

O sličnostima tipova prikaza*

A tárgy- és képtípusok hasonlóságairól

Izvorni znanstveni rad
Srednjovjekovna arheologija

Original scientific paper
Mediaeval archaeology

UDK/UDC 904(4-191.2):739.048
904(4-11):739.048

Priljeno/Received: 30. 03. 2007.
Prihvaćeno/Accepted: 10. 09. 2007.

CSANÁD BÁLINT
Magyar tudományos Akadémia
Régészeti intézete
Úri u. 49
H- 1014 Budapest
balint@archeo.mta.hu

U arheološkim istraživanjima Nagyszentmiklósa, stepskih naroda i općenito srednje i istočne Europe nailazimo na različite probleme kao što su podrijetlo materijalnih kultura i umjetnost izrade metalnih posuda. Međutim, želimo li utvrditi kako vrednovati karakter predaje i preuzimanja umijeća izrade metalnih posuda – koje u slučaju stepskih naroda treba još i posebno istraživati – moramo si prethodno postaviti pitanje kakvo je uopće značenje sličnosti koje smo utvrdili, odnosno koje tek treba utvrditi na tipovima predmeta, ornamentalnim elementima i scenskim prikazima. Jasno je, dakle, da arheolozi koji se bave ranim srednjim vijekom srednje i istočne Europe moraju razraditi metodologiju za specifične probleme arheoloških nalaza. Kod vrednovanja prikaza na nalazima bilo bi važno, primjerice, pripaziti na ono što u europskoj povijesti umjetnosti srednjeg vijeka, novog vijeka i moderne spada u najnormalnije znanje kojemu se posvećuju i cijele izložbe. Zbog znanstvene rutine mnogima teško pada suočavanje s tim da puka činjenica što se ornamentalni elementi orijentalnih korijena, odnosno tipovi, pojavljuju na ranosrednjovjekovnim predmetima iz srednje, jugoistočne i istočne Europe – sama po sebi ne znači da predmeti posjeduju neposrednu vrijednost izvora za događajnu povijest. Sukladnost ornamentike ne treba automatski promatrati kao dokaz da je spomenuta ornamentika posljedica izravne veze mjesta podrijetla određenog predmeta sa svojom širom regijom i/ili kulturom, a još manje da su te sukladnosti izraz izravnog orijentalnog nasljeđa.

Ključne riječi: metalne posude, Nagyszentmiklós, rani srednji vijek, stepski narodi, scenski prikazi

„Ja mislim da je to Makedon gdje se Aleksandar rodio. Ja vam kažem, kapetane, ako pogledate u karte svijeta jamčim da ćete naći, u usporedbama između Makedona i Monmoutha, da je stanje, pazite, oboje slično. Ima rijeka u Makedonu, a ima također povrh toga rijeka u Monmouthu: zove se Wye u Monmouthu; ali izvan moje pameti je kako je ime druge rijeke; ali to je sve jedno, to je kao moji prsti prema mojim prstima, a ima lososa u obje. Ako pogledate Aleksandrov život dobro, život Henrika od Monmoutha bez razlike dobro; jer ima usporedbe u svim stvarima.“

(W. Shakespeare: Henrik V., 4. čin, 7. prizor, u: Historije I, W. Shakespeare, prev. Mate Maras, Matica hrvatska, Zagreb 2006. (Sabrana djela / W. Shakespeare; knj. I.)

„Azt hiszem, Macedónia az, ahol Nagy Sántor született. S én azt mondom magának, kapitány, hogyha a világ térképeibe pillant s Macedónia és Monmouth közt tesz összehasonlítást, biztosíthatom, azt fogja látni, hogy a fekvése, nézze csak, mindkettőnek hasonló. Macedóniában is van egy folyó, azonkívül Monmouth-ban is van egy folyó; a monmouthit Wyenek hívják, a másik folyó, az kiment az atyamból, hogy hívják, de mindegy; mint ujjam az ujjamhoz, úgy hasonlít s mind a kettőben van lazac. S ha Sántor életét megfigyeli, Harry Monmouth élete igen jól mögé tehető, mert minden tologban van hasonlatosságok.“

(W. Shakespeare: V. Henrik, IV. felvonás 7. szín, ford. Németh László)

* Ovaj rad predstavlja VIII. poglavlje iz knjige: Csanád Bálint, A nagyszentmiklós kincs, Régészeti tanulmányok, Varia Archaeologica Hungarica XVIa, Balassi Kiadó, Budapest 2004, 317-402.

UVOD

Formuliranje arheološkog problema

Tupavko Fluellen, od kojeg potječe ovo objašnjenje, bio je zastavnik Henrika V. u Shakespeareovoj drami o tom kralju. Taj neobičan tijek misli L. Vajda smatra vrhuncem jalovih usporedbenih metoda (Vajda 1974, 31, nap. 26). Međutim, valja imati na umu da on nije bio prvi koji ih je zapazio. Već je Aristofan, stavljajući te riječi u usta Sokratu, ismijavao one koji su uspoređivali nepovezive stvari (Oblaci, I. čin). Opasnost koja se krije u takvoj metodi veliki su umovi složno uočili već prije 2400 i prije 400 godina; zato bi i pristaše pomodnih (te stoga i efemernih!) smjerova u arheologiji u mnogim zemljama svijeta trebali ozbiljno shvatiti upozorenje L. Vajde. Nitko od onih kojima je namijenjena ova knjiga za to ne treba nikakva dokaza: uspoređivanje konkretnih arheoloških pojava iz različitih razdoblja i s različitim kontinenta, s konkretnim problemima nekog potpuno drugog područja istraživanja i potpuno druge arheološke kulture, ne može rezultirati povijesno utemeljenim zaključcima. Tako se, primjerice, kod južnoameričkih arheoloških fenomena iz različitih razdoblja mogu povući paralele sa zapadnoeuropskim iznimnim pojavama iz različitih razdoblja, ali to neće pridonijeti našem poznavanju niti jednog niti drugog, ukoliko nas doista zanima bit povijesti i kulturne povijesti, a ne samo njihova površina, odnosno predočena struktura. (M. Bloch je to ovako formulirao: Bitak se krije u onome što međusobno uspoređujemo?: Bloch 1963, 17).

Znanstvena argumentacija s usporedbom (parabole) i s analogijom, prvobitno korištenom kao matematički pojam ili kao pojam koji se odnosio na etiku, u europskom se induktivnom mišljenju pojavio u filozofiji Pitagorejaca, a kasnije u Sokrata i Platona te također u Hipokratovoj zakletvi.¹ „Analogija“ se u današnjem smislu po prvi put javlja u Aristotelovoj Poetici (21, a u Nikomahovoj se Etici više puta pojavljuje (Lafrance 1990, 80): „Pod analogijom podrazumijevam odnos u kojemu se druga veličina prema prvoj ponaša slično kao četvrta prema trećoj ...“.² Pojam „paralela“ u znanstvenu je argumentaciju ušao puno kasnije, koristi se tek od Leibnitza (Runggaldier 1987, 98-100), a sinonimom za „analogiju“ postao je zato što većina od nas netočno upotrebljava te riječi.

Korištenje analogija u svakodnevnom životu i u duhovnom stvaralaštvu prisutno je u najrazličitijim razdobljima i oblicima, u različitim kulturama svijeta (usp. npr., vradžbine). Otkriće analogije bilo je nužno u procesu znanstvenog spoznavanja i dokazivanja³, a dugo je zamjenjivalo sustavno promatranje i pokus. Stoga je razumljivo da su ta metoda i pristup bili i prirodno pomoćno sredstvo arheologije u 19.

1. Remane 1971, 224-229; Guthrie 1971, 48, nap. 1, 109; Dufour, Wartelle 1973, 145; Szabó 1978, 145-161; Track 1978, 625-626, 630-633.

2. Aristotel, Poetika, 56.

3. Kod filozofskog postupka sa zaključcima koji se temelje na analogiji treba uzeti u obzir sljedeće pretpostavke (v. Filozofski leksikon, Budimpešta 1972, 18):

- 1) analogija se mora temeljiti na bitnim značajkama i najvećem mogućem broju zajedničkih svojstava objekata koje uspoređujemo,
- 2) značajke koje su sastavni dio zaključka moraju biti povezane sa zajedničkim značajkama raspoznatim u dotičnim objektima,
- 3) objekti si moraju međusobno odgovarati samo u određenom kontekstu, a ne u bilo kakvom međudodnosu,
- 4) pored utvrđivanja sličnosti valja utvrditi i razlike.

BEVEZETÉS

A probléma régészeti szempontú megfogalmazása

A bugris Fluellen, akitől a fenti fejtegetés származik, V. Henrik hadnagya volt Shakespeare drámájában. Vajda L. volt az, aki ezt a sajátos eszmefuttatást állította a parttalan összehasonlító módszerek csimborasszójául (Vajda 1974, 31, 26.j), de tudnunk kell, hogy nem ő volt az első, aki az ilyesfajta színvonaltalanságokra fölfigyelt. Szókratész szájába adva már Arisztophanész gúnyolódott azokon, akik össze nem tartozó dolgokat hasonlítanak össze egymással (Felhők I. felv.). A módszerben rejlő veszélyt tehát a gondolkodó elmék már 2400 és 400 évvel ezelőtt is egyformán jól érzékelték; Vajda L. figyelmeztetését érdemes lenne a világ sok országában divatos (ezért efemer!) régészeti irányzat híveinek is megszívlelniük. Azok számára, akiknek ez a könyv készült, nem igényel bizonyítást: a különböző kontinensek sokszor különböző korokból származó, de minden esetben konkrét régészeti jelenségeinek összehasonlítása egy teljesen másik kutatási terület és teljesen másik régészeti kultúra konkrét problémaival nem tartogatja olyan következtetések feltárásának ígértét, melyektől valamilyen történeti relevancia is várható. Így pl. a különféle korú dél-amerikai régészeti jelenségek párhuzamba állíthatók ugyan különféle korú nyugat-európaiakkal, csak éppen az – már amennyiben tényleg a történelem lényege és a kultúra története, s nem azoknak felszíne, illetve képzelt struktúrája érdekel bennünket – egyikük megismerését sem mozdítja előre. (Ezt fogalmazta meg úgy M. Bloch, hogy a lényeg abban rejlik: mit hasonlítunk össze mivel?: Bloch 1963, 17)

Az európai gondolkodásban az indukciók során „hasonlattal” (parabolé) és az eredetileg matematikai fogalomként, vagy geometriai, vagy etikai összefüggésben használatos analógiával való tudományos érvelés a pythagoreusok, majd Szókratész és Platón filozófiájában fordul elő, a hippokratési eskü is tartalmazza.¹ Az „analógia” a mai értelemben Arisztotelész Poétikájában (21) jelent meg először (a nikomakhoszi etikában többször fordul elő – Lafrance 1990, 80): „Analógiának nevezem azt, ha a második úgy viszonylik az elsőhöz, mint a negyedik a harmadikhoz...”² A párhuzam fogalma a tudományos érvelésben ennél jóval fiatalabb keletű, Leibniz óta használatos (Runggaldier 1987, 98-100), s csak a legtöbbünk pontatlan szóhasználatában vált az „analógia” szinonimájává.

Az analógiák felhasználása a mindennapi életben és a szellemi tevékenységekben a legkülönbélebb korokban és formában, a világ legkülönbélebb kultúráiban megfigyelhető (vö. pl. az analógiás varázslás). Az analógia feltárása a tudományos megismerés és bizonyítás során nélkülözhetetlen,³ hosszú időn át ez helyettesítette a rendszeres meg-

1. Remane 1971, 224-229; Guthrie 1971, 48. 1. j.; 109; Dufour, Wartelle 1973, 145; Szabó 1978, 145-161; Track 1978, 625-626, 630-633.

2. Arisztotelész, Poetika, 56.

3. Az analógián alapuló következtetéseknek filozófiai megközelítésben az alábbi feltételeknek kell megfelelniök (ld. Filozófiai leksikon, Budapest 1972, 18.):

- 1) lényeges ismertetőjegyekre és az összehasonlított objektumok lehető legnagyobb számú közös tulajdonságára kell alapulnia,
- 2) a következtetésben szereplő ismertetőjegyeknek össze kell függniük az objektumokban feltárt közös ismertetőjegyekkel,
- 3) az objektumok megfelelése csak bizonyos összefüggésben s nem minden vonatkozásban szükséges,

st., čiji je organski nastavak upravo ova arheologija kojom se bavimo na pragu 21. st., usprkos brojnim metodama kojima je naša disciplina dosad već obogaćena. U onom je istraživačkom razdoblju još uvijek u prvom redu, barem u grubim crtama, trebalo utvrditi vrijeme iz kojega potječu određeni predmeti i kulture te njihov međudnos; zato je korištenje analogija u ono vrijeme, na onom stupnju znanja, bilo u potpunosti opravdano. Na početku 20. st. činilo se da je to dobilo svoju konačnu potvrdu kao i naoko vrlo uvjerljivu osnovu u obliku usporedbene metode koju je razradio L. Frobenius (Frobenius 1898; 1921) – u početku primjenjivane samo u okviru etnologije, a potom, u drugoj polovici stoljeća, i u različitim modernim arheološkim smjerovima (vidjeti u nastavku teksta). Čvrsto sam uvjeren da se od tog načina rada neće moći odustati ni u budućim istraživanjima, usprkos otkrićima i primjeni najnovijih metoda. Izjava „All archaeology is based on analogy“ (Hodder 1982, 9), koja je vrlo brzo postala popularna, potpuno pogađa bit stvari, ma koliko lapidarna i trivijalna bila. Nužno je istaknuti da bi povijesno precjenjivanje paralela i analogija, a možda čak i identičnosti, ali i njihovo potpuno potiskivanje zbog naj-suvremenijih metoda i tehnika, bilo i jest temeljna pogreška. Nažalost, susrećemo se i s jednim i s drugim (dakle, i s precjenjivanjem i sa zanemarivanjem) u srednjoeuropskoj i istočnoeuropskoj arheologiji; stoga im moramo obratiti posebnu pozornost.

Što se tiče povijesti, već je u 19. st. bilo upozorenja da sličnost nije isto što i mogućnost međusobna povezivanja (M. Renan),⁴ ali arheolozi poznaju bezbroj primjera koji pokazuju da je situacija u svijetu predmeta ipak drukčija – to je razlog zbog kojeg je lako pasti u iskušenje i zamku precjenjivanja činjenice da su neke stvari slične. Primjerice, problematika Nagyszentmiklósa: kod scenskih je prikaza gotovo besmisleno uspoređivati jednu stvar s drugom, odnosno, činjenica da je nešto međusobno slično iziskuje daljnju analizu, budući da učestalost sličnosti i to što se sličnost možda pokazuje u velikoj mjeri, ne iskazuje nužno bit stvari, niti znači da sigurno postoji izravna povezanost dvaju prikaza. U nastavku ovog teksta bit će još puno govora o tim pitanjima jer na temelju svoga iskustva smatram nužnim da ne samo istraživači blaga iz Nagyszentmiklósa, nego i čitatelji i autori djela koja se općenito bave arheologijom ranosrednjovjekovne stepe i Avara, Mađara i Protobugara, razmisle o tome što se krije iza različitog stupnja stvarne sličnosti predmeta, prikaza i ornamentike.

U doba kada se znanstvene blizanke, arheologija i povijest umjetnosti, još nisu posve ni razdvojile, bavljenje prikazima iz arheoloških nalaza bilo je vrlo jednostavno. Taj se proces u suvremenoj arheologiji u proučavanju razdobljima kao i u pojedinim zemljama, odvijao u različitim razdobljima: najranije u istraživanjima rimskog doba (prva polovica 19. st.). U okviru istraživanja ranog srednjeg vijeka, koja najviše zanimaju čitatelje ove knjige, proučavanje ornamentike i tipova slika, u pojedinim je znanstvenim područjima dosegnulo vrlo različite stupnjeve: u slučaju, primjerice, germanskog stila prikazivanja životinja, skandinav-

figyelést és kísérletet. Ezért érthető, hogy a szóban forgó módszer és szemléletmód a 19. századi régészetnek is természetes eszköze volt, melynek – számtalan módszerbeli gazdagodása mellett is – szerves folytatása az általunk a 21. század küszöbén művelt diszciplína. Abban a kutatási korszakban még elsősorban a tárgyak, kultúrák korát és egymáshoz való viszonyát kellett – legalább nagy vonalakban – megállapítani; ezért analógiákkal operálni akkoriban, az ismereteknek azon a fokán teljesen indokolt volt. A 20. század elején aztán végérvényesnek tűnően erősítette meg ezt és igen meggyőzőnek látszó alappal látta el a L. Frobenius által kidolgozott (Frobenius 1898; 1921), kezdetben csak a néprajzban kifejlődő, majd a század 2. felében a különféle modern régészeti irányzatokban is alkalmazott összehasonlító módszer (ld. alább). Szilárd meggyőződésem, hogy az ilyen típusú munkát a jövőbeni kutatások során a legújabb módszerek fölfedezése és alkalmazása közepette sem lehet majd mellőzni; a rövid idő alatt híressé vált lapidáris, de egyben triviális kijelentés tökéletesen helytálló: „All archaeology is based on analogy“ (Hodder 1982, 9) Azt is szükségesnek tartom leszögezni, hogy véleményem szerint mind a párhuzamok és analógiák, netán azonosságok történeti szempontú túlértékelése, mind pedig azoknak – a legmodernebb módszerekre és technikákra való tekintettel – teljes háttérbe szorítása alapvető hiba (lenne). Sajnos mindkettővel (értsd: túlértékelés és mellőzés) találkozni a közép- és kelet-európai régészetben – ezért is szükséges külön figyelmet fordítanunk rá.

A történelem vonatkozásában már a 19. században elhangzott a figyelmeztetés, hogy a hasonlóság nem jelent mindig egyúttal kapcsolatot is (M. Renan),⁴ a régészek azonban példák végtelen számával tudják igazolni, hogy ez másként áll a tárgyak világában – innen ered a csábítás, egyszersmind a kelepce, hogy a hasonlóság tényét túlértékeljék. Nagyszentmiklós problematikáját nézve: a jelenetes ábrázolások esetében nem érdemes bármit bármivel összehasonlítani, illetve a hasonlóság ténye további elemzést igényel, mert a hasonlóságok gyakorisága, azok esetleg nagy mértéke még nem feltétlenül fejezi ki a lényegyet, nem okvetlenül jelent két ábrázolás között közvetlen kapcsolatot. Az alábbiakban nem kis mértékben erről a kérdéskörrel lesz szó, mert a tapasztalataim alapján célszerűnek látom, hogy nemcsak a nagyszentmiklósi kincs kutatói, hanem általában a kora középkori eurázsiai steppe és az avarok, honfoglaló magyarok és protobolgárok régészetével foglalkozó munkák olvasói és szerzői is utánagondoljanak: mi állhat a tárgyak, az ábrázolások, az ornamentika különféle fokú hasonlóságainak ténye mögött?

Abban az időben még nagyon egyszerű volt foglalkozni a régészeti leleteken látható ábrázolásokkal, amikor a két iker tudomány, a régészet és a művészettörténet még nem, vagy csak alig vált szét. Ez a folyamat a modern régészetben mind a kutatott korszakok, mind az egyes országok esetében eltérő időszakokban ment végbe: legkorábban a római

4. „Les ressemblances en histoire n'impliquent pas toujours des rapports“ (Bloch, 1963, 24).

