régióban, amelyet a mester annyira szeretett. A műveinek szentelt termek mellett külön koncertterem és galéria áll rendelkezésre az időszaki kiállítások számára. Az adomány már önmagában is tiszteletreméltó, emellett rendkívül fontos és megindító Chagall *Bibliai üzenet-e*.

A Biblia már sok művész képzelőerejét termékenyítette meg, de Chagall eredetisége vitathatatlan a 20. századi kortárs művészetben: sehová, semmilyen iskolához vagy mozgalomhoz nem sorolható. *A Biblia üzenete* művészetének jellegzetes, különleges helyet elfoglaló alkotása, mert a legtisztább, legőszintébb, megalkuvásoktól mentes, s ezért a legmeghatóbb. Ezek a művek összetartoznak, igazak és kíméletlenül őszinték, nem röpke lelkesedést vagy felszínes ihletet sugallnak: annak a 15 évnyi rendszeres, szívós munkának gyümölcsei, amelyben a művész önmagát, legnagyobb értékét kívánja nekünk ajándékozni. Remekművek a kiváló mesterek által használt szó értelmében is: a művész szívét-lelkét beledja munkájába, s mindenekfelett annak a misztikus erőnek óhajtja kifejezni háláját, amely őt élte, amely őt Chagallá tette. Látható és hallható a mű létrejöttével a művész jelenléte, és egyértelmű, hogy ez volt a célja.

Marc Chagall és felesége, Vava adománya a Biblia jegyében született; a művész alapvetően lírikus festészete kétségkívül vallásos a szó legszorosabb értelmében, és a szeretet összefogó erejében gyökeredzik. Ez az egylényegűség azonban semmiféle dogmát nem jelent és kevésbé függ a témától, mint annak festésmódjától és a festéket átító érzelemtől. A színhasználat módja, amelyet Chagall *kémiának, vegytan-nak* hív, éppúgy fölfedezhető Monet pogány frissességében, mint El Greco misztikus túlfűtöttségében. A toledói mester időnként váratlan helyekre fest virágokat: például kálváriái lábánál, és ezek ugyanolyan erőteljesek, mint a viharos ég vagy Mária siratása. „Festhetsz egy csokor virágot, ha úgy tetszik” – mondta Couturier atya Chagallnak, amikor szabad kezét adott neki az Assyban lévő keresztelőkápolna dekorációjával kapcsolatban – „azok is vallásosak lesznek.”¹⁷⁰ Jacques Maritain barátja a mester első bibliai rézkarcairól megjegyezte: „[N]agyon sajnálnám, ha bármilyen különleges értelmezést tulajdonítanék egy pusztán vallási műnek, ahelyett hogy csak önmagában értelmezném. Chagall Bibliájának plasztikus világa mégis vallásos, legalábbis az ihlet kialakítatlan forrásában, pontosan azért, mert nem keres semmit, nem is vágyik semmi hasonlóra, és mivel ez annyira mélyen és kízó-gyötrő módon földi, kialakulatlan, megvalósulatlan: mintha szent sötétségben tapogatózna, Izrael nagy líraiságának figuratív értékét tanúsítja.”¹⁷¹

A visszaemlékezések „tűzről szóló memoárokból” eredő megható kötetében Chagall fölfedi azokat a forrásokat, amelyekből lelke és művészete kifejlődött, felidézve a szenvedély és természetfelettség atmoszféráját: minden át van itatva gyermekkorá élményeivel. A 19. század végén a vidéki Vityebszk még mindig mezőgazdaságból élt, egy technika előtti világban. Mi jellemezte? Egyszerű paraszti élet természeti környezettel, állatokkal, a kisváros zsidó közösségének szokásaival és sorsával. Ide

¹⁶⁹ Marc Chagall. 1887–1985. Editions de la Réunion des musées nationaux. Nice, 2000. Előszó, oldalszámolás nélkül.

¹⁷⁰ National Museum Message Biblique Marc Chagall, Nice, 1976. 13.

¹⁷¹ National Museum Message Biblique Marc Chagall, Nice, 1976. 13.

tartozott a művész szegény, istenfélő családja is. A munkaidőn túl az emberek a zsinagógában és az istentisztelet szinte önkívületben tartott rituáléin jöttek össze. „Elragadtatva láttam nagyapámat a zsinagógában, amint imádkozott, énekelt: elkezdik az imát és nagyapámat az oltárhoz hívják, intik, hogy ő mondja elő az imát. Hol mondja, hol énekl, dallamosan ismételi, előről kezd. Szívemben mintha olajjalom járna. Vagy friss színmézet csepegtetnének benne.”¹⁷² A haszid tradíció a szív impulzusain, az istenség mindenhatóságán és a csodákba vetett hittel tartotta fenn a kelet-európai zsidóság szellemiségét a mesék és legendák kincsestárának eszközével. Chagall ehhez a misztikus népi örökséghez nyúlt, habár később más is befolyásolta művészetét. A színpompás ikonok ösztönözték, megerősítették festői elhivatottságában. A természetfölöttiben érzi magát otthon. Témái kezdettől fogva a születés, házasság és halál – az élet szent földi megtestesülései.

1952–1956-ig két szentföldi útja között összegezte és befejezte bibliaillusztrációját, amelyet a háború miatt félbeszakított. A Tériade publikálta százöt ihletett rézkarc szinte vibrál, miközben felidézi Izrael epikus hagyományát a Genézistől a prófétáig, a patriarchákon, a hős alapítókon keresztül, a Kánaánért folyó küzdelemtől az Új Jeruzsálem ígéréteig. Bemutatja történelmi fejlődését, legendás viszontagságait és a Messiás eljövételében való olthatatlan hitet. Az ábra a szöveg szívébe hatol, azonosul vele s hihetetlen koncentrációval a művész minden egyes gesztust illusztrál. A rendkívüli grafikai emlékmű megtöri a hagyományos ikonográfiát, hiszen közvetlenül a világkép élő forrásaiból tör elő. Az eredeti rézlemezek is az adomány részét képezik. Így megfigyelhetjük a sav marását és a rézkarcoló tű nyomait.

A Biblia természetes transzcendenciája talán soha nem keltett olyan érdeklődést és kíváncsiságot, mint a hetvenes években, a nyugtalanító agnoszticizmus korában. Az emberek mindenhol megpróbálták titkaiba behatolni, hogy figyelmüket értelmezésére fordítsák. Izrael államának megteremtése, a régészeti ásatások, a Holt-tengeri tekercsek világszerte a figyelem középpontjába kerültek és egyszerűen időszerűek lettek. Egyre komolyabban tanulmányozták pótolhatatlan történelmi, jogtudományi, társadalmi és erkölcsi értéke miatt, de buzgón olvassák a vallási meggyőződés nélküliek is: az emberiség lényegének igaz, alapvető felismeréseként, páratlan, csodálatos költeményként. Akkoriban a kortárs művészet elhanyagolta ezt a jelentős forrást.

Chagall új lehetőségeket tár fel azzal, hogy szintézist teremt a héber kultúra – vagyis a festészet iránti hagyományos közömbössége – és a modern festészet között, amely elkerülte a Biblia témáját, és így mindkettőhöz hű marad. Művésze biztosan nem pusztán a vallás területére szorítkozik, mivel esztétikai módszerét mind szakrális, mind profán témára alkalmazza, éppúgy, ahogyan ez megtalálható az Ótestamentumban.

A ciklus képei – a nap, a szem, a kerék, a zodiákus, a sugárzás, a rész-egész egységének jelképei – állandóan megjelennek munkáiban. Amióta Provence-ban telepedett le, hatalmas vásznakot festett, amelyek rézkarcaihoz hasonlóan ciklusokba, spirituális és organikus képsorokba vannak rendezve. Mindegyik elem önmagában, valamint a többivel összefüggésben értékes, megállja helyét, egyik erősíti a másikat. A Biblia önmagában történelmi és transzcendentális ciklus, ahol minden egyén és esemény sajátossága alá van rendelve a legfelsőbb változatlanságnak. Tehát Chagall költői alkotása azonosul ezzel az egyetemes dimenzióval, ahol minden dolognak és emberi tapasztalatnak megvan a maga visszhangja isteni beteljesedésével együtt.

¹⁷² Marc Chagall, *Életem*. Gondolat, Budapest, 1971. 26.

1950–1956 között fejezte be *Ábrahám és az angyalok* korábbi változatát és két hatalmas, új stílusú festményt szentelt a Biblia legfontosabb figuráinak: a törvényhozó Mózesnek és a zsoltáros Dávid királynak. A bibliai üzenet formát öltött. A művész itt arra gondolt, hogy elhagyott keleti stílusú falusi kápolnák sorába helyezi el őket, eredetileg a kereszt stációiba, Vence magaslatain, otthona közelében. E terve sok tiltakozást váltott ki, de Chagall is rájött arra, hogy munkáját nem építheti be korábban már kultikus célokra használt együttesbe, még akkor sem, ha világiasítják. Saját környezetében kell megalkotnia. Nizza polgármestere, Jean Medecin bátorításával, valamint a francia múzeumok és adományok igazgatójának támogatásával összefogtak, hogy André Hermant tervei szerint megépíthessék a kiválasztott helyre a meditáció és elmélkedés házát, amely mindenféle elmélettől és funkcionális kényszertől mentesen ad otthont a Biblia üzenetének. Az állandó kiállítás azt az 1954–1967 között készült 17 monumentális festményt tartalmazza (témájukat és kronológiájukat tekintve), amely eredetileg Vence főkápolnája, a Kálvária számára készült. Ezeket a Mollien Galériában, a Louvre-ban mutatták be, s a kiállítás az összes előkészítő vázlat – 200-nál több papírra festett olajkép – adományozásával vált teljessé. Gouache-ok, pasztellek és különböző rajzok derítenek fényt e csodálatos illusztrátor és kolorista kifogyhatatlan képzelőerejére. A műveken nyomon kísérhetjük elgondolása megvalósulását. Ez a fölbecsülhetetlen dokumentáció segít, hogy bepillantsunk műveinek keletkezéstörténetébe.

A nagy képeket két élesen elkülöníthető sorozatra oszthatjuk. Tizenkettő a teremtés és a kivonulás történetével illusztrálja a bibliai szövetséget ember és Isten között, míg öt másikat az Énekek éneke, a tökéletes szerelem dicsőítése sugalmazott. A tizenkettő (háromszor négy) szent szám, amely uralja az űrt és időt, meghatározza az állatöv körét, a patriarchák szent gyülekezetét, a prófétákat és apostolokat, a törzsek rendjét és Jeruzsálem kapuit. Kettő vertikális, hat horizontális és négy majdnem mindig négyzet. Minden kép gondos terv eredménye: első *Az ember teremtése*, a beköszöntő. Majd párban a *Paradicsom* és a *Kiűzetés a paradicsomból* (boldog, áldott kor és az eredeti bűn); a *Bárka és szivárvány*, Noé (az igazak megmentése és a szövetség jele); az *Égi vendég* és *A fiú feláldozása (az üzenet és Ábrahám próbatétele)*; az *Álom a lajtorjáról* és az *Jákob harca az angyallal* (az ígélet és a küzdelem); végül Mózes két triptichonja, a nép vezetője és a felismerés tudója: *Az égő csipkebokor*; a *Vizfakasztás a sziklából*; a *táblák bizonyossága* (a látomás, a törvény csodája). Ezek a drámai jelenetek a megváltás üzenetét tartalmazzák abban a térben, mely az elveszett kert utáni vágy és az ígélet földje között terül el. A *Teremtés*, zafírral-arannyal kiemelt cinóbervörös harmóniájával alakítja ki a központi tengelyt. Az angyal elfordítja fejét, karjában tartva a kialakulatlan embert, aki a szöveg szerint férfinak és nőnek teremtett. A nap a sors kerekéként forog Mózes, Dávid és Krisztus óriási alakjaival beírva a várakozó emberek tömegével együtt. A kígyó pusztulást hoz a kék és zöld paradicsomba, s Ádám és Éva aggódva állnak a karmazsinvörös faág alatt, ahonnan a tiltott gyümölcsöt letépték. A fehér angyaltól kiűzött pár menekül, mert az felborította az eredeti Édent. A jobb felső sarokban a festő szemlélődik állványa előtt, mintha a széthullott összhangot próbálná visszaállítani. Noé elengedi a galambot a nyitott ablakból, és mi a lebegő bárkában találjuk magunkat, amelyet még nem festett meg így művész. A bársonyos alkonyban emberek és állatok simogató kezek között találunk testvéri menedékre. Ábrahám és az angyalok gyakran szerepelnek ikonokon. A festő erős pirosakat használt más kompozíciói uralkodó kékjétől eltérően. *Izsák feláldozása* fölött, a fiú tragikus várakozásával, kétségével ott látjuk az ezzel egybevágó jelenetet: Krisztust a Kálvária útján. Mályvaszínbe öltöztetve a kék éjben, Jákob makacsul szembeszáll a közömbös angyallal, akinek zöld levelekből álló szárnyait a szél dagasztja. Mózes megdicsőül és

beteljesíti küldetését, amikor isteni ösztönzésre egész népe nevében cselekszik. A fénysugarak, melyet Szent Jeromos félreértésből szarvnak vett, homlokából törnek elő.

A szeretet-szerelem, az egyetemes vallás inspirálja az *Énekek éneké*-nek öt következő változatát. A *Paradicsom* két festett változatához hasonlóan ezek elsősorban nem grafikus kör részei. Salamon éneke kétségkívül a legmegragadóbb és rövidségével talán a leggazdagabb bibliai könyv, ahogyan összefoglalja a szentség jelentőségét, a legérzékibb szerelem átváltozása tökéletes szerelemmé. Itt éri el a kolorista művész a legnagyobb győzelmét repülő alakjainak idealizálásával és személyes líraiságának motívumaival. A széles ecsetvonásokkal megrajzolt piros egyetlen tonalitásában végtelen számú hullámzásra kél, mintha mélyüket a rózsák, gránátalmák, misztikus szőlőszüret és a költemény illatos essenciája táplálnák. A menyasszony az égnek támaszkodó fán pihen. Az égen a királyi muzsikus, akinek trónja libanoni cédrusból készült. A két szerelmes egymást szólítja, elválnak, majd újra találkoznak. Szárnyas lovon indulnak; lebegnek a néha Vityebszknak, néhol pedig Vence-nek tűnő város fölött, amelyből arcok és kezek emelkednek ki. A festő egyéni tapasztalata kozmikus dimenziókat mutat, a sófár hívására.

