

Tóth Sándor

## **SZENT ISTVÁN-SZARKOFÁG (SÍRLÁDA ÉS KÉT FEDÉLTÖREDÉK)\***

Fehér, kemény mészkő. A sírláda hossza, szélessége 230, illetve 112 cm, magassága (a fent kiálló perem nélkül) kb. 85 cm. Oldalainak vastagsága 14–16 cm, ebből 8–11 cm vízszintes felület, a többi 2–3 cm-nyire kiálló perem. Üregének mélysége kb. 70 cm (a peremtől). Átfaragott felületének magassága 65–66, a bal hosszoldalon 68,5 cm. A hátoldal szegélyszálya 5–6, a tagozott sávja 4,5 cm széles. A díszített oldalakon a szegélyszála kb. 4, a háromrészes keretsáv 13,5–14,2 cm széles, ehhez befelé 1,5 cm széles összekötő részsáv kapcsolódik. Jobbra hátul ez az egész 18 cm széles. A mélyített, derékszögű mezők magassága 36,5–37,5 cm. Szélességük: elöl 65, jobbra 183,5, balra kb. 137 cm; mélységük: 1,3–2,5 cm. A fonat szalagjainak szélessége kb. 4 cm. A körfonatos mezők szélessége a furatoknál balra 37,2–37,3, jobbra 69,5–70 cm (itt egy-egy körhöz tartozó rész 34,5–35 cm széles). A kerubos mező szélessége balra 33,5, jobbra 34,2 cm, az oszlopvastagság 5,5 illetve 5 cm. Elöl a mélyített mező körüli sima sáv 4,8–5,3 cm széles. A bal hosszoldal elülső fülkéjéhez tartozó felületrész 43 cm széles, maga a fülke 57,5 cm magas, 31,5 cm széles, 2–4,5 cm mély.

A fedél saroktöredékének magassága 39, szélessége balra 68 (a kereszt közepéig 63,5), jobbra 42 cm. Az akrotérion szélessége elöl 18, oldalt 28 cm. Az alsó ferde sík magassága és kiállása 5,5–6,5, szélessége 9–10 cm. Elöl a szegélyszála lent 4,5, oldalt 6 cm széles, a domborműves mező mélysége 5 cm. Az akrotérion oldalsó mezeje 18,5 cm széles, 1–1,2 cm mély. A mező alsó szegélyszála 5, a függőleges sáv a gyöngysordísztól kb. 10 cm. A gyöngysordísz kezdete a saroktól 29 cm. A ferde sík visszaugrása a saroktól 32,5, a mélyített mező visszaugrásai innen 5, 6,5 cm. A visszaugrások mélysége: 4,2 és 1,5 cm. A ferde sík a mélyített mező alatt kb. 10 cm széles. A legalsó és a belsőbb vízszintes felület szélessége 8–10 cm, a visszaugrás köztük 3,5–4 cm. Az üreges rész magassága kb. 18–20 cm.

Az oldalsó fedéltöredék magassága, vastagsága (eredeti helyzetéhez képest) 29, 38 cm. Hossza 64,5 cm. Ferde részének vastagsága a fonatos dísznél kb. 18 cm. A függőleges díszített sáv magassága 10 cm. A díszítések között a ferde sáv szélessége 9,5 cm. A fonatos mezőnél a visszaugrások mélysége és a peremsáv szélessége kb. 2 cm. A szalagok mélysége 4–4,8 cm. A két töredékes szalagkör fél szélessége 15,5, 19,5 cm. Az alsó vízszintesek szélessége 8–9, a köztük lévő visszaugrás mélysége kb. 3 cm. Római, átfaragva minden valószínűség szerint István király 1083-ban végrehajtott szentté avatásával kapcsolatban (ld. a tudománytörténeti részt).

Sírláda. 1814 előtt mintegy 10 évig Székesfehérvár, püspökkert, utána Pest, majd Budapest, Nemzeti Múzeum, 1936-tól újra Székesfehérvár, 1938 óta romkert, Szent István mauzóleum.<sup>1</sup>

Fedéldarabok. Székesfehérvár, 1938 körül; „Bazilika területe”: oldalsó töredék; „Északi és keleti várfal”: sarokrész.<sup>2</sup> Mindkettő kiállítva eleinte a romkereti kőtárban, hosszabb ideje a Szent István Király Múzeumban.

A sírláda tömbformája fekvő, téglalap alapú hasáb. Aljából csak egyetlen körvonal látszik. Belseje durva faragással kivájt. A falvastagság oldalt nagyjából egyenletes, az üreg nagyrészt vízszintes alja az egyik végén teljes szélességben, a másikon a jobb sarok felé emelkedik. A vájt oldalak fent kissé kiemelkedő peremben végződnek, amelyhez kifelé a belső felületeknél kevésbé rücskös kidolgozású, vízszintes sík csatlakozik. Ebbe az egyik hosszoldal végeinél, a perem mellett, egy-egy mély csaplyukat vágtak, némileg eltérő alakra. A balfelőli kitört, a másik, sarokra nyúló ólomöntő vájattal, ép. Mindez a római kialakításhoz tartozik. Az átfaragás a külső oldalak felső, túlnyomó részén, egyenletes magasságban, sima felületeket hozott létre. Lejjebb, alig kiemelkedve, láthatók maradtak az érdesebb kivitelű római felületek. Tagozat csak a csaplyukas oldalon tartozik ide: kissé kiugratott homorlat hosszú szakasza.

A kőtömb megviselt állapotú. Nagyobb hiány mutatkozik a csaplyukas oldalon a saroknál, lent és balra fent is. Törés szeli át ezen az oldalon az átfaragott zónát középtájon, jobbra kissé emelkedve, balra folytatódva a túlsó hosszoldal közepéig, ahol függélyes hasadásban végződik. A vízszintes törés fölötti részt három hasonló hasadás szabdalja: egy a rövid, kettő a hosszú oldalon. A törésvonal vége a másik rövid oldalon, amely felé a ládaüreg alja keskeny sávban emelkedik, ferdén szeli le a bal felső sarkot. A vízszintesen törött rövid oldalon balra fent a belső szöglettel érintkező, négyzetesre faragott, de a felületnél elkerekedő lyuk található. Az ezzel szomszédos külső hosszoldali rész és a peremes felső felület többé-kevésbé kopott.

Az átfaragott zóna három oldalon domborműves. A lyukas oldal sima, csak keskeny kerettag fut végig rajta fent és kétoldalt. A domborműves részek többrétű, de egységesen kezelt keretsávokra és fekvő téglalap idomú, kissé mélyített alapsíkú mezőkre oszthatók. Csak a római tagozatos oldal szélein jelentkezik egy-egy homorúan bemélyített, háromkaréjszerűen lezárt fülke, különös, testes növényi alakzattal, amely – a többi domborműtől eltérően – enyhén kiáll a környező sík felületekhez képest. E részletek nyilván a római homlokoldalt szegélyező alakos fülkepár átalakított maradványai. A fülkék közötti mélyített mezőt azonban az átfaragók ugyanolyan módon töltötték ki, mint a túlsó hosszoldalon végighúzódot: szalagkereten belül egy-egy középső, oszloppártól közrefogott, hatszárnyú kerubbal és oldalsó, rozettás fonatkörökkel. E mező helyén eredetileg feliratos tábla volt – ennek keretmaradványa lent a homorlat –: néhány betűrészlet a szalagokon ma is látszik. Az átfaragással a homlokoldal áthelyeződött a domborműves rövid oldalra, ahol a római felület fölött, a keretsávokon belül, tagolatlan képmező jelenik

meg, röptében jobbra felfelé tartó, pólyás képében lelket emelő, dicsfényes angyal alakjával.

Keretsáv a domborműves mezőnek elöl és innen jobbra három, balra, ahol a fülkék kísérik, egyedül a felső szélénél húzódik. Tagozatai: széles, lécszerűen domborodó elem középen, mellette keskeny lemez- és homorlatpár. Lemez és homorlat szegélyezi a fülkéket is, és az utóbbi ezek záradéka fölött kétfelől, egy-egy függőleges és kacsszerűen befelé hajló ágparban folytatódva, felületkitöltő rajzolat gyanánt is fellép.

A mezők szegélymezői a hosszoldalakon a tagolásukban is főszerepet játszó szalagok, amelyeket a keretsávoktól ferde bevágás választ el. A szalagok laposak, és vajatpárral három tagra osztottak, amelyek közül a középső kissé szélesebb. Elöl, ahol nincs fonatos tagolás, sima sáv szegélyezi a mezőt, amely közvetlenül csatlakozván a keretsávokhoz, a szalagoknak és az elválasztó bevágásoknak együttvéve felel meg. A hosszoldali mezők tagolása kétféle. A fülkés oldalon csak két fonatkör van. Ezek mezejét közép felé a hosszanti szegélymezőkhöz T szára módjára kapcsolódó szalag zárja le. Ezekhez és a szegélyezőkhez a két kör hozzáhurkolódik, a kerubot kísérő oszloppár elkülönül a fonattól. A jobb hosszoldalon viszont, ahol két-két kör szorong a kerub mezejétől kétfelé, az elhatárolás egyszerűbb: az oszlopok hurkolódnak a fonathoz, vajatpártól szalagszerűen három sávra osztva.

A kitöltések az oszloptól kétfelé tisztán növényiek. A rozettákat tagolt középső dudor és nyolc egyforma szírom alkotja. Ezek kétfélék: vajatlanul, középéllal és visszatüremelő, hármas, kerekded végződésel, illetve sekély vajatból kiemelkedő háromágú bordázattal és hegyesebb véggel alakítottak. A fülkétlen oldalon a két rozettatípus szimmetrikus helyzetű, a szélekre a vajatlan szírmű került. Túlfelől, ahol csak két kör van, ez a típus jobbra tűnik fel. A két fonatkör négyzetes szalagkeretének sarkaiban egy-egy befelé növényes, aprólékos és változékony tagolású, levélkés alakzat jelenik meg. A fülkétlen oldalon is vannak ilyenek, de csak szélén: az oszlopknál a sarokmezők üresek. A körközi mezőkben kifelé forduló, hármas levélcsokrok láthatók. A fülkék római – kissé egymás felé hajló – alakokból formált növényféléi egyformán tagolódnak: széles, felfelé keskenyedő, alig kidolgozott tő, vékony szár, amelyhez kétfelől kerek végű palmettaujjakhoz hasonló, lefelé tartó idomok sora domborodik, szétváló, lehajló végű levélpár, a fej helyén fakadó rügy képzetét keltő befejezés.