4) a hasonlóságok feltárása mellett a különbségeké is szükséges.

4. „Les ressemblances en histoire n'impliquent pas toujours des rapports“, idézi (Bloch 1963, 24).

ske umjetnosti, bizantske svile i karolinških minijatura to je proučavanje postalo samostalna disciplina koja je iznjedrila i bogatu stručnu literaturu. Taj je proces u slučaju nalaza koji potječu iz stepe ili od stepskih naroda u najboljem slučaju tek započeo i trenutno se još bavi registriranjem izravnih sličnosti. Budući da je baza podataka u usporedbi s prije spomenutim područjima istraživanja iznimno skromna i siromašna, povjesničari umjetnosti i arheolozi moraju (moralno) što je više moguće zajednički kročiti putem upoznavanja ornamentike i scenskih prikaza iz stepskih nalaza, ali pritom ne pomiješati svoje metode i područja svoje stručnosti. Naravno, arheologa će zanimati gdje i iz kojeg vremena postoje paralele i analogije u prikazu koji istražuje i kakvo je njihovo značenje. Međutim, mora znati da se po svemu sudeći ne može uvijek dokazati izravna povezanost među pojedinim sačuvanim prikazima i da se tipovi slika, uvijek podložni preuzimanju, samo uz veliki oprez mogu koristiti za datiranje i određivanje podrijetla nekog predmeta.

Istraživanje stupnja i značenja sličnosti predmeta, prikaza i ornamentalnih elemenata, prije svega je potrebno i zato što u arheologiji koja se bavi spomenutim narodima i kulturama, ali i općenito u istraživanjima ranosrednjovjekovne srednje i istočne Europe, često možemo naići na karakterističnu metodološku pogrešku. Ta se pogreška temelji na činjenici da se sličnost, zapravo, većinom samo jedan (svjesno ili nesvjesno) izdvojeni dio te sličnosti, analizira tako da se pritom ne uzimaju u obzir prostor, vrijeme, kulturni ili etnički odnosi te se umjesto njih uvijek promatraju samo određeni detalji (i pritom zanemaruju ostali tipološki detalji!). Ta pogreška doista postoji, i to ne samo u istraživanjima Nagyszentmiklósa i arheologije srednje i istočne Europe. Ni anglosaksonska istraživanja, inače naprednija u teoriji i metodologiji, kod ove nam pogreške i obrade problema koji su s njom povezani nisu od pomoći. Pregledao sam čitav niz priručnika, leksikona i enciklopedija s područja arheologije i povijesti umjetnosti i pritom kod proučavanja pojmova „paralela“ i „analogija“ ili uopće nisam naišao na te pojmove kao samostalno korištene riječi ili su se, pak, autori njihovim značenjem bavili tako da se više ne odnose na različite stupnjeve sličnosti i eventualno njihovu težinu (Champion 1982, 19.5-19.6; Encyclopedia II, 151-156; Development in Archaeology). Imam dojam da se u zanimanje za društveno-povijesno i apstraktno-teorijsko, karakteristično za New Archaeology i Postprocessual Archaeology – koje su zbog svojih društveno-povijesnih tendencija i neprijateljskog stava prema tipokronologiji srodne marksizmu, nekada svojstvenom istočnoeuropskim zemljama – ne uklapaju temeljna pitanja arheologije koja se odnose na predmete i pogrebne običaje: Što? Od kada? Gdje i kod koga još? itd. Jedna od tih tendencija puno se bavi pojmom „analogije“, ali mnogo rjeđe to čini kada se radi o sličnostima tipova predmeta,⁵ dok sličnosti koje se mogu uočiti na prikazima uopće ne analizira.⁶ Razlog tome vjerojatno treba tražiti u različitom podrijetlu tradicionalne i postmoderne arheologije i njihovim različito usmjerenim djelatnostima. Analogija

kor istraživanja (19. stoljeće 1. fele). A jelen könyv olvasóit elsősorban érdeklő kora középkor kutatásán belül az ornamentika és a képtípusok tanulmányozása tudományterületként igen eltérő fokokra jutott el: pl. a germán állatstílus, a skandináv művészet, a bizánci selymek, a karoling miniatúrák esetében önálló diszciplínává vált, mindegyikük gazdag szakirodalmat hozott létre – ugyanez a folyamat a steppei (eredetű) népek leletei esetében legföljebb még csak elkezdődött, és jelenleg csak a közvetlen hasonlóságok számbavételénél tart. Tekintettel a rendelkezésre álló adatbázisnak az imént felsorolt kutatási területekkel összehasonlítva rendkívül szerény és szegényes voltára, a steppei leleteken látható ornamentika, jelenetes ábrázolások megismeréséhez vezető úton a művészettörténetnek és a régészetnek lehetőség szerint kéz a kézben kell(ene) menetelnie, miközben a módszereiket, valamint az illetékességi területeiket nem (lenne) szabad összekeverni. A régészt természetesen az érdekli, hogy az éppen kutatott ábrázolásnak hol és mely korból vannak párhuzamai, analógiái és azoknak mi a tanulsága. Tudomásul kell azonban vennie, hogy minden jel arra mutat: az egyes, ránk maradt ábrázolások között nem mindig mutatható ki közvetlen kapcsolat, s hogy a képtípusok – folytonos átvétel tárgyai lévén – csak nagy körültekintéssel használhatók mind az adott tárgy korának, mind pedig az eredetének meghatározása során.

A tárgyak, ábrázolások, ornamentikai elemek közti hasonlóságok mértékének, jelentőségének vizsgálatára főként azért van szükség, mert az említett népekkel és kultúrákkal foglalkozó régészetben és általában is: a kora középkori Közép- és Kelet-Európa kutatásában nem egyszer lehet találkozni egy jellegzetes módszertani hibával. Ez abban áll, hogy a különféle hasonlóságokat – leginkább azonban azoknak mindig csak egy (akarva vagy akaratlanul) kiragadott részét – úgy elemzik, hogy közben figyelmen kívül hagyják a teret, az időt, a kulturális és etnikai kapcsolatokat, s azok helyett mindig csak bizonyos részleteket tartanak szem előtt (ugyanakkor más tipológiai részleteket mellőznek!). Nos, ez a hiányosság valóban fennáll, de nem egyedül Nagyszentmiklós kutatásában és Közép- és Kelet-Európa régészetében. Az a helyzet, hogy az elmélet és módszertan tekintetében különben élenjáró angolszász kutatás sem kínál segítséget az érdeklődőnek a jelzett hibával és az azzal összefüggő problémák kezelésével kapcsolatban. Régészeti és művészettörténeti kézikönyvek, lexikonok és enciklopédiák sorát lapoztam végig, de a kutatásban rendszeresen használt „párhuzam”, „analogia” fogalmakkal önálló címszóként vagy nem találkoztam, vagy amikor igen, akkor a szerzők azoknak csak olyan jelentésével foglalkoztak, amely a hasonlóságok különféle fokozatait és azok esetleges jelentőségét már nem érinti (Champion 1982, 19.5-19.6; Encyclopedia II, 151-156; Development in Archaeology). Úgy látom, hogy a New Archeology és a Postprocessual Archeology – mely a társadalomtörténeti irányultsága és a tipokronológia-ellenessége révén a kelet-európai országokban korábban művelt marxizmussal rokon – társadalomtörténeti és absztrakt elméleti érdeklődésébe nem férnek bele a tárgyakkal és temetkezési szokásokkal foglalkozó régészet alapkérdései: milyen? mikori? hol és kiknél még?

5. Rijetka iznimka, ali u regiji koja nam ovdje nije relevantna: Pedersen 1997, 171-183.

6. Za najnoviju literaturu s radovima koji se bave pojmom „analogije“ u sklopu arheološke metodologije: Bernbeck 1997, 85-104.

će nam pomoći da to shvatimo: vrlo je korisno pročitati kako je od tradicionalne etnografije nastala društveno-povijesno usmjerena „kulturna antropologija“.⁷ U Europi su se od discipline archaeologia, proučavanja starine, razvile blizanke arheologija i povijest umjetnosti. Engleski i američki arheolozi su se zbog političkog položaja svojih zemalja oduvijek susretali s različitim narodima i kulturama, pa im se kao najbliži znanstveni partner prirodno nametnula etnografija, „živa arheologija“. (Različiti razvoj i pristup jasno su vidljivi po različitim pristupu bavljenju poviješću umjetnosti u Europi i Americi, usp., npr., H. Belting (raniji radovi) – E. Panowsky, A. Gombrich).

Međutim, ne samo u „zapadnoj“ arheologiji nego ni u istraživanjima Orijenta – osim djela R. Ettinghausena o kojemu će kasnije još biti riječi – nisam pronašao nikakve analize koje bi iziskivale povijesnu i kulturnu interpretaciju sličnosti. Toj činjenici ovdje valja obratiti više pozornosti.

Kada su arheolozi i povjesničari umjetnosti istraživali sasanidsko, bizantsko i islamsko carstvo pokazalo se – s obzirom na to da tamošnje povijesne i umjetničke procese poznajemo znatno bolje od procesa u ranosrednjovjekovnoj srednjoj i istočnoj Europi – da iz više razloga nije nužno provesti detaljne teorijske i metodičke studije o korištenju paralela i analogija. Kao prvo, kretanje utjecaja, motiva, dekorativnih elemenata itd., u iranskoj, bizantskoj i islamskoj umjetnosti relativno je lako pratiti i već je dobro poznato. S druge strane, o arheologiji Orijenta i Bizanta već imamo toliko mnogo podataka i literature da bi čovjek trebao poživjeti nekoliko života da stigne istražiti neko stručno područje (npr., staklo, tekstil, keramiku itd.), što nam jasno govori o prirodni i nužnosti zapadnoeuropskog muzejskog sakupljaštva, tipičnoga za 19. st. Naime, proučavanje materijalne kulture u tim je znanostima donedavno bilo ili samo antikvarno-tipološkog smjera ili se, pak, gotovo isključivo svodilo na proučavanje s gledišta povijesti umjetnosti i kronologije. A kada bi netko ipak i odlučio napraviti kakav veći pregled zaključaka, mogao ga je ograničiti na svoju vlastitu regiju i/ili vlastito stručno područje, pa čak i vlastiti muzej, a da ga pritom ne optuže za ograničeno gledište. Pri povijesnoj obradi povijesno-umjetničkih i arheoloških problema Orijenta i Bizanta gotovo se isključivo radi o podrijetlu, o međudnosima i djelovanju dotične umjetnosti. Lako je uvidjeti da o tome ovdje ne možemo raspravljati; jednostavno možemo utvrditi da se u proučavanjima Bizanta i Orijenta pod „povijesno-umjetničkim“ i „arheološkim problemima“ podrazumijeva nešto posve drugo, nego u istraživanjima ranog srednjeg vijeka u srednjoj i istočnoj Europi.

U svakom slučaju, u arheološkim istraživanjima Nagyszentmiklósa, stepskih naroda i općenito srednje i istočne Europe moramo se susresti s posve drukčijim problemima; ovdje je često čak još i kod podrijetla materijalne kultura, a time eventualno i umjetnosti izrade metalnih posuda, prijedno potrebno razjašnjenje. Međutim, želimo li utvrditi kako vrednovati karakter predaje i preuzimanja umijeća izrade metalnih posuda – koje u slučaju stepskih naroda treba još i posebno istraživati – moramo si prethodno postaviti

miért? stb. Bár az egyik irányzatuk igen sokat foglalkozik az „analógia“ fogalmával, jóval ritkábban teszi azt a tárgytípusok hasonlóságaival kapcsolatban,⁵ az ábrázolások esetében megfigyelhető hasonlóságokat pedig egyáltalán nem elemzi.⁶ Ennek oka véleményem szerint a hagyományos és a posztmodern régészetnek eltérő eredetében és más-más irányú művelésében kereshető. Ennek megértését egy analógia elősegíti: tanulságos elolvasni, hogyan alakult ki a hagyományosan kutatott néprajzból a társadalomtörténeti irányultságú „kultúrantropológia“.⁷ Európában a régésztudományból (archaeologia, Altertumskunde) fejlődött ki, a régészet és a művészettörténet. Az angol és az amerikai régész – az országuk világpolitikai pozíciója következtében – mindig is sokféle néppel és kultúrával találkozott, ezért számára kézenfekvő módon kínálkozott a legszorosabb társtudományul „az élő régészet“, a néprajz. (Az eltérő fejlődés, szemléletmód jól megmutatkozik a művészettörténetnek Európában és Amerikában egymástól eltérő szemléletű művelésében is, vö. pl. H. Belting – E. Panowsky, A. Gombrich.)

Ám nemcsak a „nyugati“ régészetben, hanem – R. Ettinghausen alább tárgyalandó művétől eltekintve – a Kelet kutatásában sem találtam a hasonlóságok történeti és kulturális értelmezését elősegítő elemzéseket. E körülménynek már több figyelmet kell itt szentelnünk.

A szászánida, bizánci és iszlám birodalom régészeti, művészettörténeti kutatásában – tekintettel arra, hogy az ott lezajlott történeti, művészeti folyamatokat a kora középkori közép- és kelet-európaiaknál lényegesen jobban ismerjük – a párhuzamok és analógiák fölhasználásának szentelt, részletes elméleti, módszertani tanulmányokra több okból sem mutatkozik nagy szükség, illetve igény. Először is mert a hatások, a motívumok, a díszítőelemek stb. vándorlása a szászánida, bizánci és iszlám művészetben viszonylag könnyen nyomon követhető és jól is ismert. Másodsorban mert Kelet és Bizánc archeológiájában már oly nagy tömegű adat és irodalom áll rendelkezésre, hogy éleleteket lehet eltölteni egy-egy szakterület kutatásával (pl. üveg, textil, kerámia stb.), amit a nyugat-európai múzeumok 19. századi típusú gyűjtőmunkájának természete kézenfekvővé, sőt kötelezővé is tesz. Az anyagi kultúra tanulmányozása e tudományokban ugyanis a legutóbbi időkig vagy csak antikváriusi-tipológiai, vagy szinte kizárólag művészettörténeti-kronológiai irányultságú volt. Ennek folytán még ha valaki nagyobb összefoglalásra vállalkozott, akkor is megmaradhatott a saját régiója és/vagy a saját szakterülete, ha nem éppen a múzeuma határain belül anélkül, hogy szűklátókörűséggel vádolhatnák. Ami pedig Kelet és Bizánc művészettörténeti, régészeti problémáinak történeti jellegű tárgyalását illeti, annak során szinte kizárólag az adott művészet eredetéről, kapcsolatairól és hatásairól folyik a szó. Mindennek megvitatása könnyen belátható módon nem tartozik ide, egyszerűen azt kell leszögeznünk, hogy Bizánc és a Kelet vizs-

7. „... in leichten Fällen hilft auch die Terminologie.“ („... u laganim slučajevima pomaže i terminologija.“ – nap. prev.): Fischer 1993, 148, 150.

5. Egy ritka kivétel, csak éppen számunkra irreleváns régióban: Pedersen 1997, 171-183.

6. Az „analógia“ fogalmával foglalkozó régészeti módszertani munkák legfrissebb irodalmát: Bernbeck (1997, 85-104).

7. „... in leichten Fällen hilft auch die Terminologie.“: Fischer 1993, 148, 150.

pitanje kakvo je uopće značenje sličnosti koje smo utvrdili, odnosno koje tek treba utvrditi na tipovima predmeta, ornamentalnim elementima i scenskim prikazima. (Ovdje bih napomenuo da smo još jako daleko od odgovora na ova pitanja. [Ako je uopće moguće doći do odgovora!]). Jasno je, dakle, da arheolozi koji se bave ranim srednjim vijekom srednje i istočne Europe moraju razraditi metodologiju za specifične probleme arheoloških nalaza. Kod vrednovanja prikaza na nalazima bilo bi važno, primjerice, pripaziti na ono što u europskoj povijesti umjetnosti srednjeg vijeka, novog vijeka i moderne spada u najnormalnije znanje kojemu se posvećuju i cijele izložbe. Tu su, naime, shvatili da ishodište većine osnovnih tipova umjetničkih kompozicija, tema i scenskih prikaza treba tražiti u ranijim stoljećima, pa čak i tisućljećima, te da se oni otad uvijek iznova kopiraju, oponašaju, variraju, kombiniraju i dopunjavaju i to tako da od prvobitnog tipa slike može biti bitnih odstupanja ne samo u ikonografskom programu kasnijeg prikaza, već i u sadržaju prikaza koji su do njega doveli.

Sa svim tim elementima moraju računati i istraživači Nagyszentmiklósa, jednako kao i s nužnošću dobro raščlanjenog pristupa problemima, budući da su utvrđene već mnoge činjenice koje se odnose na datiranje blaga i njihovo povijesno značenje, a koje se oslanjaju na neku od paralela iz prikaza. Da bismo otkrili značenje, folkloristički sadržaj tih scenskih prikaza, prije svega ih treba usporediti s kulturom ranosrednjovjekovne stepe s jedne strane i kulturom Irana, srednje Azije i Bizanta s druge strane. Poznajemo samo njihovu materijalnu i duhovnu kulturu, korijene i utjecaje tih kultura u iznimno različitom stupnju, a najmanje nam je poznata upravo ona koja je za nas najvažnija – kultura stepe. Stoga je provedba znanstveno besprijekorne usporedbe, čija je teorijsko-metodološka osnova upravo korištenje baza podataka jednake kakvoće, posebice u vezi s pojavnostima duhovne kulture, gotovo nemoguća. I to treba uzeti u obzir, kako pri vrednovanju ovog djela, tako i glede realnosti nastojanja da se istraži pozadina prikaza iz ranosrednjovjekovne stepe, iz srednje i istočne Europe.

Bez pouzdanih postojećih istraživanja koja se oslanjaju na nalaze iz srednje i istočne Europe, pokušat ću konkretno proučiti neka pitanja sličnosti pojedinih scenskih prikaza i tipova predmeta na primjerima koji spadaju u temu ove knjige te ću istodobno donijeti neke općenite zaključke. To činim prije svega u interesu diferenciranog vrednovanja određenih tvrdnji i već uvriježenih općih mjesta u dosadašnjim istraživanjima Nagyszentmiklósa, u nadi da se neki tipovi pogrešaka više neće pojavljivati u budućim radovima.

STANJE DOSADAŠNJIH ISTRAŽIVANJA

Za jedan od temeljnih problema pri proučavanju sličnosti predmeta i/ili prikaza postoji trivijalni razlog: naime, da istraživači iz raznoraznih razloga – a baš zato i tako često – ne poznaju originalne predmete i/ili prikaze koji su utjecali na nastanak predmeta koji proučavaju. Ili su zauvijek izgubljeni ili naprosto još nisu nađeni, a to većina arheologa uopće ne uzima u obzir! U praksi koja se uvriježila u arheologiji srednje i istočne Europe ranog srednjeg vijeka, istraživači se obično služe nekom od navedenih metoda:

a) Neki će se zadovoljiti time da ustvrde postojanje odre-

glatában a “művészettörténeti” és “régészeti problémák” alatt egészen mást értenek, mint a kora középkori közép- és kelet-európai kutatásban.