A Biblia Üzenete Múzeum Cimiez magaslatain emelkedik. Teraszait olajbogyófák, pálmák, ciprusok, és tölgyek kertje övezi, távolról a tengert látni. Az elemek kifejezetten életet és mozgást kölcsönöznek a falaknak. A bejáratnál faliszőnyeg jelzi a napok sokféleségét, káprázatos állatokat, álmodozó alakokat, a Mediterráneum csillogását és a bibliai tájat felidézve. A külső falon a két kiállítási terem között a tóban tükröződve bézs árnyalatú mozaikot látunk: Éliást a tűzszekéren. Korona formájú zodiákus jegyek és a 12 törzs veszi körül, virágokkal átszőve. Ez misztikus embléma és egyben az épület napórája. Illés nem hagyott írást, csak cselekedeteiből és hitének csodálatos erejéből ismerjük. Ez a sivatagi vándorpróféta, akit a „tűz lovasai forgószélben” élve vittek a mennyországba, rendkívül népszerű a haszid hagyományban, és Chagall többféle technikát alkalmazott, hogy megörökítse mennybemenetelét. Három sztélé, egy domborműves sírkő komor, hatásos tömbjei sugározzák be Mózes, Dávid és Krisztus szellemiségét, míg a fehér márvány kövei a bibliai asszonyokat, a jelentős anyákat képviselik – Sárát és Rebekát, Ráheldt és Leát. A Charles Merq készítette csodálatos sorozatból az előadó- és koncertterem fenséges üveglakka a leglátványosabb. Az isteni teremtés kozmikus napjait illusztrálják, minden emberi művészi alkotás mintájaként, amelyekkel festményeiben vagy rézkarcaiban Chagall nem foglalkozott. A csillagok, az egyetemes anyaméh előreugrik és megvilágítja a kobalt és ultramarin hátteret. Itt az égbolt kékje árasztja el és szabályozza a fényt. Chagall mindezt idős korában a szeretet vallásával, elbájoló energiával hozta létre. Itt Jákob álma Cendrars profetikus kiáltásával vetekszik: *Chagall, Chagall, a fény létrái között.*¹⁷³

A haszidizmus Chagall környezetét is átszötte, mély hatással volt rá. A 17. században Lengyelországban alakult ki ez a vallásos irányzat, amely a gettók szigorú élete ellenében jött létre. Baal Sém Tov szerint az élet feladata a harmonikus örömrzésben való megtisztulás. Ez csak belső lelkesedéssel érhető el, ha eljutunk a személytelenné válás ekstázisáig, minden külsőség, anyagi teher lehántásával. Az életörömben megtisztulás az igazi vallásosság. Nem a tudás, hanem az életminőség a lényeg. A hétköznapiak is jelentőséget kapnak, a hétköznapiak szolgálata, a mindennapi

¹⁷³ Musée National Message Biblique, Nice, Jean Leymarie kurátor szavai, National Museum of Modern Art, 23.

tevékenység összeforr az istentisztelettel. Elmerülünk az érzelmekben, akarjuk az életet, megnő hivatásérzetünk.

A haszid világszemléletében az egész természet – eszmeileg és anyagilag egyaránt – egybeolvad Istennel, éppen ezért semmit sem szabad megvetni. Oltárnak tekinti asztalát és áldozásnak lakomáját. Az imádkozást nem pusztán kötelességből végzi, hanem boldogan, emelkedett ünnepi hangulatban. Legfontosabb vigasza és tanácsadója a rabbi, a cadik, az igaz ember.

A haszidizmus új életformákkal gazdagította a zsidóságot, elősegítette lelki életének elmélyülését, színesítette költészetét, kialakította az ének- és tánckultúrát. Sok haszid a tereken, utcákon ugrándozott, mókás bolondságokat játszva a közönségnek. Talán innen származnak Chagall bohócai és akrobatái.

A művész fő témaköre az a zsidó hitvilág, amelyet gyermekkorában magába szívott, amely egy életre meghatározó élménye volt. 1930 és 1935 között írt *Comme une barbare* 'Mint egy barbár' versében olvassuk:

Népem, neked éneklek
Tetszik neked, nem tudom
Tüdőmből tör ki a hang
Telve fájdalommal, fáradtsággal

Téged festlek mindig
Virágokban, erdőkben, emberekben, házakban
Mint egy barbár színezem arcodat
Éjszaka és nappal megáldalak¹⁷⁴

Bella Chagall így ír könyvében:

Eltévedek a Hagadában, babrálok a sárgult lapok közt. [...] Egyszerre csak egy rajzra találok: széder-asztal, körülötte elgyötört arcú emberek.

Szívem mélyéig megsajnálom őket. Itt vannak, ezek azok, a mi tiszteletre méltó nagyapáink és nagyanyáink. Milyen megviseltek, milyen soványak! Megsimogatom őket, lapozok tovább, egyik lapot a másik után fordítom, őket keresem mindenütt.¹⁷⁵

A vallás a minden péntek estétől szombat estéig (holdnaptár szerint) tartó, a Bibliában előírt, kötelező heti pihenőnapon, ünnepnapon kívül öt jelentős ünnep és két emléknep megtartását írja elő. A két emléknep: a purim és a hanuka. Eszter megbékítette Ahasvérus perzsa királyt, felesége lett és így meghiúsította a zsidómészárlást. A reneszánsz és barokk festők kedvenc témája. Chagall is megfestette, megrajzolta a szertartást, az ünnepnapot megelőző böjtöt. (*Purim*, 1917). A purimi álarcosbálok emlékei a bohócok és mutatványosok. Az ünnep legszebb pillanata az ajándékosztás: a gazdagok a szegényeket, a felnőttek a gyerekeket ajándékozzák meg.

¹⁷⁴ Chagall, M. 2000. Musée National Message Biblique Marc Chagall, 1930-1935. számozatlan oldalon szerepel Chagall franciául írt verse. Fordítása: S. Nagy Katalin, Chagall, Gondolat, Budapest, 1980. 34. könyvében olvasható, a fordító neve nincs külön feltüntetve.

¹⁷⁵ Chagall, B. 1971: 159.

A hanuka Júdás Makkabeus emlékét őrzi, amikor a szírek lerombolta jeruzsálemi szentélyt újra felavatják, és a talált egynapi olaj nyolc napig elegendő. A menórák ennek emlékét őrzik. Chagall képein fontos szerepük van a gyertyatartóknak.

Az újév ősszel kezdődik: áldást mondanak a borra, a kalácsra, az ünnepre. Az Izsák születéséről és Mózes második könyvéből a Sámuel születéséről szóló részt olvassák. A sófárt fűjják. Az engesztelés napja következik. A szigorú rítus szerint élő zsidók jom kippur előtt kakast forgatnak meg a fejük fölött, hogy bűnük órá szálljon. A kakas és a tyúk az emberáldozat maradványa, ami témája több Chagall-képnek.

A pészah, tavaszi ünnep az Egyiptomból történt kivonulás emlékére, meghitt családi ünnep, a kivonulás elbeszélése és a szabadulás megünneplése.

Az aggáda, a szertartás imakönyve igen régi eredetű. A nagyszámú illusztrált aggáda közül a spanyol és a német típus a legismertebb. A spanyolok illusztrációi megelőzik a szöveget, a világ teremtésétől az egyiptomi kivonulásig vagy Mózes haláláig ábrázolják az eseményeket. A német aggádák szövegközi és a szövegre vonatkozó ábrákat tartalmaznak. A 14. századból is tudunk képes aggádákról – két spanyol és három francia kéziratról. A szarajevói a 15. századból való, és illusztrálták. Az MTA Keleti Könyvtárában található a 15. századi spanyol Kaufmann-aggáda¹⁷⁶. Ezek is előképei Chagall művészetének.

Amikor Chagallt megbízzák a Biblia illusztrálásával, e célból készült rajzain, festményein apja, nagypapja, nagymama, nagybátyjai, nagynénjei a zsidó nép történetének és hitvilágának alakjai tűnnek föl. A család, a jellegzetes vityebszki és lioznoi alakok költöznek a Biblia lapjaira, alakulnak át, azonosulnak a szereplőivel. A *Sárát sirató Ábrahám* akár özvegyen maradt nagypapja is lehetne, a *József megismerteti magát testvéreivel*, mintha csak Chagall testvéreinek kívánna emléket állítani, az ***Izsák feláldozása*** Ábrahámja úgy tartja a kést, és úgy csodálkozik, mint Noé bácsi a lioznoi házban, amikor le kellett ölnie egy tehént, s *Mózes* nem más, mint a sovány, nyíratlan szakállú, sokgyerekes családját dolgozó apja. *Dávid király* (1951) alakjában mandolinózó, fiatalon elhunyt öccsét kelti életre. A rabbiportrék is a gyermekkori élményekből születtek (*A rabbi* 1912, *A zöld rabbi* 1914; *Az imádkozó* vagy a *Rabbi feketében, fehérben* 1914). 1930-ban és 1959-ben is megfesti a *Rabbi a Tórával* vásznát, a motívum több, más festményen is előfordul, (a *Fehér keresztrefeszítés*-en).

A 20-as években útjára indul a szürrealizmus. Apollinaire nála tett első műterembéli látogatásakor szürnaturalistának nevezte őt. A szürrealizmusban – talán a kubizmus, konstruktivizmus ellentételeként – megnő az egyéniség, a lélek hangsúlyozása. A szürrealista festészet két nagy előfutára, Chagall és Chirico, egyaránt a francia bohémnegyedekből álmodja vásznaira saját távoli hazáját. Chagallnál hegedülő nagybácsik, színes tehének, földbe süllyedt faházak születnek a műteremben... Chagallnál minden személyes és kicsit lágy... vásznai erőteljes, népies, sokszor vad színekben tobzódnak. Párizsi magányában egy létező, orosz-zsidó zárt kis közösséget elevenít meg. Öntörvényű, önálló világ, a szürrealista festészet fantasztikumaként. Chirico és Chagall a modern festészet utolsó nagy klasszikusai közé tartoznak, akik valóságos elemekből építik fel álmvilágukat, anélkül hogy a motívumok egységét megbontanák. Fontos eszközük a szabad asszociáció és az álom.¹⁷⁷ Érdekes, hogy Chagall művészete a párizsi olvasztótégelyben is megőrizte sajátos jegyeit, gondolatait és egyéniségét. „Ami a képzeletben él, valósággá válik” – állítja

¹⁷⁶ Hasonmás kiadásban 1957-ben jelent meg

¹⁷⁷ De Chiricóról írott könyvében Passuth Krisztina összehasonlítja a szürrealizmus két nagy elődjét. In: S. Nagy Katalin, Chagall. Gondolat, Budapest, 1980. 153–154.

André Breton.¹⁷⁸ Egyetlen logika létezik: az álomé, a képzeleté. Chagallt azonban inkább utólag – New Yorkban, 1941-ben fogadják maguk közé művész kortársai, s vallják elődjüknek. Chagall Vityebszkben egy idő után elhatárolta magát a konstruktivistáktól, előtte Párizsban a kubistáktól és az impresszionistáktól is: „arra törekszem, hogy vásznamat szenvedélytől átfűtött, zengő formákkal töltsen meg, ezzel egy új dimenziót teremtve, amelyhez nem elég sem a kubizmus pusztá geometriája, sem az impresszionizmus színfoltjai ...

„A mi megrontott világunkban minden megváltozhat, csak az isteni megismerésére törekvő szív, az emberi szeretet nem. A festészet, akár a költészet, az isteni része. Az emberek érzik ezt ma is, mint ahogy mindenkor érezték. Micsoda szegénység közepette nőttem fel, micsoda küzdelmek árán nevelte föl kilenc gyermekét az apám. És mégis mindig maga volt a megtestesült szeretet, a maga módján költő. Rajta keresztül éreztem először, hogy költészet is létezik ezen a földön. Ezután már mindig éreztem ezt éjszakánként, ahányszor a sötét égboltra feltekintettem. Akkor ébredtem annak tudatára, hogy létezik egy másik világ is. Ez a tudat oly mélységesen megindított, hogy könnyeket csalt a szemembe”.¹⁷⁹ Chagall nem önmagáért értékelte a metaforát. „Soha nem szabad úgy festeni, hogy a kiindulópont a szimbólum legyen – mondta. Egy hiteles művészi alkotás természetszerűen magában hordja szimbolikáját, amint ezt Kleenél (1879–1940), Grünewaldnál (1470 és 1483 között–1529 k.) és Mozartnál (1756–1791) tapasztalhatjuk [...] Nem a szimbolizmusból kell kiindulni, oda kell elérkezni: a szimbolizmus kikerülhetetlen.”¹⁸⁰

1931-ben, miután Vollard megbízza Chagallt a Biblia-illusztrációkkal, a művész 1931 tavaszán Palesztinában megismerkedik a bibliai világ tájaival. 1939-ig, majd 1952-től 1956-ig újra e téma metszetein dolgozik. A grafikák Rembrandtra emlékeztetnek. Az illusztrációk Vollard halála után a második világháború után jelennek meg Tériade-nál, 1957-ben. „Csak a zsidó nép számára olvad össze teljesen az ősök története a reális valósággal, és tudatosan, vagy nem, de az egyének életével is... Izrael földjének levegője bölcsé tesz, régi tradícióink vannak” – mondja Chagall. Minden képen új arca van a legendás Noénak, Ábrahámnak egészen Mózesig és Józsefig...” Az isteninek és az emberinek bensőséges kapcsolata az emberek gyötrelmeire világít rá. Több *posztimpresszionista* tájképet fest (*Jeruzsálem, Ráchel dombja*). A *Siratófal* 1932-ből való. Olyan időszakban készülnek a Biblia-illusztrációk, amikor a nemzeti szocializmus barbár ideológiája győzedelmeskedett, a nyers erő világa elűzte a nyugalmat Chagall képeiből. A festmények az utazástól nem lettek derűsebbek, a világra érzékenyen figyelő művésznak rossz közérzete volt. „Azért jöttem Palesztinába, hogy megvizsgáljak bizonyos eszméket, fényképezőgépet, sőt, még ecsetet sem hoztam magammal. Feljegyzéseket nem készítettem, a szokásos turista élményekben nem volt részem és mégis boldog vagyok, hogy ott jártam....sehol másutt nem látni ennyi kétségbeesést és ennyi örömet; sehol másutt nem érez az ember ekkora megrendülést és mégis ekkora boldogságot, mint ennek az ezeréves kő- és porhalomnak a láttán Jeruzsálemben és Sefadban, a próféták sírjánál.”¹⁸¹ Megismeri Alexandriát, Kairót, a piramisokat, Haifát, Jeruzsálemet. Párizsba visszatérte után évekig dolgozik a Biblia-illusztrációkon, majd az Amerikába való menekülés után visszatér Franciaországba, és 1956-ig folytatja munkáját. Ezt követően önnálló festményekbe is átteszti Bibliai ábrázolásait. Az *Ábrahám megvendégeli a három angyalt* (1931) és Az

¹⁷⁸ Chagall, Életem.

¹⁷⁹ Uo.

¹⁸⁰ Uo.

¹⁸¹ Walther, I.F.-Metzger, R. Chagall, Taschen Verl.- Vince, 2001.

Ábrahám siratja Sárát, mintha Chagall saját fájdalmát festette volna meg, amikor 1944-ben siratja Bellát.