A fő mezők alakosak. A kerubokból a szárnyakon kívül csak a fej jelenik meg. Az ezt körülvevő négy szárny, amelynek végei kereszteződnek – a két jobb ráfed a két balra –, és felső párja kisebb, álló halhólyagra emlékeztető körvonalú. A harmadik szárny pár oldalra nyílik, széleivel függőlegesen az oszlopokhoz simulva. Az alap szabadon maradó részeiből fent rozetták, lent háromrétű levelek párja domborodik elő. A kitöltés hasonló elvű elöl is: az angyal körül az alap tetemes részben látszik, de a szárnyszélek követik a keret vízszintesét és függőlegesét, az átlós helyzetű test körül adódó üresség terjedelmét pedig felfelé lendülő láb, illetve lecsüngő ruharészlet mérsékli.

A kompozíció egységesen, kimérten rendezett. A mélyített mezők magasságában csak néhány mm-nyi az eltérés. A fülkék között a két körfonatos mező hasonló tőrészel négyzetes. A kerubos mező szélessége viszont mintegy 3 cm-rel elmarad a magasságától, noha az oszlopközt vehették volna tágabbra. Itt nyilván a túloldalhoz igazodtak, ahol az oszlopköz és egy-egy fonatkör mezeje is hasonló arányú: a négyzetekből vízszintesen egy kicsit bevettek. Ez a megoldás bizonyára a felület adott aránya és az egyenes keretezés szándéka közötti viszonyból ered: ha a mezőket négyzetesre vennék, kevesebb hely maradna oldalt, mint fent. Nagyobb négyzetekre véve az öt egység hosszában el se férne, így érthető, hogy a fülkék közét miért nem három egyenlő részre osztották. Kisebbre vett mezők viszont az így is terjedelmes keretsávoknál még szélesebbeket kívánának. A választott megoldás, amelyből a homlokoldal beosztása már következett, az egyforma keretsávok alkalmazásával, a mezők arányainak és összefüggéseinek némi módosíthatásával egynemű és kiegyensúlyozott, mégis sokrétű és változatos összképet eredményezett.

A részletekben az egyező motívumok többnyire különböznek. Szembeötlő ez a két fülke-növény esetében: a jobb széli tisztább és átgondoltabb formálású. A rozetták részletei a fülkék között finomabbak, mint a túloldalon. A vájatos típus mindhárom példánya önálló változat: a fülke mellett a szirmok a hajlékonyan kezelt bordák oldalsó ágvégeinél elkeskenyednek, a túlsókon nem, és ezeket egymástól is megkülönböztetik a szirmokat párosával összekapcsoló furatos hajlatok a jobbra, illetve merevebb idomok a balra lévőkön. A kerubok körül a növényi formák kétfélék: az alsó levelek szélső elemei betekeredők a négykörös oldalon és felnyúlók a túlsón, ahol az oszlopfők és a rozetták tagoltabbak. A furatos szájsarkú kerubfej is itt finomabb vonású, csak a hajkorona darabos tagolódása olyan, mint túloldalt. Hasonlók a két kerub öblösödő felületű szárnyai is, kettős, furatos közű, pikkelyszerű körívsorral a hosszú tollak tövével a négy alsón. Különböznek mégis arányaikban: a négykörös oldalon az utóbbiak nyúlánkabak, és középső párjuk – amelynek jobb tagján szem jelenik meg – szélesebb is. A rozetták ennek megfelelően feljebb vannak, az alsó levélkéek viszont – akár csak az oszlopfők – kisebbek, mint a túloldalon.

Az angyal a hosszoldali formákhoz stílusban nehezen viszonyítható. A szárnykezelés, ami összevethető, más: a tőhöz közeli, lapos felületet átlós rovátkolás tölti ki, és az ehhez csatlakozó kevés rövid tollforma is különbözik a kerubokon látható szabályos, furatos közű rajzolatoktól. A fejeken legfeljebb a szájsarki furatok mondhatók hasonlóknak. Az angyalfőt jellemzi a puha, hullámos szálaszású csomókba rendezett hajtömeg, amelyet a homlokánál karéjos vonalú perem kísér. Az alakot, amely inkább telt, mint karcsú idomú, tisztán tagolja a drapéria néhány erőteljes vonása, az alkartól a vállig, a deréknél, innen a jobb térdig, a jobb bokától a combig. Az így lehatárolt felületrészek markáns vésetű redőrajza viszont, eltekintve az alsó ruhaszegély mellékétől, kissé esetlegesnek hat. A jobb könyök alatt vékony pántszerűségen csüngő drapériacsomó pedig az egészhez képest egyetlen megoldású.

Ugyanakkor e rész kerek végű, peremes redőelemei rajzukban némileg a jobb fülke-növény törzsének ujjszerű formáira emlékeztetnek.

A kompozíció következetessége egységes tervre, a számos stíluskülönbség megoszló kivitelre vall. A megoszlás részben a műgond és a helyzet viszonyából adódhat. Az igényesebb megoldások nyilván a leginkább szem elé szánt részekben, elől és a fülkés oldalon, a gyengébbek hátrább, illetve túlfelől jelentkeznek többnyire. De van ellenpélda is: a jobb hosszoldalon a hátsó a finomabban kidolgozott vájatos szirmú rozetta. Az angyal- és kerubszárnyak eltérése, valamint az utóbbiak kétféle arányosítása pedig aligha lenne az elhelyezésnek megfelelő színvonalkülönbséggel magyarázható. Elég valószínű tehát, hogy a sírláda átfaragásán több kőfaragó dolgozott, egy vezető mester keze alatt.

A két fedéltöredék nyeregterét idéző idom sarki, illetve hosszoldali darabja. Külsejükön római megmunkálás nem tűnik szembe. Belsejük durva megmunkálású, szerszámnyomai jellegzetesek. E két felület között vízszintes felfekvési felületsáv húzódik. Ehhez befelé nagyjából derékszögű, vízszintes részében hasonló szélességű visszaugrás csatlakozik. A visszaugratott vízszinteshez üreges kiválás ferde oldalfelülete illeszkedik. A sarokdarabon látszik, hogy a kiválás teteje nagyjából vízszintes volt. Kívül lent előredőlő ferde, efölött pedig függőleges sáv húzódik. A függőleges alakítás a sarkon akrotérion, bal felé pedig ezzel egybefüggő oromzat csomkjában folytatódik. Az előbbit jobbra és felfelé a nyeregteretre emlékeztető ferde felületek kísérik.

Mélyített, domborműves mező az oromzati részen a saroktól kezdődően, oldalt az egykor negyedköríves zárású akrotérionon, a függőleges sávban és efölött a ferde felületen látszik. A két előbbi sima, függőleges szegélyszávjaitól lent kissé ferde síkkal, oldalt homorulattal vágódik vissza. A kiválás az akrotérionon igen sekély, elől viszont szokatlanul mély. Itt ívesen lenyúló szegélyszávtöredék utal az akrotérionra, amelynek felső töréséhez a homlok-síktól kezdve hátrafelé a ferde háztető-felület csekély maradéka illeszkedik. A töredékes mező bal szélén kereszt részlete, ettől jobbra álló levélféle tűnik fel. Kiemelkedésük – a többi esettől eltérően – csekélyebb, mint a mező mélyége. Oldalt az akrotérion mezejében álló palmetta van. A függőleges sávban az akrotérion szélével egyvonalban gyöngysor kezdődik. A ferde felület kevéssel e vonalon túl merőlegesen visszavágott. Kissé hátrább további, kétszeres, derékszögű mező sarkát képező bevágás mutatkozik rajta. E kettős bevágás megjelenik az oldaltöredéken is, mélyebb részén kerettelen, kitöltéses körfonat részletével. Alatta, a függőleges sávban, ott van a gyöngysordísz, bizonyítván a két töredék összetartozását.

A domborműves elemek különfélék. A kereszt latin idomú, szélesedő szárrú. A levélfélét széles, halomszerű, oldalra türemelő tő, két lehajló és egy felfelé növe tag alkotja. Az álló palmettán széles, kétoldalt félkörös kitüremléssel lezárt tő és öt ujj rajzolódik ki. A gyöngysorban durván rombuszos idomú, rövid és hosszúkás szemek váltakoznak. A körfonatból két egybehurkolt egység alsó felének részlete látszik. A jobb kör szabályosnak tűnik, a bal man-

dorlaszerű: csúccsal közelíti az alsó szegélyt. A kitöltések közül a kettő közötti a legépebb: befelé növény, lehajló, ujjazott félpalmettapár. Hasonlónak a széle látszik a mandorlacsúcson túl. A csonka körkitöltések nem világos értelműek. A bal keskenyebb, talpas idom, köríves és hegyes oldalsó kitüremlésekkel, a jobb fő részéhez, amely széles, talpas edényre emlékeztető körvonalú, kétoldalt vékony, lecsüngő, kihajló végű elem járul. Az értelmezést gátolja, hogy a forma itt kivágásszerű, tagolatlan. Ilyen a gyöngysor, a palmetta és a kereszt alakítása is. Csak a szalagokat tagolja két vájat három bordára, és a levélfélén van némi finom rajzolat, így egy középél a felső elemen.

A fedéltöredékek alja nagyjából a sírláda peremes tetejének megfelelő kialakítású. Az egykor feltehetően középső helyzetű kereszt alapján számítható szélesség is illik e sírládához. De a kidolgozottság foka mégis más: a fedél faragása befejezetlennek hat. Így aztán a sírládához fűződő stílusvonása is alig van: csak a szalagok lapos, vájatos és a felső levélelem középeles megoldása tekinthető ilyennek. Ugyanakkor vannak így is attól különböző vonásai: a hármaskor levél fogalmazásmódja, a körfonatnál a keret mellőzése, a kitöltő motívumok megválasztása, valamint a kétféle körforma, ami arra vall, hogy a fedélen a kompozíció kimérését sem végezték olyan gondnal, mint a sírládan. Mindebből az a következtetés adódik, hogy a sírláda és a fedél összetartozása nem kétségtelen.