Nekünk azonban Nagyszentmiklós, a steppei népek és általában Közép- és Kelet-Európa régészeti kutatásában alapvetően más problémákkal kell megküzdenünk; itt az anyagi kultúráknak – így tehát az esetleges fémedény-művességnek – sokszor még az eredete is tisztázásra szorul. Mármost hogy az átadások-átvételek ténye és jellege miként értékelendő a steppei népeknek éppenséggel külön kutatásra váró fémedény-művészete esetében, annak megvilágításához előbb azon kérdés fölvetésére van szükség, hogy egyáltalán mit jelentenek a tárgytípusok, ornamentikai elemek és jelenetes ábrázolások esetében megfigyelt, illetve megfigyelhető hasonlóságok. (Már itt előrebocsátom, hogy ennek megválaszolásától távol vagyunk.) Egyértelmű tehát, hogy a Közép- és Kelet-Európa kora középkorával foglalkozó régészeknek maguknak kell megteremteniük a saját leletanyaguk sajátos problémáira vonatkozó módszertant. A leleteken látható ábrázolások értékelése során pl. fontos lenne fölfigyelni arra, ami a középkorral, az újkorral és a modern korral foglalkozó európai művészettörténetben a legközönségesebb tudásszámba megy, aminek ott külön kiállításokat is szenteltek. Fölsímték, hogy a művészi kompozíciók, témák, jelenetes ábrázolások legtöbb alaptípusa évszázadokra, esetleg évezredekre megy vissza, melyeket folyton másoltak, utánoztak, variáltak, kombináltak, kiegészítettek, mégpedig úgy, hogy nemhogy a későbbi ábrázolás ikonográfiai programja, de már az ahhoz vezető láncszemek tartalma is lényegesen eltérhetett az eredeti képtípusétól.

Mindezzel, a problémakör szélesebb megközelítése szükségességével Nagyszentmiklós kutatójának is kell számolnia, mert sok olyan, a kincs korára, történeti jelentőségére vonatkozó megállapítás született már, amelyik a jelenetek egy-egy párhuzamára támaszkodott. E jelenetes ábrázolások jelentésének, folklorisztikus tartalmának feltárása céljából mindenekelőtt egyfelől a kora középkori steppe, másfelől Irán, Közép-Ázsia és Bizánc kultúráját kellene velük összehasonlítani. Csakhogy ezek anyagi és szellemi kultúráját, e kultúrák gyökereit és kisugárzásait rendkívül eltérő fokon ismerjük, s közülük a legkevésbé éppen a számunkra leginkább fontosat, a steppéét. Így hát egy tudományosan kifogástalan összehasonlítás végigvitele, melynek elvi-módszertani alapja: az azonos minőségű adatbázisok használata, elsősorban a szellemi kultúra megnyilvánulásaival kapcsolatban szinte lehetetlen – ezt is bele kell számítani mind a jelen munka megítélésébe, mindpedig azon törekvések realitásába, melyek kora középkori steppei, közép- és kelet-európai ábrázolások szellemi hátterét próbálják feltárni.

Megbízható, a közép- és kelet-európai leletekre támaszkodó kutatási előzmények nélkül próbálkozom meg tehát azzal, hogy egyes jelenetes ábrázolások és tárgytípusok hasonlóságainak néhány kérdését a jelen könyv témájába vágó példákön keresztül, egyszerre konkrétan és néhány általános tanulság levonására is törekedve tanulmányozzam. Ezt elsősorban a Nagyszentmiklós kutatásában eddig tett bizonyos megállapítások, kialakult közhelyek árnyaltabb

đene pojave, da neki predmet ili prikaz postoji i da postoje slučajevi gdje je na velikoj prostornoj ili vremenskoj udaljenosti pronađeno nešto slično. Ostanu li istraživači na toj tvrdnji, prvobitni će sustav međusobne povezanosti predmeta ili prikaza zasigurno ostati neraskidljiv.

b) Pojedinci će, pak, zaboraviti ili zanemariti činjenicu da treba barem razmisliti o kulturnom kontekstu ondašnjega vremena (to je još gori stav od prethodnoga, ali ipak uz prednost da je manja mogućnost pogreške).

c) Drugi će bez razmišljanja i pažljive procjene predmet ili prikaz koji je srodan s nekom određenom kulturom povezati s regijom i vremenom potpuno drukčijima od ishodišne. Oni, dakle, zbog činjenice da je nešto slično neće prepoznati opći karakter dotičnog predmeta ili prikaza, kada sličnost koriste za donošenje konkretnog povijesnog zaključka; umjesto toga će svojom povijesnom interpretacijom sličnosti prijeći na područje neke druge discipline u koju njihov izvori po prirodi stvari ne pripadaju.

Na površnost prvih dviju metoda vjerojatno ne treba posebno ukazivati, a rizik koji se krije u ovoj posljednjoj vrsti postupka je očit. Širom svijeta možemo pronaći međusobno (naoko) srodne, ako ne čak i identične tipove predmeta, samostalne motive i ornamentalne elemente, i to često u prostorno i vremenski međusobno vrlo udaljenim kulturama koje se nikako ne mogu dovesti u međusobnu vezu. Budući da su takve sličnosti glavna osnova istraživanja po analogiji u postmodernoj arheologiji, na primjerima koji slijeđe ukazat ćemo na temeljnu razliku koja se, u usporedbi s tradicionalnim načinom rada arheologije, iskazuje među njima u interpretaciji povijesnosti. „Analognim“ se može smatrati neki simbol moći,⁸ uporabni predmet,⁹ komad nakita,¹⁰ motiv,¹¹ ornamentalni element, ali će se već sljedećeg trenutka pokazati da nisu prikladni za donošenje povijesnih zaključaka.¹²

Svi znaju da budistički spomenici srednje Azije svjedoče o indijskom utjecaju. Međutim, radi se o trodimenzionalnim prikazima, a takve prikaze Indijci u ono doba nisu

8. Zacijelo je suviše ukazivati na vladarske krune koje nalazimo kod svih naroda svijeta kao tipološki posvuda jedinstveni simbol moći. Poučna je činjenica što se identičnost može vidjeti ne samo na samom tipu predmeta i njegovoj društvenoj simbolici, nego i po ritualima povezanim s krunom, a također i u slučajevima gdje identičnost zasigurno ne potječe izravno iz neke povijesne, etničke ili kulturne poveznice (npr., vješanje krune kod Sasanida i Vizigota). Isto se pokazuje i na drugim tipovima predmeta (npr., sella curulis je etruskoga podrijetla i od Rimljana se proširila po svijetu i to bez izravnog oponašanja i/ili djelovanja Rima, čak i u Kini) i npr., građevnim elementima koji izražavaju vladarsku moć (v. najstarije nama poznate: prijestolje ukrašeno likom lava i vrata u Mikenji), usp. Wanscher 1980; Fitzgerald 1965; Berthier 1990, 114-123; Berthier 1991, 111-121.
9. Peka koja se od željeznog doba do dana današnjeg koristi na čitavom Mediteranu i Balkanu u nepomijenjenom obliku, i to kod naroda koji nikada nisu imali međusobnih doticaja (Vida, u tisku).
10. Neke vrste kauri-puževa (Cypraea) od paleolitika do danas u čitavoj su se Euroaziji i sjevernoj Africi koristile – prije svega za zaštitu plodnosti – uz različitu simboličku pozadinu (Kovács 2000).
11. Od Etruščana također potječe i lavlja glava s prstenom u gubici, inače vrlo proširena u čitavoj Euroaziji (islamski svijet, Kina) i danas uobičajena, koja je nekoć imala apotropijsko značenje (Kurz 1972; Gombrich 1982, 283, sl. 329-331).
12. Slične prastare korijene ima prototip drva života, vrlo dobro poznat grčkoj, rimskoj, bizantskoj i sasanidskoj, kao i narodnoj umjetnosti čitave Europe. Njegov prototip potječe iz Srednjeg istoka, a zorni prikaz nalazimo u 2. Knjizi Mojsijevoj (37.17-24). Sažeti pregled ranosrednjovjekovnih prikaza: Hodak 1996.

megitélése érdekében és annak reményében teszem, hogy a jövendő munkák során néhány hibatípus már nem bukkan majd minduntalan elő.

KUTATÁSI HELYZET

A tárgyak és/vagy ábrázolások hasonlóságainak vizsgálatában az egyik alapvető problémát az a triviális helyzet okozza, hogy számtalan oknál fogva – éppen ezért végtelenül gyakran – előfordulhat: a kutató nem ismeri a szeme előtt levő tárgyon megnyilvánult hatást kiváltó eredeti tárgyakat és/vagy ábrázolásokat. Az utóbbiak ugyanis vagy mindörökké elvesztek, vagy egyszerűen még nem kerültek elő – csak hát a régészek legtöbbször mindezzel nem számol! A Közép- és Kelet-Európa kora középkori régészetében kialakult gyakorlat szerint a kutató a következő módszerek valamelyikét szokta követni:

a) Megelégszik azzal, hogy magát a jelenséget konstatálja, nevezetesen azt, hogy adva van egy tárgy vagy ábrázolás, melyhez esetenként csak igen távoli helyről és időből lehet hasonlót találni. E ponton megrekedve egészen bizonyos, hogy homályban marad a tárgyak, ábrázolások közti eredeti összefüggésrendszer.

b) Megfeledkezik, illetve nem szándékozik az akkori világ kulturális összefüggéseire akár csak gondolni is (ez a magatartás még az előbbinél is sajnálatosabb, előnye viszont, hogy kisebb hibalehetőséget rejt magában),

c) Körültekintés, mérlegelés nélkül köt egy bizonyos kultúrával rokon tárgyat és/vagy ábrázolást egy olyan régióhoz és korhoz, amely valószínűleg teljesen eltér az eredetiétől. A hasonlóság tényéből tehát nem az adott tárgytípus, ábrázolás általános jellegét ragadja meg, amikor a hasonlóságot konkrét történeti következtetésre használja fel; ahelyett a hasonlóságok történeti interpretációjával egy másik, olyan diszciplína területére lép át, amelyen a saját forráscsoportja nem magától értetődően illetékes.

Az első kettő igénytelenségére szükségtelen rámutatnom, az utóbbi eljárásban rejlő kockázat pedig nyilvánvaló. Szerete a világban megfigyelhetők ugyanis egymással rokon (nak mutatkozó), ha nem éppen azonosnak mondható tárgytípusok, önálló életet élő motívumok és ornamentikai elemek, mégpedig sokszor olyan kultúrákban is, amelyek térben és időben távol esnek egymástól, és amelyeket egymással semmilyen kapcsolatba sem lehet hozni. Minthogy az ilyen hasonlóságok képezik a posztmodern régészet analógia-kutatásának egyik fő bázisát, az alábbi példákkal arra az alapvető különbségre mutatok rá, ami a régészet hagyományos művelésével összehasonlítva a történetiség értelmezésében megnyilvánul közöttük. „Analog” lehet hatalmi szimbólum,⁸

8. A földkerekség minden népénél megtalálható uralkodói koronákra mint tipológiailag mindenütt egységes hatalmi szimbólumra fölösleges is utalnom. Tanulságos látni, hogy nemcsak a tárgytípusban magában és annak társadalmi szimbolikájában figyelhető meg azonosság, hanem a koronákkal kapcsolatos rítusok esetében is, méghozzá olyan esetekben is, amikor az azonosság biztosan nem közvetlen történeti, etnikai, kulturális kapcsolatból fakad (pl. a korona felfüggesztése a szászánidáknál és a vizigótoknál). Ugyanezt mutatják más tárgytípusok (pl. a sella curulis etruszk eredetű és a rómaiaktól terjedt el a világban, mégpedig Róma közvetlen utánpótlása és/vagy hatása nélkül, még Kínában is) és pl. az uralkodói hatalmat kifejező építészeti elemek is. ld. az Európából általunk legkorábban Mykénéből ismert oroszlánokkal díszített trónus

mogli izraditi. Kao objašnjenje se nude dvije mogućnosti: sjevernobaktrijske i toharistanske budističke slike izradili su ili lokalni umjetnici koji su učili po helenističkoj školi ili, pak, oni koji su tamo došli iz orijentalnih provincija Rimskog Carstva. Što god se kasnije pokazalo točnim, to u svakom slučaju znači da se nastanak srednjoazijskog budističkog zidnog slikarstva ubuduće više ne može smatrati indijskim utjecajem. Stoga se nužno nameće sljedeće pitanje: kako su se ti umjetnici upoznali s budističkom ikonografijom, ako nisu poznavali indijske tradicije? Na to postoji samo jedan odgovor: neki tip slike, odnosno, kao što smo vidjeli i čitav ikonografski sustav i umjetnička škola – bez ikakva ideološkog sadržaja! – moguće je preuzeti i na njemu izgraditi posebnu vlastitu umjetnost!¹³

Treba, dakle, istražiti koliko daleko uopće smijemo ići pri vrednovanju sličnosti koje se mogu dovesti u vezu s Nagyszentmiklósem. Time bih, s jedne strane, želio ponešto smanjiti ogroman jaz koji je u posljednjih jedan do dva desetljeća nastao između postmoderno-teorijskog i tradicionalno-praktičnog arheološkog istraživanja, a s druge strane, čitava je ta problematika u vezi s arheološkom građom potpuno neistražena. Razlozi za to raznovrsni su i ovdje ih nije potrebno nabrajati. Ipak, mislim da treba istaknuti jedan od njih: takva se pitanja nisu postavljala vjerojatno zato što se vrednovanje sličnosti u srednjoeuropskoj i istočnoeuropskoj arheologiji koja se bavi euroazijskom stepom već generacijama – često još samo posredno – hrani postavkama istraživača koji je sličnosti bez prethodnog ispitivanja tretirao kao čimbenik što ih sve određuje. Shvatljivo je da su djela – i to doista monumentalna! – tog nevjerojatno produktivnog austrijskog znanstvenika postala nedostižni uzor kojemu su težili mnogi, budući da je mnogim srednjoeuropskim i istočnoeuropskim arheolozima u prvoj polovici 20. st. već i samo spominjanje njegove i o vremenu i o prostoru podjednako velike upućenosti predstavljalo velik zadatak. Stoga se većina njih doista zadovoljavala korištenjem podataka J. Strzygowskoga (ali samo time!), ili pak otkrićem nekih novih, po tipu sličnih podataka. No stvar je u tome da puko ponavljanje djela *Asiens bildende Kunst*; *Altai, Iran und Völkerwanderung* itd., danas naprosto više nije dovoljno, a još manje praćenje tragova i metoda J. Strzygowskog. U uvodu ove knjige već sam spomenuo apsolutno bitne kvantitativne i konceptualne promjene koje su se dogodile u istraživanju ranosrednjovjekovnog Orijenta tijekom 20. st. Može li uopće biti jasnije da novi podaci i rezultati, koji su u međuvremenu otkriveni, iziskuju potpuno novu metodu i pristup istraživanju. Međutim, dok što šira baza podataka – ako treba i preko granica kontinenta – istraživaču može biti samo od koristi, taj postupak može biti i opasan, odnosno besmislen ako netko povijesno ili kulturno nepovezane nalaze, prikaze i tipove slika pokušava objasniti s gledišta koje se ne temelji konkretno na predmetima ili prikazima što se na njima nalaze.

Kao što je prije već navedeno, ta metoda može biti od posebno velika utjecaja kada pojedini arheolozi na temelju sličnosti predmeta i/ili ukrasa, prikaza i tipova slika izvuku povijesne zaključke. Opasnost nerazumijevanja najveća je u slučaju scenskih prikaza. U ranosrednjovjekovnoj arhe-

használati eszköz,⁹ ékszer,¹⁰ motívum,¹¹ ornamentikai elem.¹² Ennek illusztrálására álljon itt egy példa azon közép-ázsiai ábrázolások köréből, amelyekre a magyar és általában a steppei népek régészeti kutatása rendszeresen hivatkozik, de egy szempillantás alatt kiderül, hogy ezek történeti következtetés levonására alkalmatlanok. Mindenki előtt köztudott, hogy Közép-Ázsia buddhista emlékei indiai hatásról tanúskodnak. Ezek háromdimenziós ábrázolások – csak hogy ilyeneket az indiaiak abban az időben nem tudtak készíteni. E helyzet magyarázatára két lehetőség kínálkozik: az észak-baktriai és tokharisztáni buddhista festményeket vagy hellenisztikus iskolázottságú helyi művészek készítették, vagy pedig olyanok, akik a Római Birodalom keleti tartományából mentek oda. Bármelyik is bizonyul majd helyesnek, ez mindenképpen azt jelenti, hogy a közép-ázsiai buddhista falfestmények létrejöttét nem lehet többé indiai hatásként elkönyvelni. Ezután kényszerű módon merül föl a kérdés: hogyan ismerkedtek meg ezek a művészek a buddhista ikonográfiával, ha nem ismerték az indiai tradíciókat?! Erre csakis egyféle válasz adható. Nevezetesen az, hogy egy-egy képtípus, sőt, mint látjuk, egész ikonográfiai rendszer és művészeti iskola is – minden ideológiai tartalom nélkül! – átvehető és arra egy egész saját művészet ráépíthető!¹³

Szükséges tehát annak vizsgálata, hogy egyáltalán meddig mehetünk el a Nagyszentmiklóssal kapcsolatba hozható hasonlóságok értékelése során. Ezzel egyrészt valamelyest csökkenteni szeretném a posztmodern teoretikus és a hagyományos gyakorlati régészeti kutatás között az utóbbi 1-2 évtized során létrejött hatalmas távolságot, másrészt a kinccsel kapcsolatban ez az egész problémakör teljesen kutatatlan. Ennek oka sokféle lehet; a számbavételük nem idetartozik. Egyet tartok csak szükségesnek kiemelni: valószínűleg azért sem tettek föl ilyen típusú kérdéseket, mert az eurázsiai steppével foglalkozó közép- és kelet-európai régészetben a hasonlóságok megítélése nemzedékek óta – a legtöbbször már csak közvetett úton – egy olyan kutató szemléletéből táplálkozik, aki a formai hasonlóságokat – előzetes kérdésfeltevés nélkül – mindent meghatározó tényezőként kezelte. A roppant termékeny osztrák tudós – valóban monumentális! – művei érthető módon váltak sokak előtt követendő, vagy éppenséggel követhetetlen példává, hiszen a 20. század 1. felében a legtöbb közép- és kelet-európai régész számára már pusztán az ő térben és időben egyaránt óriási tájékozottságának elérése is igen

és kapu), vö. Wanscher 1980; Fitzgerald 1965; Berthier 1990, 114-123; Berthier 1991, 111-121.

9. Az egész Mediterráneumban a vaskor óta, egymással soha kapcsolatban nem volt népeknél elterjedt és a Balkánon mind a mai napig változatlan formában használatos sütőharang (Vida, u. prepriem).
10. A kauricsigák (Cyprae) néhány fajtát a paleolitikumtól napjainkig különböző jelképi háttérrel – elsősorban a termékenység védelmére – használták egész Euráziában és Észak-Afrikában (Kovács 2000).
11. Ugyancsak az etruszkoktól származik az Eurázsia-szerzte szélesen elterjedt (iszlám világ, Kína) és a napjainkban is közönséges, eredetileg apotropaikus rendeltetésű oroszlánfej, melynek szájában egy karika van (Kurz 1972; Gombrich 1982, 283, Abb. 329-331).
12. Hasonlóan ősi gyökerű a görög, római, bizánci és szászánida művészetben és egész Európában, a népművészetben is jól ismert életfa prototípusa. Ennek prototípusa a Közel-Keletről ered, szemléletes leírása Mózes 2. törvénykönyvében (37.17-24) olvasható. A kora középkori ábrázolások összefoglalása: Hodak 1996.
13. Minderről ld. Mkrtycev 1998, 188-195.