Az *Izsák feláldozása*-n (1931-1936) fehéren világít Izsák teste, Ábrahám döbbenetesen figyel a hozzá szóló angyalra. Kompozíciói Rembrandttal, El Greco és Grünewald bibliai megfogalmazásaival rokoníthatók. A Musée Message Biblique gyűjteményében látható *Ábrahám áldozata* rézkarca és vázlatok (rajzok, tollrajzok) az olajkép előkészítései. A rézkarcon Goya hatását érezni, mintha a *Capricos* víziói kerülnének szemünk elé Chagall szűrőjén keresztül.

Az **Ábrahám áldozata** első olajkép változatán (1931) a fiú meztelen teste szinte átível a kép teljes szélességén, kiterítve fekszik a fahasábokon. Keze hátul össze van kötözve, semeit mintha behunyná. Ábrahám bal kezével Izsák térdét fogja, a kést jobb kezében tartva felfelé mutat. Ábrahám felfelé néz az alászálló kékes-fehéren világító angyalra. A kép drámaiságát fokozza a két világos folt közötti sötét, késsel fenyegető *Ábrahám*. Az égi jelenségnek határozottan fiatalember arca van, ő közvetíti a megmentő parancsot. Szárnyai helyettesítik karjait. Az uralkodó zöld színek, a földi létre utalnak. Balra a háttérben, alig emelkedik ki a zöld textúrából, mintegy beleolvadva látni a hatalmas fát, mögötte a kis, fehér, ádoznivaló állattal. A zöld színű mező, hegyes vidék a kép jobb oldalán kékes-lila háttérű éggé alakul. A szereplők erőteljes kontúrokkal és színekkel emelkednek ki a háttérből. Ábrahám arcát szürke szakáll borítja, fejét ugyancsak szürke turbánszerű fejfedő borítja. Amint Ábrahám az angyal felé tekint, arca egyszerre kelt megdöbbenést, félelmet, könyörgést, bizakodást. Ehhez kapcsolódik az ugyancsak 1931-ben festett *Ábrahám és Izsák útja a Mórija hegyére*. Az álló formátumú képen mindkét alakot profilban látjuk: Izsák, hasonlóan az *Ábrahám áldozata* képen, szintén meztelen, hátán az áldozathoz szükséges fát viszi. Szinte megroksad terhe alatt, a csomag egészen beborítja hátát. Rózsaszín teste világít a sötét háttérből. Mögötte megy Ábrahám, bal kezében égő gyertyával, jobbában a késsel. A kés pengéje fehéren világít a sötétzöldes háttérből. Ábrahám bíborvörös ruhája, fehér szakállas arca, behunyt szemével nagy aggodalmat, szomorúságot fejez ki. Az apa szinte vakon tapogatózva, gondterhelten halad fiával, némán egymás mellett. Érezni mindkettőjük feszültségét. A fiú mozdulatában megadó engedelmessége, ugyanakkor várakozásteli kíváncsisága, töprengése érezhető, míg Ábrahám megtörtén, bölcsességgel, mégis reménnyel telve megy mögötte.

Ugyancsak 1931-ben festette meg a szorosan ehhez kapcsolódó *Ábrahám és a három angyalt*, amely kompozíciójában a **ravennai San Vitale apszismozaikjának** elrendezését idézi. A **mozaik** félkör alakú mezőjében balról jobbra „olvasható” Ábrahám története: a három angyalt megvendégelő Ábrahám sült báránnyal (?) kínálja őket. Baloldalon Sárát látni egy házikó kapujában hosszú, földig érő ruhában, fejét, vállát fehér kendő borítja és a jelenetet nézi. Középen ülnek az asztalnál az angyalok, fejüket dicsfény övezi. A háttér, Mamré tölgyese zöld, ligetes. Az angyalok mellett a következő jelenet Izsák feláldozása, Ábrahám fehér, hosszú bokáig érő ruhában, (bal vállán a tógyszerű öltözék átvetve) az isteni kézre néz, miközben bal kezét Izsák fején nyugtatja, míg jobbában hosszúnyelű kardot fog. Izsák félig ül, félig térdel, bal lábát felhúzva látható az oltáron (inkább talpzat) és a nézőre tekint. Előttük az ádoznivaló bárány, az *agnus dei*, Jézus szimbólumát idézi.

Chagallt bizonyára megihlette Ravenna csodálatos mozaikja, elrendezése, mert 1931-ben készült **Ábrahám és a három angyal** festmény kompozíciója meglepően hasonlít a ravennaira. Sára vörös alakja profilban világít a kép baloldalán, kezében tál a vendégek kínálására. Mellette áll, szemben velünk a sárga szakállas Ábrahám, fehér fejfedővel és kék, földig érő ruhában. A szárnyas angyalok az asztalnál beszélgetnek, étkeznek. Közülük kettő háttal ül a padon, fejük profilban, a harmadik vendég

jobboldalon foglal helyet. A sötét bordó-vörös-lilás háttérből emelkednek ki a fehér és sárgás szárnyú angyalok, drapp, világos lila és kék ruhájukkal. A jobb felső sarokban feltűnik az akéda jelenete. Mintha nem is eviláginak, inkább távoli jelenésnek tűnik az egész áldozat, felhőkön, az égen. Izsák meztelenül, fejjel lefelé kiterítve fekszik, keze mintha hátra lenne kötözve. Ábrahám zöld ruhában, fejét ugyanabba az irányba fordítja, amerre az angyal is néz, aki a sziklán lévő báránnyra hívja fel figyelmét. Az angyal eközben lefogja a kardot. A kép jobboldali csücskében az akéda jelenetétől egészen a sarokig menekülő embereket festett meg Chagall. A batyuját cipelő öregember előtt gyermekét szorongató anya látszik, mögötte emberek sokasága, a háttérben égő házzal.

Ugyanez a megfogalmazás látható az 1950-55-ben újrafestett **Ábrahám és a három angyal** nagyméretű festményen, de az utóbbi sokkal erőteljesebb színeiben és tartalmában is más részleteket látunk. A baloldalon hasonlóképpen Sárát látjuk a tállal, az asztalnál ülő három angyal megvendéglésére. Ábrahám szemben áll velük s egyben a nézővel. Mélykék ruhája, ragyogó, élénk színekkel megfestett fejfedős, szakállas arca rendkívül kifejező, erősen emékeztet a szenvedő Jézuséra. A jobb háttérben, eltérően az 1931-es képtől, újra Ábrahámot látjuk a három angyallal, kör alakba komponálva, mintha időben és térben teljesen elkülönülnének a jelen eseménytől. Fent az égből hatalmas kéz nyúlik le, tőle kissé balra egy kis alak teveget. Mögötte balra mintha lombtetejű sátor és annak bejárata tűnne fel. A képen a vörös dominál, ezzel is emlékeztet az ikonokra.

Chagall 1950-1955 között újra megfestette *Ábrahám áldozatát*, hasonló kompozícióval. Színvilága sokkal erőteljesebb az 1931-es festményhez képest, formailag, tartalmában is változott. A képen a színek eloszlása nem szigorúan a szereplőket követi, hanem a képfelületet mintegy átpásztázva, sávokban oszlanak el: az okker, a vörös és a kék. A két főszereplő, Izsák és Ábrahám elhelyezése, komponálása megfelel a korábbi képnek, mely szerint középen, az előtérben fekszik meztelenül Izsák, teste átível a képen, feje lefelé lóg a fahasábokon, de jobb kezét látni törzsével párhuzamosan. Ábrahám bal keze Izsák combján, míg jobbában a késsel felfelé mutat, és az angyal felé néz. Isten hírnöke, lebegő szárnyaival száll alá és két kezét Ábrahám felé nyújtva, szól hozzá. A magaslat, vagy hegy barnás-drappos föld színéből emelkedik ki Ábrahám harsány vörös hátterű alakja Izsák sárgás-okkeres figurájával. A domb mögött a kék égből, szinte annak részeként látjuk az aggódó asszonyarcú angyalt, akinek arcához a középkori bibliaillusztrációkon láthatni hasonló angyalokat. Balra a nagy lombosított fánál (báránnyhoz hasonló) kicsi állat akad el, mögötte pedig Sára aggódik mellére szorított kezekkel. A kép bal felső csücskében fehérbe öltöztetett jelenségként, szokatlan módon tűnik fel egy másik angyal, aki föntről nézi az eseményeket és kezével, mintha a kép másik, jobboldali történésére mutatna: Krisztus kereszttételére. A hagyomány szerint a Golgota hegye azonos a Mórija hegyén történt Akédával, Izsák megkötözésével, talán erre asszociálhatott a művész, vagyis az ősapa és Izsák történetének párhuzamára. Azonban az ószövetségi történet újszövetségi párhuzamának a *Krisztus a kereszten* jelenet felelne meg, ahogyan ezt láthattuk a tipológiában. Chagall másutt is megfesti a kereszttelt és Jézust a kereszten. A Golgota 1912-ben készült, első párizsi éveinek különös megfogalmazása. Jézus gyermekként kerül a keresztre, bár maga a kereszt nem létezik a képen, pusztán a mozdulat, gesztus utal rá, alatta mintha gyermekeit féltő szülők állnának.

Chagall képeiben megjelent Krisztus a keresztfán, s éppen a Második Világháború előtti idők szorongásában, (ahogyan a Golgota 1912-ben az Első Világháború előtti években) keletkezett 1938-ban a *Fehér Keresztrefeszítés*. Ezen már nem gyermek szenved vértanúságot, hanem felnőtt, a hagyomány szerinti szakállas Jézus, aki a zsidók

katasztrófáját jelenti. A hétágú gyertyatartóban égnek a gyertyák a kereszt aljánál. Hasonló riadalom látható az 1950-1955-ben festett Ábrahám-áldozat jobb felső sarkában, menekülő emberekkel, gyermekét vivő asszonnyal, háttérben a tömeggel. A szörnyű eseményeket Chagall személyesen élte át. Az egyik gouache-ján a művész saját magát ábrázolta palettával amint Krisztust festi. Egy későbbi gouache-on Chagall a megfeszített: egyik kezében palettával, másik keze a kereszten. A *mártíron* (1940) Krisztus köznapi zsidó, akit megaláztak, oszlophoz kötöttek. A *keresztre feszített sárgában* hagyományos Jézus alakja mellett kifeszített tóratekeresztet, s alatta sófárt fújó, gyertyát tartó angyalt látni.

1944-ből való a *Keresztfeszítettek*, az előtérben megfeszítettként, mintha a művész magát állítaná a keresztre, körülötte halottak. Szülővárosára emlékszik, és a vityebszki utca hófödte házai mentén, az utcán végig keresztfeszítetteket látni. Az ég koromfekete, a havas utcán csak halottakat látni.

E korszak másik fontos remekműve az 1938-as *Fehér keresztfeszítés*. Krisztusban a zsidók prófétájának kínszenvedését és az emberi alakot öltött keresztény Isten halálát jelképezi. Chagall a szenvedés egyetemes szimbólumára talált, meghagyva a hagyományos ábrázolások kellékeit. A kereszt körül zaklatott csoportok, vörös zászlós forradalmi hordák örvöngenek, szétdúlnak egy falut, rabolnak, gyűjtogatnak. A csónakban menekültek segítségért kiáltoznak, a náci ruhás férfi megszenteltelenít egy zsinagógát. Az előtérben kétségbeesett emberek szaladnak. A bolygó Ahasvérus átlépi az égő tóra-tekeresztet. A sötét háttérben ótestamentumi alakok lebegnek, sírnak. Ragyogással, fönről jövő fényben jelenik meg a keresztre feszített Jézus fehér teste. Chagall szerint az őbenne vetett hit a kétségbeesés hegyeit tudja megmozgatni. Szinte könyörög a vallás megmentő erejéhez, hiszen az emberiség létét félti. Szokatlan megoldás ez a művésztől, de kivételes a mesterségbeli hagyományos megoldások használata is, hogy a különféle idősíkok keveredése ellenére egységes egészé váljon a festmény. Picasso *Guernica*-jának párja lehetne Chagall *Fehér keresztre feszítés-e* (1939). Az előbbi a szenvedést jeleníti meg, az utóbbi a szenvedés mélyebb rétegeit érinti. Chagall életében az öröm és harmónia rövid ideig tartott, de sokat megélt és a 20. századi történelmet túlélve művészetében kifejezte a világ drámaiságát. Ebben az időben sokat találkozik Jacques Maritain-nel, aki őt a keresztény misztika megfogalmazására inspirálja¹⁸². A *Golgota* sorozat festményein ikonográfiai szempontból sok a közös vonás, a felfeszített test, a halottsápadt Krisztus, akinek központba helyezett alakját a rávetülő fény is kiemeli, Rembrandt-hoz hasonlóan. A mozgalmas kompozíción Chagall életének, műveinek ismerőseit látjuk, a halottakat és még élőket. A holtak siratják az életben maradottakat, lángokban áll a falu és a templom, kormosak, szürkék a füsttől. A földrengés pusztításától menekülnek az emberek. Minden dinamikus, minden mozog, az embert a félelem kergeti. A kereszt áll, rajta a földi pokol áldozata. Barbár erők hontalanná tesznek mindenkit, csak a másokért meghaltat nem döntheti le a pusztítás¹⁸³.

Különös, hogy a megfeszített Krisztus milyen sok helyen szerepel Chagall képein. A *zuhanó angyal*-ra (1922-1947) is ráfestette. Látomásai, személyes emlékeivel és a keresztény megváltás szimbólumaival egyetemes érvényű, vizuális formát kívánt megfogalmazni, amelyek asszociációkból állnak össze.

¹⁸² Dávid K. i.mű 20.

¹⁸³ Uo. 22.

12. Összefoglalás • Dolgozatom témája Ábrahám áldozata, a jól ismert bibliai történet (1Móz 22.1-18) Chagall művészetében; a téma áttekintése, művészeti ábrázolásai s azok ikonográfiai vizsgálata. Chagall bibliai tárgyú művei, egyéni értelmezése, mesés világa a huszadik századi bibliaillusztráció új fejezetét jelenti számomra, ezért foglalkoztat a művész oeuvre-je, azon belül *Izsák feláldozása*.