A sírládáról nyomtatásban először Henszlmann nyilatkozott székesfehérvári ásatását tárgyaló könyvében (1864): Óbudáról való római darabnak mondta, és szalagfonatát zalavári gerendáéhoz hasonlította.<sup>3</sup> 1873-ban az *Archaeologiai Közleményekben*, épp akkor, amikor a szerkesztést Henszlmannak készült átadni Rómer, jelzetlen, de nyilván tőle való jegyzet jelent meg, amely szerint az „ó-keresztény” szarkofág, „1803-ban a székes-fehérvári bazilika alapjaiból ásatott ki”, tehát „nemzeti királyaink történetével összefüggésben vagyon.”<sup>4</sup>

Igazi közlésre, illusztrációkkal, leírással csak Hampel kerített sort a századforduló táján, több ízben. Ő, szélesítve a zalavári összefüggést, lassan egész kis csoportot gyűjtött a szarkofág köré (sziszeki, újlaki emlékek, szekszárdi vállkő, aracsi kő). E csoportot, a sor végén a szarkofággal és a zalavári gerendával, a késői, Magyarországon a 11. századra is kiterjedő longobárd stílus termékének tartotta, az előbbi ugyanakkor a bizánci művészet hatókörébe utalva. A stíluseredet e két tényezőjének viszonyát többféleképp fogta fel, először bizánci vagy „legalább is” velencei mesterről beszélve (1894),<sup>5</sup> végül pedig úgy fogalmazva, hogy bizonyára longobárd kőfaragó kivitelezett a maga durvább ízlése szerint valamely bizánci mintát (1905).<sup>6</sup> E kettősséghez a keltezésben – először Szent István korára utalva – a 9–10–11. század ingadozó emlegetését tartotta illőnek. Lelelt helyül először Óbudát is, utóbb már csak Székesfehérvárt említette, de nem teljes bizonyossággal.

E kétes lelelt helytel népszerűsítette a szarkofágot – illusztrálva – Hampellel egyidejűleg Pasteriner,<sup>7</sup> és még 1927-ben is Divald, magyar művészettörténe-

téneek bővebb változatában.<sup>8</sup> (A szűkebb változatban a „kőkoporsó” – kép nélkül – „alighanem székesfehérvári”, és mindkét keskeny oldalán lebegő angyalt mutat.<sup>9</sup> Pasteiner számára a szarkofág „a bizanczi hatás alatt átalakult és részben barbár elemekkel kevert római művészet” példája, „a Szent István idejében még dívott díszítési módnak” képviselője. Divald fogalmazása szerint a sírláda, amelyen a szalagfonatos dísz „bizanci stílus kerubok, rózsák és palmettás istenfák” kerete, „bizonyára már keresztény magyar nagyúr” számára készült a 10–11. században. A kapcsolódó jegyzetben van hivatkozás Hampelre – de csak 1894-es cikkére – és párhuzam – athoszi mellvédlap – ábrájára.<sup>10</sup>

A lelőhely csak 1930-ban vált bizonyossá, amikor Varjú – Rómer és Hampel után megint a Nemzeti Múzeum embere – egykorú iratok alapján ismertette, hogy miként juttatták 1813–14-ben a sírládát a székesfehérvári püspöktől a Nemzeti Múzeumba.<sup>11</sup> Az iratok – főleg Farádi Vörös Mihály püspöki „fiscalis director” jelentése és ennek Májer József tanártól való melléklete, amelyből a szarkofág leírását és rajzát Varjú közölte – Rómert igazolták, talán annyi eltéréssel, hogy 1803 tájára nem a találás, hanem „a püspöki udvar falába” való beillesztés teendő.

De Varjú tovább ment: a kőládát Szent István koporsójának határozta meg. Ehhez támpontul szolgált Hampel első közleményéből a Szent István korára és Velencére vonatkozó megjegyzés, Hartviknak az a kijelentése, hogy a királyt a templom közepén fehér márvány szarkofágba temették, valamint az a feltevés, hogy más Árpád-házit Kálmánig nem temettek eleve a bazilikába: Imre királyfi tetemét Varjú „úgy lehet” a szentté avatásig Veszprémbe képzelte. Mindebből adódóan szerinte a sírládát az utód, a velencei Péter készítette valamely hazájabeli kőfaragóval. Ez megfelelt a díszítés szintúgy szerinte „itáliai műgyakorlaton” átszűrt – „ügyes mesterre” valló – bizánci jellegének, bár a két „életfa” alakjában „némi barbarikus hatás” kifejeződését látta.

Varjú a szarkofág kezdeti helyével és későbbi sorsával is foglalkozott. Szerinte eredetileg „a beltemplomban, ahol mennyezetes (ciboriumos) oltár állott, olyképp helyezték el, hogy egyik keskeny oldalával a felső szentély emelvényéhez támaszkodott”. I. Endre uralomra jutásával kapcsolatban a „sirt őrző kanonokok” elásták a padló alá, majd a szentté avatás után a templomban maradt, mígnem a török időkben – ahogy a lyuk és a felső perem kopása mutatja – itatóvályúnak használták.

A magyar művészettörténet újabb változataiba a szarkofág már Varjú meghatározásával került be. Így Divald könyvének angol kiadásába (1931),<sup>12</sup> valamint – illusztrálatlanul – két új munkába. Péter szerint „kitűnő minőségű reliefszerűen igen jól iskolázott mesterre vall.”<sup>13</sup> Ő is, Hekler is bizánci munkának minősítette a sírládát, bár a német verzióban Hekler idézőjelbe tette e jelzőt.<sup>14</sup> Kettejükénél csak itt olvasható némi leíró megjegyzés, amelyben visszatér az angyal divaldi megkettőzése.

1936-ban Budinis révén a szarkofág külföldi kiadványba is bejutott.<sup>15</sup> Itt nincs szó Bizáncról, se Szent Istvánról. Budinis lombard szalagfonatos díszeket

és Velencét emelte ki, úgy vélte, hogy a sírláda eredetileg a fehérvári bazilika oltárának támaszkodott, és a kompozíciót dicsérte („lavoro di ottima composizione e di accurata fattura”), durvább, későbbi kéznek tulajdonítva az életfákat.

A varjúi alapon új művészettörténeti álláspontot Gerevich alakított ki (1938).<sup>16</sup> A megbízó eszerint Péter király („vagy anyja, ... István nővére”), a mester „Velencében dolgozott, bizánci tanultságú”. Az életfák ezúttal segédjének („talán helyi kőfaragó”) lettek tulajdonítva. A szarkofág eredeti helyzete pedig ily meghatározást nyert: „a szentélyben, a sátoros (ciboriumos) főoltár előtt állott, hosszában, egyik simán maradt, csak kerettel bíró keskeny oldalával a szentély mellvédjére merőlegesen elhelyezve, faragatlan részével a kőpadlóba süllyesztve.

Gerevich a sírládát a szalagfonatos emlékek között tárgyalta, de igyekezett utána járni más vonatkozásoknak is (életfa, oszlopos tagolás, figurális stílus). Figyelemre méltó, hogy az alakokat a bizánci elefántcsont szobrászatra, pontosabban a – latin feliratú – rambonai diptychonra (a kerubok és a lebegő angyal „típus- és stílusösére”) és körére vezette vissza, legközelebbi stílusrokonai helyét „a XI. századi ... darmstadti ... kettős táblán” jelölve meg. A nagyjából egyidős párhuzamokat a legjobban a szalagfonat esetében sikerült összeszednie. Alapul véve azt, hogy „a középső szalag a két szélsőnél szélesebb”, aquileiai és (illusztrálatlan) velencei példát említett, ezt bizánci mester művének tartva, és athoszi mellvédlappal rokonítva. A hazai szalagfonatos emlékek közé viszont az e példákon is szereplő „fonatból alakított kör” – többféle szalagú – keretes előfordulásait felsorolva illesztette be a szarkofágot. Könyvében feldebrői, esztergomi, szekszárdi (vállkő), székesfehérvári példa után, csak végül hozta fel a Henszlmann és Hampel számára már fő párhuzamul szolgált zalavári darabokat, csatolva ezekhez egy addig közöletlen töredéket, széles középrészű szalaggal, nyúlra lecsapó sas részletével, – de csak képen.

1941-ben épp ezt társította Bogyay azzal a nyilván szintén Zalavárról való, de Nagykanizsáról Szombathelyre került oltárrészlettel, amelyet akkor tett közzé.<sup>17</sup> A 970 körül alapított athoszi kolostorok mellvédlapjaira hivatkozva megállapította, hogy „ezt a bizánci stílust” Magyarországon a két említett darab és a szarkofág képviseli. Kijelentette továbbá, hogy a hazai emlékek „fölötte állanak az aquileiai provincializmusnak”, majd elhatárolta azokat a „bizánci és veneto-bizánci” mellvédektől is, rámutatva arra, hogy mindezek egyik fő jellemzője, „a sarkára állított négyzet vagy rombusz” hiányzik róluk. Következtetése az, hogy a három hazai darab stílusát „önálló magyar fejleménynek kell tekintenünk.” E fejleményben a figurális elemnek a bizánci emlékekhez képest – nyugati módra – megnövekedett a szerepe. De Bogyay a nyúlra lecsapó sast és – Gerevich nyomán – a szarkofág alakos motívumait Bizáncból látta levezethetőknak, csak az oltártöredék evangélistaszimbólumát tekintve kétségtelenül nyugati eredetűnek. E kőről végül azt mondta, hogy „kivitele ... kezdetlegesebb”, „helyi mesterre” vall.

1943-ban Dercsényi az új fehérvári kőtár fő darabja gyanánt ismertette a szarkofágot, első ízben adva teljes irodalmát és mind a négy oldalának fényképét.<sup>18</sup> Kőtári katalógusában megjelent – először közölve – a két fedéltöredék is, de jelentőségük rejtve maradt (112: „14. Párkánytöredék ... XI. sz.”; 147: 78. kép, fordítva. – 124: „93. Síremléktöredék ... XIV. sz.”).

A szarkofág hazai rokonságára Dercsényi alig utalt, de a külföldi párhuzamok számát szaporította. Az irányulás tekintetében Budinis nyomába lépett (akinek az életfákat illető véleményét elvetette), bár mérvadónak Gerevichet tartotta. A ruharedőkkel kapcsolatban a rambonai diptychonon túl szükségesnek látta ravennai, velencei hasonlóságokra is hivatkozni. A szalagfonatos példákat az Adria vidékén Bariig és Dalmáciáig nyomozta – újabb kettőt (Aquileia, Pomposa) is reprodukálva –, anélkül azonban, hogy az addig említetteknel a szarkofággal jobban rokoníthatókra tudott volna rámutatni. A Balkánról csak Orchidát idézte, és erélyesen tiltakozott Bogyay bizánci tézise ellen. Azok a tényezők, amelyeket addig együttthatóknak volt szokás látni, ezzel ellentétkül állítottak be.

