

URÁNIA

INTERDISZCIPLINÁRIS FOLYÓIRAT

2021

I. ÉVFOLYAM

1. SZÁM

Veress Ferenc:

A csillag nyomában

Betlehem és szakrális dráma
a középkortól a barokkig

Absztrakt

A tanulmány arra vállalkozik, hogy bemutassa a karácsonyi ünnepek kedvelt tartozékának, a betlehemeknek az eredetét és funkcióját a liturgiában. A kora keresztény időkben nagy érdeklődés övezte Jézus életének színhelyeit s ezért számos zarándok kereste fel a Szentföldet. Már Szent Jeromos egyházatyja leveleiben megtaláljuk a betlehemi látogatás felidézte érzelmek leírását. Rómában, a Santa Maria Maggiore bazilikában őrizték a betlehemi jászol töredékeit, ezért itt található az egyik legkorábbi betlehem, Arnolfo di Cambio szoborcsoportja (13. sz. vége). Arnolfo munkáját ugyanaz a IV. Miklós pápa rendelte meg, aki az Assisi-i ferences bazilika díszítését is támogatta. Giotto Assisi-i freskó ciklusának egyik jelenete Szent Ferenc grecciói csodáját ábrázolja, vagyis a jászol felett bemutatott szentmisét és a jászolba helyezett kisgyermek megélevenedését.

A reneszánsz és a barokk időszakában számos példát találunk a betlehemekre, mind a festészet, mind a szobrászat műfajából. A liturgiában, a hívek áldozati körmenetéből kialakult a szakrális dráma műfaja, amely a templomtérből kilépve misztériumjátékká terebélyesedett. A misztériumjátékok hatását mutató betlehemek elsősorban a megtestesülés csodáját akarták kézzelfoghatóan valóságossá tenni a hívők számára. A Szent Család, a három napkeleti bölc és a pásztorok jelenléte realiztikussá tette a betlehemeket, amelyek mindig az adott kor lenyomatát hordozzák. A Santa Maria Maggiore bazilikában 1589-ben angyalok hordozta tabernákulum-szekrényt emeltek a születés-kápolnája fölé; a megrendelő ezúttal is egy ferences pápa, V. Sixtus volt. A festészetben Caravaggio Pásztorok imádása-oltárképei (Messina, Museo Nazionale

és Palermo, San Lorenzo templom) jelentették a téma újszerű interpretációját. A szobrászatban Antonio Begarelli életképszerű terrakotta-csoportjai (1526–1527, Modena, székesegyház) korán kijelölték az utat a barokk számára.

Magyarországon, a 17. században indul újra virágzásának a betlehem műfaja a szobrászatban, ennek jelképe a jezsuiták által a lőcsei városházán megtalált középkori Pásztorok imádása-szoborcsoport, Lőcsei Pál mester munkája (ma a Szent Jakab plébániatemplomban). A soproni és a kolozsvári Szent Mihály templomokban egyaránt találunk Háromkirályok-oltárt, amelyeknek középkori előzményei lehetnek. Míg Sopronban Georg Schweitzer bevándorolt bajor szobrász készítette el a 18. századi Háromkirályok-imádása szoborcsoportot, addig Kolozsvárott Franz Anton Maulbertsch festett Háromkirályok-oltárképet. Franz Anton Maulbertsch Sümegen, a plébániatemplomban két külön freskó-jelenetben dolgozta fel a Háromkirályok és a Pásztorok imádásának témáját, tudatosan kapcsolódva ahhoz a nagy hagyományhoz, amely a római Santa Maria Maggiore bazilikán át a betlehemi Jézus születése templomhoz vezet.

Kulcsszavak: betlehem, jászol, napkeleti bölcsek

Veress Ferenc

A csillag nyomában

Betlehem és szakrális dráma a középkortól a barokkig¹

A Rómában élő irodalomtörténész, Szauder József esszékötetében érdekes írást tett közzé, amelyben megfigyeléseit írta le az 1970-es években látott betlehemekkel kapcsolatban. Karácsonykor – írja – a Piazza Navona antik eredetű, teknőformájú tere „világszínpaddá” lényegül át. Csupán ilyenkor képzelhető el igazán, milyen lehetett az évszázadokkal azelőtti színes, piaci népforgatag, amely a teret benépesítette. Az árusok bódéit megtöltik a mindenféle tarka bábuk, a betlehemek szereplői: „Íme a harmadik, kisebb színpad, mely tartalmasan béleli a másodikat, a bódék vonulatát, mely viszont az urbanisztikai színpadra rímel” (Szauder 1977, 338). A gyermek Jézus bölcsője köré az egész világ összesereglik: nem csupán a szent szülők, József és Mária, a jászolra melegtet lehelő szamár és ökör, hanem a pásztorok és a keletről jövő három mágus révén az egész emberiség.

Amennyiben szeretnénk megtalálni a betlehem műfajának eredetét, azt a kereszténység gyökereinél kell keresnünk. Nagy Konstantin császár 313. évi milánói edictumát követően nagyszabású építkezések kezdődtek a Szentföldön, ekkor rakták le a betlehemi Jézus születése-bazilika alapjait is. A születés helye, a barlang fölé emelt nyolcszög alaprajzú kegyhelyhez hosszanti elrendezésű bazilikát toldottak hozzá, ehhez pedig oszlopos csarnokkal körülvett udvar tartozott, az idelátogató zarándokok pihenőhelyeként (Krautheimer 1963, 36).

A Jézus életének színhelyei iránt feléledő érdeklődés számos zarándokot indított szentföldi utazásra. Élményeikről tanúskodik Szent Jeromos egyházatyja egyik levele, amelyben érzékletesen beszámolt útitársának, az előkelő

¹ A szerző kutatásait az NKFIH PD 18, 128219 számú pályázata tette lehetővé.