A történetnek, illetve az áldozat aktusának kifejtése nem csupán képzőművészeti téma, hanem az irodalom, a teológia és a filozófia nagyjait is foglalkoztatta, mint Søren Kierkegaard *Félelem és reszketés* írásában. A korai kereszténységtől fogva számos megjelenítése ismert, a fontosabb típusok legjellegzetesebb emlékeit kutattam. Tekintettel a téma vallástörténetileg is jelentős hatására, bemutatása nagy közkeveltségnek örvendett a késő antik, illetve az ókeresztény művészetben (3–6. század), valamivel ritkább a 6–12. században, ám népszerű maradt a következő időszakban is, egészen napjainkig. A jelenet a viszonylag problémamentesen ábrázolható bibliai momentumok közé tartozik, az esemény kevés mozzanat, alak (hegy, bokor, oltár, kéz/angyal, kos,) felidézésével illusztrálható. A rendkívül széles körű ábrázolás miatt vizsgálódásomat egy-egy típusra, felfogásra szűkítettem le. Kutatásaimban a falfestészetet, a mozaikot és a miniatúrafestészetet tekintettem át, utalva a szobrászatban előforduló párhuzamokra. A műfaji és móduszkategóriák (narrativitás, drámaiság), a középkori és az újkori bibliaillusztráció egy részén kívül, a későbbi korokból a *deus ex machina* mozzanatot vizsgáltam a firenzei Ghiberti kapuzaton és Rembrandtnál. Fő témám Chagall bibliaillusztrációi, monumentális festményei, valamint a mester katedrálisokban lelhető üvegablakai.

Külön fejezet a zsidó művészet, illetve művészettörténet tárgyalása a képi ábrázolás tilalma szempontjából, annak története, hogy miképp próbálták kétezer éven keresztül a képtilalmat helyenként áthágni. Ennek szép példái a Dura Europos-i zsinagóga falfestményei, a kéziratok, aggádák, mahzorok, imakönyvek, bibliák néhol furfangos, a tilalmat megkerülő illusztrációi.

A szent szöveg megértéséhez segítséget nyújtó illusztrálás nem tekinthető a képtilalom megszegésének, hiszen nem idegen bálványok imádásáról, vagy azok előtti meghajlásról van szó. A zsidó hagyományos tilalom *kijátszása* koronként változó; e tekintetben magában a rabbinikus gondolkodásban is más-más felfogás uralkodott. Eldöntetlen kérdés, hogy mindez nevezhető-e zsidó (ábrázoló) művészetnek, vagy különböző történelmi helyzetekre adott *ad hoc* válaszként fogható fel.

A téma megjelenik a tipológiai ciklusokban – Ábrahám áldozatát, mint Krisztus áldozatának előképét átvette a keresztény liturgia, például a Biblia Pauperum illusztrációiban, ahol mindig a történet csúcspontját – a transzcendens elemet, az isteni közbelépést – láthatjuk, párhuzamosan a keresztre feszített Jézussal. Külön világ jelenik meg a székesegyházak (Chartres, Reims, Amiens) kora gótikus kapuzatainak szobrászati díszein, ahol Jézus ősei között Ábrahám oldalfiguraként jelenik meg. Izsák feláldozásának Jézus keresztáldozatával való párhuzamba állítása folytatódik a 12. század második felétől (Klosterneuburgi oltár: 1181; Biblia Pauperum: 13. század első fele). Az ószövetségi történetek ilyen allegorikus-filozófiai értelmezése egészen Alexandriai Philon munkásságáig nyúlik vissza. Tőle veszi át az allegorikus-tipológiai írásértelmezést mindenekelőtt Órigenész, majd a későbbi egyházatyák. A legkedvesebb fiú feláldozása nem kizárólag ótestamentumi téma, megfelelői megtalálhatóak a görög mondavilágban is: Iphigeneia történetében a Trója ellen induló görög seregnek éppen Artemisz kiengesztelésére kellett volna Agamemnón király leányát, Iphigeneiát

feláldoznia. De maga az istennő menti meg őt ettől a sorstól, és viszi papnőjének a barbár tauroszok földjére.¹⁸⁴

Smith 1922-ben összegezte az ábrahámi áldozat ábrázolásának típusait, ezt függelékben mellékelem. Témám továbbfejlesztését jelenthetné további kutatásuk és feldolgozásuk.

A kereszténység szemszögéből Ábrahám áldozatának története azt jelenti, hogy Ábrahám hitének és fiát odaadni kész atyai áldozatvállalásának köszönhetően nyeri el az isteni szövetséget, amelynek célja a megváltás művének előkészítése. Izsák és a helyette felajánlott bárány is helyettesítő elégtétellel (*satisfactio vicaria*) Jézus előképévé vált.

Chagall a Biblia-illusztrációk megbízásakor, élete legnagyobb hatású, 1931-ben tett palesztinai utazása során látta a múltat s a jelent (és később, 1948-ban Izrael újjászületését), a fényben ragyogó ősök földjét, amely összeolvadt gyermekkora emlékeivel. Ez ihlette a rézkarcokra és színes képei megfestésére. Amikor Vence-ban újraalkotta bibliai alakjait, (1950-1955) már monumentális méretekben, szabadon gondolkodott, amelynek megvalósulásaként 1973-ban, szándéka szerint megnyílt a *Biblia Üzenete Múzeuma*.

Chagall, egyszerre naivan s ugyanakkor magától értetődő mesterségbeli tudással, érzékletesen, örömmel fejezte ki bibliai témájú képeiben a vallásokon felülemelkedő szeretet-vallást. Ebben benne szerepelnek a jámbor kabalisták, és Jézus Krisztus passiója is (összeolvadva a zsidó nép ábrázolásával), hiszen életműve a doktrínák békítéséről szól. Nagysága éppen abban áll, hogy, átlépve minden dogmán és felekezeti különálláson, képes volt kifejezni a vallás realitását: a szenvedést, a szeretetet.

¹⁸⁴ A motívumot Goethe is feldolgozta *Iphigénia Tauriszban* című drámájában.

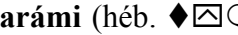
Idegen nyelvű szakkifejezések magyarázata

aemulatio (lat. 'vetélkedés, verseny') • A jezsuita iskolákban a dicsvágy gerjesztése, a szorgalomra való ösztönzés legfőbb eszköze.

aggáda (héb. 'elbeszélés, történet') • A nem vallási és jogi vonatkozású, gyakorta példabeszédeket használó, az 5. századig virágzó talmudi irodalom; foglalja zsidó etikával, történelemmel, filozófiával, folklórral, orvostudománnyal, csillagászzal, közmondásokkal, tanító mesékkel. A példázatokban gazdag elbeszélések a Tóra hetiszakaszaihoz illeszkednek az ünnepek jelentőségének megfelelően.

akéda (héb. 'megkötözés') • Az Izsák feláldozásáról szóló történet Mózes első könyvében (22,1–19). Másutt a Bibliában nincs utalás erre a motívumra, s a 3. század előtt a posztbiblikus zsidó irodalom is hallgat róla. Némelyek az emberáldozat elleni állásfoglalásként értelmezik, de a hagyományos gondolkodásban a zsidóság mártíromságának jelképe.

amóra és tanna (héb. 'értelmező' és 'tanító') • Az amóra babiloni és palesztinai Misna-magyarázó; a Talmudban olyan személy, aki a bölcsék kijelentéseit fejt ki a hallgatóságnak arámi nyelven. A tanna az i. sz. első két évszázadában keletkezett tanításokat magyarázó rabbi. Később a kettő közötti különbség megszűnt, és mindkét szót 'Talmud-magyarázó rabbi' jelentésben használták.

arámi (héb. ) • A sémi nyelvcsalád északnyugati ágába tartozó nyelvek csoportja. Az i. e. 1200 körül Palesztinába és Szíriába bevándorló törzsek – melyek legrégebbi történetét sűrű homály borítja – beszélték. Már az i. e. IV. századi ugariti szövegek is említést tesznek róluk. Az arámok Ábrahám (az izraeliek) elődei: „Bolyongó arámi volt az ősem, aki lement Egyiptomba, és jövevény volt ott kevesedmagával, de nagy, erős és hatalmas néppé lett ott” (5Móz 26,6). Az újbabilóniai birodalom fennállása idején (i. e. 626–539) már a Közel-Kelet nemzetközi nyelve, majd az Akhaimenidák (i. e. 539–330) a perzsa birodalom hivatali nyelvévé tették. Az elephantinei leletek szerint az Egyiptomban élő izraeliek arámiul beszéltek, akár a babilóniai fogságban is, ahol a hébert csak a zsinagógákban használták a szent iratok olvasásakor. Libanonban és Szíriában ma is beszélnek.

av bét din (héb.) • Az istentisztelet tagja, bírósági személy.

casula (lat. *casa* 'házikó') • Bő, redős, ujjatlan köpeny, belőle fejlődött ki a katolikus papok miseruhája.

clipeus (lat. 'kerek ércpajzs') • Az architrávhoz vagy frízhez erősített korongszerű díszítőelem a román építészetben.


commendatio animae (lat. 'a lélek felajánlása') •

cubiculum (lat. 'szobácska') • ① Közös katakomba nagyobb csarnoka, eredetileg az első keresztények idejében itt végezték az istentiszteletet is. ② Sírfülke.

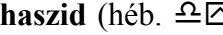
etrog (héb.) • Citrusalma. A sátoros ünnepekre kötelező ünnepi csokor része a pálmaág, mirtusz és fűzfagally mellett. Liturgiai célra használhatatlan, ha folytonossági hiány vagy túl sok folt van rajta, vagy ha a nem kocsányos végén kidudorodó ágacska letört róla.

exedra (gör. *ἑξάδρα* 'csarnok') • Csarnok és fürdő félköríves tere, beszélgetés, vita és előadás céljára.

grisaille (fr. *gris* 'szürke') • Szürkés színárnyalatokkal festett, zománccal vagy üveggel előállított monokróm kép, amely hasonló a nem színes domborműhöz. A 14. századtól fogva freskón, tábla- és vászonképen egyaránt alkalmazták.

hanuka (héb.  'avatás') • A Szentély felavatásának ünnepe. A Makkabeusok i. e. 165-ben a szír hódítóktól visszafoglalták a Szentélyt, ennek emlékére gyűjtanak a kiszlév havának 25. napján kezdődő nyolcnapos ünnep minden estéjén gyertyát. A legenda szerint az olajoskorsó csupán egyetlen éjszakára elegendő olajat tartalmazott, de csoda folytán nyolc álló napig tudtak vele világítani.

haridim (héb. istenfélő) • Vallásos, ultraortodox nézeteket valló jámborok.

haszid (héb.  'jámbor') • Az Ukrajnában 1750 körül Jisráél Baal Sém Tóv (1700 k.–1760) alapította misztikus vallásos mozgalom híve. A haszid megújulás Lengyelországból indul, s innen ágazik el Közép- és Kelet-Európába a XVIII. század folyamán, s válik tömegmozgalommá. A haszidok Isten jelenlétében élő emberek, az ösfény hordozói, mely szerintük szikraként minden szerves–szervetlen létezőben megtalálható; életük fő feladatának a harmonikus örömezésben való megtisztulást tekintik. Úgy tartják, a természet szeretete és az emberek szolgálata egyenlő Isten szolgálatával, s az igazi vallásosság eksztázis révén valósítható meg. Földi szolgálatuk akár a keruboké: az isteni fény – csodatevő erő és megvilágosodás – rajtuk keresztül árad tova feltartóztatlanul. Tapasztalatuk egyrészt a kegyes ősök bölcsességéből, másrészt az ember saját misztikus élményeiből ered. Tudásuk szájról szájra továbbadandó, mert a fény megvakítja azt, aki magánál tartja.

homília (gör. *ῥησέβια* 'beszéd') • Szentbeszéd, a liturgia szerves alkotóeleme. A szentírási olvasmányok, illetve a mise állandó (ordinárium) vagy változó (proprium) részének kifejtése.

introitus (lat. 'belépés') • A mise kezdete, általában zsoltárrészlet.

jom kippur (héb. 'az engesztelés napja') • Az engesztelés napja tisri hónap 10-én (szeptember–október). A bűnös ember kéri Istent, hogy vigye át bűneit a kiszemelt szárnyasra (férfiaknál kakasra, nőknél tyúkra). Mindenkinek bocsánatot kell kérnie embertársaitól, akitől bocsánatot kérnek, köteles megbocsátani.

katekumen (gör. *εὐαγγελιστής* 'tanít') • Az ősegyházban a keresztény hit alapigazságaira oktató jelölt, hitújonc, aki még nem tartozik az egyház közösségébe, de már nem tekintik nem kereszténynek sem. Oktatása három évig tartott. A csecsemőkeresztelés elterjedésével a katekumenátus intézménye fölöslegessé vált.

khitón (gör. *χιτών*) • A mai ingnek megfelelő alsó ruhadarab a görögöknél. Hosszúkás, négyszögű lepel, amelyet kétrét hajtva úgy csavartak a test köré, hogy egyik oldala egészen zárva, a másik nyitva maradt, legfölből kapcsok tartották össze a két szélét. A zárt oldalon a kar számára nyílást vágtak, a másik kar fölött pedig a két felső csücsköt a vállon kapocs fűzte össze. A csípőn öv szorította a testhez.

lulav (héb.) • Pálmaág. Sátoros ünnepkor az ünnepi csokornak egyik része, de csak akkor alkalmas liturgiai célokra, ha a gerince ép s egyébként is hibátlan. Leveleit az ezekből font gyűrűkkel tartják együtt. Alsó végén kétrekeszű fonott kosarat helyeznek el. A jobb oldali rekeszbe helyezik a mirtuszt, a bal oldaliba pedig a fűzfacskrot.

mahzor (héb. 'ciklus') • Az ünnepi imákat imarendjükben tartalmazó könyv (a hétköznapi és szombati alkalmakra valókat a sziddurban találjuk meg). A talmudi

időkben még nem létezett írott kánon, az imákat emlékezetből mondták. Az első imakönyvet a 9. században Amrám gáon állította össze. Gyakran az imákhoz kapcsolódó kommentárokat is egyazon kötetben jelentetik meg.

maszoréta (héb.) • A Szentírás héber szövegét az i. sz. 7. században magánhangzókkal ellátó zsidó hittudósok.

mezzotinto (ol.) • A rézmetszetkészítés egyik fajtája: a lemezbe sűrűn lyukakat vernek, és így felszínét érdeessé teszik, majd az ábrázolásnak világos és félárnyékos helyeit kivakarják belőle. Tehát éppen ellenkezője a közönséges rézmetszetnek, amelynél az ábrázolás árnyékos helyeit vésik ki a rézlemezről.

midrás (héb. 'tanulmányozás, kutatás') • A Biblia kutatását Ezsdrás könyve említi először: „Mert Ezsdrás szívből törekedett arra, hogy kutassa és teljesítse az Úr törvényét, és tanítsa Izráelben a rendelkezéseket és döntéseket” (7,10). A tüzetes szövegmagyarázat ókori módszere az amórák és tannák idejében terjedt el. Tartalmaz aforizmákat és erkölcsi tanításokat is.

mikrografia (gör. ἰσηϊγράφοι) • Apró írás. 2. Apró betűkből álló kép.