A szarkofág ikonográfiája iránt komolyabb érdeklődés először ez idő tájt jelentkezett, Kádár részéről.<sup>19</sup> Ő ilyen irányú vizsgálattal vélte eldönthetőnek, hogy Szent István koporsójáról van-e szó? A döntést meg is hozta. Következtetése az volt, hogy a (szerinte „preromán” ízlésű) szarkofág vizsgált jelképegyüttese „azzal a koraközépkori szimbolikával kapcsolatos, amely a halálon győztes Krisztust és a mennybe felvett anyját, Máriát ünnepelte. Ezt ... csak olyan földi használhatja, aki Krisztus országát ... akarja megvalósítani a földön, ezért ezek a jelképek bizonyossá teszik azt, hogy ebben a koporsóban Mária országának megalapítója, ... Szent István király nyugodott.” A téma akkor ígért bővebb kifejtése azonban – kevésbé magabiztos frazeológiával, de több tényszerűséggel – csak 1955-ben jelent meg.<sup>20</sup> E cikkben Kádár főleg az angyal alakjával foglalkozott. A rozettákat, a kerubokat és az életfákat – felemlítve néhány párhuzamot is, az előbbi és az utóbbi esetében többnyire síremlékekről – „*paradeisos* jelképek” gyanánt vette számításba. Végül pedig felhívta a figyelmet Bölcs Jaroszláv kijevi szarkofágjára mint egykorú emlékre, amely ugyan eltérő stílusú, de részben hasonló „hatalmi és eszkatológikus jelképekkel ékes”.

A repülő angyal típusának (általában párosával, szimmetrikusan ábrázolt) előzményeit Kádár a tropaionvivő Victoriáktól kezdve követte nyomon. A pólyás képében lelket emelő változat előzményét viszont aszimmetrikus pár egyik tagjában, csaknem egyidős bizánci elefántcsont Mária halála ábrázoláson lelta fel, amelyet be is mutatott (Baltimore, Walters Art Gallery, „X. sz. vége”). E párhuzamot összekapcsolta Moravcsik akkoriban közölt jelzésével arra nézve, hogy a („bizánci stílusú”) szarkofág ábrázolásához illő szövegrész Szent István és Imre legendájában is található.<sup>21</sup> És e megállapításokhoz hozzáfűzött néhány olyan (későbbi) bizánci és hazai ábrázolást, ahol a lélekvivő angyal nem – vagy feltehetően nem – a Mária halála jelenethez kap-

csolódik, utoljára a 15. századi mateóci oltárt említve, amelyen Szent István és Imre gyermekként ábrázolt lelkét egyaránt angyalpár viszi a mennybe.

Közben mások is kelet felé figyeltek. 1949-ben Csemegi a kacsvonalat a fülkénél szamarrai stukkódíszekhez, az oldalak kerettagozását pedig quedlinburgi „relikviakamra” Bizánc felől származtatott stukkóburkolatának párkányidomához hasonlította, az előbbi utaláshoz hozzáfűzve, hogy „a kőkoporsó ornamentikáját kizárólag italo-bizantin stíluskörből levezetni nem lehet”.<sup>22</sup> 1951-ben Csányi úgy fogalmazott, hogy Velence, ahová a szarkofág stílusát kötötték, „akkor nem is volt egyéb, mint Bizánc külvárosa”.<sup>23</sup> Ő (reprodukálva) római és mesemvriai mellvédlapot idézett párhuzamul. Az utóbbin a fonat alakzata – eltekintve a középrész szűkös arányától – ugyanolyan, mint a szarkofág fülkés oldalán.

1954-ben Nagy Emese a szarkofág római eredetének kimutatásával hozott fordulatot.<sup>24</sup> A fülkéből indult ki, amelyek már Hampelt, Varjút is antik mintákra emlékeztették. Nagy más véleményre hivatkozott, amely szerint a bal életfa „átfaragott, hosszú, fürtös hajú emberi alak körvonalára emlékeztet”. A faragástechnika vizsgálatával megjelölte azokat a helyeket, ahol a római megmunkálásnak a díszített részekről eltérő szerszámhasználatra valló nyomai fennmaradtak. A homlokoldal esetében ugyan – nem véve észre a betűnyomokat – levéselt feliratról beszélt, és az ennek keretéből visszamaradt alsó homorlatot középkorinak minősítette, de azt jól érzékelte, hogy a fülkék (eredetileg talán, mint az általa reprodukált római példán, kissé kiálló) környékét elég erősen elfaragták, és bennük a „figurákat ... életfákká alakították át.”

Stilisztikailag ezzel tárgyaltanná vált a furcsa életfákat illető összes addigi elképzelés, sőt a Csemegitől Szamarrához fűzött kacsvonal is a római fülkeforma módosításával magyarázhatónak tűnt. A munkamegosztás lehetőségét Nagy Gerevichtől eltérően vetette föl: a szájsarkokra korlátozódó, gyér fűrőhasználatra hivatkozva az angyaldomborművet választotta külön, gondolván, hogy „talán a munka ... sürgős volta miatt” ketten dolgoztak. A két hosszoldalt viszont egységes kidolgozásúnak vélte, érzékelve a kerubfejek eltérését, de ezt a sietségnek tudva be.

A fülkebeli alakzatok külön ügye kisvártatva „ikonográfiai” vonatkozásban éledt újjá. Fettich közölt „kézirat gyanánt” rajzokkal illusztrált szimbolikai eszmefuttatást, a szarkofágon lévő két „díszes életfa” példájából kiindulva.<sup>25</sup> Kijelentette, hogy ezek körvonalai, mint „már többeknek feltűnt”, „emberalakra emlékeztetnek”, hivatkozva Nagy Emese megállapítására is. Pár sorral alább aztán a fedél saroktöredékének akrotérion-palmettájáról mondta, hogy „háromnegyed-emberalakra emlékeztet”. („Valószínűleg oltár kőszátráról” – olvasható a rajz alatt.)

Következik az értelmezés. Fettich a különféle – főleg pécsi – palmettasorokban, színezésüktől függően, a bűnös vagy az erényes emberek ábrázolásait látta. De a ritkább „díszes életfákban aligha kereshetjük a közönséges emberek ábrázolását, hanem csakis a Krisztusét” – lépett tovább. Hogy a

szarkofágon „kétféle” van, az nem baj, mert egy fehérvári fejetecske „háromféle variánsban mutatja be ugyanazt a gazdagon stilizált életfát” (illusztrálva<sup>26</sup>). Az efféle „Krisztust jelképező” variánsok „kialakulása az őseurópai szimbolikának az antik mitológia fogalomvilágával való találkozásából született meg. ... Az ősi mágia kifinomult formák között tovább él a keresztény mágiában ... A Krisztust jelentő díszes életfa tehát mint üdvösséget hozó jelkép nyer alkalmazást.” – olvasható alább. Végül másféle (de szintúgy „Krisztust jelképező”) variánsok között szerepel „a nap-rózsa (rozetta) is, amely a Szent István-koporsón hétféle változatban fordul elő.” Azzal Fettich nyilván nem vett számot, hogy Szent István korának fennmaradt főművén, a később koronázási palásttá alakított miseruhán Krisztus nem növényi idomokba rejtve, hanem igen egyértelmű ábrázolatokon jelent meg „hétféle változatban”.

Előrelépést a Dercsényinél álnéven szereplő fedéltöredékek felismerése hozott. Szakál erre vonatkozó tanulmánya, Entz kapcsolódó művészettörténeti jegyzeteivel, 1964-ben jelent meg.<sup>27</sup> Mindmáig ez a legjobban illusztrált közlemény a szarkofágról, rekonstrukciós rajzokkal, jó minőségű fényképekkel minden oldalról, részletekről, fedéltöredékes megjelenéséről, külön felvétellel az oldalsó darabról. Entz fejtegetéseinek egy része egyidejűleg megjelent másikkal, Zalavárról szóló tanulmányában is.<sup>28</sup> E két francia nyelvű közleményt nemsokára követte egy harmadik a poitiers-i Centre folyóiratában, ahol Entz a magyar románkori építészet és szobrászat európai vonatkozásait foglalta össze.<sup>29</sup> Ebben egy mondat jutott a szarkofágra, illusztráció nélkül.

Szakál a sírláda átfaragásáról is gondolkozott. Ő vette észre a római felirat maradványait. Fontos észrevétele volt az, hogy a szobrász azért alkalmazkodott a római homlokoldal elrendezéséhez, mert a fülkék teljes lefaragásával a fedél felfektetésére szolgáló felület túlságosan elkeskenyedett volna. A két fedéltöredék és a sírláda összetartozásáról Szakált már a sarokdarab felhelyezése meggyőzte. A fedelet széles, vízszintes felső síkkal rekonstruálta, a kereszt és fonatos mező adódó magasságához illően. Az öttagúvá kiegészíthető fonatban szerinte váltakozott a kör- és a mandorla-alakzat (ilyen a rekonstrukciós rajzokon nem látszik), úgy, hogy emez került középre. A sírláda alsó része Szakál szerint már az átalakításkor oly rossz állapotba lehetett, hogy lépcsős alépitménnyel el kellett takarni.

Entz a tárgy ismertetéséhez bő leírást adott, életfává léptetve elő a kerubszárnyak alatt, illetve a kereszt mellett alkalmazott növényeket, madárnak látva az oldalsó fedéldarab jobbra eső körkitöltőjét, és bizonytalanul elképzelve ennek társait. Művészettörténeti megjegyzései jobbára zalavári vonatkozásúak. Szerinte a királyi alapítású, 1019-ben felszentelt zalavári kolostortemplom faragványait Velence–Aquileia–Pomposa tájáról eredő műhely készítette 1030 körül, és ugyanez dolgozott a királyi szarkofágon is 1040 körül. A műhely kevésbé tehetséges tagjának tulajdonítható a fedél, mivel ez a sírládánál gyengébb kivitelű volt. E kőfaragó jól ismerhette a vidék hagyományait, hiszen helyi sajtáságok Zalavárott is jelen vannak.<sup>30</sup> A műhely kom-

pozíciós elveivel a zalavári cikkben már kapcsolatba hozott szarvasi és (tiszsaeszlár-)bashalmi honfoglalás kori karperec alapján feltehető, hogy a fedél fonatkörei is mind vagy többnyire állatalakot vettek körül. (A bashalmi tárgyon madárpár palmettát fog közre, kétszer.)<sup>31</sup> A honfoglalás kori ötvösség hagyománya annál is inkább megtermékenyíthette a kőfaragást, mert a keleti eredetű motívumok Bizánc felől is elérhették a Velence környékén gyökerező zalavári műhelyt.

Entz végül röviden kitért Bölcs Jaroszláv († 1054) kijevi szarkofágjára és a Hartvik-legendára mint olyan tényezőkre, amelyek Szakál rekonstrukcióját erősítik, és felvetette, hogy az előbbire fehérvári rokona talán hatott is, hiszen akkor, amikor az orosz fejedelem meghalt, a lánya magyar királynő volt.