Paulának a lelkiállapotáról: „Innen az Üdvözítő barlangjába lépett be, s látta a Szűz szállását és az istállót, ahol »az ökor megismerte alkotóját és a számár urának jászolát« (Iz 32,20) (...) Fülemlatára megesküdt, hogy a hit szemével látta a jászolban a pólyába takart, gögicsélő kisedet, az Istent imádó bölcseket, a fent ragyogó csillagot, a szűzi anyát, a szorgos nevelőapát, valamint az éjszakában azért érkező pásztorokat, hogy meglássák az Igét, aki emberré lett (...) Örömkönyvek között így beszélt: »Üdvöz légy Betlehem, kenyér háza, amelyben az a kenyér született, mely a mennyből szállott alá.«” (Jeromos, 2005, 116–117).

A középkor során nem csökkent, sőt, nőttön-nőtt az érdeklődés a betlehemi szent hely iránt, amelyhez újabb legendák fűződtek. A magyar ferences barát, Pécsváradi Gábor szentföldi útinaplója (1519) megemlíti a kegyes legendát, amely úgy tartotta, hogy Szent Jeromos teste visszatért a Cirill konstantinápolyi pátriárka által épített oltárból a sírhelyére, majd a pátriárkának álmában megjelenve a következőket mondta: „Hadd maradjak az eredeti helyemen, mivel az elkövetkező időkben a pogányok úgyis elfoglalják a Szentföldet, és akkor testemet Rómába szállítják” (Holl 1983, 153).

Szent Jeromos hamvait valóban Rómában temették újra a 12. század végén; teste a Santa Maria Maggiore bazilikában kapott helyet, annak a kápolnának a közelében, amelyben a betlehemi jászol ereklyéjét őrizték. Az ereklye már a VII. századtól kimutatható Rómában, s igen korai lehet az a szertartás is, amelynek során a pápa a karácsonyi szentmisében az szentostyát a jászolereklyére helyezte (Young 1933, 25). Ily módon kapcsolódott össze a liturgiában a betlehemi jászol az eucharisztikus átváltoztatással, Krisztus testének csodálatos átlényegülésével.

A liturgia során, a felajánlásban a hívek a keleti mágusok gesztusát ismételték meg: ajándékokat hoztak az oltárhoz, amelyek felett a pap hálaimát mondott. Ebből a felajánlásból fejlődött ki a Háromkirályok liturgikus előadása, amelynek szép példája a győri Hartvik püspök szertartáskönyvében megőrzött *Tractus stellae* című játék (11. sz.). A liturgikus dráma a következőképpen adja elő a mágusok hódolatát: 1. Processzió: a bölcsek bevonulása a sekrestyéből. 2. Stáció: találkozás a főoltárnál, ahol felveszik az ajándékokat. 3. Processzió: áthaladva a szentély-kóruson, a főhajó közepén elhelyezett (jeruzsálemi) Heródes-trónig vonulnak. 4. Stáció: Heródes fogadja a mágusokat. 5. Processzió: Betlehembe vonulás, a csillag megpillantása. 6. Stáció: a jászolnál (ez a hely-



1. kép. Háromkirályok imádása. Pécs, székesegyház

szín valószínűleg egy Mária-szobor lehetett) átadják ajándékukat a kisednek.
7. Processzió: a mágusok kivonulása (Karsai 1938, 54).

Dercsényi Dezső művészettörténész összekapcsolta a győri liturgikus dráma szövegét a pécsi székesegyház altemplomi lejáróinak domborműveivel (1170–1180 k.). A pécsi altemplom déli lejárójának ábrázolásai gazdag részletességgel mutatják be a három napkeleti bölcs hódolatát Mária trónusa előtt, párbeszédüket Heródesssel, valamint álmukat, amelynek nyomán más úton tértek vissza hazájukba, mint amelyen érkeztek. (1. kép) A háromkirályok által viselt tarisznya a zarándokok attribútuma volt, amelyre útjuk előtt áldást kértek az egyháztól és amelyet később, zarándokútjuk befejeztével hálából egy templomnak ajánlhattak fel (Dercsényi 1950, 93).

A pécsi domborművek készüléseivel egyidőben Barbarossa Frigyes császár a három napkeleti bölcs ereklyéjét Milánóból Kölnbe vitette (1164). Itt díszes ereklyetartó készült a három koponya-ereklye számára, amelyet számos zarán-

dok keresett fel a középkor folyamán. A magyarok kölni zarándoklatairól különösen részletes beszámolókkal rendelkezünk. Bálint Sándor szerint a májusban érkező magyar zarándokok a város vendégeként hat hétig tartózkodtak Kölnben. Miután átkeltek a Hahnentor nevű városi kapun, imádkozva és énekelve a székesegyházba vonultak, ahol a férfiak megszólaltatták a nagyharangot, a háromkirályok ereklyéinek pedig gyertyákat ajánlottak fel. A háromkirályok nevét az útrakelők fáradás ellen a térdükre kötötték, nyakukban érmet viseltek a tiszteletükre (Bálint 1989, 141–142).