Misna (héb. 'tanítás') • A rabbik (tannák) héber nyelvű, nemzedékről nemzedékre szálló magyarázata a mózesi törvényekhez. Összeállítója Júda rabbi (2–3. század), aki 221.-ben zárta le a szöveget. A Misna 60 traktátusából 37-hez készült általánosan elfogadott kommentár, az ún. Gemara (lezárva 500 körül), s a kettő együtt alkotja a Talmudot. (Néha Talmudnak nevezik önmagában a Gemarát is.)

mozarab (sp. mozarabe) • Keresztény vallású, de arab műveltségű spanyol az arabok uralma idején.

muszaf (héb. 'többlet') • Ünnepi pótima, megfelel a jeruzsálemi Szentélyben hozott muszafáldozatnak. Déli órákra esik, csak közösségben szabad imádkozni.

nászi (héb.) • Vallási előljáró címe.

octateuchus (gör. ὀκτώβιβχον) • Nyolc kötetből álló.

oráns (lat.) • Imádkozó.

pallium (lat.) • Az ókori Rómában gyapjúszövetből készült, rendszerint nagyon mélyen lecsüngő köpeny, mely színre és alakra nézve kevésbé különbözött a tógától.

pátéra (lat.) • ① Csésze. ② Csésze alakú díszítés.

peanula (lat.) • Rövid római köpeny, többnyire férfiak viselték. A kerek posztódarab középső bemetszése a nyakat fogta körül, csuklyával is el volt látva.

pészah (héb.) • A kovásztalan kenyér ünnepe. Isten ekkor szabadította ki a zsidóságot az egyiptomi rabságból, és csodák sorozata után kivezette Egyiptomból. Ezért nevezik a megszabadulás ünnepének is.

píjjut (héb. 'vallásos költemény' < gör. ποιητὸν 'poéta') • Középkori héber költők zsinagógái költeménye héber, ritkán arámi nyelven, megkülönböztetésül a világi költeményektől, melynek שִׁיר [šīr] a neve. Rendszerint himnusz vagy könyörgés, olykor az ünneppel kapcsolatos hagyományból, bibliai emlékekből meríti anyagát. A zsidó liturgia jelentős része ezekből a költeményekből áll, egy részük a héber irodalom legnemesebb értékei közé tartozik. Palesztinában alakult ki, a Közel-Keleten és Észak-Afrikában művelték.

punktátor (lat.) • A héber kéziratokban a szavakban lévő magánhangzókat beíró szakember.

purim (héb. פּוּרִים 'a sors ünnepe') • Adár hó 14-én ült ünnep az Ahasvérus által tervezett zsidómészárlás megfiúsításának emlékére, melyet részletesen a bibliai Eszter könyve ír le. Az ünnep vidám hangulatát maskarákba öltözéssel teszik felejthetlenné.

prefiguráció (lat.) • (Átalakulás, előkép) Azok az ószövetségi személyek, dolgok vagy események, amelyek előlegezik az újszövetségi üdvtörténetet.

rós hasána (héb. רֹאשׁ חֹדֶשׁ) • Zsidó újév, tisri (szeptember) hónap első és második napja. Második napján olvassák fel az Akédát Jichák (Izsák megkötözése) tóraszakaszt. A történetben szereplő kosnak a szarvából készült a hagyomány szerint az első sófár, amely a megszabadulás, a szabadság jelentését is hordozza. Az újévi ünnepkör központi eleme, a bűnbánat, a bűnbocsánat, a személyes és kollektív megváltás szimbóluma. Az ünnep minden egyes imádsága megfelel a hajdani áldozati szertartásnak. A jeruzsálemi szentély pusztulása óta az áldozatbemutató helyébe az ima lépett, ahogyan a Biblia szavai meghatározták: „Legyen az én imádságom illó áldozat előtted, Istenem”.

satisfactio vicaria (lat.) • „Helyettesítő elégtétel”. A Canterbury-i Szt. Anzelm által kidolgozott, s a nyugati kereszténységben általánosan elterjedt, a megváltásról szóló teológiai elmélet, amely szerint a második isteni személy, a Fiú, Jézusban megtestesülve, s a kereszthalált elszenvedve magára vette az emberiségre bűnei miatt kiszabott büntetést, s ezzel elégtételt szolgáltatott a bűn által megsértett Istennek.

smá (héb.) • A zsidó egyistenhit legtömörebb megfogalmazása, a mindennapi imarendben a reggeli és esti imában egyaránt szerepel (5Móz 6,4).

savuót („héb. שבועות”) • Ijjár hó 6. A Peszách után hét héttel következő zsidó ünnep, a Szináj-hegyi tóraadás s egyszersmind a tavaszi zsengek ünnepe. Keresztény megfelelője a pünkösöd.

tanna (héb.) • L. amóra

Tanhum (héb. תנחומים) • A Pentateuch haggada három különböző gyűjteménye

Targúm Onkelosz • Az Ótestamentum héber szövegének arámi fordítása az i. sz. 2. századból.

taurosz (gör. ταύρος) • (gör. ταύρος) • A taurosi Kherszonészosz lakói.

tefilin (héb. תְּפִילִין 'imaszj') (תְּפִילִין [təfillin] 'imatárgyak') • A négy bibliai szakaszt tartalmazó bőrből készített két dobozka, melyet bőrszíjjal erősítenek a bal alkarra és a homlokra. Felnőtt férfiak viselik a hétköznapi imádság közben (Deut 6,8). Attól függően, hogy hová helyezik, más-más szimbolikus jelentést tulajdonítanak neki: a szív fölött – a szív vágyait alá kell vetni Istennek; a fejen – az értelmet és az agyat rendeljük alá Istennek.

teofánia (gör. θεοφάνεια) • Isten látható alakban való megjelenése.

tetrarcha (gör. τετραρχία) • 1. a tetrarcha tagja, a római birodalom egyik negyedén uralkodó személy. 2. negyedes fejedelem, a római birodalomtól függő terület egy részének uralkodója. Diocletianus császár honosította meg a tetrarchia rendszerét, aki négy uralkodó, tetrarcha között osztotta fel birodalmát.

Tóra (héb. תּוֹרָה 'tanítás') • Szűkebb értelemben Mózes öt könyve, de tágabb használatban felöleli az írott és a szóbeli Tórát az összes magyarázatokkal együtt. A

Biblia három részre oszlik: a Tóra, a próféták és a szentek élete. Hetente felolvasnak belőle egy fejezetet (hetiszakaszt).

trikhérion (gör. ὁσῆϛ) • (gör. ὁσῆϛⲡῆῖῖ) • Háromágú gyertyatartó

Függelék

<i>Hely</i>	<i>Idő</i>	<i>Irodalom</i>
A Smith cikkében felsorolt emlékek listája		
A) Katakombafreskók		
I. típus		
Róma, Catacomba dei Giordani	4. század	Wilpert: Pitt. 317-22 tábla
Róma, Coemeterium Maius	4. század	Wilpert: Pitt. 326-17, 221-1 tábla
Róma, S. Ermete	3. század	Wilpert: Pitt. 114. Tábla
Róma, San Marco e San Marcelliano	4. század	Wilpert: Pitt. 326-16, 216-2 tábla
Róma, San Pietro e San Marcellino	3-4. század	Pitt. 323-3, 73 tábla
Róma, Priscilla	3. század	Wilpert: Pitt. 323-4, 78-2 tábla
Róma, S. Tecla	4. század.	Wilpert: Pitt. 327-19, 235 tábla
Róma, Trasone	4. század	Wilpert: Pitt. 325-11. 164-2 tábla
II. típus		
Róma, S. Callisto Cap. Dei Sacramenti	2. század	Wilpert: Pitt. 323-2, 41-2 tábla
Róma, Vigna Massimo	4. század	Carussi: Storia dell' arte cristiana, 69-3 tábla
III. típus		
Roma, Domitilla	4. század	Wilpert: Pitt. 326, 201 tábla
Roma, Domitilla	4. század	Wilpert: Pitt. 325-13, 196 tábla
Róm7a, Coemeterium Maius	4. század	11. Wilpert: Pitt. 327-18, 220 tábla
Róma, Ss. Pietro e Marcellino	3. század	Garucci Storia II. pl. 48-1 ábra
Róma, Ss. Pietro e Marcellino	4. század	12. Wilpert: Pitt. 324-8, 129 tábla
Róma, Ss. Pietro e Marcellno	4. század	Wilpert: Pitt. 388-1 tábla
Róma, Priscilla, Capella Greca	2. század	Wilpert, FractioPanis, 10. tábla
IV. Töredékek		
Róma, S. Callisto	4. század	18. Róma Sotteranea cristiana, III.VIII. tábla, 1
Róma, Domitilla	4. század	Wilpert: Pitt. 326-15, 201-3 tábla
Róma, Domitilla	4. század	Wilpert: Pitt. 324-9, 139-1 tábla
Róma, Generosa	5. század	Wilpert: Pitt. 327-21 tábla

Róma, Ss. Pietro e Marcdellino	3. század	Wilpert: Pitt. 324-6, 105-2 tábla
B) Hellenisztikus típus		
Arles, Múzeum, szarkofág	4–5. század	Garucci, V. 366-3
Arles, Múzeum, szarkofág	4–5. század	Garucci, V. 310-4
Arles, Múzeum, szarkofág	4–5. század	Garucci, V. 378-3
Arles, Múzeum, szarkofág	4–5. század	Le Blant: Les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles, 54
Artorga, székesegyház, szarkofág	4–5. század	Garucci V. 314-6
Athén, lámpa	4–5. század	Bauer, Max: Tonlampen, 35
Bagnols, Astier-gyűjtemény, szarkofág	4–5. század	Garucci V. 378-4
Kairó, Múzeum, relief (töredék)	4–5. század	Strykowski: Hellenistische und koptische Kunst, No. 8759, 163 tábla
Karthágó, lámpa	4. század	Röm. Mitt. 1898, X. 10
Karthágó, Mus. Lavigerie, Kassinból, terrakotta tábla	4–5. század	Musée de l'Algérie, III. 9. II-4 tábla
Catania, Museo Recupero, üveg	4–5. század	Garucci, III. 171-2 pl.
Civita Castellana, szarkofág	4. század	Garucci, V. 319-3 pl.
Clermant, szarkofágtöredék	4–5. század	Le Blant: Les sarc. Chrétiens de la Gaule, XVII-3 tábla
Firenze, Gherardescagyűjtemény, üveg	4–5. század	Garucci, III. 169-4
Fordongianus (Szardínia), lámpa	4. század	Savi di antichita dei Lincei, 1903, 487, 13. Ábra
Gerona, székesegyház, szarkofág	4–5. század	Garucci, V. tábla 374-3
Gotha, Museum, gemma,	kora keresztény	Furtwangler: Antike Gemmen, II. 246-55
Grossetto, Múzeum, üvegtöredék	4. század	23. B.B. Arch. Crist. 1882, VIII.t.
Lausanne, Múz., lámpa	5. század	R. Arch. 1875, 3
London, British Museum, Kölnből üvegedény	3–4. század	Kisa: Das Glas im Altertum, III. p. 893
Lucq-de-Béarn, szarkofág	4–5. század	Le-Blant: G. pl. XXVII.1.
Madrid, Ayuntamiento, szarkofág	4–5. század	Garucci, V. t. 376-3

Mas-d'Aire, szarkofág	4–5. század	Garucci, V. t. 301-3
Mende, szarkofág	4–5. század	Le Blant: Garucci, 76. No.93
Narbonne, Musée szarkofágtöredék	5. század	Garucci, V. tábla 396-7
Narbonne, Musée szarkofágtöredék	5. század	Garucci, V. Appendix, no.19
Paris, Basilewsky-gyűjtemény Albániából, Podgoricából, üveg	4. század	B. Arch. Crist., 1877, pl. V. VI
Paris, Bibl. Nat. Peirest, szarkofág	5. század	Garucci, V. Appendix, no.2.
Pisa, Camposanto, szarkofág	4–5. század	Garucci, V. t. 364-3
Róma, Esquilineből, üveg töredék	5. század	B. Arch. Crist. 1884-85, 92
Róma, katakombából származó faragott mű	4. (?) század	Cabrol, Abr. Coll. 116
Róma, ólomcsészealj	4. (?) század	B. Arch. Crist. 1879, 133, XI. 4. Tábla
Róma, bronzgyűrű	4. (?) század	Garucci, VI. t. 478-23
Róma, Grotte Vaticane, Junius Bassus szarkofág	4. század	Garucci, V. t. 322-2
Róma, Lateran, szarkofág	4. század	Garucci, V. t. 312-1
Róma, Lateran, szarkofág	4. század	Garucci, V. t. 318-1
Róma, Lateran, szarkofág	4. század	Garucci, V. t. 358-1
Róma, Laterán, szarkofág	4. század	Garucci, V. t. 358-3
Róma, Laterán, szarkofág	4. század	Garucci, V. t. 359-1
Róma, Lateran, szarkofág	4. század	Garucci, V. t. 364-2
Róma, Lateran, szarkofág	4. század	Garucci, V. t. 367-1
Róma, Laterán, szarkofág	4. század	Garucci, V. t. 367-2
Róma, Laterán, szarkofág	4. század	Garucci, V. t. 367-3
Róma, Lateran, szarkofág	4. század	Garucci, V. t. 376-4
Róma, Laterán, szarkofág	4. század	Garucci, V. t. 384-3
Róma, Laterán, szarkofág	4. század	Garucci, V. t. 402-5
San Lorenzo, szarkofág	4. század	Garucci, V.t. 360-1
San Lorenzo, szarkofág	4–5. század	B. Arch. Crist. 1883, 87
Róma, San Sotere, bélyegző	4. század	De Rossi, III. 346
Róma, Vatikán Múzeum, lámpa	4. század	Garucci, VI. 475-2
Róma (?), bronzmedál	4–5. század	Garucci, VI. 480-12
Róma, Bibl. Vat., üveg	4. század	Garucci, III. 172-8

Róma, Vatikán, szarkofág	4. század	Garucci, V. 377-1
Róma, Via Salaria, falrajzok	4. század	B. Arch. Crist., 1865, p.3.
Róma, Vigna Baseggio, szarkofág	4. század	Garucci, V. 310-1
Róma, Villa Borghese, szarkofág	4. század	Grousset: Catalogue des sarcophages chrétiens de Rome, 75, no 82
S. Canziano, ezüstkanál	4. század	Garucci, VI. 462-6
St. Maximin, templomkritika, tábla	5. század	Le Blant: G. LVIII
St. Maximin, szarkofág	5. század	Garucci, V. t. 334-3
St. Maximin, szarkofág	5. század	24. Garucci, V.t. 352-2
St. Michel du Touch, szarkofág	6. század	Le Blant, G. 127, XLII t.
Aranyüveg Strassbourgból	4.(?) század	Kraus, 482, 359 ábra
Syracusa, szarkofág a katakombából	4–5. század	Garucci, V.t. 365-1
Toledo, S .Domingo, szarkofág	4–5. század	Garucci, V. t. 369-4
Toulouse, Múzeum, szarkofág	4–5. század	Garucci, V. t. 312-3
Trèves-ben talált üveg	5. század	B. Arch. Crist. 1873, 141
Trèves-ben talált lámpa	5. század	Abela, Malta Illustrata, X. lib. 1.5
Trèves-ben talált faragott gemma	(?) század	Garucci, VI. t. 492-7
Arles, Múzeum (Izsákot nem ábrázolja) szarkofág	5. század	Garucci, V. t. 312-2
Töredékek		
Ravenna, Mus. Naz., szarkofág	4–5. század	Dütschke, Rom. Studien, 44, 22. ábra
Róma, Lateráni Múzeum, szarkofág	4. század	Garucci, V. t. 400-4
Róma, Lateráni Múzeum, szarkofág	4. század	Marucchi, I monumenti del Museo Cristiano Pio- Lateranese, XX-5 t.
Róma, Lateráni Múzeum, szarkofág	4. század	Marucchi, VIII. t. 8.
Róma, Oratorio di S. Sisto, szarkofág	4. század	Grousset
Róma, Cím. Di S. Lorenzo, szarkofág	4. század	Gr. 99. No.159
Róma, Cím. Di S. Lorenzo, szarkofág	4. század	Gr. 99. No. 161