13. O svemu ovome Mkrtycev 1998, 188-195.

ologiji srednje i istočne Europe pojavljuju se dvije glavne pogreške. Jedna od njih se sastoji u tome da istraživači baš i ne uzimaju u obzir postojanje i kretanje tipova slika. Povijest umjetnosti ima zadatak istražiti zbog čega su se tipovi slika održali stoljećima, pa čak i tisućljećima te zašto i dalje postoje, ali ni arheolozi ne smiju zaboraviti mogućnost prenošenja tradicijom, upravo u interesu izbjegavanja pogrešnih povijesnih zaključaka. Drugi se izvor pogrešaka krije u varijacijama tipova slika, a to nije lako prepoznati. Naravno, određeni tip slike može imati više varijanti i samo će školaro oko umjetnika prepoznati njihov potpuni identitet. To je vrlo zorno pokazao E. H. Gombrich kada je ukazivao na jednu studiju W. Cranea. Crtež je prikazivao istu kompoziciju u različitim varijacijama i grafičkim stilovima: kompoziciju konja i čovjeka koji u kontrapostu stoji pred njim, gledano srijeda i straga, zrcalno zakrenuto oko središnje osi, istih kontura sa zavijenim ili uglatim linijama (Gombrich 1982, 26, sl. 13). Nevjerojatno je poučno kako u svakom od tih slučajeva vidimo naoko potpuno drugu sliku, drugi stil i možebitni sadržaj, a pritom je sâm osnovni tip prikaza jedan te isti! Jedan drugi primjer već više od stotinu godina arheolozi, koji se bave ornamentikom, služi kao opomena. A. Riegl je jedan ukras s Ibn Tulunove džamije, izgrađene 878. god. u Kairu, „preveo“ na jezik klasične grčke forme – razlika je takva da ide gotovo do neprepoznatljivosti (Riegl 1893, 304, sl. 167-167a)! Zato prikaze i elemente ornamentike moramo promatrati tako da pri sličnostima ne tražimo samo tip slike ili dekorativnog elementa o čijem se kretanju radi, nego i odnose li se razlike na njihovu bit ili samo ukazuju na varijaciju i, eventualno, njihov formalni „prejjev“.

ŠIRENJE KULTURNIH FENOMENA I TIPOVA PRIKAZA¹⁴

Istraživačima srednjoeuropske i istočnoeuropske arheologije ranog srednjeg vijeka u početnom se razdoblju te znanosti prirodno nametnuo zadatak da pokušaju dokazati arheološke tragove povijesno manje ili više poznatih seoba naroda u stepi. Dokazivanje historijskih događaja i procesa i danas je glavni zadatak te discipline. Na tom je području postignuto puno rezultata, na taj se način, primjerice, stvorila mogućnost određivanja nalaza više naroda te rasvjetljavanje dotad nepoznatih povijesnih i kulturnih procesa. Međutim, ako se usredotočimo na korijene i nastanak materijalne kulture pojedinih naroda, odmah će se pokazati kako se tu, zapravo, nalazimo na nesigurnom terenu.¹⁵ Ne znam koliko je cjelokupnoj današnjoj istraživačkoj djelatnosti poznato ono što je nekim arheolozima potpuno jasno: većina arheoloških pojava u vezi s materijalnom kulturom ranosrednjovjekovnih stepskih naroda nije konkretno povezana sa seobama naroda i ne može se s njima povezati. (Tu postoji i druga problematika: budući da vjerojatno nikad neće biti moguće razjasniti kronologiju arheoloških nalaza određivanjem točne godine, vjerojatno će zauvijek ostati neutvrđeno u kolikoj je mjeri proširenost pojedinih pomodnih pojava dotičnog razdoblja bila općenita, dakle, ne neetnička pojava [„moda“], odnosno, kada je izravno bila povezana sa seobom nekog naroda. Već sam jednom

nagy feladatnak mutatkozott. Ezért a legtöbben valóban meg is elégedtek J. Strzygowski adatai felhasználásával (de csak azzal!), vagy néhány, azokhoz hasonló típusú újabbnak a föl kutatásával. Csak hogy az Asiens bildende Kunst, az Altai, Iran und Völkerwanderung stb. megismétlése önmagában ma már nem elegendő, s még kevésbé nem az J. Strzygowski nyomdokainak és módszerének követése. E könyv bevezetőjében már jeleztem azokat az abszolút lényegbevágó mennyiségi és koncepcionális változásokat, amelyek a kora középkori Kelet kutatásában a 20. század folyamán bekövetkeztek. Mi sem nyilvánvalóbb annál, mint hogy az időközben ismertté vált új adatok és új eredmények teljesen új kutatási módszert és szemléletet tesznek szükségessé. Míg azonban a minél szélesebb, szükség esetén akár kontinensekre is kiterjedő adatgyűjtés a kutatónak csakis hasznára lehet, ugyanez az eljárás veszélyessé, illetve értelmetlenné válhatik, amikor történetileg vagy kulturálisan össze nem kapcsolható leleteket, ábrázolásokat, képtípusokat valaki olyan szempontok segítségével kíván megmagyarázni, amelyek nem konkrétan a tárgyakhoz vagy a rajtuk látható ábrázolásokhoz igazodnak.

Mint fentebb utaltam már rá, különösen nagy nyomatékkal bírhat ez a módszer azokban az esetekben, amikor egyes régészek a tárgyak és/vagy díszítések, ábrázolások, képtípusok hasonlóságaiából történeti következtetéseket vonnak le. A félreértés veszélye a jelenetes ábrázolások esetében a legnagyobb. Közép- és Kelet-Európa kora középkori régészetében két fő hiba lehetősége forog fenn. Az egyik abban áll, hogy a kutatók nemigen számolnak a képtípusok létezésével, azok vándorlásával. A művészettörténet feladata azt vizsgálni, hogy mik tartják fenn, mik éltetik a képtípusokat évszázadokon, ha nem éppen évezredekken keresztül, de magáról a hagyományozódás lehetőségéről a régészeknek sem szabad megfeledkezniük, éppen a téves történeti következtetések elkerülése érdekében. A másik hibalehetőség a képtípusok variációiban rejlik, amit nem könnyű felismerni. Magától értetődően egyazon képtípusnak többféle változata lehetséges, s csak a művész iskolázottságú szem veszi észre a köztük fennálló teljes azonosságot. Rendkívül szemléletesen érzékeltette ezt E. H. Gombrich, amikor W. Crane-nak egy tanulmányrajzára hívta fel a figyelmet. A rajz ugyanazt a kompozíciót különböző variációban és grafikai stílusban mutatta be: egy ló és egy előtte kontraposztban álló férfi kompozícióját előlről és hátulról nézve, egy közép-tengely körül tükrözve, ugyanazok a kontúrok görbe vagy szögletes vonalakkal meghúzva (Gombrich 1982, 26, Fig. 13). Roppant tanulságos, hogy úgy tűnik: szinte teljesen más képet, stílust és feltételezhető tartalmat látunk, de mindközben maga az ábrázolás alaptípusa ugyanaz! Egy másik példa már több mint egy évszázada áll figyelmeztetésül az ornamentikával foglalkozó régészek előtt. A Riegl „Ifordította” a klasszikus görög formakincs nyelvére a 878-ban épült kairói Ibn Tulun-mecset egyik díszítését – a kettő szinte felismerhetetlenül eltér egymástól (Riegl 1893, 304, Abb. 167-167a)! Így kell hát szemlélnünk az ábrázolásokat és az ornamentikai elemeket, azaz a hasonlóságaiknál nemcsak azt kutatva, hogy milyen képtípus vagy díszítőelem vándorlásával van dolgunk, hanem azt is, hogy különbségeik

14. Arheolozima preporučujemo da na to obrate pozornost.

15. Prvi pokušaj u istočnoeuropskoj regiji koji daje nadu, doduše bez medološkog udubljanja: Jacenko 2000, 142-145.

kratko ukazao na to da istočnoeuropske i azijske paralele arheološke ostavštine Huna u Karpatskoj kotlini u većini slučajeva nije moguće datirati oko 420., odnosno prije 373. god., dakle, u razdoblje kada Huni još nisu došli u Karpatska kotlina, odnosno ni u sâmu Europu (Bálint 1993, 197-198). To znači da su ti nalazi, doduše, odlične paralele hunskih predmeta u Karpatskoj kotlini, ali nipošto nije sigurno da su upravo tamo nađeni u grobovima hunskog stanovništva. Nešto slično sam uočio i kod Avara i mađarskih naseljenika: niti jedna od istočnoeuropskih paralela za njih nedvojbeno tipičnih tipova predmeta iz Karpatske kotline ne može se na zadovoljavajući način datirati u vrijeme prije 568., odnosno 895. god.¹⁶ pa slični orijentalni nalazi prema tome nisu prethodnici onima iz Karpatske kotline. Ta bi se spoznaja mogla proglasiti (ili već jest proglašena) specifičnošću arheologije stepe, međutim, pokazalo se da je određivanje ostavštine prvog naraštaja i kod zapadnoeuropskih naroda iz doba seoba naroda isto tako težak problem.¹⁷ Ni razni germanski narodi u novu domovinu nisu donijeli sve prijašnje tipove predmeta, pa se stoga ni u ranosrednjovjekovnoj zapadnoj Europi na temelju nekog predmeta samog po sebi ne može arheološki dokazati pojava novih naroda. Prema tome, nije riječ o slučajnom pojedinačnom primjeru ili nekoj posebnosti stepe ili pak manjem intenzitetu istraživanja, već se radi o općem fenomenu koji nije povezan samo s arheološkom građom naseljeničkih naraštaja iz doba seobe naroda. Nešto slično tome uočavamo i kod proširenosti tipova predmeta i slika, prikaza i ornamentalnih elemenata koji u međusobno vrlo udaljenim regijama bez izravne povezanosti ipak imaju određene sličnosti. (Smatram nepotrebnim ovdje iznositi primjere za to jer je pouka ono što čitatelje radova J. Strzygowskog i njegovih sljedbenika i dan-danas u stopu prati).

Međutim, ako tipovi predmeta, a posebice tipovi slika i ornamentalni elementi, nisu bili prenošeni u seobama naroda, kako su se onda proširili svijetom? U biti bismo trebali odgovoriti na pitanje kako se uopće širi kultura sâma. Konkretno, što bi bilo još važnije znati u slučaju Nagyszentmiklósa: kako se razni ikonografski prototipovi šire svijetom? Kako su dolazili do recipijenata? To je multidisciplinarni problem. Želimo li mu se približiti, zbog razjašnjenja stručne nadležnosti najprije, očito, treba utvrditi razliku između širenja kulture i konačnog rezultata tog procesa. Proučavanje ovog prvog ne može nikako biti zadatak ove knjige, budući da prije svega spada u područje etnografije i sociologije. Također, ne smijemo zaboraviti da si autori velikih djela s metodološki najrazvijenijeg područja arheologije, arheologije neolitika u jugoistočnoj Europi kao i predstavnici najmodernijih smjerova u arheologiji redovito postavljaju taj problem, dok se slično pitanje u arheologiji ranog srednjeg vijeka još nije ni postavilo! Ovo poglavlje knjige nije napisano uzalud, ako će predstavnicima tog stručnog područja ukazati na činjenicu da pri vrednovanju sličnosti pojedinih tipova predmeta, a posebice prikaza, treba postupati s najvećom mogućom pažnjom.

Arheolozima, koji se bave ranim srednjim vijekom,

16. Bálint 1993, 197-198; 1994; 1996, 943-944. S ovim sam gledištem trenutno usamljen među mađarskim istraživačima.

17. Usp. Landnahmen.

a lényeket érintőek-e, vagy csak ugyanannak a variációját, esetleg formai átköltését jelzik-e.

A KULTURÁLIS JELENSÉGEK ÉS KÉPTÍPUSOK TERJEDÉSÉRŐL¹⁴

A tudomány kezdeti korszakában a közép- és kelet-európai kora középkor régészetének kutatói számára mi sem volt természetesebb feladat, mint megkísérelni kimutatni a történetileg többé-kevésbé ismert steppei népvándorlások régészeti nyomát. A történeti események és folyamatok feltárása ma is e diszciplína egyik legfőbb feladata. Nagyon sok eredmény született e területen, pl. lehetővé vált több nép leletanyagának a meghatározása, és korábban ismeretlen történeti és kulturális folyamatokra derült fény. Amikor azonban az egyes népek anyagi kultúrájának a gyökereire és kialakulására terelődik a figyelem, akkor azonnal kiderül: bizonytalan talajra tévedünk.¹⁵ Nem tudom, hogy a mai kutatás egésze előtt mennyire egyértelmű az, ami néhány régész számára teljesen nyilvánvaló: az anyagi kultúrával kapcsolatos régészeti jelenségek legtöbbször a kora középkori steppei népek körében konkrétan nem kötődik, sőt: nem köthető népvándorlásokhoz. (Más problémakörbe tartozik az, hogy mivel a leletanyag időrendjét évnvi pontossággal sosem lehet majd tisztázni, azért valószínűleg mindig is eldönthetetlen marad, hogy az egyes divatjelenségek terjedése mennyire az adott periódus általános, nem-etnikus megnyilvánulása [“divat”], illetve mennyire függ közvetlenül össze egy-egy nép vándorlásával.) Egyszer röviden már rámutattam arra, hogy a Kárpát-medencei hun régészeti emlékek kelet-európai és ázsiai párhuzamai a legtöbb esetben nem keltezhetők a 420 körüli évek, illetve 373 elé, azaz arra a periódusra, amikor a hunok még nem költöztek be a Kárpát-medencébe, illetve magába Európába (Bálint 1993, 197-198). Ez azt jelenti, hogy a szóban forgó leletek olykor bár kitűnő párhuzamai a Kárpát-medencei hun tárgyaknak, de a legkevésbé sem biztos, hogy azok ott éppenséggel hun népeség sírjában láttak napvilágot. Hasonlót véltem megfigyelni az avarok és a honfoglaló magyarok esetében is: a rájuk kétségbevonhatatlanul jellemző Kárpát-medencei tárgytípusok kelet-európai párhuzamai közül megnyugtató módon egyet sem származtathatunk 568, illetve 895 előtről,¹⁶ azaz a hasonló keleti leletek nem előzményei a Kárpát-medenceieknek. E megfigyelést lehetett (volna) tévesnek vagy a steppei régészet specifikumának minősíteni, csakhogy kiderült: Nyugat-Európa népvándorlás kori népeinél is hasonlóan komoly gondot jelent az első nemzedék hagyatékának meghatározása.¹⁷ A különféle germán népek sem vitték magukkal az új hazába valamennyi korábbi tárgytípusukat, tehát a kora középkori Nyugat-Európában sem önmagában egy-egy tárgy az, amelynek alapján az új népek felbukkanása régészetileg igazolható. Ez azt jelenti, hogy nem egyedi, véletlen esettel, vagy éppen steppei kü-

14. Figyelemfelkeltés régészek számára.

15. A kelet-európai régióban első, örvendetes kísérlet; igaz, módszertani elmélyülés nélkül: Jacenko 2000, 142-145.

16. Bálint 1993, 197-198; 1994; 1996, 943-944. A magyar őstörténet vonatkozásában ezen álláspontommal a magyar kutatásban jelenleg egyedül állok.

17. Vö. Landnahmen.

oduvijek je bilo jasno kako su trgovinom,¹⁸ na Putu svile,¹⁹ putem kojeg su u ranom srednjem vijeku stvorene mnogostruke veze među najudaljenijim točkama Euroazije, kao i na putovanjima u različite svrhe te izvanrednim prilikama,²⁰ određeni predmeti i tipovi slika na prikazima dospijevali na određena vrlo udaljena od mjesta na kojima su prvobitno bili izrađivani. Ostaje samo veliko pitanje jesu li doista ti predmeti (transportirani Putem svile, prilikom putovanja diplomata itd.) i baš na taj način postali nositelji kulture! Za neke slučajeve to je očito djelomice točno, ali nikako ne za širenje masovnih dobara, a još manje za ukupni nastanak kultura i za širenje tipova slika. Tako su istraživači, primjerice, u slučaju rimskih i bizantskih mozaika pretpostavili da su knjige koje su smatrane uzorom za njih prenošene u oba smjera i da su se koristile generacijama,²¹ ali je kod predmeta gotovo neistraživo pitanje koji je od njih bio nositelj nekog tipa slike i tako utjecao na neki drugi.²² Pozivanje na posredničku ulogu svile u širenju i razvoju ranosrednjovjekovne ornamentike s pravom je općepoznato²³ budući da je svila u pravom smislu riječi spektakularna luksuzna roba koju je lako transportirati.²⁴ Mjerodavni podaci odnose se sigurno i na glavni grad i carski dvor u njemu; na temelju jednog usputnog, ali vrlo vrijednog promatranja pokazalo se da prikazi na mnogo bizantskih zdjela sadrže značajne sličnosti s mozaicima u carskoj palači (Trilling 1989, 49, nap. 89).

Čitav niz velikih problema još treba istražiti, npr. zašto brojni narodi i regije u ranosrednjovjekovnoj Europi nisu uspjeli stvoriti samostalnu umjetnost i samostalne kompozicije, poput mediteranskog svijeta, nego su bili upućeni na preuzimanje prikaza iz Rima ili Bizanta – ako su za to uopće imali volje i sposobnosti? Ako to isto pitanje postavimo drukčije, glasiće: zašto i kako je u Skandinaviji u doba Vikinga bez klasičnih uzora ili pak njihovim potpunitim preoblikovanjem uspjela nastati suverena „interpretatio germanica“? Treba posebno istražiti zašto se to nije dogodilo kod Avara i zašto kod mađarskih naseljenika nema scenskih prikaza. (Karakter istraživanja koja su se bavila ovim potonjim dobro

lönlegességgel, netán a kutatás alacsony intenzitásával van dolgunk, hanem egy általános jelenséggel, ami nem egyedül a népvándorlaskor honfoglaló nemzedékeinek régészeti anyagával kapcsolatos. Hasonlót figyelhetünk meg azon tárgy-, képtípusok, ábrázolások és ornamentikai elemek elterjedésénél is, amelyek egymástól távol eső, egymással közvetlen kapcsolatban nem állt régiók esetében mutatnak egymással hasonlóságot. (Erre szükségtelennek is látom példákat felhozni, mert ez a tanulság az, ami J. Strzygowski és követői munkásságából az olvasó számára ma lépteny nyomon leszűrődik.)