A karácsonyi ünnepkör fejlődésében, gazdagodásában minden bizonnyal új szint jelentett a ferences spiritualitás. Assisi Szent Ferenc életének legendájában olvasható a grecciói vár kápolnájában történt csoda. 1223 karácsonyán a szent kérésére a grecciói kápolna oltárához jászolt helyeztek, benne a gyermek Jézus képmásával. A „jászol fölött” bemutatott szentmise során a résztvevők számára megelevenedett a gyermek Jézus, Szent Ferenc pedig a lelkeket megérintő beszédben tanúskodott a Megváltó születéséről. Celanói Tamás, a legenda szerzője felismerte a szent tettének jelentőségét: „Mert lám, a kised Jézus sokak szívében egészen feledésbe merült; most ellenben Isten kegyelméből szolgájának, Szent Ferencnek a segítségével megint életre támadt, és kitörölhetetlenül mélyen belevésődött az emberek emlékezetébe” (Celanói 1996, 90–93).

A grecciói csoda bekerült Szent Ferenc életének „kanonikus” eseményei közé, így Giotto di Bondone is megörökítette azt az assisi bazilika freskó-sorozatában (1297 k.). Giotto freskója részletesen ábrázolja a templom apszis-



2. kép. Giotto di Bondone: A grecciói csoda. Assisi, bazilika

Fotó: Veress Ferenc



3. kép. Arnolfo di Cambio: Betlehem. Róma, Santa Maria Maggiore-bazilika

sát, a szentélyrekesztő építményét, az oltár fölé magasodó, oszlopos baldachint. (2. kép) A szertartáson résztvevők arca-gesztusai megindultságot tükröznek: a kíváncsi asszonyok nem léphetik át a szentélyrekesztő ajtaját, amely mögött csupán a papság tartózkodott, világiak kivételes esetben. Giotto mégis fontosnak tartotta megörökíteni a világiak tanúskodását is, így tudta hitelesen tolmácsolni Szent Ferenc tettének egyetemes jelentőségét.

Giotto kortársa, a szobrász Arnolfo di Cambio éppen az assisi freskókkal egyidőben faragta ki IV. Miklós pápa megrendelésére a római Santa Maria Maggiore bazilika betlehemét. A pápa maga is Szent Ferenc rendjéből származott, gazdag adományai lehetővé tették az assisi és a római bazilikák díszítését. Rekonstrukciók alapján az Arnolfo római szoborcsoportját befoglaló fülke ívét két próféta alakja keretezte; bal oldalt Szent József állt, jobb oldalt pedig két, útközben beszélgető király. (3. kép) A csoport középpontjában Szűz Mária (mára elveszett) alakja foglalt helyet, az előtte térdelő idős mágus alakjával. Az együttest balra az ökör és a szamár jászol fölé hajló feje egészítette ki. Arnolfo szoborcsoportja a mozgó és helyzetét változtató látogató, vagy zarándok számára

tárult fel minden oldaláról, tehát úgy is értelmezhető, mint *sacra rappresentazione*, azaz szent előadás (Pomarici 1988, 155–174).

A ferences lelkiségnek bizonyosan szerepe volt abban, hogy a betlehemek lassanként a templomok és a módosabb itáliai otthonok állandó vagy időszakos tartozékává váltak. A téma kiváló ismerője, Rudolf Berliner úgy vélte, hogy aki betlehemet készítettett az mintegy maga előtt szeretne látni a születés csodáját úgy, hogy annak ő maga is a részesévé válhasson (Berliner 1946, 1953). Számos példát idézhetünk ennek a jelenségnek az illusztrálására a legkülönbélebb műfajokból. Egy burgundiai mészkő-szoborcsoporton például láthatjuk, amint az idős Szent József a ruháját szárítja a tűznél (Forsyth 1989, 117–126). A fiatal Szűz Mária a bölcsőnél térdel, amelynek oldala finom, gótikus mérművekkel kidolgozott, de a gyermek Jézus mégsem ebben, hanem a jászolban fekszik. (4. kép) Fejénél az ökör és a szamár melegíti, lábánál angyal tartja a pólyát; a romos falakon át bekandikálnak a kíváncsi pásztorok és angyalok. Derűs és harmonikus kép, illik a karácsony ünnepéhez, a vidámsághoz, melyet az emberek ekkor átéltek.



Fotó: Metropolitan Museum of Art, New York

4. kép. Burgundiai szobrász: Betlehem. New York, Metropolitan Museum of Art

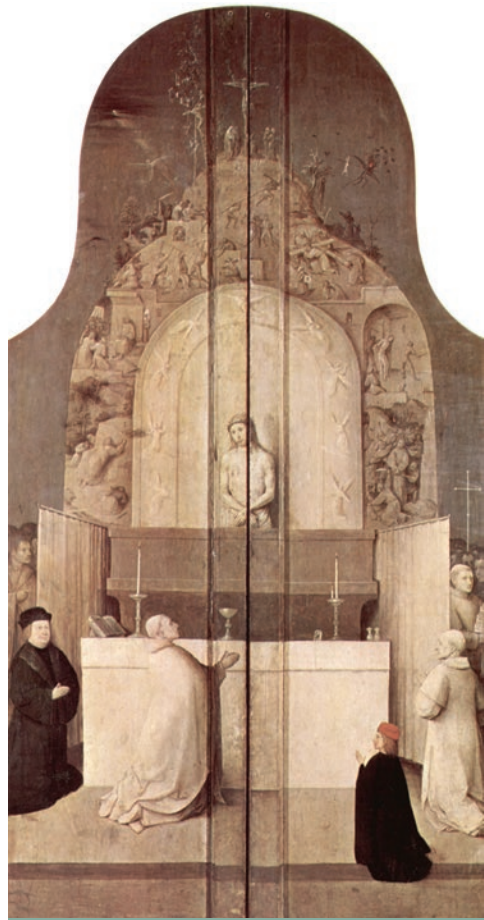


5. kép. Hugo van der Goes: Pásztorok imádása. A Portinari-oltár középtáblája. Firenze, Uffizi Képtár