<i>C) Ázsiai-hellenisztikus típus</i>		
Alix, Muz., szarkofág	4. század második fele	Garucci, V. t. 379-2
Ancona, Székesegyház, szarkofág	4. század vége	Garucci, V. t. 326-2
Arles, Múzeum, szarkofág	4–5. század	Garucci, V. t. 366-2
Arles, Múzeum, szarkofág	4–5. század	Le Blant, A. 62, No LX
Madrid, Ayuntamiento, szarkofág	4. század harmadik negyede	Garucci, V. t. 341-3
Marseille, Musée, szarkofág,	5. század	Le Blant, G.49. No.64
Milano, San Ambrogio, szarkofág	4. század	Garucci, V. t. 328-3
Paris, Louvre, szarkofág	4–5. század	Garucci, V. t. 324-3
Róma, Cím. Di Callisto, szarkofág (töredék	4. század	Garucci, V. t. 396-8
Róma, Grotte Vaticane, szarkofág	4. század	Garucci, V. t., 327-4
Róma, Lateran, Szarkofág	4. század második fele	Garucci, V. t. 320-1
Róma, Later., szarkofág	4. század második negyede	Garucci, V. t. 323-4
Róma, Piazza del Paradiso, 68, szarkofág	4. század	99. Gr. 94, no. 146
<i>D) Alexandria-i-kopt típus</i>		
El-Bagavat, freskó	4. század	Bock, 27, XIII, XIV t.
El-Bagavat, freskó	4. század	Bock, 23
Berlin, Múzeum, elefántcsontereklye tartó	4. század vége	I.1
Berlin, Múzeum, csonttöredék	4. század	Wulff: 1, no 428
Bologna, Múzeum, elefántcsont ereklyetartó	5. század	Stuhlfanth, 30, 3. ábra
Róma, Terme, elefántcsont ereklyetartó	5–6. század	Venturi, I. 534, 4. ábra
<i>F) Palesztinai-kopt típus</i>		
Ecsmiadzin miniatúra	6. század	Strzygowski B. I., IV. t. Byzantinische Denkmaler
Róma, Mus. Des Deutschen Camposanto, lámpa	5. század	Röm. Quart. 1904, 21
<i>G) Kora bizánci típus</i>		
Paris, amulett	?	Byz. Z. 1893, 188
Ravenna, San Vitale, mozaik	6. század	Garucci, 4.t. 261-2
Róma, Bibl. Vat., oktateuch, miniatúra	7. század	Byz. Arch. II
Róma, Bibl. Vat., Cosmas Indicopleustes kódexének miniatúrája	7. század	Garucci, 3.t. 142-1

Szakirodalom

Rövidítések

A&H = Aribus et Historiae
AJA = American Journal of Archeology
BM = Bulletin Monumental,
BMusHongr = Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, Budapest
BSAA = Bulletin de la Société Archéologique d'Alexandrie
BTB = Biblical Theology Bulletin, Rome
BZ = Byzantinische Zeitschrift, München
FMAS = Frühmittelalterliche Studien
JBAA = Journal of the British Archaeological Association, London
JbAC = Jahrbuch für Antike und Christentum, Bonn
JBL = Journal of Biblical Literature, Atlanta
JE = Jewish Encyclopaedia
JQR = Jewish Quarterly Review, Philadelphia
JRJ = Journal of Reform Judaism
JZWL = Jüdische Zeitschrift für Wissenschaft und Leben, Breslau
MJb = Marburger Jahrbuch
NCUS = North Carolina University Studies in Philology
RAC = Rivista di Archeologia, Roma
RQA = Römische Quartelschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte, Freiburg
SJA = Studia Judaica Austriaca, Wien
VC = Vigiliae Christianae, Amsterdam
ZK = Zeitschrift für Kunstgeschichte, Berlin

- AGUS, J. B. 1954. *Guideposts in Modern Judaism*. New York, Bloch Publishing Company.
- ALCUIN. *Historiae veteris et novi testamenti*. Migne, J.P. ed. Pl. 101., De Virtutibus et Vitiis, (Parijs, 1863), 613- Isidorus, Prooemia Veteris et Novi Testamenti
- ALLARD, Paul-M. DE ROSSI 1872. *Les catacombes de Saint Calliste*. Paris, Didier & Cie.
- AUBERT, Marcel 1929. *Die gotische Plastik Frankreichs 1140–1225*. Firenze, München.
- AUBERT, Marcel 1946. *La sculpture française au Moyen-Age*. Paris, Flammarion.
- BALOGH Jolán 1964. Francia gótikus Madonna-szobrok. *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 1964 (25):
- BECKWITH, John 1979. *Early Christian and Byzantine Art*. New Haven and London, Yale University Press.
- BESANÇON, Alain 2000. *The Forbidden Image. An Intellectual History of Iconoclasm*. Translated by Jane Marie Todd. Chicago and London, The University of Chicago Press.
- BETTINI, Sergio 1941. *Altchristliche Mosaiken*. Berlin, Günther.
- BETTINI, Sergio 1965. *I mosaici di Monreale*. Milano, Genève, Fratelli Fabbri Ed.: Ed. D'Art A. Skira.
- BINDING, GÜNTHER 1995. *Beiträge zum Gothik-Verstandnis*. Köln.
- BONY, J. 1958. The Resistance to Chartres in Early Thirteenth Century Architecture. *Journal of the British Archaeological Association*

- BRANNER, R.: The North Transept and the first west facades of Reims cathedral. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1961 (24): 197 kk.
- BRANNER, R.: The North Transept and the first west facades of Reims cathedral. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1961 (24): 197 kk.
- BRANNER, Robert 1960. *Burgundian Gothic Architecture*. London.
- BRANNER, Robert 1962. *La cathédrale de Bourges et sa place dans l'architecture gothique*. Paris, Bourges.
- BRIGHTMANN, F. E. 1986. *Liturgies Eastern and Western*. Oxford, 1: 129.
- BUCHTAL, Hugo 1957. *Miniature painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*. Oxford
- BUCHTAL, Hugo 1938. *The Miniature of the Paris Psalter: A Study in Middle Byzantine Painting*. Paris, Bibliothèque Nationale. [Hasonmás kiadása: 1968, London, The Warburg Institute.]
- CABROL, F.-LECLERCQ, H. 1924. *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de liturgie*. 1. 1924 Paris: 1923–53. Roma.
- CASSOU, Jean 1987. *Chagall*. Ford. Balabán Péter. Budapest, Corvina Kiadó.
- CATALOGUE d'expo, Édité par Musée du Louvre 1968. *L'Europe gothique: XIIIe XIVe siècle: Douzième exposition du Conseil de l'Europe Paris (1968)* Paris.
- CHAGALL, Bella 1971. *Égő gyertyák*. Ford. Széll Jenő. Budapest, Gondolat Kiadó.
- CHAGALL, Marc 1971. *Életem*. Ford. G. Beke Margit. Budapest, Gondolat Kiadó.
- CHAGALL, Marc 2000. *Poèmes de Marc Chagall*. Texte de Marc Chagall. Nice Musée National Message Biblique Marc Chagall. Editions de la Réunion des Musées nationaux, Paris
- CHASTEL, André 1993. *L'art français*. Paris
- CLAUSBERG, Karl 1984. *Die Wiener Genesis*. Frankfurt am Main, Fischer.
- CSEMEGI József 1958. *Franciaországi gótikus művészet és kapcsolatai a környező népek művészetével*. (A gótika művészete 1.) Budapest.
- DALTON, O. 1911. *Byzantine Art and Archeology*. Oxford, Clarendon Press.
- DANIÉLOU, Jean 1950. *Sacramentum Futuri*. Paris.
- DANIÉLOU, Jean 1961. *Les symboles chrétiens primitifs*. Paris, Éditions du Seuil.
- DÁVID Katalin 1976. *Chagall*. Budapest, Corvina Kiadó.
- DÉAULT, Le, R. 1974 The Current State of Targumic Studies *Biblical Theology Bulletin*, Vol. IV (1974), PP. 3-32.
- DEKKERS, Eligius, (ed.) 1995 *Clavis patrum latinorum*. Bruges/Brugge, Tabor & Den Bosch, Katholieke Bijbelstichting
- DELBRÜCK, R. 1952. Probleme der Lipsanothek in Brescia. *Theophaneia* VII.
- DELOGU, Raffaello–SCUDERI, Vincenzo 1969. *La Reggia dei Normanni e la Cappella Palatina Firenze*. Sadea – Sansoni Ed.
- DEMAISON, Louis 1954. *Cathédrale de Reims*. Paris.
- DEMUS, Otto 1949. *The Mosaics of Norman Sicily*, London: Routledge and K. Paul Ltd.
- DEMUS, Otto 1970. *Byzantine Art and the West*. London, New York, Weidenfeld and Nicolson Ltd., New York University Press.
- DESCHAMPS, Paul–THIBOUT, Marc–SOUCHAL, François 1965. *Monuments français*. Paris.
- DODWELL, Charles REGINALD–TURNER, D. H. 1965. *Reichenau reconsidered: A re-assessment of the place of Reichenau in Ottonian Art*. London, The Warburg Institute – University of London.
- DORSCH, Klaus-Dieter–SEELINGER, Hans Reinhard 2000. *Römische Katakombenmalereien im Spiegel des Photoarchivs Parker: Dokumentation von Zustand und Erhaltung 1864–1994*. Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung.

- DOUTRELEAU, L. 1985. *Origene: Homélie sur la Genèse*. Sources Chrétiennes 7. 2. édition. Paris, Cerf.
- DRESKEN-WEILAND, Jutta 1998. *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage: 2. Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien*. (Museen der Welt.) Mainz am Rhein, Verlag Ph. Von Zabern.
- DUETT, P. J. *The Religion of the Hebrews*.
- DURAND, Jannic 1989. *L'art au Moyen Age*. Paris.
- DURANT, WILL 1950. *The Age of Faith. A History of Medieval Civilization, Christian, Islamic and Judaic*. New York.
- EFROS, I. I. 1964. *Ancient Jewish Philosophy*. Detroit, Wayne State University Press.
- EHRENSTEIN, Theodor. 1923. *Das Alte Testament im Bilde*.
- EHRENSTEIN, Theodor. 1956. *The Bible in Art*.
- ENTZ Géza 1973. *A gótika művészete*. Budapest.
- ERCOLANI, F. 1984. *San Clemente Roma*, Roma Collegio San Clemente.
- ESZLÁRY Éva I. SZMODISNÉ ESZLÁRY Éva
- EVANS, Helen C., et al. 1997. *The Glory of Byzantium: Art and culture of the Middle Byzantine era, A. D. 843–1261*. Exhibition. New York, The Metropolitan Museum.
- FICKER, Johannes 1890. *Die altchristlichen Bildwerke im Christlichen Museum des Laterans*. Leipzig.
- FINNEY, Paul Corby 1994. *The invisible God: The Earliest Christians on Art*. New York – Oxford: Oxford University Press.
- FRANKL, Paul 2000. *Gothic Architecture*. New Haven, Conn. – London, Yale University Press.
- FROMENTIN Eugène 1908. *A régi mesterek*. Ford. Erdey Aladár. Budapest, Deutsch Zsigmond és Társa.
- GARBER, Joseph 1918. *Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alter Peters- und Paulusbasiliken in Rom*. Berlin.
- GARRUCCI, P. Raffaele 1873. *Storia della arte cristiana nei principi otto secoli della chiesa*; volume secondo. Prato.
- GEISCHER, H. J. 1967. *Heidnische Parallelen zum frühchristlichen Bild der Isaaks-Opfers*. *Jahrbuch für Antike und Christentum* (= JbAC) 10: 127–144..
- GERKE, Friedrich 1936. *Der Sarkophag des Junius Bassus*. Berlin.
- GERKE, Friedrich 1940. *Die christliche Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*. Berlin.
- GERSTINGER, H. 1931. *Die Wiener Genезis*. Wien, (Vienna Genesis 2 volumes, Vienna 1931)
- GHIBERTI, Lorenzo 1912. *Denkwürdigkeiten: I commentari*. Berlin, Verlag von Julius Bard.
- GINZBERG, Louis. 1909. *The Legends of the Jews*. 1–7. Philadelphia.
- GOLSCHEIDER, Ludwig 1949. *Ghiberti*. London, The Phaidon Press Ltd.
- GOMBRICH, E.H., 1974. *A művészet története*. Ford. G. Beke Margit és Falvay Mihály. Utószó: Németh Lajos. Budapest, Gondolat
- GOODENOUGH, E. R. 1935. *By Light, Light*. The mystic Gospel of Hellenistic Judaism New Haven and London
- GOODENOUGH, E. R. 1953–1965. *Jewish symbols in the Greco-Roman Period*. 1–12. New York. Symbolism in the Dura Synagogue, 9–11. kötet
- GRABAR, André 1968. *Christian Iconography. A Study of its Origins* (Bollingen Series XXXV.) Princeton.