Entz poitiers-i cikkének témájáról egyidejűleg Bukarestben, románul Vătășianu könyvet adott ki.<sup>32</sup> Ebben rövid bekezdés és két kép jutott a szarkofágra. Vătășianu önállóan utalt 11–12. századi (megnevezetlen) bizánci kéziratok szegélydíszekre az életfákkal kapcsolatban. Egyébként a szarkofágot, megemlítve, hogy Szent István sírjával hozták összefüggésbe, elfogadta velencei-es stílusú italo bizantin mester által a 11. század közepén átdolgozott antik darabnak, amely a kijevi Jaroszláv-szarkofággal is hasonlóságokat mutat. E művet illetően németül írt orosz művészettörténetre utalt, a többihez Gerevichet, Dercsényit és az 1956-ban kiadott magyarországi művészettörténetet idézte.

Ebben a munkában, amely 1956 és 1973 között öt kiadást élt meg, a szarkofág Dercsényi megfogalmazásában, illusztrálva szerepelt, mint fő képviselője a szalagfonatos emlékek külön csoportjának – jellemzője: „a középső vastagabb szalagot két vékonyabb kíséri” –, amelybe csak fehérvári és zalavári darabok számítottak bele.<sup>33</sup> Az alapszöveg, nem éppen pontos leíró részletekkel, vázlatos sűrítőménye a számottevő szakirodalmi közléseknek Varjútól Kádárig és Nagy Emeséig. Ehhez utóbb hozzákerültek Szakál és Entz írásainak főbb mozzanatai, a kijevi szarkofággal bezárólag. Ez a szöveg, amelyben egyensúlyba került a bizánci(as) kerub és angyal a velencei jellegű szalagfonattal, nagyjából híven summázta a szarkofág tanulmányozásának az előző évtizedekben felgyűlt eredményeit. (Az utolsó kiadás irodalmi jegyzetében Dercsényi már az alábbiakra reagált, a Bogayához hasonló érveléssel vetve el Kralovánszky és Nagy Árpád téziseit.)

1968-ban Kralovánszky (franciául) merőben új irányt vett.<sup>34</sup> Felidézve a sírládát illető közhitelű tézis alapjait, megállapította, hogy a pontos keltezéshez a stílusanalízis elégtelen, így az érvényes kormeghatározás megbízhatósága Hartvik szövegétől függ, amit viszont nem tanulmányoztak kellőképpen. Ő maga, elvégezve ezt a vizsgálatot, arra az eredményre jutott, hogy a legendából István király temetése és a szarkofág között összefüggés nem adódik. Sőt, az a sem nem fogyó, sem nem gyarapodó folyadék, amit a szentté avatás alkalmával a sírban észleltek – Kralovánszky szerint talajvíz –, hézagos szerkezetű, tehát kőlapokból álló koporsófélére vall. Ilyen volt a többi

királysír is a 14. századig, és a szerényebb síremlék István király vallásos lelkületéhez illőbb lehetett, mint a „sarcophage triomphal et théatral” – olvasuk még erről.

Új tézisént Kralovánszky arra a megfigyelésre alapozta, hogy a két életfa vas-tagságában és részleteiben tetemesen eltér egymástól, de függőleges beosztásuk megegyezik, és az emberi test felépítésének felel meg (utalással Nagy Emesének a bal oldalit illető, idézett megjegyzésére, de nem arra, hogy mindkettő miből lett). A kétféle előadásban nő és férfi kettősségét látta Kralovánszky, a jobb életfa három furatában (hivatkozással a Fettich-cikkre) a hímnem őskori eredetű jelét fedezve föl. Arra nézve, hogy ezt ismerték az ezredforduló körül, a nemek jeleit mutató, és a termékenység-kultusszal összefüggésbe hozott félhold alakú csüngőket („lunulákat”) hozta föl, amelyek fiatal nők sírjából valók, és a 11. század elején tűntek el a temetőkből. E gondolatkörhöz fűzte az életfákkal szomszédos rozetták kétféle szíromvégződéseit is (a túloldali rozettákra csak homályosan utalva). Majd, közbevetve olyasmiket, hogy a szarkofág Kárpát-medencei vonásokat mutat, hogy nem kapcsolódott nagyon erősen a hivatalos keresztény valláshoz és ikonográfiához, viszont pogány akcentusa tisztán kimutatható, kijelentette, hogy a két életfa legvalószínűbb jelentése: Ádám és Éva (férfi és nő a keresztény ikonográfiában) – amint az üdvözlőt fogadják a Paradicsom kapujában.

Maradt a történeti meghatározás. Hivatkozva a pogány vonásokra meg a lunetták eltűnésére, Kralovánszky a szarkofágot Géza fejedelem (vagy felesége) személyéhez fűzte, aki alatt a kereszténység még nem szilárdult meg, és aki a mai székesegyház helyén állott templomban volt eltemetve.

Szinte ugyanakkor Belting, dél-itáliai (főleg capuai) kődomborműveken keresve az „elő-román” („vorromanisch”) jellemzőit, valóban pogány jellegű művel, és pedig szarkofággal mérte össze a fehérvári emléket, ezt 1030 tájára, azt nyilván a 10. századra kelteztén.<sup>35</sup> Az itáliai művön a középső clipeusban a halott mellképét mutató antik Nereida-szarkofágok témáját faragták ki kezdetleges stílusban. Belting szerint e mű a fehérvárral együtt „Einzelstück” az „elő-román” kőrelief történetében. De míg ott antik témát másoltak, itt antik darabon új témákat tettek a törölt eredeti kialakítás helyébe.

A fehérvári szarkofágot Belting I. Istvánénak nevezte, hivatkozva Nagy Emesére, Entz és Szakál írására, és megjegyezve, hogy az oldalak technikai kivitelükben is tetemesen különböznek egymástól, a fedél pedig „technisch byzantinische” jegyeket is magán hord. A sírláda eredeti helyét a templom főhajójában („in medio domus”) jelölte ki, a fő nézetben a lélekvitelt ábrázoló keskeny oldallal. A hosszoldalak „ornamental-symbolisch” kevert díszet kaptak, az antik alakokból átképzett életfákkal. Beltinget főleg az „Elevatio Animae” érdekelte, amelynek formulája a síremlékek körében „singulär” (hivatkozás Panofskyra), és relieffajtája ellentétes a felső-itáliai hagyományokra visszavezetett hosszoldaliakkal (hivatkozás Entzre, az ellentétet illetően tévesen). A rejtély megoldásául az angyalt a bizánci Mária halálából eredeztet-

te mint egykorú elefántcsont előkép másolatát (Kádárt nem említve). Ő az Ermitázs példányát idézte, külön reprodukálva a pólyás-lelket emelő angyalt, és bő jegyzetben magyarázva a minta idomulását az új közeghez.

Újra megvan a párhuzam Capuával, ahol a szarkofág épületre való kortársait Belting falfestészeti mintákhoz kötötte: a nagyalakú kőfaragvány, mihelyt új témákban keres kapcsolatot saját kora művészetével, más műnemek származékává válik. Másutt (ahol dalmáciai emlékeket készült tárgyalásba vonni) Belting e domborművek és a fehérvári szarkofág korkülönbségét magyarázta: a korai középkorban létezett szűk hatókörű helyi stílusok eltérő feltételei között más-más időpontokban jöhettek létre egyező eredmények, különösen a kőfaragásban s olykor szállítható előképek hatására, és ezeket a viszonyokat tükrözi a szóban forgó, egymástól független emlékek hasonló kifejezőmódja is.

A cikk végén Belting a „vorromanisch” és a „frühromanisch” viszonyát próbálta szemléltetni két Jónás-jelenetes szószéklépcső-pofa reliefsjein, a többi általa tárgyalt capuai darabéhoz hasonló (10. századi), illetve 1100 körüli keltezéssel. Szerinte, míg a korábbi művön a kerettel elvágott forma, valamint az állat- és haltestek rétegzésének illuzionizmusa ellentmondásos, a későbbin minden be van kötve a feszes kompozícióba, amely a felületkeret és a körvonalában dinamikus tagolt állattest közötti feszültségből él. Nem kétséges, hogy a sírláda domborművei – noha a feszültség nem jellemző rájuk – ehhez hasonlóbb kompozíciós elvűek. De zárja e szakaszt beltingi mondat: „Bár a korai román mű a mintában még fejletlen adottságokat kibontakozáshoz segíti, ezzel mindazonáltal – ami különösen sokatmondó – olyan feladatot tölt be, aminek nincs jövője.”

Nagy Árpád – Kralovánszky után újra az István Király Múzeum tájékaról – megint másfelé tört cikkével (1972).<sup>36</sup> Kralovánszkyval zárva az előzményeket, rögtön ezt kérdezte: „Kit temettek el a szarkofágban?” Újra áttekintve az uralkodóház 11. századi temetkezéseit, és – nem éppen helyes érvekkel – elutasítva a Géza fejedelmet illető lehetőséget, továbbá rámutatva arra, hogy Hartvik földbe ásott sírról beszél, míg a szarkofág díszait felszínre szánták, valamint arra, hogy a sírláda elrejtésére vonatkozó varjúi feltevés legendabeli alapja „egyszerű hagiographikus fordulat”, levonta a következtetést: „*a szarkofágot egyedül Imre herceg temetésével hozhatjuk kapcsolatba*”. Varjú erre vonatkozó ellenvetését erős érvekkel cáfolta, mondván, hogy a legenda nem beszél translációról, és 1031-ben, Imre halálakor a bazilika egyházi területe – és ehhez illően valamely használható része „a koronázási palást adata szerint már létezett”.

Nagy a hercegi sírt el is helyezte. Hivatkozva a valószínű építésmenetre, arra, hogy „a szarkofág megmunkálatlan végével falfelülethez illeszkedett” és hogy Henszlmann „a déli torony tövében nem tárt fel sírokat”, a sírládát a megfelelő (nyugati) mellékhajó-végbe képzelte, fő nézetével kelet felé. De azt is mondta, hogy „a keresztény temetkezési forma kötelezően ... arccal Keletnek” fordítja a halottat (tehát a fej a sír nyugati végén fekszik), a szarkofágban pedig a fej helyét jelző kiemelkedés a fő nézet irányában van.