Burgundia és Itália között a kereskedők teremtettek kapcsolatot, akik utazásaik során a háromkirályokat választották pártfogóiknak. Tommaso Portinari és Francesco Sassetti megbízást adott a korban ismert, legjobb művészeknek a Pásztorok imádása-téma megfestésére, háttérben a királyok menetével. Választásukban szerepe lehetett a Medici-család által támogatott firenzei szokásnak, hogy Vízkereszt ünnepét fényes menettel tegyék emlékezetessé a város utcáin. A Compagna de' Magi (a Háromkirályok-testvériség) által szervezett felvonulás a Piazza della Signorián felépített Heródes-palotától a Convento di San Marco domonkos kolostor elé vonult, hogy lerója tiszteletét Szűz Mária előtt (Hatfield 1970, 146). Az ekkor kifejtett pompáról, díszes kosztümökről leginkább Benozzo Gozzoli freskója tanúskodik a firenzei Palazzo Medici kápolnájának falán.

A Tommaso Portinari firenzei bankár és kereskedő által megrendelt Portinari-oltár ma a firenzei Uffizi-ben látható (1476 k.). A kép mestere, Hugo van der Goes a szentmise szakrális aurájával és szimbolikájával vette körül a születés jelenetét. (5. kép) A kép középpontjában Szűz Mária törekeny alakja áll, amint a földön fekvő gyermekét imádja. A búzakarász-köteg, amelyen a gyermek fekszik megismétlődik az előtérben, nyilvánvalóvá téve az eucharisztikus üzenetet. A Máriát övező tér szent hely, József levetett saruja is erről árulkodik, a körben térdelő angyalok pedig miseruhát viselnek (Panofsky 1953, 333). Leginkább a három pásztor érzelmekben gazdag arckifejezése rendíti meg a nézőt. Hugo van der Goes valószínűleg a németalföldi reformirányzat, a devotio moderna hatása alatt állt, amely arra tanította követőit, hogy gondolatban képzeljék maguk elé és szívükben éljék át az olvasott evangélium egy-egy részletét (Ridderbos 1990, 137–152). A három pásztor arckifejezését úgy is értelmezhetjük tehát, mint a szent esemény átélésének három különböző módját; gesztusaik, arckifejezésük azt tanúsítja, hogy a festőt érdekelték a lélekben történő rezdülések.

Hieronymus Bosch madridi triptichonján összekapcsolta egymással Nagy Szent Gergely pápa miséjét és a Királyok imádását (1495). Az triptychon külső tábláin monokróm jelenet látható: a pápa a fehér abrosszal letakart oltár előtt térdel. (6. kép) Az oltáron gyertyatartókban gyertyák égnek, balra kinyitott misszálé, jobbra ampolnák (edénykék a víz és a bor számára), középen kehely. Lehetséges, hogy az átváltoztatás (transzszubsztanciáció) pillanatát ábrázolja a kép, amikor a hagyomány szerint maga Krisztus jelent meg a pápának. A cso-



Fotó: Veress Ferenc

6. kép. Hieronymus Bosch: Bronchorst-triptichon. Madrid, Prado

dának a képen nincsenek nyilvánvaló tanúi, az alakok többsége a behúzott függönyök mögött várakozik.

A függönynek a középkori oltárokon elsősorban gyakorlati szerepe volt: a papot védte a kíváncsiskodók tekintetétől, intim teret hozott létre a mise bemutatásához (Braun 1924, 135). Mindez azonban nem zárja ki a függöny allegorikus értelmezését, illetve szerepét a liturgikus dráma során. A Háromkirályok hódolatát bemutató középkori misztériumjátékokban találunk utalást a függöny használatára, félrevonására abban a pillanatban, amikor a mágusok megpillantották a Szent Családot a barlangban. Egy 14. századi, roueni dráma utasítása például kifejezetten említi a függönyt: »Íme, itt a gyermek, akit kerestek; siessetek imádni őt, hiszen ő a világ Megváltója« (Young 1933, 44). Tudjuk, hogy a misztériumjátékokban a függönyöket tartó szereplők, a festaiuolók vezették be a darabot, annak során pedig közvetítettek a nézők és az előadók között (Baxandall 1986, 81–82). Hugo van der Goes berlini, pásztorok imádsását ábrázoló oltárképén két próféta, Izaiás és Habakuk tartja a függönyt, hiszen ők megjövendölték a Messiás születését.

Bosch madridi triptichonján a függönynek valószínűleg mélyebb értelme van, a devotio moderna tanításával összhangban, amely megkülönböztette egymástól a testi, a spirituális és az intellektuális látást (Williamson 2013, 12–13). A képeket Gert Groote ugyan a hit hatékony támaszaiként értékelte, amennyiben a lélekben a kívánt érzelmeket felidézik, mégsem tartotta jónak, ha valaki érzékeinek a foglya marad. Többre becsülte az intellektuális látást, amely már nem képekben gondolkodik, hanem elszakad ezektől, bár tudatában volt annak, hogy a hétköznapi ember erre a szintre csupán kivételes esetben juthat el. Az átlagembertől ezért a devotio moderna teológusa inkább aktív, érzelmgazdag viszonyulást várt el, amely áthatja mindennapi tevékenységét, talán erre utal a pásztorok elragadtatott odaadása Hugo van der Goes képein (Ridderbos 1990, 137–152). Bosch oltárképén a függöny az embereket mint az érzések világának rabjait elválasztja attól a spirituális világtól, amelyben az eucharisztikus csoda történik. Bár a várakozók közvetlenül nem lehetnek részesei, tanúi a csodának, hitük segítségével felfoghatják annak értelmét.