Amennyiben viszont a tárgy- és különösen a képtípusok, valamint az ornamentikai elemek nem népvándorlások révén, akkor hogyan másként terjedtek el a világban? Ehhez alapján véve arra kellene tudni választ adni, hogy egyáltalán miként terjed maga a kultúra. Konkrétan, amit Nagyszentmiklós esetében még fontosabb lenne tudni: miként terjednek a világban a különféle ikonográfiai prototípusok? Miként jutottak el azok a befogadóhoz? Ez egy multidiszciplináris probléma, melyhez közelítve a szakmai illetékességet tisztázandó először is az a nyilvánvaló, hogy különbséget kell tenni a kultúra terjedésének folyamata és annak végeredménye között. Az előbbi tanulmányozása a legkevésbé sem lehet e könyv feladata, mert elsősorban az etnográfia és a szociológia hatáskörébe tartozik. Ne feledjük azt sem, hogy a régészet módszertanilag legfejlettebb területével, a Délkelet-Európa ősrégészetével foglalkozó nagy összefoglalások szerzői és a legmodernebb régészeti irányzatok képviselői is rendszerint fölteszik maguknak ezt a kérdést, amihez hasonló a kora középkor régészetében még föl sem merültek! E könyvfejezet nem készült hiába, ha e szakterület művelőit rá tudja ébreszteni arra, hogy több körültekintéssel kellene eljárni az egyes tárgytípusok és főleg az ábrázolások között megfigyelhető hasonlóságok értékelése során.

A kora középkorral foglalkozó régészek számára mindig is evidens volt, hogy a kereskedelem,¹⁸ a kora középkorban Eurázsia legtávolabbi pontjai között sokféle kapcsolatot teremtő Selyemút¹⁹ és a különböző célból végzett utazások, rendkívüli alkalmak révén²⁰ bizonyos tárgyak, valamint az utóbbiakon látható ábrázolások képtípusai az eredeti készülési helyüktől lényegesen távolabbra kerülhettek el. Csakhogy valóban ezek (a Selyemúton, diplomáciai utazások stb. alkalmával szállított) tárgyak és éppen így lettek

18. Najisrcpniji pregled koji – za razliku od svog naslova – ne obrađuje samo trgovinu zapadnog Mediterana, već i trgovinu istočne Europe, u skladu s mogućnostima koje nude pisani izvori (Claude 1985); također o tome i o općenitim pitanjima vidi: Lopez, Raymond 1990; Randsborg 1991, 120-147.

19. Japanci su za to izmislili engleski izraz kojime žele obuhvatiti cjelokupna istraživanja o tome: „silkroadology“. Pored mnogih članaka, izložbenih kataloga i popularnoznastvenih radova o toj temi (literatura: Koch 1999, 538), v. najvažniju seriju izdanja posvećenu ovoj problematici „Silk Road Art and Archaeology“ (Kamakura).

20. Po A. D. Lee (1993, 162) u kasnoantičko doba i u ranom srednjem vijeku upravo su hodočasnici, studenti, klerici, trgovci i plaćenička vojska bili oni koji su vijesti i predmete širili svijetom. Tako se i znanstveniku koji se bavi nekim drugim razdobljem i nekim drugim dijelom svijeta jasno nameće hipoteza da su upravo diplomatski i svadbeni pokloni, kao i trgovačka roba, bili način na koji su se ekskluzivni predmeti u 9.-11. st. proširili po zapadnoj Europi (Kashnitz 1998, 58-61).

21. Brett et al. 1947, 68, nap. 1; Rice 1975, 17; Dauphin 1978, 400-423; Bruneau 1984, 241-272.

22. U istraživanjima rimske i perzijske umjetnosti stručnjaci su se time već iscrpno bavili, v. najnovije: Touchette 1995; Adamova 1998, 175-181; Arnold 1924; Azarpay et al. 1981, 170-180; Ghuchani 1998, 188-191; Lerner 1998, 162-167.

23. Primjerice Rice 1975, 17; isto na ikonama: Bank 1972, 177-184.

24. Posebnu dugovječnost uzoraka na tkanini pretpostavio je A. Stauffer (1992; 1992a, 45-49).

18. A legrészletesebb összefoglalás, mely – a címétől eltérően – nem pusztán a nyugati Mediterráneum, hanem az írásos források nyújtotta lehetőségekhez mérten Kelet-Európa kereskedelmét is tárgyalja (Claude 1985); ugyanerről és általános kérdésekről ld.: Lopez, Raymond 1990; Randsborg 1991, 120-147.

19. A japánok egy angol nyelvi terminust teremtettek erre, mely valamennyi, ez irányú kutatást kívánja kifejezni: „silkroadology“. Az ezzel foglalkozó igen nagy számú cikk, kiállítási katalógus és tudománynépszerűsítő munka (irodalmát ld. Koch 1999, 538) mellett ld. az e problémakörnek szentelt legrangosabb kiadványsorozatot: „Silk Road Art and Archaeology“ (Kamakura).

20. Lee (1993, 162) szerint a késő antik korban és a kora középkorban Ázsiában a zarándokok, diákok, klerikusok, kereskedők, zsoldosok voltak azok, akik hozták-vitték a világban a híreket és a tárgyakat. Egy másik korszakkal és másik világrésszel foglalkozó kutató számára is a diplomáciai ajándékok, nászajándékok és kereskedelmi áruk feltételezése a kézenfekvő, mint a 9-11. századi nyugat-európai exkluzív tárgyak elterjedésének módja (Kashnitz 1998, 58-61).

pokazuje da se tamo to pitanje uopće nije ni pojavilo).

Čini se da dio arheologa pri istraživanju podrijetla i povezanosti u ranosrednjovjekovnim srednjoeuropskim i istočnoeuropskim prikazima, a s njima i u ornamentici na posudama iz Nagyszentmiklósa, postupa poput astrologa, dakle, kombinira isključivo na temelju raspoloživih nalaza i prikaza, ne računajući s tim da može postojati i nešto drugo osim onoga što vidimo i poznajemo. Ostavimo li po strani gledište povijesti umjetnosti, to je povezano s opasnošću međusobnog povezivanja elemenata koji, zapravo, nemaju nikakve izravne veze jedni s drugima. Da bismo izbjegli tu očitu pogrešku, treba voditi računa da sve ono što možemo obuhvatiti, promatrajući širenje kulture, slični načinu na koji teče u uvodu već spomenuta rijeka ponornica. (Te rijeke izbijaju na najneočekivanijim mjestima i samo je posebnom tehnikom moguće ustanoviti odakle dolaze). Ta nam usporedba pomaže pri istraživanju kretanja motiva i ornamentalnih elemenata i možemo zaključiti da put nastanka tradicije, put prenošenja i sve njegove postaje, gotovo nikada nije moguće slijediti jer su nalazi i prikazi očuvani potpuno slučajno.

Na dijelu ranosrednjovjekovnih bizantskih i azijskih zlatarskih predmeta jasno se pokazalo da prikazi na njima - ponekad međusobno srodni, a ponekad jednostavno slični - nisu obične „paralele“ ili „analogije“. Ni oni, dakle, nisu mogli biti stvoreni drukčije od mozaika u rimsko i bizantsko vrijeme i svile u ranom srednjem vijeku: oponašanjem, kopiranjem, uz dodatak mašte zlatara. A kao što kod sličnosti ornamentike, mozaika i svile običavamo pretpostavljati postojanje umjetničke povezanosti, povezanosti među radionicama i knjiga s uzorcima, isto tako ne smijemo izvlačiti izravne povijesne zaključke na temelju eventualnih sličnosti među prikazima na zlatarskim predmetima. Poznato je da su tijekom povijesti euroazijske umjetnosti u više centara nastali brojni ikonografski prototipovi koji su postojali usporedo (npr., čovjek koji sjedi na konju, prizor borbe životinja, ljudski lik ili božanstvo između dvije životinje okrenute jedna prema drugoj itd.). Većina potječe iz antičke umjetnosti Bliskog istoka odakle su se proširili u raznim valovima i posredovanjem, tako da su se određeni tipovi slika stoljećima koristili paralelno jedni s drugima u različitim regijama, a sadržaj im je bio daleko od prvobitna značenja.

Korištenje postojećeg tipa slike imalo je svoj vanjski i unutrašnji aspekt. Prvi se izražavao u načinu obrade osnovne sheme: majstor je određeni tip slike mogao aktualizirati, varirati, dopunjavati originalni prikaz vlastitim kulturnim elementima u skladu s asociacijama iz lokalne kulture, dakle, dodavati mu novo i vlastito značenje i sadržaj. Unutarjni, sadržajni aspekt prepoznaje se po tome je li zlatar kopirao uzor, prilagođavao ga svojoj kulturni ili je, pak, posve preoblikovao original. Odabir ovih metoda koje je majstor koristio za novi prikaz vjerojatno je djelomice ovisio o umjetničkim i folklorističkim zahtjevima društvene sredine koja je naručivala djelo, ali ništa manje i o tehničkom umijeću majstora. To je najdalje koliko možemo ići s hipotezom u vezi s pitanjem kako je neka društvena zajednica obrađivala tip slike koji je do nje dospio. No što će konkretno o širenju kulture kao takve pronaći arheolozi koji se bave ranosrednjovjekovnim narodima iz stepa? Većinom će se susretati s fenome-

volna-e a kultura hordozói? Esetenként és részben nyilván igen, de semmiképpen sem a tömegáruk elterjedésének és még kevésbé a kultúrák egészének kialakulása esetében, s nyilvánvalóan nem lehetett így a képtípusok terjedése esetében sem. Pl. a római és bizánci mozaikoknál mintakönyvek ide-odakerülését, nemzedékeken át történt használatát feltételezi a kutatás,²¹ de a tárgyak esetében már szinte kideríthetetlennek látszik, hogy melyik hordozta az adott képtípust és hatott a másikra.²² A selymeknek a kora középkori ornamentika elterjedésében és fejlődésében játszott, közvetítő szerepére való hivatkozás – joggal – közhelyszámba megy,²³ hiszen a selyem könnyen szállítható s a szó szoros értelmében látványos luxuscikk.²⁴ A mértékadó bizonyára a főváros, azon belül is a császári udvar lehetett; egy elejtve tett, de nagyon értékes megfigyelés szerint sok bizánci tál ábrázolása szignifikáns hasonlóságokat mutat a császári palota mozaikjaival (Trilling 1989, 49. 89. j.).

Óriási problémák sora vár kutatásra, pl. hogy a kora középkori Európa számos népe és régiója a mediterrán világtól eltérően miért nem jutott el az önálló művészet, önálló kompozíciók kialakításához, és miért szorult arra – már amikor egyáltalán igénye és képessége volt rá –, hogy Rómától vagy Bizánctól vegyen át ábrázolásokat. Ugyanez a kérdés egy másik irányból föltéve: miért és hogyan alakulhatott ki a viking kori Skandináviában a klasszikus előképeknek vagy mellőzésével, vagy teljes átalakításával egy szuverén „interpretatio germanica”? Külön vizsgálatot igényel, hogy ugyanez vajon miért maradt el az avaroknál, és miért nincsen jelenetes ábrázolás a honfoglaló magyaroknál. (Az utóbbiakkal foglalkozó kutatás jellegét jól mutatja, hogy e kérdés még csak föl sem vetődött.)

Úgy látom, hogy a kora középkori közép- és kelet-európai ábrázolások, s velük együtt a nagyszentmiklósi edények ornamentikája eredetének és összefüggéseinek kutatása során a régészek egy része az asztrológusokhoz hasonlóan jár el: kizárólag a rendelkezésre álló leletek, ábrázolások alapján kombinál, s nem számol azzal, hogy más is létezhetik, mint amit lát, ismer. Az ismeretelméleti vonatkozástól eltekintve ez azzal a veszéllyel jár, hogy olyan elemeket hoznak kapcsolatba egymással, amelyeknek a valóságban nem is volt közvetlen köze egymáshoz. Ezt a nyilvánvaló hibát elkerülendő célszerű (lenne) azzal számolni, hogy ami a kultura terjedéséből általunk megragadható, az többnyire a bűvópatakok működésére hasonlít. (Az utóbbiak a legváratlanabb helyeken bukkannak fel, s az eredetük csak speciális technikával deríthető ki.) Ez a hasonlat a motívumok és ornamentikai elemek vándorlásának kutatása számára azt a tanulságot kínálja, hogy a hagyományozódás folyamata, az átvétel útja, annak állomásai szinte sosem követhetők nyomon, minthogy a leletek, az ábrázolások véletlenszerűen maradtak ránk.

21. Brett et al. 1947, 68, n. 1; Rice 1975, 17; Dauphin 1978, 400-423; Bruneau 1984, 241-272.

22. A római és a perzsa művészet kutatásában már bővebben foglalkoztak ezzel, ld. legutóbb: Touchette 1995; Adamova 1998, 175-181; Arnold 1924; Azarpay 1981, 170-180; Ghuchani 1998, 188-191; Lerner 1998, 162-167.

23. Pl. Rice 1975, 17; ugyanez az ikonokon: Bank 1972, 177-184.

24. A textileken alkalmazott minták különösen hosszú életét feltételezi A. Stauffer (1992; 1992a, 45-49).

Među najstarije metode arheologije spadaju tipokronološki, kulturološki, a ponekad čak i povijesni argumenti koji se oslanjaju na sličnosti različita stupnja na temelju promatranja oblika, ukrasa, umjetničkih zahvata zlatarske tehnologije itd. Pri proučavanju nalaza iz Nagyszentmiklósa istraživači su se obično pozivali na povijesne događaje, kontekst i/ili lingvističke podatke i tumačenja – djelomice zbog specifičnih povijesnih istraživačkih tradicija, a djelomice uslijed nedostatka spomenutih metodoloških osnova, kako bi takoreći zamijenili ove prve. Taj mješoviti način argumentacije karakterizira i postupak koji se često koristi pri vrednovanju sličnih obrisa i fenomena, čije se postojanje može dokazati u usporedbi nalaza iz ranosrednjovjekovne Karpatske kotline i istočnoeuropske stepe. Naime, pogrešno je pridavati pretjerano značenje sličnostima tipologije, ornamentike i prikaza ili pak prekritično podcijeniti njihovu ulogu.²⁷ (Oba tipa greške moguće je pronaći u arheologiji srednje i istočne Europe u ranom srednjem vijeku). U istraživanju Nagyszentmiklósa i u arheologiji srednje i istočne Europe mnogi se pri procjenjivanju paralela i analogija općenito još nalaze u početnoj, heurističkoj fazi u kojoj neki novi nalaz ili nova informacija još uvijek mogu dati sasvim novi smjer vrednovanju dotične građe ili kulture. To samo po sebi ne predstavlja veliku opasnost, već je u najgorem slučaju ponešto razočaravajuće; prava pogreška nastat će ako se novootkrivenim (i pretpostavljenim) paralelama pri donošenju zaključaka pripiše povijesno odlučujuća uloga. Potonji je slučaj u svojoj osnovi rezultat sljedećih teorijskih, odnosno istraživačkih nedostataka:

Odnos između predmeta i etniciteta

Jedna od najopćenitijih pogrešaka je pristup kojim se predmeti, točnije, određeni predmeti, promatraju kao etnička posebnost. Ovo nije mjesto za analizu i osporavanje „etnoarheologije“ koja je raširena u srednjoeuropskoj i istočnoeuropskoj arheologiji;²⁸ u vezi s vrednovanjem određenih

27 Zanimljivo je što je već više desetljeća prije New Archaeology i Post-processual Archaeology u mađarskoj arheologiji postojalo shvaćanje da je „prikupljanje podataka o paralelama isključivo pitanje marljivosti“ (Gy. László, predavanje na sveučilištu), dakle, do spoznaja o prošlosti moglo se doći i drugim metodama, a ne samo analizom – po mogućnosti – cjelokupnih raspoloživih podataka.

28 Istraživanje ranosrednjovjekovne arheologije srednje i istočne Europe od 1945. god. odredila su tri čimbenika: a) povijesno zaostajanje za teorijsko-metodološkim razvojem do kojeg je došlo u Zapadnoj Europi (osim hvalevrijednih iznimaka!), b) vulgarizirani način primjene marksizma, obilježen aktualnom politikom, koji je svojom (prisilnom) isključivošću u prvo vrijeme onemogućavao praćenje suvremenih duhovnih strujanja i metodološkog razvoja, a kasnije ga „samo“ otežavao. Iz istih su razloga i moderni metodološki radovi u Zapadnoj Europi ovdje su ostali bez odjeka, i to oni koji se bave etničkim poveznicama predmeta i arheoloških kultura, c) prodor nacionalizma u pojedine zemlje, uz koji je u zemljama neslavenskih jezika na dulje ili kraće vrijeme došlo još i do potpomaganja panslavizma.

Dosad su o bivšem Sovjetskom Savezu i Bliskom istoku provedene analize, v. Klejn 1993; Shnirelman 1996; 1998, 215-224; Silberman 1997, 103-112. Samo su kratki pregledi napravljeni o arheologiji prijašnjih „socijalističkih“ zemalja nakon Drugoga svjetskog rata, v. Antiquity 67 (1993) 121-156. Suvremena kritika ekstremne „etnoarheologije“, posebno u Istočnoj Europi nakon Drugog svjetskog rata: Shnirelman 1984; Klejn 1993, 339-348; Werbaert 1997, 97-128. O povijesno-teorijskim poveznicama tog pitanja v. Geary 1983, 15-26. Posljednja razmišljanja s gledišta arheologije doba seoba naroda v. Kaltofen 1984, 99-100; Wendorfski 1995; Jones 1997; Pohl 1998, 17-69; Daim 1998, 71-93; Brather 2000, 139-177.

A hasonló jelenetes ábrázolások kezelésmódjáról a Kárpát-medence kora középkori régészeti kutatásában (esettanulmányok)

Amikor elkezdett foglalkoztatni, hogy valójában mit jelentenek azok a hasonlóságok, amelyeket a nagyszentmiklósi kincs edénytípusaival, ornamentikájával és ábrázolásaival kapcsolatba szoktak, illetve lehet hozni, nem tudtam kutatási előzményekre támaszkodni. (Mint említettem, az „analógiának“ a nyugat-európai régészet egyik irányzatában szentelt nagy figyelem ellenére a bőséges irodalomban nem találtam hasznosíthatót e kérdéskör számára.) A közép- és kelet-európai régészek elméleti kritériumok nélkül, egymás szinonimájaként használják az „analógia“ és a „párhuzam“ terminust (korábbi munkáimban én is így tettem). A magyar kutatásban nem ügyelnek arra – pedig külön bonyodalmat jelent, mert szemiotikai félreértést szül(het) –, hogy nyelvünkben a „rokon“ jelző egyformán jelenthet '(genetikailag) rokon'-t és 'hasonló'-t. Ez pedig azt jelenti, hogy a magyar kutatóknak az anyanyelve relációkat kifejező szavai már eleve azt sugallják: ami 'hasonló', az egyben össze is tartozik, „tehát“ úgymond: egymással 'rokon'! (E vonatkozásban a New Archaeology művelői is hasonló módon gondolkodnak: „...the inference that certain admitted resemblances imply further similarity”).²⁶ Márpedig különösen egyes képtípusok vándorlása és több évszázadon át tartó használata éppenséggel azt bizonyítja, hogy a „hasonló“ a legkevésbé sem jelenti feltétel nélkül a „rokonság“-ot. Az e témakörrel kapcsolatos számos elméleti kérdés tisztázására nem vállalkozhatom. Nem is annyira azért, mert ennek vizsgálata a kora középkori eurázsiai steppe és a Kárpát-medencei steppei népek: az avarok és a honfoglaló magyarok kutatásában, sőt az egész közép-európai régészetben is teljesen ismeretlen, hanem mert a művészetelméletben járatlan vagyok. A jövődől, elmélyült vizsgálatokat valamelyest előkészítendő annyit tudok tenni, hogy a nagyszentmiklósi kincsel kapcsolatos néhány problémára föl hívom a figyelmet. Ezek egyik része általában a hasonlóságok történeti értékelése, a másik részük a nagyszentmiklósi ábrázolásokkal kapcsolatban rendszeresen hivatkozott keleti párhuzamok felhasználása során mutatkozik meg.