Az érvek és a tények ilyen viszonya, másféle hibákkal párosulva, a nagyrészt ikonográfiai vonatkozású munkában lépten-nyomon előjön. A sokrétű tájékozottság és a hivatkozások tömege igen jó benyomást kelt, de mélyebbre tekintve észrevehető, hogy ebből a szellemi építményből a figyelem éle és a gondolkodás fegyelme – a szilárdító erő – hiányzik. A jegyzetek értékét alighanem jellemzi az, amit a szerző a Kirschbaum-lexikon akkoriban polcokra került I. kötetéből kiszemelgetett. Ezek a hivatkozások gyakran hiányosak, hibásak, és nemigen fűződnek a szarkofág kérdései szempontjából jelentős tartalomhoz. Viszont például a kerubok esetében, amelyeket Ezékielből és Ézsaiásból ítélve (Ez 10,21 említése nélkül) – mivel hat szárnyuk van – szeráfoknak minősített, Nagy nem hivatkozott az általa máshol használt „Engel” címszóra, ahol a két angyalfajta keveredése megmagyaráztatik.<sup>37</sup>

A sírláda díszét Nagy „ornamentális” és „szimbolikus” részre osztotta, az utóbbihoz sorolva az angyalokat, az életfákat („húsos levelű tobozos növények”) és a rozettákat. Az elemek eloszlását ábrán szemléltette, bemutatva ezen a fedél végoldalát is, éspedig – mivel Szakál megoldását, a kijevei példára hivatkozva, nem fogadta el – csúcsosan, körbe foglalt kereszttel. A „szimbolikai” elemzést összegezve aztán kinyilvánította, hogy az angyalokat „mintegy keretező-kísérő rozetták és fák” ugyan „illeszkednek” azokhoz és „a fedél orommezéjében volt Krisztus-jelképhez, de önálló tartalmuk elmosódott, az ábrázolt jelenet szempontjából – kimondhatjuk: – *nincs*.” Így az, amit ezekről mondott, itt mellőzhető is.

Nem mellőzhető viszont a lélekvitel motívumának tárgyalása, amiből bővebb azóta sincs. A kiindulás angyaltani: „a két szeráf az Úr trónját körülvevő ... angyalok rendjében van”, a lélekvivő pedig „küldetést teljesítő” angyal. (Az utóbbinál hivatkozott kép rajz rjazanyi amuletről – álló, kitárt szárnyú angyal, oldalán lélek pólyás képében –, amelyről a szövegben nincs szó.) A kifejtés: az angyalok „nem pusztán jelképek, hanem ... *egy lélek mennybevitelét* jelenítik meg.” A „szeráfok” jelenléte, utalván az Úr trónusának közelségére, „megköveteli, hogy a szarkofág fedelének homlokmezéjébe Krisztus-jelképet véljünk.”

Csak itt váltott Nagy végleg téves vágányra. Moravcsik jelzését helytelenül az Imre-legendára szűkítette (Hartvik: „*rex ... sanctam animam ... in manus perperuae virginis et sanctorum angelorum, eterne celestis quieti beatitudini inferendum tradidit*”<sup>38</sup>). Kádár fő észrevételét pedig (Beltingről nyilván mit sem tudva) úgy vetette el, mintha „a KOIMHICIC-ábrázolások” „lelket vivő angyalt” mutató példájának reprodukciója cikkében ott sem lenne. Majd azt állítva, hogy „a IX. századtól kezdve ismerjük ennek a szematikus angyalábrázolásoknak a példait”, a szarkofágon láthatótól merőben elütő képtípusokat idézett, többnyire a fenti lexikonból. Végül, túljutva a növényeken és az összegzésen, egyszer csak kijelentette, hogy „a lélekvitel jelenetében Szent Imre herceg legendájának párhuzamára-ábrázolására kell ismernünk.”

Következett ennek az ábrázolásnak a hozzárendelése a legenda történetéhez. Nagy, elemeire bontva a szöveget, három középső szakaszt emelet ki,

amely szerint „Szent Euszébiosz ... angyalok kellemes hangját hallotta a magasban. / ... Szent István fiának, Szent Imrének a lelkét látta felfelé vitetni. / De ott volt az ördögök sokasága is, ... hogy ... valami akadályt állíthassanak.”<sup>39</sup> A sírládán Nagy szerint az első szakasszal a két „szeráf” (és a kereszt), a másodikkal a lélekvivő egyeztethető. A harmadikkal („A Gonosz elűzése”) a jobb hosszoldali „szeráf” szárnyára faragott, „bajelhárító” jelnek felfogott szemet társította, ebben szerepet tulajdonítva északi tájolásának is, amit a sírláda helyzetének elképzelésével ő állapított meg – mint láttuk, tévesen.

Folytatólag Nagy az eredetkérdést taglalva – és belebonyolódva a hagiográfiai vonatkozásokba – arra az eredményre jutott, hogy a történeti Hartvikhoz, aki rövidre fogva vetette fel, Szent Imre legendájából juthatott, amelynek szerzője „a szarkofág ábrázolása alapján szerkesztette” a maga szövegét, ami alább úgy módosult, hogy feltehetően „a szájhagyománynak a szarkofághoz, illetve Imre herceg életszentségéhez tapadó elemeiből merített”. (Tehát hazudott, amikor azt állította – ahogy ezt Nagy is említette –, hogy Konstantinápolyban hallotta az egészet.) A szarkofág ügye így mindenesetre önállósult, annál is inkább, mert „a legendával egyeztetett elemei párhuzamosak a rokon nyugati legendák megfelelő elemeivel is.” Amihez csatlakozik a konklúzió: „a szarkofág tervezője–készítetője ismerte a nyugati legendamotívumot.”

A hagiográfiai bűvárkodás hamar elvezetett a galliai vonatkozásokhoz (a Szent Márton-legenda hasonló lélekvitel-motívuma révén), valamint a halotti liturgiához (a könyörgésekben szintén előjön a motívum – de idézve van más is, pl. ez: „inter cherubin et syraphin claritatem Dei inveniat ...”), mindez pedig a magyarországi korai liturgiában kimutatott „franko-gall” hatáshoz és az ennek jeles alakjával (Richárd St. Vannes-i apát) Radó által összekapcsolt Szent Gellérthez. A konklúzió így tovább alakulhatott: „A szarkofág díszítményeit tervezője – vizsgálatunk szerint Szent Gellért – a franko-gall temetési szertartás elemeinek felhasználásával válogatta meg.” Ez akár a stílus velencei származtatásával is összefért volna. De Nagy Gellért püspököt a „görögös jellegű” elemek átmentőjének tette meg, és a stíluseredetre vonatkozó kevés sorában az uralkodó felfogással szemben a Bogyayét fogadta el, utalva bulgáriai és kijevi emlékekre is, emezekre „*egyazon fejlődés párhuzamos produktumaiként*.” Ezen az alapon formálódott befejező mondata: „A szarkofágot párhuzamai szerint görög-bizánci iskolázottságú mesterek faraghatták Gellért püspök útmutatása szerint.” Vagyis: a franko-gall temetési szertartás elemeinek felhasználásával megválogatott díszítményeket görög-bizánci mesterek faragták ki.

Bogyay épp ez idő tájt írta – rövidebb előzmény nyomán – a fehérvári szarkofág ügyének a mindmáig legmódszeresebb áttekintését, Münchenben, németül.<sup>40</sup> Kezdte a rendeltetéssel, Varjú meghatározása után Kralovánszky és Nagy Árpád nézeteit ismertetve. Varjú érvelésén – újra áttekintve az István-sírt illető szövegeket – csak annyit módosított, hogy a kisebbik legendából következtethető elrejtést a szarkofágból kivett holttestre vonatkoztatta, és azt az állítást, hogy a felszenteletlen templomban nem lehetett eltemetni, Imréről

átragasztotta Gézára is. Nem vette észre, hogy az ő esetében más templomról van szó – és azt sem, hogy a szarkofág 1046 körüli szerepvesztésének a feltételezése további magyarázatot igényelt volna. A varjúi felfogás megszilárdítása mindenesetre – mivel az ellenérveket Bogyay csak részben vette figyelembe – látszólagos volt.

A szarkofágot mint műalkotást Bogyay a temetési hely és mód vonatkozásaival kezdte bemutatni. Deér nyomán rámutatva a székesfehérvári alapítvány, valamint az „*in medio domus*” temetés Aachenre, illetve birodalmi területre utaló vonásaira, leszögezte, hogy az István-sír elhelyezése nyugati szokást tükröz. (Jegyzetében – az *Archaeológiai Értesítő*ben megjelent rövid jelentést idézve – ő már említette, hogy 1970-ben Kralovánszky a megfelelő helyen gyaníthatóan fellelte a sír maradékát.) A szarkofág helyzetét rövid leíráshoz kapcsolódóan adta meg: láthatóan állt a hossz tengelyben, a lélekvivővel a belépő, a sima oldallal valamely közeli fal vagy korlát felé fordulva. De – folytatta Bogyay – a szarkofágos temetkezési mód a 11. század elején csak a bizánci kultúrkörben (Konstantinápoly, Kijev) élt, és ott a sírláda sosem állt a templom közepén, mert ilyet a keleti egyház nem tűrt. Tekintettel erre, kézenfekvőnek látszik a díszítés eredetét is Keleten keresni – olvassuk e rész végén.

Az eredetkérdéshez Bogyay lassan közelített. Ismertette Nagy Emese és Szakál eredményeit (a sírláda beágyazott aljú elhelyezését illető megállapítással bezárólag), majd, jelezve, hogy a művészi eredetet mindig az ornamentika alapján igyekeztek meghatározni, a kutatás történetét is, Henszlmanntól Entzig. Itt kezdte bírálni a velencei kapcsolat tézisést, egyelőre történetileg. Eszerint az Orseolókat 1024-ben elűzték, a dózse, Szent István sógora, 1031-ben Konstantinápolyban halt meg, testvére, a gradói pátriárka előzőleg visszatért ugyan, de 1032-ben a család hercegi hatalma végleg megszűnt, így Péter mint menekült került Magyarországra, talán 1026-ban, anyjával együtt, és emelkedése csak Imre halála után kezdődött. A pátriárka-nagybácsival szemben álló Aquileiában szintén az ellenség volt az úr.

A stílus ilyen irányú származtatásában Bogyay szerint a magyar kutatás nem tudott szabadulni Hampel téveszméjétől, hogy ti. a szarkofág szalagfornatai a longobárd ornamentika bizáncias variánsai. Pedig, ahogy már Karaman rámutatott (1932), a két irányzat alapjában különböző: a hárombordás karoling szalagnak nincs köze a széles – többnyire domború – középső szálú közép-bizáncihoz, amely a 10. században lép fel. Ez az Adria vidékén mindig bizánci hatás jele, sőt import is lehet, mint az a velencei lap, amelyet Gerevich és Dercsényi reprodukált a szarkofággal kapcsolatban. Az Adriánál, így Aquileiában, keveredett egymással a két irányzat, de Bogyay szerint ilyesmi Magyarországon, ahogy az általa bemutatott párhuzamokon látszik, nem ment végbe. Itt Bogyay arról a zalavári kőről, amelyet először Henszlmann hasonlított a szarkofághoz („Türschwelle”), megjegyezte – Entzcel szemben – hogy lehetetlen a bizáncias lapokat készítő műhelynek tulajdonítani. E lapokon bizánci „Niello-Technik” is előfordul – folytatta –, ami Velencében csak

1050 után jelent meg, míg Zalavárott a templom már 1019-től működött, és nem érthető, hogy miért vártak volna a márványok faragásával 1030–1040-ig, ahogy Entz vélte. (Nyilván Aquileia, Pomposa dátumait és a szarkofág keltezését szem előtt tartva.)