Boschnak a látásról vallott filozófiája nyilvánul meg a madridi oltár belső tábláin is, ahol a királyok imádsának jelenete tárul elénk. (7. kép) Mária és gyermeke egy különös gonddal és részletességgel ábrázolt, romos kunyhóban foglal helyet. A három mágus hódolatteljes alakja mögött, az ajtón furcsa alakok



Fotó: Veress Ferenc

7. kép. Hieronymus Bosch: Bronchorst-triptychon. Madrid, Prado

tekintenek be, közülük a különleges fejdísz viselő uralkodóban a kutatás Heródest fedezte fel (Falkenburg 2007, 178–206). Heródes nem hitt Jézus születésében, nem ismerte fel benne a Messiást, ezért tekintete, miként a kísérőié is, a semmibe vesző, nincs konkrét célja vagy tárgya. Ezzel szemben a kunyhó résein át jobboldalt betekintő pásztor tekintete arról árulkodik, hogy az ő esetében igazi látásról van szó: felismeri a Messiást, megrendül és hisz benne. Amint a 13. században a ferences lelkiség, a 15. században a devotio moderna tette lehetővé a hívő ember megújulását és ebben a képeknek is nagy szerepe volt.

A 16. század elején a konfraternitások (testvériségek) kezdeményezték a hitélet reformját, amelyet Firenzében a tragikus sorsú domonkos prédikátor, Girolamo Savonarola képviselt. 1517-ben, a teatinus rend alapítója, San Gaetano da Thiene a római Santa Maria Maggiore-bazilika Születés-kápolnája előtt tér-

delve imádkozott, amikor megjelent neki Szűz Mária, a gyermek Jézust tartva a karján. A kápolna közelében nyugvó egyházatya, Szent Jeromos szintén „jelen volt,” arra biztatva Gaetanót, hogy lépjen közelebb Máriához, majd amikor ez megtörtént, a Szűz a szent karjába tette a Gyermeket (Ostrow 1996, 46). A történet jelképes üzenete figyelemre méltó: a katolikus megújulás egyik fontos szerzetesrendjének az alapítója éppen a Santa Maria Maggiore Születés-kápolnája közelében nyert spirituális erőforrásra. A teatinus-rend a jezsuitákkal versengve, az Il Gesù szomszédságában építette fel templomát, a Sant’Andrea della Vallét, amelynek építészeti kialakítása még a jezsuita templomét is túlszárnyalta, például a monumentális kupola hatásában.

A ferences pápa, V. Sixtus minden bizonnyal Assisi Szent Ferenc grecciói jászolát követte, amikor a Santa Maria Maggiorében saját kápolnáját kialakította építészevel, Carlo Fontanával. V. Sixtus kápolnájának középpontjában új környezetbe kerültek a középkori születés-kápolna darabjai, amelyek fölé díszes, angyalok hordozta tabernákulum-szekrény emelkedett (1589), Bastiano Torrigiano és Lodovico del Duca munkája (Guinno-met 2017, 101–103). Az ereklyekápolna fölött lebegő tabernákulum-szekrény állandó kapcsolatot teremtett a megtestesülés misztériuma és a szentmisében történő átváltoztatás (transzszubsztanciáció) között, amelynek révén Krisztus folyamatosan jelen van a hívők közösségében és a szakrális térben. (8. kép)



8. kép. Lodovico del Duca: Tabernákulum. Santa Maria Maggiore-bazilika

A katolikus megújulás különleges alakja volt a Rómában élő, firenzei származású Néri Szent Fülöp. Fülöp laikusokból és egyháziakból álló közössége, az „oratórium” eredetileg a római San Girolamo della Carità templom mellett alakult, s csupán később költözött a Santa Maria in Vallicellába. Fülöp 1534 körül érkezett Rómába és talán nem véletlen, hogy a spirituális megújulás helyszínét számára is Szent Jeromos egykori lakóháza helyén épült templom jelentette. Fülöpre döntő hatással volt a San Girolamóban működő Confraternita della Carità, amelyet 1524-ben ismertek el és főként a szegényekről, árvákról, özvegyekről, a börtönben raboskodókról, halálraítéltekről való gondoskodást tekintette feladatának (Türks 2004, 74).

Fülöp közösségének összejöveteléről tanítványa, az egyháztörténész Cesare Baronio mint a korakeresztény időkhöz való visszatérésről számolt be (1557): „Aki ellátogatott a fentebb megnevezett helyre, egy vallásos összejövetelen találta magát, aminek a lényege a következő volt: az elmélyült imádság után valamelyik testvér az egyik szent könyvből felolvasott egy szakaszt, majd az atya – aki az egész szervezetnek vezetője volt – beszélt az elhangzottakról. Magyarázatot fűzött a szövegben leírtakhoz, mintegy segített megérteni azt. A hallgatóság lenyűgözve leste szavait. Arra is volt lehetőség, hogy valamelyik résztvevő saját véleményét is hozzáfűzze a témához. (...) Ezt követően – egy kisebb emelvényen – valamelyik szent életének bizonyos mozzanatait mutatták be. Maga ez előadó egy szót sem szólt. Előadása után részletek hangzottak el az Evangéliumból, vagy az atyák tanításait hallgatták a résztvevők. (...) Az egésznek olyan volt a hangulata, mintha az apostolkodás kezdeti, szép időszaka tért volna vissza.” Az összejövetelhez és előadásokhoz a pápai karnagy, Giovanni Pierluigi da Palestrina komponált motettákat (Türks 2004, 180).