A régészet legrégebbi módszerei közé tartozik a különféle tárgyak formái, díszítései, ötvöstechnikai fogásai stb. között megfigyelhető és különböző fokú hasonlóságokra támaszkodó tipokronológiai, kulturális, sőt, olykor történeti érvelés. A nagyszentmiklósi kincs kutatásában részben a sajátos kutatástörténeti hagyományok hatására, részben az említett módszertani alapok hiánya következtében, s mintegy az előbbieket pótlandó szoktak történeti eseményekre, összefüggésekre és/vagy nyelvészeti adatokra, megfigyelésekre hivatkozni. Ez a vegyes érvelésmód jellemzi azt az eljárást is, amelyet a kora középkori Kárpát-medence és a kelet-európai steppe leletei között kimutatható hasonló vonások és jelenségek értékelése során gyakran alkalmaznak. Ugyanígy téves a tipológiában, ornamentikában és az ábrázolásokban megmutatózó hasonlóságoknak túlzott jelentőséget tulajdonítani, vagy azok szerepét hiperkritikusan alábecsül-

26. R. A. Gould, P. J. Watson cikke, Gramsch, Reinhold 1996, 238 nyoman.



Sl. 1 Vrč br. 2
1. kép A2. számú kancsó

nalaza i kultura iz ranog srednjeg vijeka već sam u jednom drugom radu naznačio svoj kritički stav (Bálint 1995), pa prirodno smatram nužnim podvrgnuti metodološkoj kritici i srednjoeuropsku i istočnoeuropsku inačicu takvoga pristupa.

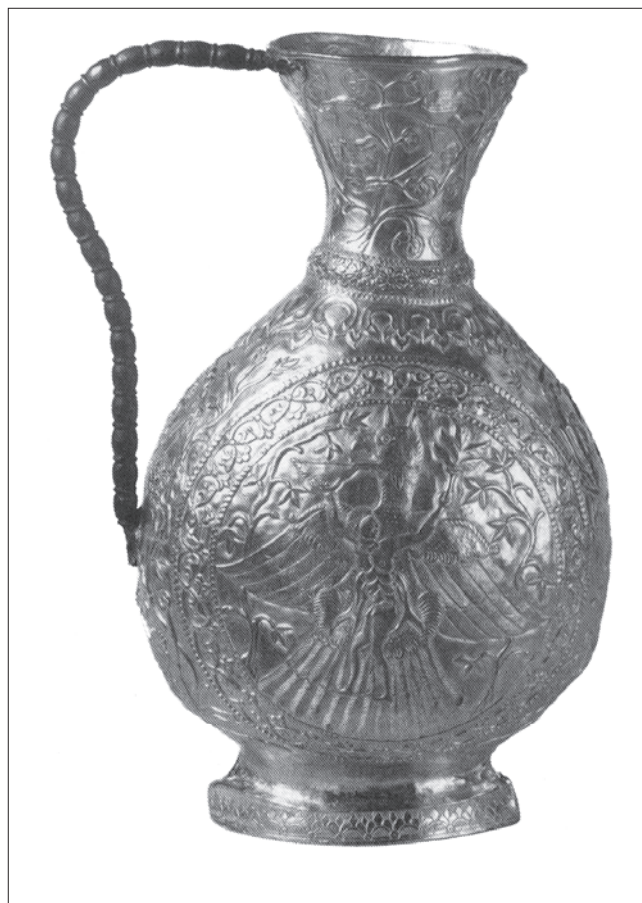
Povezanost kulture i povijesti

Druga pogreška proizlazi iz činjenice što je u arheologiji razdoblja seobe naroda u srednjoj i istočnoj Europi ostalo nerazjašnjeno koliko se daleko može ići pri povijesnom vrednovanju sličnosti koje se ponegdje uočavaju u materijalnoj i duhovnoj kulturi?²⁹

U ovom ću se poglavlju u vezi sa scenskim prikazima iz Nagyszentmiklósa baviti vrednovanjem sličnosti koje se mogu uočiti u svijetu („vani“) i na samom nalazu („unutra“), kao i sličnostima, identitetima pojedinih komada i u odnosu

Ne mogu ne spomenuti činjenicu da u arheologiji – posebice anglosaksonske – postoji i pozitivan smjer etnoarheologije; ona prilagodava etnografske spoznaje i pokušava ih primijeniti, v. Ethnoarchaeology 1979; Cribb 1991, 4-6; Ethnoarchéologie 1992; Carter 1997, 280-284; Bernbeck 1997, 104-106.

29. U iznimno sretnoj situaciji nalazi se ranosrednjovjekovna arheologija skandinavskih naroda jer se čini da se tamo prikazane osobe i predmeti često mogu dobro identificirati. Njihovo proučavanje potječe iz početaka istraživanja germanske arheologije, gdje su zlatni brakteati kompleksom „Slika i pismo“ („Bild und Schrift“, nap. prev.) ponudili iznimne mogućnosti, usp. Werner 1966.



Sl. 2 Vrč br. 7
2. kép A7. számú kancsó

ni.²⁷ (Mindkét hibatípus föllelhető a közép- és kelet-európai kora középkori régészetben.) Nagyszentmiklós kutatásában és általában a közép- és kelet-európai régészetben sokan a párhuzamok, analógiák megítélésében még mindig a kezdeti, heurisztikus fázisnál tartanak, azaz egy-egy új lelet vagy közlemény képes az adott leletegyüttes vagy kultúra értékelésének teljesen új irányt szabni. Ez önmagában nem hordoz nagy veszélyt, legföljebb kissé kiábrándító; igazi hiba akkor keletkezik, amikor az újonnan felfedezett (és vélt) párhuzamok a következtetésekben történetileg is döntő jelentőséghez jutnak. Ez utóbbi az alapjait tekintve az alábbi elméleti, illetve kutatási hiányosságokra vezethető vissza:

Tárgy és etnikum kapcsolata

Az egyik legáltalánosabb hiba az a szemlélet, amelyik a tárgyakat, pontosabban bizonyostárgyakat etnospecifikusak tekinti. Nem ez a hely hivatott az „etnoarcheológia“ közép- és kelet-európai régészetben elterjedt változatának az elemzésére és cáfolatára;²⁸ a kora középkor bizonyos lele-

27. Érdekeség kedvéért megjegyzem, hogy már évtizedekkel a New Archaeology és a Postprocessual Archaeology előtt is volt a magyar régészetben olyan felfogás, amely szerint „a párhuzamok összegyűjtése kizárólag szorgalom kérdése“ (László Gy., egyetemi előadások), azaz hogy a múlt feltárása más módszerekkel is elvégezhető volna, mint a – lehetőség szerint – rendelkezésre álló valamennyi adat elemzésével.

28. Közép- és Kelet-Európa kora középkori régészeti kutatását 1945-től a napjainkig három tényező határozta meg: a) a Nyugat-Európában végbement elméleti-módszertani fejlődéstől való történeti lemaradás

jednih prema drugima, u odnosu prema ostalima. Kao uvod će poslužiti dvije studije slučaja. Prvom bih želio pokazati koliko se raznoliko može interpretirati već i sam pojam „sličnosti“, a drugom kakvu opasnost – posebice pri istraživanjima scenskih prikaza – u sebi može kriti traženje paralela i analogija koje se odvija u jednom jedinom smjeru, bilo to zbog unaprijed stvorenih koncepcija ili zbog neinformiranosti.

Studija slučaja 1: Nagyszentmiklós i Rakamaz?

Ovdje ću prikazati način – inače vrlo raširen u mađarskim istraživanjima – na koji se između „prizora uzašašća“ na vrčevima br. 2 i 7 (sl. 1-2) u sklopu građe iz Nagyszentmiklósa i prikaza na srebrnim pločicama iz doba naseljavanja, koji su došli u muzej iz Rakamaz-gyepi földeka (Bálint 2004, sl. 26,1), povlače međusobne paralele. (U vezi s hipotetskim mađarskim podrijetlom građe vidjeti poglavlje VI). Povezivanje tih dvaju prikaza svojedobno je bilo odlučujući korak u povijesnom vrednovanju građe jer je najviše pridonijelo stvaranju mišljenja, a potom i njegova široka prihvaćanja u 1970-im godinama, naime, da Nagyszentmiklós valja smatrati rezultatom mađarske zlatarske djelatnosti 10.-11. st. Teško je objasniti zašto dominantni dio istraživača³⁰ nije primijetio kako u ovom slučaju jednostavno ne može biti govora o bilo kakvoj spomena vrijednoj sličnosti! Zamisao D. Csallányja da ta dva prikaza treba smatrati identičnima, odnosno međusobno srodnima, zajedničkih korijena (Csallány 1959, 324), u Mađarskoj je jednako kao i u djelu međunarodno priznatog B. I. Maršaka³¹ ugrađena u čitav niz znanstvenih rezultata i to tako da se ta hipotetska identičnost smatrala dokazanom, evidentnom te se mišljenje D. Csallányja preuzimalo jednostavnim pozivanjem na njega, a pritom se uopće nisu razmatrale temeljne razlike između ta dva prikaza. Ovo potonje čemo sada razmotriti:

– Kao što je već spomenuto (Bálint 2004, sl. 29), u umjetnosti naseljeničkog razdoblja uopće nema ljudskih prikaza (iznimka: Sárrétudvari-Hízóféld, grob 83 (Ancient Hungarians, 260, sl. 7)), pa čak niti prizora s dva bića (čovjek i životinja u različitim varijantama). (Iznimka: u rijetkim slučajevima u mađarskoj zlatarskoj umjetnosti 10. st. mogu se vidjeti same životinje, tamo gdje se ne radi o biljnoj ornamentici ili bićima iz mašte.) To već samo po sebi ukazuje na činjenicu da se dvije kompozicije koje uspoređujemo, ma kakav bio njihov duhovni sadržaj (u našem slučaju „prizori uzašašća“ iz Nagyszentmiklósa i prikazi ptica grabljivica iz Rakamaza), u svakom slučaju načelno razlikuju. To, pak, automatski dovodi do zaključka kako u ornamentici mađarskih naseljenika uopće nema prikaza kod kojega bi postojala i najmanja sumnja na mogućnost interpretacije kao mističnog prizora, sličnog onima iz Nagyszentmiklósa.

– Jedan od prikaza je ptica iz mašte (Nagyszentmiklós: grifon), a drugi je prava, ornitološki odrediva ptica (Raka-

30. U vezi s povezivanjem Nagyszentmiklósa i Rakamaza izražen je, doduše, oprez, ali niti autori tih formulacija iz toga nisu izvlačili nikakve zaključke, već su – iz drugih razloga – izravno ili neizravno i dalje ustrajali na teoriji o podrijetlu mađarskih naseljenika, npr. Bartha 1968, 131; László 1986, 114.

31. Marschak 1986, 345: [Ploče iz Rakamaza i Zemléna] „...prirodno odgovaraju kompozicijama...iz Nagyszentmiklósa“.

teinek, kultúrainak értékelésével kapcsolatban egy másik munkámban többször is jeleztem az ezzel kapcsolatos kritikai álláspontomat (Bálint 1995), s természetesen szükségét látom e szemlélet közép- és kelet-európai változata módosítására is.

A kultúra és a történelem összefüggése

A másik hiba abból a hiányosságból fakad, hogy Közép- és Kelet-Európa népvándorlás kori régészetiében tisztázatlan maradt: meddig lehet elmenni a tárgyi és a szellemi kultúra itt-ott megfigyelhető hasonlóságainak történeti értékelésében?²⁹

E fejezetben Nagyszentmiklós jelenetes ábrázolásával kapcsolatban a világban („kívül”) és a kincsen „belül” megfigyelhető hasonlóságok értékelésével, valamint a kincs egyes darabjainak egymással és másokkal való hasonlóságával, azonosságával foglalkozom. Bevezetésként két esettanulmányt mutatok be. Az elsőt az kívánom illusztrálni, hogy még magának a „hasonlóságnak” a fogalma is milyen sokféleképpen értelmezhető, a másodikkal pedig azt, hogy – különösen a jelenetes ábrázolások kutatásában – mekkora veszélyt hordozhat magában a párhuzamoknak, analógiáknak akár prekonceptióból, akár tájékozatlanságból fakadóan egyetlen irányban történő keresése.

1. esettanulmány: Nagyszentmiklós és Rakamaz?

A nagyszentmiklósi kincs 2. és 7. sz. korszákjában látható „égeragadási jeleneteknek” és a Rakamaz-Gyepi-földekről múzeumba került honfoglalás kori ezüstkorongokon látható ábrázolásnak a magyar kutatásban széles elterjedt, egymással való párhuzamba állítása módját mutatom itt be. (A kincs feltételezett magyar eredetéről ld. IV. fejezet.) A két ábrázolás összekapcsolása annak idején döntő jelentő-

(tisztelőre méltó kivételektől eltekintve!); b) a marxizmus vulgarizált és aktuálpolitikával töltött alkalmazása, mely a (kényszerű) kizárólagosságával az első időkben lehetlenné tette, később már „csak” megnehezítette a modern szellemi áramlatok és a módszertani fejlődés követését. Ugyanezen okokból maradtak itt visszhang nélkül azok a Nyugat-Európában készült modern módszertani munkák, melyek a tárgyak, régészeti kultúrák etnikai kapcsolatait taglalják; c) egyes országokban a nacionalizmus térnyerése, melyhez a nem-szláv nyelvű országokban még a pánszlávizmus hosszabb-rövidebb ideig történő kiszolgálása is járult. E korszak kutatástörténetéről egyedül a volt Szovjetunióval és a Közel-Kelettel kapcsolatban készültek beható elemzések ld. Klejn 1993; Shnirelman 1996; 1998, 215-224; Silberman 1997, 103-112. A volt „szocialista” országok II. világháború utáni régészetiéről csak rövid áttekintések születtek, ld. Antiquity 67 (1993) 121-156. A – különösen a II. világháború utáni Kelet-Európában – szélsőségesen művelt „etnoarcheológia” modern kritikáját ld. Snirelman 1984; Klejn 1993, 339-348; Werbaert 1997, 97-128. A kérdés történeti-elméleti vonatkozásához ld. Geary 1983, 15-26. A régészet szempontjából tett legutóbbi állásfoglalásokat ld. Kaltofen 1984, 99-100; Wendowski 1995; Jones 1997; Pohl 1998, 17-69; Daim 1998, 71-93; Brather 2000, 139-177.

Nem hagyható itt említés nélkül, hogy – különösen az angolszász – régészetben nagyon is létezik az etnoarcheológiának egy pozitív irányzata is; ez a néprajzi ismereteket adaptálja és kísérli meg kamatoztatni, ld. Ethnoarchaeology 1979; Cribb 1991, 4-6; Ethnoarchéologie 1992; Carter 1997, 280-284; Bernbeck 1997, 104-106. Ennek megtárgyalása kívül esik e könyv vállalt célkitűzésén.

29. Kivételesen szerencsés helyzetben van a kora középkori skandináv népek régészete, mert ott az ábrázolt személyek és tárgyak sokszor jól azonosíthatóknak tűnnek. Tanulmányozásuk a germánok régészeti kutatásának kezdeteire megy vissza, amihez az aranybrakteáták a „Bild und Schrift” együttese által különleges lehetőséget kínáltak, vö. Werner 1966.



Sl. 3 Pločica s nalazišta Staré Město
3. kép A Staré Město lelőhely táblayá

maz: vrsta sokola ili strvinar).³²

– Te dvije ptice imaju u kandžama posve različite stvari: jedna od njih drži čovjeka (Nagyszentmiklós),³³ a druga dvije male ptice, vjerojatno svoje mlade (Rakamaz). Naša se sumnja tu još pojačava: iako nipošto ne možemo točno znati što su prvobitno izražavala ta dva prikaza,³⁴ ipak već možemo utvrditi da su njihova značenja sigurno bila različita.

Detaljna usporedba Nagyszentmiklósa i Rakamaza omogućuje niz zaključaka, ali nas i upućuje na samokritiku: istra-

32. Iz članka D. Csallányja ne vidi se tko je ornitološki odredio životinjske likove što ih autor spominje (Nagyszentmiklós: „bradati sup“, Rakamaz: „smedoglavni sup“) i tko je utvrdio da su dvije male ptice na ploči iz Rakamaza ptice vodarice. Osim A. Alföldija o kojem će u nastavku biti govora, pticama vodaricama smatra ih i Z. Kádár (1968, 105-112).

Danas pokojni ornitolog Péter Beretz na moju je molbu bio analizirao ptice na ploči iz Rakamaza: „Jako svijen kljun, čupava glava. Noge nesumnjivo služe za hvatanje, kandže se ne vide, ali sigurno im je vrh oštar. Da su krila bila raširena, vidjelo bi se da imaju vrlo širok luk – takva krila nemaju ptice grabljivice (tj. ptice koje se koriste u lovu). Te ptice imaju uska i kratka krila... Krilo ptice iz Rakamaza ima šiljasti kraj, a to ukazuje na činjenicu da bi se moglo raditi o ptici sa šiljatim krajem krila, tj. o ptici koja brzo leti, možda o nekoj vrsti sokola. Zlatar je istodobno čitavu površinu tijela – osim nogu i dijela glave i vrata – prikazao голу, bez perja. Ta okolnost, kao i relativno dulji vrat, jako svijen kljun, relativno slabe kandže ukazuju na mogućnost da se radi o strvinaru. Koliko god stilizirana bila ta figura, ptica o kojoj se radi nikako ne može biti vodarica. Vrlo je vjerojatno da su dvije male ptice u njenim kandžama zapravo njezini mladunci... Činjenica što zlatar na vratu nije prikazao uzdužno položeno perje nego točkice, kazuje nam da se sigurno radi o ptičjem mladuncu. Isključeno je da se tu moglo raditi o vodaricama: imaju svijen kljun, ali nemaju plivaće kožice.“ (Iz pisma autoru, Szeged, 23. studeni 1972.)

Iz analize ornitologa proizlazi ono što se inače moglo i pretpostaviti, a to je da zlatar nije izradio znanstveno autentičan prikaz. Nikada nećemo znati da li se pri radu oslanjao na vlastito iskustvo ili na nekakav uzor, a ako je radio po uzoru, ne znamo u kojoj mjeri, dakle, da li ga kopirao ili slobodno dopunjivao iz vlastite mašte. Dvije činjenice iz ove analize možemo smatrati polazištem daljnjih istraživanja: a) ne radi se o prikazu vodarice, nego ptice grabljivice, b) ptica u kandžama drži svoje mlade, a ne ptice vodarice.