- GRABAR, André 1968. *Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien. L'art de la fin de l'antiquité et du moyen age*. Paris.
- GRABAR, André 1943, réédité 1946. *Martyrium 2*. Paris.
- GRABAR, Igor 1954. *Geschichte der russischen Kunst*. Dresden.
- GRAVES, Robert-PATAI 1969. *Héber mítoszok*. Ford. Terényi István. Budapest, Gondolat Kiadó.
- GUTMAN, Joseph 1987. The Sacrifice of Isaac in Medieval Art. *Artibus et Historiae* 16 (VIII): 67–89.
- HAHNLOSER, H. R. 1972. Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches (manuscrit fr, 19093 der Pariser Nationalbibliothek). Graz.
- HALBERTAL, Moshe–MARGALIT Avishai 1992. *Idolatry*. Cambridge, Mass. – London, Harvard University Press.
- HAMANN-MACLEAN, Richard–SCHÜSSLER, Ise 1993. *Die Kathedrale von Reims*. 1–3. Stuttgart.
- HASTINGS, J. ed. 1911. *Dictionary of the Bible*.
- HAUTTMANN, Max, 1929. Die Kunst des Frühen Mittelalters, Propyläen-Verlag, Berlin
- HEIDL György (szerk.) 2004. *Akéda. Ábrahám és Izsák története az egyházatyák értelmezésében*. Budapest, Kairosz Kiadó.
- HENNECKE, Edgar 1896. *Altchristliche Malerei und altchristliche Literatur*. Leipzig.
- HENRY, Françoise 1963. *L'Art irlandais, La Pierre-Who-Vire, Zodiaque*.
- HEVESI Simon et al. 1939. *Mózes öt könyve és a Haftárak. Héber szöveg, magyar fordítás és kommentár*. 1. Genesis. 2. kiadás. [Hasonmás kiadása: 1984. Akadémiai Kiadó, Budapest.]
- HEVESI, Simon: Az ókor zsidó bölcelete, 1943
- HINKLE, William M. 1965. *The Portal of the Saints of Reims Cathedral – A study in Mediaeval Iconography*. College Art Association.
- HIRSCHENBERG, J. W. 1929. *Jüdische und christliche Lehren im vor- und frühislamischen Arabien*.
- HOFMANN, Werner, 1974. A modern művészet alapjai. Ford. Tandori Dezső. A fordítást az eredetivel összevetette és az utószót írta Szabó Júlia. Corvina kiadó, Budapest.
- IACONO, Margaret (ed.) 2006. *Masterpieces of European painting from the Cleveland Museum of Art*. New York, The Frick Collection. Cleveland – Ohio, New York, The Frick Collection.
- IHM, Christa 1960. *Die Programme der Christlichen Apsismalerei von voerten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*. Wiesbaden, F. Steiner Verlag.
- WISCHNITZER, Rachel, 1922-23. *Illuminated Haggadahs*, Jewish Quarterly Review N. S. XIII. 193-218
- JANTZEN, Hans 1947. *Burgundische Gothik*. München.
- JANTZEN, Hans 1989. *Francia gótikus székesegyházak*. Budapest. Corvina Kiadó
- JULLIAN, René 1945. *La sculpture du Moyen-Age et de la Renaissance*. Lyon.
- KAPP, Maria 2003. Ikonographische Etüden 39: Opfer Abrahams, Opferung Isaacs. *Weltkunst* 73 (10): 1449.
- KARLINGER, Hans 1926. *Die Kunst der Gothik*. Propyläen-Verlag zu Berlin
- KIDSON, Peter 1974. *Romanik und Gothik, Schätze der Weltkunst*. Band 6. München – Wien.
- KIERKEGAARD, Søren 1965. *A vallási stádium*. Ford. Nagy Géza. = KÖPECZI 1965: 89–91.
- KILIAN, R. 1970. *Isaaks Opferung*. Stuttgart.
- KIRSCHBAUM, Engelbert (Hrsg.) 1994. *Lexikon der Christlichen Ikonographie*. 1–8. Rom, Freiburg im Breisgau; Verlag Herder.

- KLAUSNER, Theodor 1950. *Reallexikon für Antike und Christentum*. 1. Stuttgart.
- KOCH, Guntram 2000. *Frühchristliche Sarkophage*. München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
- KOCH, H. 1917. *Die Altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen*, Groningen.
- KÖPECZI BÉLA et al. 1965. *Az egzisztencializmus*. Budapest, Gondolat Kiadó.
- Korán 1987. Ford. Simon Róbert. Budapest, Helikon Kiadó.
- KÖTZSCHE, Liselotte 1976. Die Neue Katakombe an der Via Latina in Rom, Untersuchungen zur Ikonographie der Alttestamentlichen Wandmalereien – *Jahrbuch für Antike und Christentum*. Breitenbruch.
- KRAELING, C. H. 1956. *The Synagogue* (The Excavations of Dura Europos, Final Report VIII. Part I), New Haven, Conn., Yale University Press.
- KRAUTHEIMER, Richard 1956. *Lorenzo Ghiberti* Princeton/N. J., Princeton University Press.
- KRAUTHEIMER, Richard 1971. *Ghiberti's Bronze Doors*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- KURMANN, P. 1987. *La façade de la cathédrale de Reims. Architecture et sculpture des portails. Étude archéologique et stylistique*. 1–2. Paris.
- KUTHY, Sandor–MEYER, Meret 1995-1996 *Marc Chagall 1907-1917* Museum of Fine Arts, Berne
- LACROIX, Paul 1845. *Les Catacombes de Rome*, Bruxelles.
- LE CATACOMBE DI SAN CALLISTO: *Storia e descrizione fatta da un Monaco Cisterciense Riformato della Badia di N. S. delle Catacombe*. Grottaferrata, Scuola Tip. Italo-Oriente „Nilo”. 1924.
- LECLERCQ, Dom. H. 1907. *Manuel d'Archéologie Chrétienne Depuis les origines jusqu'au XIIIe siècle*, T. second
- LEVEEN, Jan, 1944. *The Hebrew Bible in Art* (Schweich Lectures, 1939) London.
- LÖWINGER, Samuel–SCHEIBER, Alexander (szerk.) 1949. *Genizah Publications in Memory of Prof. Dr. David Kaufmann*. Budapest.
- LURIE, Doron J., 1997. *Jan Lievens: The Sacrifice of Isaac*. Catalogue. Pierre and Manusia Gildesgame Galleries 17.11.1997-15.02.1998. Tel Aviv Museum of Art.
- MAIMONIDES, Mose 1904. *The guide for the perplexed*. 2nd, revised edition. Routledge and Kegan Paul Ltd. [Hasonmás kiadása: 1956, New York, Dover Publications Ltd.]
- MÂLE, Emil 1950. *Le fin du paganisme en Gaule et les plus aciennes basiliques chétiennes*. Paris, Flammarion.
- MARMORSTEIN 1920. *The Doctrine of Merits in Old Rabbinical Literature*.
- MARNECHI, Orazio 1910. *I monumenti del Museo Cristiano Pio-Lateranense*. Milano.
- MAROSI Ernő 1997: *A középkor művészete I. 1000–1250*. 2. kiadás. Budapest, Corvina Kiadó.
- MARTIMONT, A. G. 1949. L'iconographie des catacombes et la catéchese antique. *Rivista di Archeologia Cristiana* 110.
- MEER, F. van der 1959. *Oudchristelijke kunst*. Antwerpen – Brussel, Uitgeversmaatschappu W. de Haan, N. V. Zeist.
- MEISSNER, Bruno 1894. *Babilonien und Assirien*. Leipzig.
- MERKLE, S. 1896. *Römische Quartalschrift*.
- MOREY, Charles Rufus 1942. *Early Christian Art, An Outline of the Evolution of Style and Iconography in Sculpture and Painting from Antiquity to the 8th C*. Princeton.
- Mostra 2006 „Mantegna a Mantova 1460–1506”. Milano, Skira Ed.

- MUSÉE NATIONAL MESSAGE BIBLIQUE MARC CHAGALL, National Museum Message Biblique Marc Chagall Donation Marc and Valentina Chagall, Nice. Editions des Musées nationaux, Paris, 1976
- MUSSAT, André 1963. *Le style gothique de l'Ouest de la France (XIIe–XIIIe siècles)*. Paris.
- NOGARA, Bartolomeo 1910. *I mosaici antichi conservati nei Palazzo Pontifici del Vaticano e del Laterano*. Milano.
- NOORT, ED–TIGCHELAAR, Eibert (eds.) 2002. *The Sacrifice of Isaac. The Aqedah (Genesis 22) and its Interpretations*. (Themes in Biblical Narrative. Jewish and Christian Traditions, vol. 4.) Leiden – Boston – Köln, Brill.
- NORDENFALK, Carl 1938. *Die spätantiken Kanontafeln: Kunstgeschichtliche Studien über die eusebianische Evangelien-Konkordanz in den vier ersten Jahrhunderten ihrer Geschichte*. Textband. Göteborg, Oskar Isacson's Boktryckeri A.-B.
- NORDSTRÖM, C. O. 1953. *Ravennastudien*. Stockholm.
- NORTET 1898. *Les Catacombes Romaines, Cimetiere de Saint-Calixte*. Rome, Editions Saint-Calixte.
- OBERLANDER, Baruch (főszerk.) 1996. *Sámuel Imája. Zsidó imakönyv*. Ford. Simon Sároni. Budapest, Chábád Lubavics Zsidó Nevelési és Oktatási Egyesület.
- ORIGENE 1985. *Homélie sur la Genèse*. 2 ed. Paris, Cerf, L. Doutreleau. Sources Chrétiennes 7. Paris, Cerf, 1985. lásd: DOUTRELEAU, L.-nél
- ÓRIGENÉSZ 1999. Tizenhat homília a Teremtés könyvéhez. Ford. Heidl György. In: „*A betű öl, a szellem éltet*”. Budapest, Paulusz Hungarus-Kairosz. 117–131.
- ORTOLANI, Sergio é. n. *San Giovanni in Laterano*. Roma, Casa Editrice.
- PANOFKY, Erwin 1986. *Gótikus építészet és skolasztikus gondolkodás*. Budapest.
- PAOLUCCI, Antonio 1997. *Die Bronzetüren des Baptisteriums in Florenz*. München, Hirmer Verlag.
- PARTYKA, Jan Stanisław 1993. *La résurrection de Lazare dans les monuments funéraires des nécropoles chrétiennes à Rome: Peintures, mosaïques et décors des épitaphes. Étude archéologique, iconographique et iconologique*. Varsovie, L'Académie Polonaise des Sciences.
- PASSERON, René, 1983. A szürrealizmus enciklopédiája. Ford. Balabán Péter, Utószó: Mezei Ottó, Budapest, Corvina Kiadó
- PENTATEUCH (Mózes öt könyve) 1914. Budapest, Brit és külföldi Bibliatársulat.
- PLANISCIG, Leo 1940. *Lorenzo Ghiberti*. Wien, Kunstverlag A. Schroll und Co.
- POBÉ, Marcel 1960. *Das Gotische Frankreich*. Wien – München.
- POWSTENKO, O. 1954. *The Cathedral of St. Sophia in Kiev*. Kiev, Ukrainian Academy New York
- RAUTENBERG, Hanno 1996. *Die Konkurrenzreliefs: Brunelleschi und Ghiberti im Westthwrb um die Baptisteriumstür im Florenz*. Hamburg – Firenze, Museo Nazionale del Bargello. Münster: Literarischer Verlag.
- RAVAUX, Jean-Pierre 1979. Les campagnes de construction de la cathédrale de Reims au XIIIe siècle. *Bulletin monumental*, CXXXVII: 7–66.
- REALLEXIKON zur Deutschen Kunstgeschichte. 1937 1. Stuttgart.
- RÉAU, Louis 1956. *Iconographie de l'art chrétien*. 1. *Ancient Testament*. Paris.
- REIL, J. 1910. *Die altchristlichen Bildzyklen des Lebens Jesu*. Leipzig.
- REINHARDT, H. 1963. *La cathedrale de Reims*. Paris.
- DE ROSSI, G.B. 1924. *Le catacombe di San Callisto: Storia e descrizione fatta da un Monaco Cisterciense Riformato della Badia di N. S. delle Catacombe*. Grottaferrata, Scuola Tip. Italo-Oriente „Nilo”
- ROTH, Cecil (ed.) 1961. *Jewish Art*. Tel Aviv.

- ROTH, Cecil (ed.) 1971. *Encyclopaedia Judaica*. Jerusalem, The Macmillan Company.
- ROTH, Cecil 1963. *The Sarajevo Haggadah*. Beograd.
- RUSHFORTH, G. M. 1936. *Medieval Christian Imagery*. Oxford.
- S. NAGY Katalin 1980. *Chagall. Szemtől szemben*. Gondolat, Budapest.
- SALIS, Arnold von 1947. *Antike und Renaissance*. Erlenbach – Zürich, Eugen Rentsch Verlag.
- SANDMEL, S. 1955. *Philo's Place* in: HUCA (Hebrew Union College Annual) 26, CATALOGUE d'expo, Édité par Musée du Louvre 1968. *L'Europe gothique: XIIIe XIVe siècle*: Douzieme exposition du Conseil de l'Europe Paris 1968) Paris.
- SAUERLÄNDER, Willibald, 1959. Die kunstgeschichtliche Stellung der Westportale von Notre-Dame in Paris. *Marburger Jahrbuch* 19.
- SAUERLÄNDER, Willibald 1970. *Gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270*. München.
- SAUERLÄNDER, Willibald 1984. *Das Königsportal in Chartres: Heilsgeschichte und Lebenswirklichkeit*. Frankfurt am Main.
- SCHEIBER, Sándor 1957. *Die Kaufmann-Haggada*. Budapest.
- SCHLOSSER, Julius von 1941. *Leben und Meinungen des florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*. Basel, Holbein-Verlag.
- SCHUBERT, Kurt 1977. *Handbuch der Kulturgeschichte. Die Kultur der Juden I. Athenaiion*, Wiesbaden.
- SCHUBERT, Kurt 1978 *Judentum im Mittelalter*. Katalog für die Ausstellung, Schloss Halbturn, Eisenstadt, Kötzer-Druck, 1978. (Kiállítás: 1978. május 4.-től október 26-ig Halbturn kastélyában)
- SCHUBERT, Ursula 1974. Spätantikes Judeuntum und frühchristliche Kunst. *Studia Judaica Austriaca*, Bd. II. Wien.
- SMITH, Alison Moore 1922. The Iconography of the Sacrifice of Isaac in the Early Christian Art. *American Journal of Archeology*, 2. ser. vol. 26.
- SMITH, E. Baldwin 1918. *Early Christian Iconography*. Princeton, Princeton University Press.
- SPEYAERT VAN WOERDEN, Isabel 1961. The Iconography of the Sacrifice of Abraham. *Vigiliae Christianae* 15.
- SPIEGEL, S. 1950. Meaggadot, Ha'aqeda. *Festschrift A. Marx*. New York.
- STEMBERGER, Günter 1974. Die Patriarchenbilder der Katakombe in der Via Latina im Lichte der jüdischen Tradition. *Kairos*, XVI (1).
- STEMBERGER, Günter 1975. Die Bedeutung des Tierkreises auf Mosaikböden Spätantiker Synagogen. *Kairos*, XVII (1).
- STRACK, H–BILLERBECK, P. 1926. *Kommentar zum N. T. aus Talmud und Midrasch*. III. München.
- SUKENIK, E. L. 1932. *The Ancient Synagogue of Beth-Alpha*, London.
- SUKENIK, E. L. 1934. *Ancient Synagogues in Palestine and Greece* 1934 (Schweich Lectures of the British Academy, 1930) .
- WIRTH, Karl-August, Red. 1937. *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* I. Stuttgart.
- GUTMAN, Joseph, Illuminated Haggadahs. *Jewish Quarterly Review* N. S. XIII. 1922–23.
- SZMODISNÉ ESZLÁRY ÉVA 1961. *A Quattrocento szobrászata*. Budapest, Gondolat Kiadó – Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat.
- SZMODISNÉ ESZLÁRY Éva 1972. *Ghiberti*. Budapest, Corvina Kiadó.
- TERTULLIANUS: *Markion ellen.* = Uő: *Művei*. Ford. Nagy Imre. (Ókeresztény írók 12.) Budapest, Szent István Társulat, 1986.