Mivel Néri Szent Fülöp az utca emberét szólította meg közvetlen módon, a kutatás párhuzamot vont közte és a barokk festészet egyik legnagyobb alakja, Michelangelo Merisi da Caravaggio között (Friedlaender 1955, 123). Caravaggio festészete a hétköznapi valóságból indult ki, erről tanúskodik a Messina város szenátusának megrendelésére, a kapucinusok templomába festett Pásztorok imádása című képe (1609). A jelenet realizmusa meghökkentő: egyszerű, deszkafalú pajtában, a földön ülve látjuk Máriát, amint a jászolnak támaszkodva ölében tartja gyermekét. A jászolból békésen szénázgat a háttérben álló szamar és ökör. Máriát és gyermekét térden állva csodálja két, különböző életkorú férfi, a harmadik társuk mögöttük állva, botjára támaszkodva szemléli a jelenetet. (9. kép) A pásztorok arckifejezésének, gesztusainak jellemzése elmélyültségről

tesz tanúságot – hasonlóan Hugo van der Goes Portinari-oltárához. Életkoruk különböző: egyikük – kopasz, már idősödő férfi – kezét széttárja a kisdud fölött; tőle jobbra a fiatalabb, félig meztelen férfi imára teszi össze a kezét. A hozzánk közelebb ülő, palástjába burkolózó Szent József (személyét dicsfénye alapján azonosíthatjuk) megfáradt, idős embernek tűnik, akiben mindazonáltal gazdag spirituális élet paráznál. A környezet hangsúlyozott kopársága, az előtér csodálatosan megfestett utazókosarával és ácszszerzámaival a születés csodáját hétköznapian tapinthatóvá, valóságossá teszik (Chiesa 1997, 101).

Fotó: Veress Ferenc



9. kép. Caravaggio: Pásztorok imádása. Messina, Museo Nazionale

Néri Szent Fülöp és Caravaggio nélkül aligha érthetjük meg, hogyan alakult ki az új stílus, a barokk és hogyan vált egész Európát meghódító áramlattá. Az itáliai Emilia-Romagna tartományban már a 16. század elején jelentkezik a fokozott valóságosság Antonio Begarelli (1499 k. –1565) sokalakos, színpadszerű terrakotta szoborcsoportjaiban, így például a modenai székesegyház Pásztorok imádása-jelenetében (1526–1527).

A következő évszázad elején készült Hans Degler munkája, az augsburgi Szent Ulrich és Afra plébániatemplom három hatalmas oltára (1604–1607). Degler oltárszekerényeiben az alakok színpadszerűen vannak elren-



Fotó: Veress Ferenc

10. kép. Antonio Begarelli: Betlehem. Modena, székesegyház

dezve, rokonságot árulva el a betlehemekkel, a korabeli marionett-színpadokkal (Groiss 1979, 90). A Sankt Afra templom főoltára a Pásztorok imadásának jelenségét mutatja be, jobbra a szerény kunyhó előtt elhelyezkedő Szent Családdal, balra a pásztorok alakjával, fent számos angyalalakkal. Megfigyehető, hogy a kis Jézus bölcsője éppen a tabernákulumszekrény fölött van, mintha azon foglalna helyet.

Magyarországon a 17. században az ország középső részét a török tartotta uralma alatt, a középkori templomok a Felvidék és Erdély németajkú, evangélikus városaiban maradtak fenn. Az evangélikusok sok esetben megőrizték a katolikus díszítést és képeket, a sajátjukként vigyáztak rá. Amikor a jezsuiták erővel visszafoglalták tőlük a gótikus templomokat, azok új, barokk bútorzatot nyertek. 1698. november 14-én került elő a lőcsei városháza pincéjéből Lőcsei Pál mester gótikus Jézus születése-szoborcsoportja, amelyet azután a Szent Jakab plébániatemplom Csáky-oltárának szekrényében helyeztek el (Baranyai 1975, 340–341). A középkori szoborcsoport megtalálása az ellenreformációs küzdelmekhez kapcsolódik, a Mária-szobrokhoz és a csodálatos feszületekhez hasonlóan a Krisztus születése-ábrázolás is a katolikusok képtiszteletét hangsúlyozhatta. Amint arra már felhívták a figyelmet, a szoborcsoport elhelyezése a templomtér leckeoldalán vizuális párhuzamát jelenthette az ellenkező oldalon található, gótikus fali szentségháznak, az Eucharisztia őrzőjének (Végh 2000, 471).



11. kép. Georg Schweitzer: Háromkirályok-oltár.
Pér, plébániatemplom

csoportot faragott, amely ma péri plébániatemplomban található (Dávid 1983, 84). A szoborcsoport kompozíciója alapján a gótikus templom egyik pilléréhez kapcsolódhatott, a kunyhó előtt a Szent Családot ábrázolja: Mária ülve, térdén tartja a gyermekét, mellette Szent József áll. (11. kép) Jobbról három pásztor, balról három király hódol a Szent Családnak, alakjukat a szobrász gondosan jellemezte. A soproni pásztorok imádása szoborcsoportot összevethetjük a kolozsvári Szent Mihály templom Háromkirályok-oltárán lévő oltárképpel, Franz Anton Maulbertsch korai művével (Garas 1960, 9), de párhuzamként idézhetők még Joseph Thaddeus Stammel betlehemei is.