33. Ovu je razliku uočio Dienes (1972, 103, nap. 10).

34. Preduvjet za povezivanje ta dva prikaza je povezanost ploče iz Rakamaza sa sagom Turul.

ségű lépés volt a kincs történeti megítélése szempontjából, hiszen az meghatározó módon járult hozzá azon felfogás kialakulásához, majd a 70-es években annak széles körű elfogadásához, mely Nagyszentmiklóst 10.-11. századi magyar ötvösműnek határozta meg. Nehéz magyarázatot találni arra, hogy a kutatás meghatározó részének³⁰ miért nem tűnt fel: ebben az esetben egyszerűen nem is lehet szó említésre méltó hasonlóságról! Csallány D. azon ötlete, amely szerint a két ábrázolás azonosnak, illetve egymással rokonnak, közös gyökerűnek tekinthető (Csallány 1959, 324), Magyarországon – akárcsak a nagy nemzetközi elismertségnek örvendő B. I. Maršak munkásságában is³¹ – úgy épült be a tudományos eredmények sorába, hogy ezt a feltételezett azonosságot bizonyítottan tekintették, evidenciaként kezelték, s egyszerű hivatkozással átvették Csallány D. véleményét – mindeközben nem mérték föl a két ábrázolás között fennálló alapvető eltéréseket. Vegyük számba az utóbbiakat:

– A honfoglalás kori művészetben egyáltalán nincsen emberábrázolás (kivétel: Sárrétudvari-Hízóföld, 83. sír („Ancient Hungarians“ 1996, 260, Fig. 7), sőt, még két lényből álló jelenet (ember és állat együttese bármilyen változatban) sem fordul elő. (Kivétel: a 10. századi magyar ötvösségen belül azon ritka esetekben, amikor nem növényi ornamentikával vagy képzeletbeli lényel van dolgunk, akkor az állatok mindig önmagukban állnak.) Ez már önmagában is arra figyelmeztet, hogy bármilyen lehetett is az összehasonlított két kompozíciónak (értsd: Nagyszentmiklós „égberagadási jelenetei“ – rakamazi ragadozó madár ábrázolások) szellemi tartalma, azok között mindenképpen alapvető eltérés volt. Ebből automatikusan adódik az a következtetés, hogy a honfoglaló magyar ornamentikában egyáltalán nincsen olyan ábrázolás, amelyik esetében akár csak a legkisebb mértékben is gyanúba jöhetne, hogy az a nagyszentmiklóséhoz hasonló mitikus jelenetként lenne értelmezhető.

– Az egyik madár képzeletbeli (Nagyszentmiklós: griff), a másik valós, ornitológiailag meghatározható (Rakamaz: sólyomféle vagy keselyű).³²

30. Nagyszentmiklós és Rakamaz összekapcsolhatóságával kapcsolatban óvatos fenntartások megfogalmazódtak ugyan, de azok szerzői sem vonták le azokból a következtetést, hanem – más okokból – közvetett vagy közvetlen módon továbbra is kitartottak a honfoglaló magyar eredet teóriája mellett, pl. Bartha 1968, 131; László 1986, 114.

31. Marschak 1986, 345: [a rakamazi és szemléni korongok] „...entsprechen naturgemäß den Kompositionen... von Nagyszentmiklós“.

32. Csallány D. cikkéből nem derül ki, hogy kitől származnak az általa használt ornitológiai meghatározások (Nagyszentmiklós: „Bartgeier“, Rakamaz: „Mönchgeier“) és annak megállapítása, hogy a rakamazi korongon a két kis madár vízimadár lenne. Vízimadárnak tartja – az alább említendő Alföldi A. kívül – Kádár Z. is (1968, 105-112).

Kérésre néhai Beretz Péter ornitológus elemezte a rakamazi korongokon ábrázolt madarakat:

“Erősen hajlott csőr, a fejen kontyos dísz. Lába kétségtelenül markoló, karom nincs feltüntetve, de láthatólag hegyes végződésű. Ha ki lennének nyújtva a szárnyai, elég széles ívet mutatnának – ilyet a vágómadaraknál (azaz a vadászaton használt madaraknál) nem találni. Ugyanis a vágómadarak keskeny és rövid szárnyúak... A rakamazi szárnya hegyesen végződik, ez talán arra mutat, hogy hegyes szárnyvégű, azaz gyors röptű madár, talán sólyomféle lenne. Ugyanakkor az ötvös az egész testfelületet – a csüd, valamint a fej és nyak egy részének kivételével – csupasz, toll nélkülinek ábrázolta. Ez a körülmény, valamint az aránylag hosszabb nyak, az erősen hajlott csőr, a viszonylag gyenge karmok keselyűre utalnak. Bármennyire stilizált is ez a figura, az semmiképpen sem lehetséges, hogy ez a madár vadászmadár lett volna. Igen valószínű, hogy a

živači od pojave članka D. Csallányja nisu marili za navedene razlike i četiri desetljeća se nisu njima bavili. To se dogodilo jednostavno zato što su istraživači koji su se stalno pozivali na ta dva nalaza, doduše, primijetili te (skromne) sličnosti, ali su jednom za svagda na tome i ostali. Očito ni trenutak nisu razmišljali o tome što uopće može poslužiti kao osnova za utvrđivanje sličnosti?!³⁵ A ona nije bila ni u čemu drugom nego u tome što su ptice držale nešto u kandžama, dakle, radi se o vrlo udaljenoj paraleli, potpuno neprikladnoj za kulturološku i povijesnu ocjenu.

Studija slučaja 2: Sokolar na konju iz lokaliteta Staré Město

Studijom koja slijedi trebalo bi ukazati na činjenicu da istraživanje podrijetla pojedinih tipova slika i potraga za njihovim „paralelama“ u istraživanjima ranosrednjovjekovnog Karpatskog bazena i s kronološkog i s kulturološkog gledišta iziskuje puno opsežnije proučavanje nego što je danas uobičajeno.

Pri obradi pločice iz lokaliteta Staré Město sa sokolarom na konju (sl. 3) K. Benda je pokazao da posjeduje uzoran osjećaj za pravu mjeru jer se nije poveo za historiziranjem uobičajenim u arheologiji te regije i nije automatski precijenio kronološki čimbenik, dakle, nije se oslonio samo na činjenicu što je dotični predmet spadao u moravski kompleks nalaza iz 9. st. Zahvaljujući tom suzdržanom pristupu nije izvukao nikakve nerealne zaključke kakvi se inače vrlo lako mogu naći u nebrojenim slučajevima. (Drugo je pitanje što se u katalozima izložaba i popularnoznanstvenim radovima neizravno sugerira da se ovdje radi o moravsko/slavenskom prikazu osoba).

Kao što je poznato, pločica sa sokolarom na konju iz lokaliteta Staré Město pronađena je na jednom crkvenom groblju koje se datira u vrijeme prije posljednje trećine 9. st. (Poulik 1955, 320, 328, 332, 336; Benda 1963). Nema sumnje da tip slike na pločici nije prvobitno lokalna, dakle, moravska tvorevina – njezino podrijetlo, a potom i pitanje gdje je izrađen sâm predmet, još treba razjasniti. Autor informacije površno je pregledao sve važnije tipove paralela koje bi mogle doći u obzir iz regija koje su mu se činile relevantnima za ovaj problem. Uskoro ćemo vidjeti kako je prikupljanje podataka, koje se od samog početka odvijalo u ograničenom smjeru – kao što je i uobičajeno – i u ovom slučaju ograničavalo zaključke autora. (Ipak je šteta što je ovaj članak na češkom jeziku, uz kratak sažetak na njemačkom, u arheološkim istraživanjima Karpatske kotline te još i više u istraživanjima Bizanta i ranog islama s motrišta povijesti umjetnosti nezasluženo ostao bez odjeka).³⁶ Promatramo li isključivo podatke K. Bende, tada ocjena njegova razmišljanja, dakle, da li ono točno ili pogrešno, ne ovisi o tome da li se u proučavanje toga pitanja moglo uključiti još sličnih prikaza. On je od početka pogrešno procijenio geopolitičke i kulturno-povijesne realnosti i mogućnosti dospijevanja bilo kojeg elementa srednjoazijske kulture (?) u 8.-9. st. u sjevernu polovicu Karpatskog bazena (slično Bureš 1964, 44-46).

35. Od toga se ogradio samo K. Benda (1960, 284-286).

36. I posljednji istraživač prikaza sokolara na konju nije znao ništa o predmetu, dobro poznatom iz izložbenih kataloga i popularnoznanstvenih radova o ranosrednjovjekovnom Karpatskom bazenu (Durand 1998).

– A két madár teljesen mást tart a karmai között: az egyik egy embert (Nagyszentmiklós),³³ a másik két kis madarat, valószínűleg a fiókáját (Rakamaz). Tovább erősödik a gyanúnk: annak ellenére, hogy pontosan még csak nem is ismer(het)jük a két ábrázolás eredeti mondanivalóját,³⁴ már ennyiből is megállapítható: a jelentésük csakis eltérő lehetett.

Nagyszentmiklós és Rakamaz részletekbe menő összehasonlítása nemcsak tanulságos, hanem önkritikára is készítet: a kutatás Csallány D. cikke megjelenése óta a felsorolt különbségekre nem figyelt föl, azokkal négy évtizeden át nem foglalkozott. Ez egyszerűen nem következhetett más-ként, mint hogy a két lelet kapcsolatára folyton hivatkozó kutatók észrevették ugyan a (csekély) hasonlóságukat, de a figyelmük ezen a ponton egyszersmind le is ragadt. Nyilvánvaló, hogy egy pillanatig sem gondolták át: végül is mi az, ami egyáltalán az összehasonlítás alapját jelentheti?!³⁵ Ez mindössze annyi, hogy valamilyen madár valamit tart a karmai között – márpedig ez csak igen távoli párhuzamosság; kulturális, történeti értékelésre teljesen alkalmatlan.

2. esettanulmány: A Staré Město-i lovas solymász.

Az alábbi esettanulmány annak szükségességére kívánja fölhívni a figyelmet, hogy az egyes képtípusok eredetének kutatása és „párhuzamaik” feltárása a kora középkori Kárpát-medencei kutatásban a jelenleg szokásosnál mind kronológiai, mind kulturális tekintetben jóval szélesebb vizsgálatot igényel.

A Staré Město-i lovas solymászt ábrázoló korong feldolgozása során K. Benda példás mértékletességet mutatott, amikor nem követte a régió régészetében szokásos historizálást, és nem értékelte túl automatikusan az időrendi tényezőt, azaz nem támaszkodott egyedül arra a tényre, hogy a tárgy egy 9. századi morva leletegyüttesben került napvilágra. E visszafogottságnak köszönhetően nem jutott olyan irreális következtetésre, amelyhez hasonló különben számtalan más esetben igen könnyen megszületik. (Más kérdés, hogy kiállítási katalógusokban, népszerűsítő munkákban közvetett módon az sugalmazódik, hogy morva/szláv személy ábrázolásával van dolgunk.)

Köztudott, hogy a lovas solymászt ábrázoló korong egy, a 9. század utolsó harmada előtti időre keltezhető templomkörüli temetőben látott napvilágot (Poulik 1955, 320, 328, 332, 336; Benda 1963). Nem férhet kétség ahhoz, hogy a képtípus nem eredeti helyi, ómorva termék – tisztá-

karmában tartott két kis madár az ő kicsinyei... Az a tény, hogy a nyakon nem hosszanti irányú tollakat, hanem pontocskákat jelzett az ötvös, azt mutatja, hogy feltétlenül fiókákról van szó. Kizárt, hogy vízimadarak lennének: hajlott csőrük van, ugyanakkor pedig úszóhártyájuk egyáltalán nincsen.” (Levél a szerzőhöz, Szeged, 1972. november 23.)

Az ornitológus által adott elemzésből kiderül, ami egyébként is sejthető volt: az ötvös nem tudományosan pontos ábrázolást készített. Sosem lehet megtudni, hogy munkája során a saját tapasztalatára vagy valamilyen előképre támaszkodott-e, s az utóbbi esetben milyen mértékben, azaz hogy másolt-e vagy azt szabadon egészítette ki a saját fantáziájával. Az írottakból két megállapítás számít a további kutatás számára kiindulópontnak: a) nem vízi-, hanem ragadozó madár ábrázolásával van dolgunk, b) a madár a karmaiban a fiókait és nem vízimadarakat tart.

33. Erre az eltérésre fölfigyelt Dienes (1972, 103. 10. j).

34. A két ábrázolás egymással való összekapcsolásának előfeltétele a rakamazi korongnak a turul-mondával való kapcsolatba hozatala.

35. Fenntartásokat egyedül Kl. Benda fogalmazott meg Benda (1960, 284-286).

Budući da je K. Benda od prikaza sokolara na konju proučavao samo zapadnoeuropske i orijentalne iz ranog srednjeg vijeka, što se tiče njihove ukupnosti doista se nije prevario u činjenici da je onaj iz lokaliteta Staré Město u svakom slučaju jedan od najranijih. Međutim, njegovo razmatranje nije obuhvatilo ostale epohe i regije, iako bi uz načelno isključenje svake mogućnosti povezivanja s bizantskim bilo svrhovito razmotriti kako i zašto bi uopće bilo za pretpostaviti da se u tom razdoblju, koje je smatrao mogućim vremenom nastanka pločice, drugom polovicom 8. st., u Karpatskoj kotlini radilo o umjetničkom utjecaju s jugoistoka, s ishodištem u islamu. Takvo razmatranje nije poduzeto niti glede susjednog Bizanta, niti kalifata iz kojeg je utjecaj navodno bio došao. K. Benda, srećom, nije razmišljao o izravnoj vezi s islamskim svijetom, budući da za to nije bilo nikakva realnog uporišta, nije pomišljao niti na mogućnost da bi taj inače potpuno nerealni „islamski utjecaj“ do zlatara koji je izradio pločicu možda došao preko Balkana i Bizanta ili Balkana i Sredozemnog mora ili, pak, eventualno istočnoeuropske stepe. (I to je ispravno jer se sve ovo ni na koji način ne bi moglo dokazati). Međutim, ako niti jedna od tih inačica ne dolazi u obzir, kao dokaz da tip slike na pločici s lokaliteta Staré Město potječe iz Azije, prisiljeni smo razmisliti o Bizantu kao mjestu iz kojeg je lik sokolara na konju mogao dospjeti u Karpatska kotlina.

Kako procijeniti tu mogućnost? Želimo li, naime, pod svaku cijenu ustrajati u tome kako se radi o islamskom podrijetlu, prvo bismo trebali imati hipotezu, a potom i dokaz da je lik sokolara na konju u Bizansko Carstvo došao iz kalifata. Međutim, to je zbog sustava koji su u to vrijeme omogućavali međusobno povezivanje nezamislivo, a nije bilo niti pokušaja potkrepljivanja te mogućnosti. Zanimljivo, K. Benda pokušavao je riješiti taj problem upravo pomoću pretpostavke da se radilo o kasnosasanijskom ili postsasanijskom povezniku, iako njegovoj pažnji nisu izmakli određeni kasnoantički/koptski prethodnici koji se mogu dovesti u vezu s prikazom. Za to jednostavno nema nikakve realne osnove, i to ne samo zato što bi se time došlo do spomenutih neriješenih pretpostavki, već i stoga što je i samo postojanje tog posrednog poveznika više nego nesigurno. Ono što, zapravo, iznenađuje u cijelom tom razmatranju jest činjenica da potječe od češkog znanstvenika čija su znanja više usmjerena na Bizant, a ne na Orijent. Zacijelo ne postoji drugo objašnjenje za to što je želio slomiti panslavističku koncepciju L. Niederlea koja je u njegovoj domovini desetljećima određivala znanstveno vrednovanje Avara i Slavena, što je tražio druge načine koji su možda omogućili približavanje pa tako i sam dospio pod utjecaj „preferiranja Orijenta“. Budući da je to ipak neobično za češkog znanstvenika (znakove razmišljanja koja upućuju na nešto slično nalazimo i u djelu J. Wernera), pokazalo se da takvo gledište kod mađarskih i bugarskih arheologa nije isključivo izraz nacionalne pristranosti, već pristup svojstven za tu znanstvenu školu.

Pločica s lokaliteta Staré Město stalno se pojavljuje među izlošcima arheološke ostavštine kneževine Moravske. K. Benda je dopustio mogućnost da se radi o lokalnoj, moravskoj proizvodnji;³⁷ slovački istraživači uopće ni ne misle

37. Svoje je prijašnje mišljenje o proizvodnji u Karpatskom bazenu i kasnije

záras vár tehát annak eredete és persze az is, hogy hol készült maga a tárgy. A közlemény szerzője vázlatosan áttekintette az általa ismert és a probléma szempontjából relevánsnak tűnő régiókból számbavehető párhuzamok valamennyi főbb típusát. Hamarosan látni fogjuk: az eleve korlátozott irányú adatgyűjtés – mint rendszerint – ez esetben is előre meghatározta a szerző végkövetkeztetését. (Ezzel együtt kár, hogy a cseh nyelven megjelent s csak egy rövid német kivonattal ellátott cikk – érdemtelenül – visszhang nélkül maradt a Kárpát-medencei régészeti és még inkább a bizánci, korai iszlám művészettörténeti kutatásban).³⁶ Mármost ha kizárólag a Kl. Benda által ismert adatokat nézzük, akkor gondolatmenetének megítélése, hogy tudniillik az helytálló-e vagy téves, nem azon múlik, hogy még több hasonló ábrázolás is bevonható a kérdés tanulmányozásába; ő eleve a geopolitikai és kultúrtörténeti realitásokat, valamint annak lehetőségét mérte fel tévesen, hogy miként jutott volna el a közép-ázsiai kultúrának (?) valamilyen eleme a 8.-9. századi Kárpát-medence északi felébe (hasonlóképpen Bureš 1964, 44-64).

Mint ahogy K. Benda a lovas solymász-ábrázolások közül egyedül a kora középkori nyugat-európaiakat és keletieket vizsgálta, azok együttesét nézve valóban nem tévedett, hogy a Staré Město-i mindenképpen az egyik legkorábbi. Nem terjedt ki azonban a figyelme más korszakra és más régióra, pedig célszerű lett volna azt is mérlegelnie, hogy – miután előzetesen kizártnak vélte mindennemű bizánci kapcsolat lehetőségét – a korongnak általa föltételezett egyik lehetséges készülési időszakában, a 8. század 2. felében egyáltalán hogyan és miért képzelhető el a Kárpát-medencében egy délkeleti irányból érkező, iszlám eredetű művészeti hatás. Ez a vizsgálat sem a szomszédos Bizánc, sem pedig az átadónak feltételezett Kalifátus vonatkozásában nem történt meg. Közvetlen iszlám kapcsolatra K. Benda szerencsére nem gondolt, annak viszont – mindennemű reális támpont hiányában – még a lehetősége sem merült föl, hogy ez a különben teljesen irreális „iszlám hatás“ netalán a Balkánon és Bizáncon vagy a Balkánon és a Földközi-tengeren keresztül, esetleg a kelet-európai steppén keresztül jutott volna el a korongot készítő ötvöshöz. (Helyes, mert mindez a legcsekélyebb mértékben sem volna igazolható.) Amennyiben pedig mindezen változatok egyikének figyelembevételével sem lehetséges a Staré Město-i korong képtípusát Ázsiából származtatni, akkor kénytelenek vagyunk Bizánctól számításba vennünk, hogy onnan juthatott el a lovas solymász alakja a Kárpát-medencébe.