Itt Bogyay, érezvén, hogy elragadta a hév, áttért a bizánci oldalra, kezdve a szarkofág-dekorációval. Megállapította, hogy a késő-antik időkben két úton járó szarkofág- és épületdíszítés, miután a 6. századtól amabból az emberalak eltűnt, közeledett egymáshoz, de, bár a közép-bizánci ornamentika igen különféle motívumokat fogadott be, az előbbi körben új, önálló típusok nem alakultak ki. A közép-bizánci szarkofágok között, amelyeknek legjelentősebb csoportja Kijevben van, a fehérvárinak se előképe, se valódi párhuzama nincs. Közös viszont velük a különböző korok és stílusirányok motívumai közötti válogatás hajlama.

Áttérve a díszítőmotívumokra, Bogyay megállapította, hogy többségük (kereszt, életfa, rozetta, stilizált virág) régies, modern viszont a körfonat, ami díszítő lapokról jön. Jellemző – ahogy erre már 1941-ben rámutatott – a sarkára állított négyszög hiánya. Válaszul arra, hogy ezt akkor Dercsényi velencei rokonítás keretében említette, hozzátette, hogy inkább a provincializmus jele, mivel a nagy hagyományú motívumot a peremvidékeken ritkábban alkalmazták. De a díszítő lapok kombinációja szarkofágon Bizáncban sem mutatkozik, így aligha véletlen, hogy Fehérvárott megelégedtek a keresztes körfonattal, ahogy Kijevben a helyi készítésűnek tekinthető ún. Olga-szarkofág fedelén is. Itt került szóba a fehérvári fedél, ahol a fonatkeret hiányzik (de a párhuzam Bogyay kijevi példáival mégis tisztább, mint a sírládán), és a kidolgozás gyengébb, ezért feltehető, hogy a terv és a kivitel más mestertől való. Mindez síkdíszítmény. Az eredetüktől magyarózott domborúságú életfákat Bogyay a szerinte kicsit később Konstantinápolyban készült Jarosláv-sírláda fedelének régies fáival rokonította, itt véve észre a fehérvári mű aránylag mély alapját, ami a mindeddig párhuzam nélküli rozetták oly teljes és gazdag alakítását lehetővé tette. És itt van még az a megjegyzés, hogy a fonat szalagja a szarkofágon lapos.

A síkdíszítmények között furcsán ható oszlopok eredetére Bogyay csak bizonytalanul utalt, de azt határozottan állította – a jobb oldali pár szalagból való képzése alapján, amire szerinte tisztán kompozíciós szempontból egyáltalán nem volt szükség –, hogy ezek a közöttük lévő kerubokhoz rendelt tartalom-kifejezők. Ám közép-bizánci szarkofágokon – mondta tovább – alakok nincsenek. Ezeket Gerevich jó érzékkel kapcsolta az elefántcsontokhoz, de ebből még nem magyarózódik e motívumok alkalmazása. A szokásos elemek egybekapcsolása szokatlan ábrázolásokkal mindenesetre (ahogy már Belting is érzékeltette) „Neuschöpfung”.

Az ikonográfiai elemzést Bogyay a homloklappal kezdte, ahol gyengébb kéz működött, mint kétoldalt: a relief alig tagolt, a fedőtollakat durva vésetű rombuszmustra jelzi. Az eszme „Christliches Gemeingut”. Áttekintés, utalva

Moravcsikra, a magyar legendák vonatkozó részleteiről (említve a fentebb idézett is Szent Istvánról). Feltűnő, hogy a gyakori hagiográfiai motívumot Imrre vonatkoztatva görögre hivatkoztak. (Jegyzetben jelezve Nagy Árpád nézeteinek gyengeségei.) Így talán nem véletlen, hogy a szarkofág ábrázolása, ahogy már Kádár rájött (utalás Beltingre is), bizánci: kivágás a Mária halálából. De az előkép nem a szokásos, hanem egy ritkább változat, ahol jobb felé angyal emeli Mária lelkét. Ebből 10 példány ismert, mind kicsi, az udvari művészet témáinak gyengébb színvonalú feldolgozásaival, polgári körök számára („Triptychon-Gruppe”). Bogyay megint más példányt reprodukált (Seattle, Art Museum), mert szerinte a kőangyalhoz, lecsüngő ruhacsücskével, ez áll a legközelebb. A pólyás-lélek homályos eredetű motívumára csak utalt.

A lélekvitel ábrázolását Bogyay a 11. század végéig Mária esetére fenntartottnak látta. A fehérvárihoz hasonló kölcsönzést a „Triptychon-Gruppe” változatából csak a 12. század végéről ismert. Így a fehérvári példát a maga korában egyedülállóan jelenthette ki. Ezért megkockáztatta a feltevést, hogy a programszerkesztő megfontoltan választotta épp e motívumot: István királynak Hartvik szerint hó vágya teljesült azzal, hogy Mária mennybevitelének ünnepén halt meg. Lelke szinte az Istenanyáéval együtt emelkedett a mennybe. A sírláda ábrázolásának gyengébb minőségét Bogyay szerint az magyarázhatja, hogy kivitele utoljára maradt.

A „*Paradeisos*-Motive” Kádárnál – folytatta Bogyay – triumfális értelmű, hatalmi szimbólumok: a halott királyi méltóságát jelzik, a kerubok sírórzők. Ezek azonban a keresztény művészetben a legfelső mennyei szféra isteni hatalmának járuléka, és a Paradicsom kapujában is isteni parancs teljesíti. (Jegyzetben bírálva Nagy Árpád szeráf-tézise, utalással a fentebb idézett lexikon-helyre és azzal a megállapítással, hogy a Paradicsom, illetve a Menny kapuőrzői csak kerubok lehetnek.) A különféle alakú rozetták szimbolikus jellege rég elveszett, az „életfák” pedig inkább a „*Paradeisos*”-képzet, mint a triumphus megfelelői. Így valószínű, hogy az egész díszítés alapkoncepcióját nem a hátratekintés a királyi méltóságra, hanem az előrenézés a mennyei örök életre határozta meg. Bogyay itt újra utalt arra, hogy az architektúra, ahogy az oszloposult szalag mutatja, a kerubokhoz tartozik. Ezek Isten jelenlétét jelzik a mennyei Jeruzsálemben, ahová az elhunyt lelkét angyal viszi föl. A fedél kevés felismerhető motívuma is az örök üdvöt hirdeti. Így teljes a program: a „domatomorphe Sarg” már nem pusztán a halott háza, hanem mennyei lakóhelyének képmása.

Az összefoglalással Bogyay tovább akart mutatni. Az ornamentika vizsgálatából kitűnt – mondta –, hogy a fehérvári szarkofág lazábban kötődik a bizánci előképekhez, mint a kijeviek vagy egyes Adria-vidéki díszlapok. Nincs bizánci–karoling keveredés sem a fonatfajtaéknál, mint Aquileiában. Így a magyarföldi emlékek a bizánci díszítő stílus külön provinciális változatának tűnnek. Ennek pontosabb meghatározása finomabb módszerű tanulmányozást igényelne. A motívumok elterjedésének kimutatása kevés, a stí-

lus a döntő. Amíg a kusza motívumú zalavári „Türschwelle”, a túlsúfolt aquileiai kőlapok és a szarkofág harmonikus körfonatai egy kultúrkör, sőt, műhely termékeinek vétetnek, addig nem lesz lehetséges a csonka és szövevényes állapotú 11. századi magyarországi kőemlékek eredetét és fejlődésvoalait tisztázni – intett Bogyay.

A sírláda – folytatta – különösen tanulságos a szellemi igazodás tekintetében. Aachen és Konstantinápoly kisugárzása szabta meg a királysír léte-sültét. Mint az *Intelmek* mutatják, Szent István és környezete tudatában volt a „latinok” és „görögök” alkati különbségeinek. (Utalás – lapszámmal – e mondatra: „Quis Grecus regeret Latinos Grecis moribus?”). De a határo-zott nyugati igazodás nem járt görög-ellenességgel: István II. Basileios szövetséges volt a bolgárok ellen, és nagyobbik legendája szerint Konstanti-nápolyban is építtetett templomot. A kapcsolatokat pontosabban jelzi a „Triptychon-csoport” mint a lélekvivő angyal forrása: nem az udvar, hanem a bizánci társadalom szélesebb rétegei felé mutat. Akárcsak a veszprémvöl-gyi alapítólevél, amelyet egy görög pap népnyelven fogalmazott. (Hivatkozás Moravcsikra.) A gőgös bizánci udvar bizonyára óvakodott szorosra fűzni a kapcsolatot a magyar királlyal. De a keleti császárság a 11. században köze-lebb állt Magyarországhoz, mint ahogy manapság képzelni szokás. Szent István országában nem volt éles elkülönülés keleti és nyugati jámborság kö-zött. Ez Bogyay zárszava.

Még 1973-ban jelent meg Budinský-Krička és Fettich könyve a zempléni honfoglaló magyar halomsírról, németül, Pozsonyban.<sup>41</sup> Fettich e sírba Ál-mos fedelmet képzelte, és a végén, a turul-mondával összefüggésben, kitért a Szent István születését hírül adó álmra és néhány kőfaragványra is, a csernyigovi ivókürt ábrázolásait emlegetve ezekkel kapcsolatban. Egy be-kezdésnyi itt a fehérvári szarkofágról szól, amely mint Álmos leszármazott-jának, Szent Istvánnak a síremléke különösen fontos volt Fettich számára.

De ő csak a kerubokra és az oldalsó fedéldarabra tért ki, ezt és amazokból a jobb oldalit saját rajzán mutatva be. Ez utóbbit megkülönbözteti – mondta – a szárnyára vésett mandula vagy rombusz alakú jel. Ezt a különbségtételt az itáliai kőfaragó furcsállhatta, de az előkelő magyar megrendelők tudták, hogy miről van szó. A fedélen Fettich a zempléni 5. számú korong ábrájának vál-tozatát látta megjelenni: a hím turult a spirálisan kihajló szárnyvégekkel. Ezt kör övezi, a szomszédos életfát mandula alak. Mindkettő Jézus-jelkép: a kör (Nap) és a „mandorla”, az életfával” és a „sassal” együtt. A hím sast, a Menny és a Nap jelképét, úgy emelték most a Jézus-jelképek egyik változatává, ahogy hajdan a pogány hitvilág turulját alárendelték az őseurópai világnézetnek (Nap–Föld), hogy Álmos származását mitikus álcába burkolják – így Fettich.