A Maulbertsch által kifestett sümegi plébániatemplom (1757–1758) boltozatán látjuk a napkeleti bölcsek közelgő csapatát, alattuk a hajó falának leckeoldalán elevenedik meg egymás mellett a pásztorok és a királyok imádásának jelenete (Kaposy 1930, 189). A téma jelentőségére vall, hogy Maulbertsch és programadója külön jelenetben kívánta ábrázoltatni a bölcsek és a pásztro-

A soproni és a kolozsvári Szent Mihály-templomban egyaránt megfigyelhető, hogy Háromkirályok-oltárokat alapítanak a barokk időszakában, amelyeknek mind a két helyen megvannak a középkori előzményei. A soproni Szent Mihály-templom Háromkirályok-oltárjavadalmát 1457-ben alapította Lederer Imre és Péter soproni polgár, később a templomot az evangélikusok használták (Házi 1939, 107). A templom katolikusokhoz való visszatérését követően Georg Schweitzer bajor származású szobrász Háromkirályok-imádása szobor-

rok hódolatát a gyermek Jézus előtt. (12-13. kép) A pásztorok imadásán figyelmet érdemlő az előtér jászolában fekvő kisdud, két oldalán az ökörrel és a szamárral, a középtérben pedig ismét ott van a gyermek Jézus a bölcsőben, ezúttal azonban Szűz Mária föléhajló alakja által óvot-
 tan. Talán nem fölösleges emlékeztetni, hogy a római Santa Maria Maggiore bazilikában külön helyen őrizték a bölcső és a jászol ereklyéjét, előbbit a főoltáron, a másodikat pedig a születés-kápolnában. A tanulmány elején bemutatott 15. századi, burgundiai mész-
 kő-szoborcsoport is külön ábrázolta a bölcsőt és a jászolt, a kis Jézus abban az esetben a jászolban feküdt. A pásztorok és a napkeleti bölcsek az emberiséget jelképezik, ezért is térhet vissza a turbános, keleties alakok csoportozata a főoltárfreskó jobb oldalán, immár a feltámadás tanújaként.

Maulbertsch theatrum sacrumának megfelelői a szobrászatban azok a monumentális, színes betlehemek, amelyeket Drezdában Alessandro Mauro, Nápolyban pedig Giuseppe Sanmartino készített. Szauder József szerint „a XVII. századig kell előremenni, hogy az új egyházpolitika szerint, mely az ellenreformáció szempontjait tökéletesen össze tudta egyeztetni a barokk világszínpad távlataival, megjelenjék a kosztümbe öltöztethető s elmozdítható pupazzók-
 ból, babákból álló színpadias betlehem, melyet csak a karácsonyi időszakban, évről évre átrendezve a színt, állítottak ki” (Szauder 1977, 335). A betlehem műfaja – tehetnének hozzá – örökké aktuális, akárcsak a Piazza Navona színes karácsonyi forgataga a bábuárusok bódéival. Maulbertsch sümegi freskói között a látogató otthonosan érzi magát, noha a képeket kísérő latin feliratok skolasztikus gondolatvilága már nem áll közel hozzá és esetleg túlzott fejtörést okozhat neki...



Fotó: Veress Ferenc

12. kép. Anton Maulbertsch: Pásztorok imádása. Sümeg, plébániatemplom

Fotó: Veress Ferenc



13. kép. Anton Maulbertsch: Királyok imádása. Sümeg, plébániatemplom

esmeretet vettek, s a Bálám prófétának, ki bálványimádó papjok vala a pogányoknak, maradéki valának. Mely Bálám imezt prófétálta vala az ő nemzetséginek: Jákob pátriárkától csillag támad, és vessző támad Izraeltől és megveri e vessző Moábnak hercegit” (Bálint 1989, 140).

A háromkirályok alakja összeköti a földrészeket és a civilizációkat, amelyek 2020. december 22-én a Szaturnusz és a Jupiter bolygó együttállásának csodálata egy pillanatra újra közel hozott egymáshoz. Talán volt, akinek eszébe jutott az a Messiás születésére vonatkozó régi jóslat, mely szerint „Jákob pátriárkától csillag támad.” A Legenda Aurea szerint ehhez hasonló csillagállás alatt találkozott egymással a három napkeleti bölcs, Bálám tanítványa, s elhatározta, hogy útra kel. A Debreceni Kódex (1519) veretes magyar fordításában így fest a legenda: „e nőmös szent királyok napkelet felé való Persidának tartományából támadának, mely Belső-Indiának neveztetik és Sábaországának (...). Ezek mindhármán nagy természettudó bölcsek vala. Az ég forgásának tudományába igen