- THULIN, Oskar 1954. *Das Christusbild der Katakombenzeit*. Berlin, Lutherisches Verlagshaus.
- TÓTH LAJOS 1938. *Az Ószövetség vallása*. Pápa.
- UJVÁRI Péter et al. (szerk.) 1929. *Zsidó lexikon*. Budapest, Magyar Zsidó Lexikon.
- UNTERMAN, ALLEN 1999. *Zsidó hagyományok lexikona*. Budapest, Helikon Kiadó.
- UNTERMANN, ISAAC 1959. *A Light Amid the Darkness. Medieval Jewish Philosophy*.
- VAYER Lajos 1982. *Az itáliai reneszánsz művészete*. Budapest, Corvina Kiadó.
- VENTURI, ADOLFO 1934. *Storia dell'Arte Italiana. La pittura del Cinquecento*; IV. Parte VII. Milano, Libr. U. Hoepli.
- VERMES, Géza 1961. *Scripture and Tradition in Judaism, Haggadic Studies*. Leiden.
- VERŐ Mária 1999. *Gótikus szobrok*. Vezető. Szépművészeti Múzeum – Régi Szoborosztály. 11.10.
- VILLA, Giovanni Carlo Federico 2007. *Indagando Mantegna*. Mantova, Palazzo Te – Centro Internazionale d'Arte e di Cultura.
- VITALI, Christoph (ed.) 1991. *Marc Chagall. The Russian Years 1906–1922*. Schirn Kunsthalle, Frankfurt. [Kiállítási katalógus.]
- VOLBACH, W. F. 1921. *Metallarbeiten der Christlichen Kultes in der Spätantike und im frühen Mittelalter*.
- VOLBACH, Wolfgang Fritz – HIRMER, Max 1958. *Frühchristliche Kunst*. München.
- VOLBACH, Wolfgang Fritz 1976. *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*. 3. völlig neubearb. Auflage. Mainz, Römisch-Germanisches Zentralmuseum. Mainz am Rhein, Verlag Ph. Von Zabern.
- VOLBACH, Wolfgang Fritz. 1925 *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien*. Leipzig
- WAAL, H. VAN DE 1982. *Iconclass, an iconographic classification system*. Amsterdam – Oxford – New York, Noth-Holland Publishing Company.
- WALTHER, Ingo F.–METZGER, Rainer 2001. *Marc Chagall 1887–1985*. A megfestett költészet. Ford. Petrányi Judit. Budapest, Taschen – Vince Kiadó.
- WEIGAND, E. 1941. Die Spätant. Sarkophag. Skulptur im Lichte neuerer Forschung. *Byzantinische Zeitschrift*.
- WEITZMANN, Kurt 1959. *Ancient Book Illumination*. Cambridge, Mass.
- WEITZMANN, Kurt 1970. *Illustration in roll and codex: A study of the origin and method of text illustration 2. print with addenda*. Princeton – N.J., Princeton University Press.
- WEITZMANN, KURT 1971. *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago – London, University of Chicago Press.
- WEITZMANN, Kurt 1979. *Age of Spirituality: Late antique and early christian art, third to seventh century*. Catalogue of the exhibition. The Metropolitan Museum of Art, New York, Princeton University Press.
- WERNER, Alfred 1967. *Chagall*. New York, Tudor Publishing Company.
- WEST, Shearer 1994. *Chagall*. Budapest, Corvina Kiadó.
- WILPERT, J. 1887. Das Opfer Abrahams in der Altchristlichen Kunst. *Römische Quartalschrift f. Christl. Altertumskunde und f. Kirchengeschichte*. 1: 126–40.
- WILPERT, J. 1903: *Die Malereien der Katakomben Roms*.
- WILPERT, J. 1929-36, *I sarcofagi cristiani antichi*. Roma
- WINTER, J. 1897. *Geschichte der jüdisch-hellenistischen und talmudischen Litteratur*. Berlin, Aug. Wünsche.
- WISCHNITZER, Rachel 1990. *From Dura to Rembrandt: Studies in the History of art*. Jerusalem, Vienna, Irsa Verlag.
- WISEMAN, Adele. 1956. *The Sacrifice*. The Viking Press, New York

WISEMAN, Donald John (ed.) 1973. *Peoples of Old Testament Times*. Oxford, Oxford University Press.

WRIGHT, Christopher 2000. *Rembrandt* München, Hirmer Verlag.

Képek jegyzéke

I.

1. Ábrahám családfája.
2. A pátriárkák vándorlásai – térkép.
3. Térkép a pátriárkák idejéből.
4. Ábrahám és Izsák útja a Mórija hegyére – térképrajz.

II.

5. Kánaán az ősatyák idejében – térképrajz.

III.

6. Dura Europos, zsinagóga falfreskó 240 k.
7. Dura Europos Tóraszekrény 240 k. részlet Ábrahám áldozatával.
8. Dura Europos Ábrahám áldozata, részlet a tóraszekrényről.
9. Dura Europos részlet Ábrahám áldozatáról.

IV.

- 10.-13. Beth Alpha, zsinagóga padlómozaik, 567.
Összkép rajza és részletek Ábrahám áldozatából.

V.

14. Petrus és Marcellinus katakomba, az oráns Ábrahám, 2. század. 2. fele.
15. Calixtus katakomba, Ábrahám, Izsák oránsokként a báránnyal 3. század 1. fele
16. Priscilla katakomba, Ábrahám áldozata, 3. század
17. Vigna Massimo katakomba, Ábrahám oráns, 4. század
18. Petrus és Marcellinus katakomba, mennyezetkép Ábrahám áldozatával, 3. század közepe
19. Petrus és Marcellinus katakomba, Ábrahám áldozata, 4. század 1. fele
20. Via Latina katakomba, Ábrahám áldozata, 350-400 k.

VI.

21. Miniatúra Ábrahám áldozata történetével, Cosmas Indicopleustes, 699-8. sz.
22. Drogo ereklyetartó az Izsákot heyettesítő bárányáldozattal, 850, Metz
23. Verduni Miklós oltára Izsák feláldozásának részletével Klosterneuburg, 1180
24. Elefántcsontpíxis, Berlin, Kaiser-Friedrich Museum, Ábrahám áldozata, (Ábrahám „antik” pap) antiochiai, 4. század
25. Monreale, Santa Maria Maggiore, Ábrahám áldozata, mozaik, 1176-1189

VII.

- 26.-27. Junius Bassus szarkofágja Ábrahám áldozata, 359 és részlet.
28. Passió szarkofág, Ábrahám áldozata, 325
29. Lateráni szarkofág, Ábrahám áldozata, 4. század

VIII.

30. Chagall vázlat a Mainzi székesegyház üvegablakához, 1977

IX.

31. Chartres, székesegyház, nyugati kapubéllet, Ábrahám és Izsák;
- 32., 33. részletek: Ábrahám feje.
34. Párizs, Notre Dame, Ábrahám áldozata, 13. század
35. Reims, székesegyház, Ábrahám és Izsák szobra, 13. század
36. Reims, székesegyház, Nyugati homlokzat déli oldalának kapubéllete, Ábrahám és Izsák, 13. század.

X.

37. Reims, katedrális, Ábrahám és Izsák szobra, nyugati portál déli oldal, kapubéllet, 1250-60 körül.

38. Chagall, Ábrahám áldozata, részlet, 1950-1955, olaj, vászon 230×235 cm.

XI.

39., 40. Chagall, Ábrahám áldozata, üvegablak, Metz, székesegyház, 1960.

41. Chagall, üvegablak, Ábrahám áldozata és Krisztus a kereszten, Reims, székesegyház, 1970.

42. Chagall, üvegablak, Ábrahám áldozata, Mainz, székesegyház, 1977.

XII.

43. Chagall, Levétel a keresztről, 1941, gouache, papír, 48,7×33 cm. Los Angeles, Mrs James McLane gyűjteménye

44. Chagall, Sötétedéskor, 1944, olaj, vászon, 100×73 cm. Bazel, magángyűjtemény.

45. Ábrahám áldozata, Rajnavidéki 'Madárfejes Aggáda', 14. század eleje. Jeruzsálem, Israel Museum, MS 180/57, fol. 15v.

XIII.

46.-47. Biblia illusztráció Ábrahám áldozatával, Würzburg környéke, 1236-1238, Milano, Biblioteca Amrosiana, Ms. B. 30 Inf., fol. 102r teljes kép és részlet az áldozatról.

48. Ábrahám áldozata, Machzor, délnémet, 14. század első fele. Wroclaw, Egyetemi Könyvtár, MS Or. I/1, fol.46v.

49. Ábrahám áldozata, Középraja vidék, 15. század második negyede, Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Cod. Hebr. 37, fol 1r

XIV.

50. Ábrahám áldozata, 'állatfejes' Machzor, Délnémet, 14. század eleje, Oxford, Bodleian Library, MS Laud. Or. 321, fol. 184r.

51. Ábrahám áldozata, Rajnavidéki 'Madárfejes Aggáda', 14. század eleje. Jeruzsálem, Israel Museum, MS 180/57, fol. 15v.

XV.

52. Ábrahám áldozata, Észak francia kézirat, 13. század vége, London, British Library, MS Add. 11639, fol 521v.

53. Ábrahám áldozatának története, Aggáda, Katalán, szefárd, 1320-30 körüli, London, British Library, MS ADD. 27210, fol. 4v.

XVI.

54. Délnémet Pentateuch, a felső mezőben Ismáel és Izsák körülmetélése, az alsó mezőben Ábrahám áldozata, mellette Sára a sátánnal; részlet, 1300 körüli, Jeruzsálem, Israel Museum, MS 180/52, fol. 18v.

55. Részlet a fenti miniatúrából.

XVII.

56. Ghiberti, Keresztelő Szent János kápolna. Északi kapu. Firenze.

57. Ghiberti, Keresztelőkápolna Keleti „Paradicsom” kapuja, Firenze 1425-1452.

58. Donatello, Izsák feláldozása szobor, 1406-1421.

XVIII.

59. Ghiberti, Ábrahám áldozata, pályázati dombormű, 1401, Firenze, Bargello.

60. Brunelleschi, Ábrahám áldozata, pályázati dombormű, 1401, Firenze, Bargello

XIX.

61. Ghiberti, Izsák feláldozása, versenyrelief, részlet, 1401, Firenze, Bargello

62. Ghiberti, Ábrahám története, 'Paradicsom' kapu, Firenze, 1425-1452

XX.

63. Rembrandt, Izsák feláldozása, Szentpétervár, Ermitázs, 1635, 193,5x132,8

64. Rembrandt műhelye, Izsák feláldozása, München, Alte Pinakothek, 1636, 193x133 cm.

XXI.

65. Andrea Mantegna, Ábrahám áldozata, Kunsthistorisches Museum, Wien, 1492 körül.

66. Michelangelo, Izsák feláldozása rajz, 1519-20.

67. Caravaggio, Ábrahám áldozata, Firenze, Galleria degli Uffizi, 1603.

68. Vasari, Izsák feláldozása, rajz, 1545-1546.

69. Jan Lievens, Izsák feláldozása, 1635-1643. Joseph és Lieve Guttmann gyűjtemény, New York, New York, olaj, vászon, 234,4×174,3cm;

70. Jan Lievens, részlet Ábrahám fejéről.

XXII.

71.-74. Rembrandt, Izsák feláldozása, részletek az Ermitázs, 1635-ös és a München, Alte Pinakothek 1636-os festményekről.

XXIII.

75.-76. részletek Ábrahám arcáról;

77.-78. részletek a leeső késről és a mögötte lévő tájról. Izsák feláldozása, Ermitázs 1635 és München 1636, Alte Pinakothek-ban lévő kép részletei.

XXIV.

79. Rembrandt, Ábrahám áldozata, vörös és fekete krétarajz, fehér ráfestésekkel, 1634-1635, 19,4×14,6 cm. London, British Museum.

XXV.

80. Rembrandt rézkarcok: Ábrahám és Izsák, 1645.

81. Ábrahám és a három angyal, 1656, Részlet az Ábrahám és a három angyal rézkarcáról, 1656.

82. Isten szövetséget jelent Ábrahámnak, 1655.

83. Ábrahám az Úr és két angyal előtt térdel, 1650.

XXVI.

84. Rembrandt, Ábrahám áldozata, 1659-1660 olaj, vászon 178×145 cm, Hedingham Castle, Essex, magángyűjtemény, szignált.

85. Rembrandt, Ábrahám áldozata, rézkarc, 1655, 156×131 mm, szignált, datált, Párizs, Louvre.

86. Rembrandt, barna tus tanulmány Ábrahám áldozatához, 165×145 mm, 1659-60, Compiègne, Musée Antoine Vivenel.

XXVII.

87. Chagall, Golgota, 1912, olaj, vászon, 174×191 cm, Museum of Modern Arts, New York.

88. Chagall, Fehér keresztrefeszítés, 1938, olaj, vászon 155×139,5 cm. Chicago, Institute of Art.

89. Chagall, Háború, 1964-1966, olaj, vászon, 163×231 cm. Kunsthau Zürich.

XXVIII.

Chagall, Ábrahám áldozata, 1950-1955, olaj, vászon, 230×231 cm, Nice, Musée Message Biblique Marc Chagall,

részletek: 90.: az angyal; 91.: a keresztvivő Jézus; 92.:Izsák.

XXIX.

93. Chagall, Ábrahám áldozata, rézkarc, 31×24,2 cm. Nice, Musée Message Biblique Marc Chagall.

94. Chagall, Ábrahám áldozata, rajz, év nélkül. Nice, Musée Message Biblique Marc Chagall.

XXX.

95. Chagall, Ábrahám és Izsák úton a Mórija hegyére, 1931, gouache, papír, 62×48,5 cm. Nice, Musée Message Biblique Marc Chagall.

96. Chagall, Ábrahám áldozata, 1931, gouache, 62×48,5 cm. Nice, Musée Message Biblique Marc Chagall.

97. Chagall, Ábrahám áldozata, 1950-1955, olaj, vászon, 230×235 cm. Nice, Musée Message Biblique Marc Chagall.

XXXI.

98. Ravenna, San Vitale, Ábrahám története, apszismozaik, 6. század.

99. Chagall, Ábrahám és a három angyal, 1931, 125,5×131 cm. Magángyűjtemény.

100. Chagall, Ábrahám és a három angyal, 1950-1955, olaj, vászon, 190×292 cm.

XXXII.

101-106. Chagall, Ábrahám áldozata, grafikai vázlatok, papír, pasztell és tollrajz változatok.