Ehhez az őregkori önarckép-részletnek is beillő szakaszhoz tartozik egy lábjegyzet, ahol Fettich nem idézett semmit az itt tárgyalt fejtegetésekből, de keltezte a szarkofágot. Számára ugyanis a legendákból kitűnt, hogy ez a szentté avatás ünnepére készült, mivel nem egyeztethető Hartvik „tabula

marmorea” és „tumba” kifejezésével – mely utóbbihoz Fettich Kralovánszky magyarozatát fűzte. Aztán leleplezte Hartvikot – aki elhallgatta, hogy László király a bazilika mellé sírkápolnát építtetett, és a szarkofágot itt állították fel – Dercsényire hivatkozva. Dercsényi e kápolnáról írván<sup>42</sup> említését tulajdonította (mintegy) Hartviknak – Henszlmannra hivatkozva –, és a szarkofágról nem ejtett szót.\*

## JEGYZETEK

- \* Tóth Sándor 2005-ben átadott kéziratát eredetileg a Műemlékvédelmi Szemlébe szánta. Kifejezett kívánsága volt, hogy Bubryák Orsolyának a szarkofág 18. század végi – 19. századi történetéről szóló tanulmányával egy számban jelenjen meg. Mivel azóta a nevezett folyóirat megszűnt, az együttes közlést az *Ars Hungarica* vállalta magára. (Mentényi Klára)
- <sup>1</sup> VARJÚ Elemér: *Szent István koporsója*. Magyar Művészet VI (1930) 375.; DERCSÉNYI Dezső: *A székesfehérvári királyi bazilika*. Budapest, 1943, 15., 106.
- <sup>2</sup> DERCSÉNYI Dezső: *A székesfehérvári királyi bazilika*. Budapest, 1943, 112., 124.: 14., 93. sz.
- <sup>3</sup> HENSZLMANN Imre: *A székes-fehérvári ásatások eredménye*. Pest, 1864, 123.
- <sup>4</sup> *Archaeologiai Közlemények* IX. (új folyam VII.) 1. füzet. Budapest, 1873, 68. (jegyzet a szerkesztőváltozásról: 70.).
- <sup>5</sup> HAMPEL József: Keresztény emlékek a régibb középkorból. *Archaeologiai Értesítő* XIV (1894) 49–53; HAMPEL József: *A régibb középkor (IV–X. század) emlékei Magyarhonban*. I–II. Budapest, 1894, 1897, 303, 510–512; CCCLX–CCCLXII. tábla.
- <sup>6</sup> Joseph HAMPEL: *Alterthümer des frühen Mittelalters in Ungarn*. I–III. Braunschweig, 1905, 67, 627, 648, 670, 681–682, 818; 436–437, 331–333. tábla.
- <sup>7</sup> *Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képen*. Magyarország IV. kötete. Budapest 1896, 107, 109–110.
- <sup>8</sup> DIVALD Kornél: *Magyar művészettörténet*. Budapest, 1927, 14.
- <sup>9</sup> DIVALD Kornél: *Magyarország művészeti emlékei*. Budapest, 1927, 18, 21.
- <sup>10</sup> Elérhetőbb régi közlése Ch. DIEHL: *Manuel d'art byzantin*. Paris, 1910, 206. és 1925<sup>2</sup>, I. 214. kép.
- <sup>11</sup> VARJÚ Elemér: *Szent István koporsója*. Magyar Művészet VI (1930) 372–379.
- <sup>12</sup> Kornél DIVALD: *Old Hungarian Art*. London, 1931, 21, 24.
- <sup>13</sup> PÉTER András: *A magyar művészet története*. I. Budapest, 1930, 20.
- <sup>14</sup> HEKLER Antal: *A magyar művészet története*. Budapest, é. n. (előszó: 1934), 20.; Anton HEKLER: *Ungarische Kunstgeschichte*. Berlin, 1937, 28.
- <sup>15</sup> Cornelio BUDINIS: *Gli artisti italiani in Ungheria*. H. n., 1936, 3–4, I. tábla 2.
- <sup>16</sup> GEREVICH Tibor: Magyarországi művészet Szent István korában. SERÉDI Jusztinián (szerk.): *Emlékkönyv Szent István király halálának kilencszázadik évfordulóján*. III. Budapest, 1938, 104–108.; GEREVICH Tibor: *Magyarország románkori emlékei*. H. n., 1938, 152, 156–159, 246, CLXIII. tábla.
- <sup>17</sup> BOGYAY Tamás: Szent István korabeli oltár töredéke Zalavárról a Vasvármegyei Múzeumban. *Dunántúli Szemle* VIII (1941) 90–92.
- <sup>18</sup> DERCSÉNYI Dezső: *A székesfehérvári királyi bazilika*. Budapest, 1943, VII, 33, 74, 105–110, 136.
- <sup>19</sup> KÁDÁR Zoltán: Szent István koporsójának triumfális jelképeiről. *Regnum* V (1942–1943) 146–149.
- <sup>20</sup> KÁDÁR Zoltán: A székesfehérvári Istvánkoporsó ikonográfiája. *Művészettörténeti Értesítő* IV (1955) 201–204.
- <sup>21</sup> MORAVCSIK Gyula: *Bizánc és a magyarság*. Budapest, 1953, 104–105.
- <sup>22</sup> CSEMEGI József: A tarnaszentmáriai templom hajójának stíluskritikai vizsgálata. *Antiquitas Hungarica* III (1949) 102, 104–105.
- <sup>23</sup> CSÁNYI Károly: Bizánci elemek az árpád-kori magyar építészetben. *Magyar Tudományos Akadémia II. Társadalmi-történeti*

- Tudományok Osztályának Közleményei.* 3. Muzeológiai sorozat. II. kötet 1. szám. Budapest 1951, 30, III. tábla 2.
- <sup>24</sup> NAGY Emese: A székesfehérvári István koporsó keletkezése. *Művészettörténeti Értesítő* III (1954) 101–106.
- <sup>25</sup> FETTICH Nándor: Az emberformájú életfárlól. *Index Ethnographicus* I (1956–1957) 154–159.
- <sup>26</sup> V. ö. MIKÓ Árpád–TAKÁCS Imre (szerk.), *Pannonia regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541* (kiállítási katalógus, MNG, 1994. október–1995 február), Budapest, 1994. 77.: I–18. sz.
- <sup>27</sup> G. ENTZ–E. SZAKÁL: La reconstitution du sarkophage du roi Étienne. *Acta Historiae Artium* X (1964) 205–228 (= SZAKÁL Ernő–ENTZ Géza: *István király szarkofágja*. Székesfehérvár, 1969.)
- <sup>28</sup> Géza ENTZ: Un chantier du XI<sup>e</sup> siècle à Zalavár.–ENTZ Géza: XI. századi kőfaragó műhely Zalaváron. *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* N<sup>o</sup> 24. Budapest, 1964, 35, 37–40, 42, 44–45; 118–120, 122–124.
- <sup>29</sup> Géza ENTZ: L'architecture et la sculpture hongroises à l'époque romane dans leurs rapports avec l'Europe. *Cahiers de civilisation médiévale* IX (1966) 5.
- <sup>30</sup> V. ö. BOGYAY Tamás: Szent István korabeli oltár töredéke Zalavárról a Vasvármegyei Múzeumban. *Dunántúli Szemle* VIII (1941) 90–92.
- <sup>31</sup> V. ö. DIENES István: *A honfoglaló magyarok*. H. n. 1972. 84., 47–50. kép.
- <sup>32</sup> Virgil VATAȘIANU: *Architectura și sculptura romanica în Panonia medievala*. București, 1966, 11.
- <sup>33</sup> FÜLEP LAJOS (szerk.): *A magyarországi művészet története*. I. Budapest, 1956, 24–26 (1961<sup>2</sup>, 1964<sup>3</sup>). DERCSÉNYI Dezső–ZÁDOR Anna (szerk.): *A magyarországi művészet története*. Szövegkötet, képkötet. H. n., 1970<sup>4</sup>, 32, 89; 21–22. kép (1973<sup>5</sup>, 32, 90; 21–22. kép).
- <sup>34</sup> A. KRALOVÁNSZKY: Contribution à la question du sarkophage de Székesfehérvár dit du Saint-Étienne. *Alba Regia* VIII–IX 1967–68. Székesfehérvár 1968, 89–90, XXIII–XXIV. tábla.
- <sup>35</sup> Hans Belting: Beobachtungen an vorromantischen Figurenreliefs aus Stein. *Kolloquium über frühmittelalterliche Skulptur*. Vortragstexte 1968. Mainz 1969, 57–58, 61, 41. tábla 1. (Befejezés: 65.)
- <sup>36</sup> NAGY Árpád: A székesfehérvári XI. századi szarkofág eredete és ikonográfiája. *Művészettörténeti Értesítő* XXI (1972) 165–176.
- <sup>37</sup> E. KIRSCHBAUM (Ed.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*. I. Rom–Freiburg–Basel–Wien, 1968, 634–635.
- <sup>38</sup> E. SZENTPÉTERY (ed.): *Scriptores rerum hungaricarum*. II. Budapest, reprint 1999, 431–432.
- <sup>39</sup> *Árpád-kori legendák és intelmek*. Budapest, 1983. 65.
- <sup>40</sup> Thomas von BOGYAY: Der Sarkophag des heiligen Stephan und seine Ikonographie. *Das Münster* 25 (1972) 307–312.; Thomas von BOGYAY: Über den Stuhlweissenburger Sarkophag des hl. Stephan. *Ungarn-Jahrbuch* 4 (1972). München, 1973, 9–26.
- <sup>41</sup> Vojtech BUDINSKÝ–KRÍČKA–FETTICH Nándor: Das altungarische Fürstengrab von Zemplín. Bratislava, 1973, 151–153, 235–236.
- <sup>42</sup> DERCSÉNYI Dezső: *A székesfehérvári királyi bazilika*. Budapest, 1943, 33 skk.
- \* (szerk.) A szerző saját véleményét a Pannonia Regia kötetben fejtette ki. Vö. TÓTH Sándor: *A székesfehérvári szarkofág és köre*, in: *Pannonia regia: művészet a Dunántúlon 1000–1541*, Magyar Nemzeti Galéria, 1994 október–1995 február, [szerk. MIKÓ Árpád, TAKÁCS Imre] Budapest, 1994. 82–86.