Felhasznált szakirodalom

- Baranyai Béláné. 1975. „Mesterek és műhelyek az északkelet-magyarországi barokk szobrászatban.” In *Magyarországi reneszánsz és barokk, Művészettörténeti tanulmányok*, szerkesztette Galavics Géza, 313–450. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Baxandall, Michael. 1986. *Reneszánsz szemlélet – reneszánsz festészet*. Fordította Falvy Mihály. Budapest: Corvina Kiadó.
- Bálint Sándor. 1989. *Karácsony, Húsvét, Pünkösöd. A nagyünnepek hazai és közép-európai hagyományvilágából*. 3. kiadás. Budapest: Szent István Társulat.
- Berliner, Rudolf. 1946. “The Origins of the Crèche.” *Gazette des Beaux-Arts* 30: 249–278. <https://doi.org/10.2307/3047476>
<https://doi.org/10.1080/00043079.1953.11408173>
- Berliner, Rudolf. 1953. “A Relief of the Nativity and a Group from an Adoration of the Magi.” *The Art Bulletin* 35/2: 145–150.
- Braun, Joseph. 1924. *Der Christliche Altar in seiner geschichtliche Entwicklung*. I–II. München: Alte Meister Guenther Koch & Co.
- Chastel, André és Angela Ottino Della Chiesa. 1997. *Caravaggio festői életműve*. Fordította Aczél Ferenc. Budapest: Corvina Kiadó.
- Dávid Ferenc. 1983. „Sopronbánfalva-kolostorhegyi lépcső. Adatok Schweitzer György soproni szobrász működéséhez.” *Építés-építészettudomány* 15: 55–92.
- Dercsényi Dezső. 1950. „Adalékok a pécsi domborművek ikonográfiájához.” *Archaeológiai Értesítő* 77: 90–96.
- E. Abaffy Erzsébet. 1997. *Debreceni kódex 1519. A nyelvemlék hasonmása és betűhű átirata*. Bev. tan. Madas Edit és Reményi Andrea. [Régi Magyar Kódexek 21]. Budapest: Argumentum Kiadó – Magyar Nyelvtudományi Társaság.
- Falkenburg, Reindert. 2007. “Hieronymus Bosch’s Mass of Saint Gregory and ‘sacramental vision’.” In *Das Bild der Erscheinung. Die Gregorsmesse im Mittelalter*, szerkesztette Andreas Germans és Thomas Lentjes, 178–206. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- Forsyth, William H. 1989. “Popular Imagery in a Fifteenth-Century Burgundian Crèche.” *The Metropolitan Museum Journal* 24: 117–126.
<https://doi.org/10.2307/1512873>
- Földváry Miklós István. 2017. *Egy úzus születése. A Chartvirgus-pontifikálé és a magyarországi liturgia megalkotása a XI. században*. Budapest: Argumentum – ELTE-BTK Vallástudományi Központ Liturgiátörténeti Kutatócsoport.
- Friedlaender, Walter. 1955. *Caravaggio studies*. Princeton: Princeton University Press.
- Garas Klára. 1960. *Franz Anton Maulbertsch (1724–1796)*. Budapest: Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften.

- Groiss, Eva. 1979. Die Bildhauerstadt Weilheim. In *Die Bildhauerfamilie Zürn. 1585–1724*, szerkesztette Benno Ulm, 85–94. Braunau am Inn: Land Oberösterreich.
- Guinomet, Claire. 2017. *Das italienische Sakramentstabernakel im 16. Jahrhundert*. München: Hirmer.
- Hatfield, Rab. 1970. "The Compagnia de' Magi." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33: 107–161. <https://doi.org/10.2307/750893>
- Házi Jenő. 1939. *Sopron középkori egyháztörténete*. Sopron: Székely és Társa Kiadó.
- Hidász Ferenc és Várnai Jakab, szerk. 1996. *Celanói Tamás életrajzai Szent Ferencről*. Fordította Balanyi György. [Ferences források 2]. Újvidék – Szeged – Csíksomlyó: Agapé Kiadó.
- Jernyei Kiss János. 2019. *Barokk freskófestészet Magyarországon I. Fejér, Esztergom és Veszprém megye*. Budapest: MMA Kiadó.
- Kapossy János. 1930. Maulbertsch sümegi freskóműve. *Archaeológiai Értesítő* 44: 179–193.
- Karsai Géza. 1938. *Középkori vízkeresztí játékok. A győri »Tractus stellae« és rokonai*. Budapest: Szent István Társulat.
- Krautheimer, Richard. 1963. *Early Christian and Byzantine Architecture*. Harmondsworth, Middlesex: The Penguin Books.
- Ostrow, Steven F. 1996. *Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome: the Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore*. Cambridge – New York: Cambridge University Press.
- Panofsky, Erwin. 1971. *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*. I–II. New York: Icon Editions, Harper & Row.
- Pécsváradai Gábor. 1983. *Jeruzsálemi utazás*. Fordította, a bevezető tanulmányt és a jegyzeteket írta: Holl Béla. [Magyar ritkaságok]. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Pomarici, Francesca. 1988. Il Presepe di Arnolfo di Cambio: nuova proposta di ricostruzione. *Arte Medievale* 2: 155–174.
- Ridderbos, Bernhard. 1990. Die Geburt Christi des Hugo van der Goes. Form, Inhalt, Funktion. *Jahrbuch der Berliner Museen* 32: 137–152. <https://doi.org/10.2307/4125824>
- Szauder József. 1977. *Kövek és könyvek. Esszék Itáliáról*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Szent Jeromos. 2005. *Levelek*. I–II. Fordította Puskely Mária és Takács László. Budapest: Szenszár Kiadó.
- Teres Ágoston. 2005. *Biblia és asztronómia. Mágusok és a csillag Máté evangéliumában*. 4. kiadás. Kecskemét: Korda Kiadó.
- Tóth Melinda. 1994. „A pécsi székesegyház kőszobrászati díszítése a románkorbán.” In *Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*, szerkesztette Takács Imre és Mikó Árpád, 123–154. Budapest: Magyar Nemzeti Galéria.

- Türks, Paul. 2004. *Néri Szent Fülöp, az öröm prófétája*. Fordította Lerch Gabriella. Budapest: Kairosz Kiadó.
- Végh János. 2000. „Gótikus szobrok barokk oltárookban.” In *Történelem-kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon*, szerkesztette Mikó Árpád és Sinkó Katalin, 471–477. Budapest: Magyar Nemzeti Galéria.
- Vigorelli, Giancarlo és Edi Baccheschi. 1984. *Giotto festői életműve*. Fordította Nádasdy Ádám. Budapest: Corvina Kiadó.
- Williamson, Beth. 2013. Sensory Experience in Medieval Devotion: Sound and Vision, Invisibility and Silence. *Speculum* 88/1: 1–43.
<https://doi.org/10.1017/S0038713413000523>
- Young, Karl. 1933. *The Drama of the Medieval Church*. I–II. Oxford: Clarendon Press.