Hogyan kezeljük ezt a lehetőséget? Ha ugyanis mindenképpen ki akaránk tartani az iszlám eredeztetés mellett, akkor először is annak előfeltételezésére, majd bizonyítására volna szükség, hogy a lovas solymász alakja a Kalifátusból került volna át a Bizánci Birodalomba. Ez azonban a szóban forgó időben, az adott kapcsolatrendszeret tekintetbe véve elképzelhetetlen – nem is történt kísérlet e lehetőség igazolására. Igen érdekes, hogy miközben K. Benda figyelmét nem kerülték el az ábrázolással kapcsolatba hozható bizo-

36. A lovas solymász-ábrázolások legutóbbi kutatója sem tudott erről a kora középkori Kárpát-medencével foglalkozó kiállítási katalógusokból, népszerűsítő kiadványokból jól ismert tárgyról (Durand 1998).

na neku drugu mogućnost kao što je avarsko podrijetlo u 8. st. Potonje se na temelju dosad poznatih nalaza ne može nedvojbeno dokazati, jer niti sam tip predmeta niti način punciranja nemaju avarska obilježja. Ali, i sa svim tim značajkama ta je pločica jedinstvena upravo za moravske nalaze iz 9. st.! Na kraju, taj lijepi ukras zbog niza značajki (usp. tip predmeta, tehnika) koje ga nedvojbeno razlikuju od velikog broja avarskih zlatarskih predmeta, ipak moramo smatrati moravskim proizvodom.

Što se tiče podrijetla tipa slike prikaza na pločici, situacija je tu drukčija. U vrijeme kada je članak K. Bende bio napisan još nisu bila poznata dva kasnoavarska nalaza, od kojih jedan vjerojatno, a drugi sigurno isključuje bilo kakvu kombinaciju vezanu uz islamsku kulturu. Prvi od njih spada u bogate nalaze iz avarskog groba u mjestu Zamárdi, a radi se o brončanoj pločici izvedenoj na proboj s prikazom konjanika (Bárados 1998, sl. 38). Na njoj se unatoč visokom stupnju stilizacije dobro raspoznaje kako desna ruka jahača, tijela okrenutog prema promatraču, drži konja za glavu, dok je lijeva ruka vodoravno ispružena. Ta je ruka sve šira kako se pruža prema šaci; ne može se reći je li to zbog nespretnosti onoga koji je izradio model odljeva ili se pak time htjelo naznačiti da jahač drži nešto u šaci (Bálint 2004, sl. 125,3). Ikonografija jednog brončanog ukrasnog privjeska iz okolice Odesse potpuno je identična, samo što se na njoj bolje vidi da je na prototipu bio prikaz ptice (Stanilov 1985, 43, sl. 1-2). Koliko god prikaz bio nepotpun, može se utvrditi sljedeće: svi važniji dijelovi tijela jahača i konja naznačeni su u osnovnim crtama. Sličnih prizora, dakle, onih na kojima jahač ima ispruženu ruku, ima i na bizantskim i ranosrednjovjekovnim zapadnoeuropskim prikazima,³⁸ s tim da tamo jahač ne drži ništa u ruci; stoga nema sumnje u rimsko podrijetlo takvog tipa slike („car pobjednik“). Nasuprot tome, prikaz na drugom avarskom nalazu potpuno je jasan: na štitastom pojašnjom okovu od lijevane bronce s nepoznatog nalazišta vidi se čovjek koji jaše na nekom biću iz mašte ili lavu, a desnicom drži koplje upereno prema naprijed (?), dok lijevicom drži pticu velikog kljuna i dugačkog repa (Bálint 2004, sl. 125,4) (Daim 1996, 353, br. 5.282). Na temelju obaju podataka tip slike sokolara jahača sigurno je postojao kod Avara u 8. st. Uzmemo li u obzir da taj tip ne susrećemo u kalifatu prije 10. st. (čak se ni zdjela iz Kutemska (Bálint 2004, Abb. 125,6)³⁹, dobro poznata mađarskim istraživačima zbog svog navodnog staromađarskog podrijetla [?], ne može datirati u ranije doba, dok se pečeneško/uzeški grob u kojemu se na jednoj pločici također nalazi grubi prikaz tog tipa slike može datirati na kraj 10. st. – Dvornicenko, Fëdorov-Davydov 1989, 111, sl. 88), očito je da arhetip možemo tražiti samo u Bizantu, gdje ćemo ga doista i naći, premda u malom broju i kao kronološki međusobno nesukladne poveznike.

Kao prvo bih spomenuo prikaz koji je po vremenu i prostoru najbliži onima iz Karpatske kotline što ih ovdje obrađujemo, a na čiju je važnost za arheologiju Avara i doseljeničkog razdoblja Gy. László ukazao već prije dobrih pola

zadržao (Benda 1973, 101).

38. Brown 1989, 72, sl. 2; Nord de France 98, br. 113b; Brown 2000, 121.
39. László 1942, XIII, T. 1; Darkevič 1976, 172, T. 56,4; Marschak 1986, sl. 119; Fodor et al. 1996, 56, gore. Taj je tip slike korišten i kasnije u Volga Bugarskoj: Smirnov 1964, 61, sl. 23,1, 63, sl. 24; Belavin 2001, 116-122; Langó 2003.

nyos késő antik/kopt előzmények, ő mégis mindenáron egy késő vagy posztszásánida közvetítő láncszem feltételezésével próbálta a problémát megoldani. Ennek egyszerűen nincsen realitása, s nemcsak azért, mert az a fennemlített, megoldásra váró előfeltételeket vonná maga után, hanem mert már magának e közvetítőnek a létezése is több mint bizonytalan. Az egész elképzelésben igazán az a meglepő, hogy egy cseh tudós részéről merült föl, akinek az iskolázottsága éppenséggel Bizánc- és nem Kelet-irányultságú kellett, hogy legyen. Nem is találni rá más magyarázatot, mint hogy szakítani kívánván az avarok és a szlávok megítélését a hazájában évtizedeken át meghatározó, pánszláv ihletésű L. Niederle-i koncepcióval, más megközelítésmód után kutatva ő is a „keletpreferencia” hatása alá került. Mint-hogy pedig ez egy cseh kutató részéről mégiscsak szokatlan (hasonlóra utaló jellel J. Werner munkásságában is találkozunk), ezért megmutatkozik, hogy e látásmód a magyar és bulgár régészeknél nem kizárólag a nemzeti elfogultságnak, hanem egy tudományos iskolának, szemléletmódnak a megnyilvánulása.

A Staré Město-i korong állandóan szerepel a morva feldolgozás régészeti hagyatékát bemutató tárgyak között. K. Benda a helyi, morva készülésének is esélyt adott;³⁷ a mással, a 8. századi avar eredet lehetőségével a szlovák kutatás egyáltalán nem számol. Kétségtelen, hogy ez utóbbi a jelenleg ismert leletek alapján nem bizonyítható, mert sem a tárgy típusa maga, sem a poncolás jellege nem mutat avar jellegzetességet. Csakhogy ugyanezen vonások tekintetében egyedülálló a korong a 9. századi morva leletanyagban is! Végül is az óriási darabszámmal képviselt avar ötvöstar-gyaktól való, egyértelműen elhatároló jegyek (vö. tárgy típus, technika) alapján mégis csak morva készítménynek kell gondolnunk ezt a szép dísz tárgyat.

Más lehet a helyzet a rajta látható ábrázolás képtípusának eredetével kapcsolatban. K. Benda cikke írása idején még nem volt ismert az a két késő avar kori lelet, amelyek közül az egyik feltehetőleg, a másik pedig egyértelműen fölöslegessé tesz minden, az iszlám kultúrával kapcsolatos kombinációt. Az első a zamárdi avar temető gazdag leletanyagába tartozik. Ez egy lovast ábrázoló áttört bronzkorong (Bárados 1998, 38. kép.), melynél a nagyfokú stilizálás mellett is jól látszik, hogy a testtel szembeforduló lovas jobb keze a ló fejét fogja, a bal karja pedig vízszintesen kinyújtott. Ez a kar a kéz irányába haladva fokozatosan kiszélesedik; eldönthetetlen, hogy vajon ez az öntőmintát készítő mester gyakorlatlansága miatt alakult-e így, vagy pedig azt akarta-e jelezni, hogy a lovas valamit tart a kezében (Stanilov 1985, 43, Fig. 1-2). Az ábrázolás minden kezdetlegessége mellett is meg kell állapítani: a lovas és a ló valamennyi fontosabb testrésze jelzésszerűen fel van tüntetve. Hasonló ábrázolásokkal, azaz amelyeknél a lovas kinyújtja a karját, bizánci és kora középkori nyugat-európai ábrázolásokon is találkozunk,³⁸ de ott a kézen nincsen semmi sem; a képtípus római eredete („győztes császár”) aligha vonható kétségbe. A második avar kori leleten látható ábrá-

37. Korábbi véleményét a Kárpát-medencei készülest illetően később is fenntartotta: (Benda 1973, 101).

38. Brown 1989, 72, Fig. 2; Nord de France 98, No. 113b; Brown 2000, 121.

stoljeća.⁴⁰ U sjevernotalijanskoj opatiji San Pietro u Valle nalazi se fragment jedne mramorne ploče s prikazom konjanika, a na prikazu se vidi čovjek s pticom na ruci (Bálint 2004, sl. 125,2). Kompozicija se poklapa s pločom iz nalazišta Staré Město: konj se kreće na lijevu stranu, jahač u desnoj ruci drži uzde, a na lijevoj mu sjedi velika ptica. Zahvaljujući identifikaciji imena na natpisu, Dux von Spoleto Hilderik II. (739.-740.), mramornu ploču valja datirati u sredinu 8. st., dakle, upravo u razdoblje prikaza u Karpatskoj kotlini koje ovdje obrađujemo (Menis 1991, 307-308, br. VII.10). Ta paralela nije slučajna: i druge se paralele sa sokolarima na konju iz Karpatske kotline mogu naći na mediteranskom prostoru: na kasnoantičkim spomenicima (Romanini 1971, II, 425-467), na jednoj koptskoj tkanini iz 4.-5. st. (Pfister 1932, T. 6, srednji red, lijevo) i na jednom mozaiku s kraja 5.-početka 6. st. u vili koja je pronađena u dijelu Kartage pod nazivom Byrsa (Bálint 2004, sl. 125,1) (Gaukler 1904, 1-14; Parrish 1984, T. 25). Novi nalaz sličan onom iz Kutemska nađen je u sjevernom Sibiru, na jamalsko-nenečkom području; ta je srebrna zdjela sačuvana u izrazito fragmentarnom stanju. Na temelju ukrašenog oglavlja jahača i prikaza stremena, čini se da se zbog sličnosti u oblikovanju lica sa seldžučkim prikazima 10.-12. st.⁴¹ ovdje ipak radi o proizvodu 10.-11. st., čime otpada zaključak da je riječ o staromađarskom zlatarskom proizvodu iz 9. st. (Fedorova 1990, 161-162; Maršak 1986, 120-121, br. 55). Iz razdoblja ovog potonjeg potječe i jedan okov pojasne torbice od slonovače, proizveden u Bizantu, na kojemu je također prikazan jahač koji puše u rog, s lovačkom pticom (Bálint 2004, sl. 125,7).

Nema nikakve sumnje da tip slike sokolara na konju nije orijentalnog već kasnoantičkog podrijetla te da spomenuti prikazi iz Karpatske kotline potječu iz Bizanta.⁴² I iz kronoloških se odrednica vidi da je taj tip slike upravo iz Bizanta mogao dospjeti u islamsku umjetnost, a ne obrnuto! (Drugo je pitanje da li bi prikazi sokolara na konju na srednjovjekovnoj svili u zapadnoj Europi zahvaljujući već dobro istraženom arapskom posredovanju, a možda i mozarapskoj umjetnosti, mogli doista potjecati iz Orijenta, a ne iz Bizanta gdje se nakon 10. st. više ne pojavljuju).⁴³ U takvoj situaciji, što se tiče slučaja pločice iz lokaliteta Staré Město, ne trebamo nužno računati čak niti s avarskim posredovanjem, jednostavno zato što je taj tip slike kod potonjih moguće dokazati u ranije doba. Zlatar koji je izradio pločicu s lokaliteta Staré Město mogao je crpiti čak i izravno iz nekog bizantskog izvora, jednako kao što izvor bizantskih crta na moravskom nakitu iz 9. st. ne moramo, odnosno ne možemo tražiti kod

zolás viszont teljesen egyértelmű: az ismeretlen lelőhelyről származó, pajzs alakú, öntött bronz övveret esetében egy képzeletbeli lényen vagy oroslánon lovagló embert látunk, aki a jobb kezében előretartott lándzsát (?), a bal karján pedig nagy csőrű, hosszú farkú madarat tart (Daim 1996, 353, br. 5.282). E két adat alapján egyértelműen megállapítható: a lovas solymász képtípusa megvolt a 8. századi avaroknál is. Mármost tekintettel arra, hogy ugyanezzel a Kalifátusban a 10. század előtt nem találkozunk (a magyar kutatásban a feltételezett ősmagyar eredete [?] miatt jól ismert kutemski táj³⁹ sem keltezhető ennél korábbra, amint 10. század végi lehet az a besenyő/uz sír, amelyben egy korongon elnagyoltan szintén ezt a képtípust ábrázolták – Dvornicenko, Fëdorov-Davydov 1989, 111, ris. 88), ezért nyilvánvaló, hogy az archetípust csakis Bizáncban kereshetjük. Meg is találjuk, mégha kis számban és kronológiailag egymáshoz nem kapcsolódó láncszemekként.

Elsőként azt említem, amelyik térben és időben a legközelebb esik a most tárgyalt Kárpát-medenceiekhez. Ezen ábrázolásnak az avar és honfoglalás kori régészet számára releváns voltára László Gy. már bő fél évszázada fölhívta a figyelmet.⁴⁰ Az észak-itáliai San Pietro in Valle apátságában őrzik egy olyan lovast ábrázoló márványlap töredékét, amelyen a kezében madarat tartó embert látunk. A kompozíciója megegyezik a Staré Město-i korongéval: a ló balra halad, a lovas jobb kezével a gyeplőt tartja, a bal kezén viszont valamilyen nagy madár ül. A feliratában szereplő személynévnek II. Hilderich spoletói duxszal (739-740) való azonosítása révén ez a márványlap a 8. század közepére, azaz éppen a most tárgyalt Kárpát-medencei ábrázolások korára keltezhető (Menis 1991, 307-308, No. VII.10). Ez a párhuzam nem véletlen: a Kárpát-medencei lovas solymász-ábrázolások többi párhuzamát is a Mediterráneumban leljük föl: késő antik emlékeken (Romanini 1971, II, 425-467), egy 4-5. századi kopt szöveten (Pfister 1932, Pl. 6, középső sor, balra) és a Karthago Byrsa részében feltárt villa 5. század végi-6. század eleji mozaikján (Gaukler 1904, 1-14; Parrish 1984, Pl. 25). Újabb, a kutemskihez hasonló lelet került elő Észak-Szibériában, a Jamal-Nyenyec területen; ez az ezüsttál erősen töredékes. A lovas fejdísz és a kengyel ábrázolása, az arc megformálásának a 10.-12. századi szeldzsuk tárgyakon látható ábrázolásokkal való hasonlósága⁴¹ alapján sokkal inkább 10.-11. századi készítménynek tűnik, ami által elesik a 830 utáni ősmagyar ötvösműnek történet meghatározása (Fedorova 1990, 161-162; Maršak 1996, 120-121, No. 55).

Nem lehet kétségünk afelől, hogy a lovas solymász képtípusa nem keleti, hanem késő antik eredetű, és hogy az említett Kárpát-medencei ábrázolások Bizáncból erednek.⁴²

40. László 1942, XIII, T. 2 (kao nalazište pogrešno navodi Rim, Santa Saba).

On je primijetio tamo prikazani repni remen ukrašen okovima kapljastog oblika. Istodobno je, s jedne strane, zanimljivo da prikaz na temelju svog jasnog kronološkog i geografskog položaja nije zanimljiv za potragu za izravnim poveznicama prema avarskim nalazima i mađarskim nalazima iz naseljeničkog doba. S druge strane, valja razmisliti o činjenici što je u neočekivanoj regiji pronađena moguća paralela avarskih i mađarskih konjskih orma iz naseljeničkog razdoblja.

41. Vidi npr. Islamische Kunst 113, br. 4.

42. Kiss 2002, 239, T. 6,6,9 obrađuje ove prikaze u sklopu onih sa svecima na konju.

43. Motiv sokolara na konju svoju omiljenost u zapadnoj i sjevernoj Europi djelomice zahvaljuje poznatom utjecaju arapske umjetnosti na europsku umjetnost, a drugim dijelom lovu sa sokolovima koji je bio vrlo raširen u doba feudalizma, usp. Åkerström-Hougen 1981, 266-270; Lindner 1971; Lindner 1976, 163-171.

39. László 1942, XIII, T. 1; Darkevič 1976, 172. T. 56,4; Marschak 1986, Abb. 119; Fodor et al. 1996, 56: felül. E képtípust később is használták Volgai Bolgárországban: Smirnov 1964, 61, ris. 23,1; 63, ris. 24; Belavin 2001, 116-122; Langó 2003.

40. László 1942, XIII, T. 2. (A származási hely nála tévesen: Róma, Santa Saba.) Fölfigyelt az ott ábrázolt csepp alakú veretekkel díszített farhámra. Ugyanakkor egyfelől tanulságos, hogy az ábrázolás egyértelmű időrendi és földrajzi helyzete miatt az avar és a honfoglaló magyar leletanyaggal való közvetlen kapcsolat keresése szempontjából érdektelen. Másfelől elgondolkodtató az, hogy avar és honfoglaló magyar lószerszámok egy lehetséges párhuzamát egy szokatlan régióban fedezhetjük fel.

41. Ld. pl. Islamische Kunst 113, No. 4.

42. Kiss 2002, 239, T. 6,6,9 a lovas szentek sorában tárgyalja ezeket.

Avara 8. st.

Pločica s lokaliteta Staré Město nameće jedno ikonološko pitanje koje bi moglo biti važno i za interpretaciju drugih ranosrednjovjekovnih srednjoeuropskih i istočnoeuropskih prikaza: što su Moravljani 9. st. uopće mogli započeti s tipom slike čiju ikonografiju, pa čak niti temu, nisu poznavali?! Budući da ne postoji ni najmanji pisani, arheološki i etnografski podatak, ni naznaka za to da su se ljudi u sjevernoj, šumovitoj regiji Karpatske kotline prije razvoja zrelog doba feudalizma uopće bavili lovom sa sokolovima jašući na konjima, možemo zaključiti samo sljedeće: moravski je zlatar od samog početka izrađivao prikaz čija su tema i ikonografija bile strane sredini koja je predmet upotrebljavala. Lik sokolara na konju preuzeo je od svog uzora tako da u vlastitoj kulturnoj zajednici nije bilo nikakve ni formalne ni sadržajne srodnosti, niti osnove za asocijaciju!

Kako je to bilo moguće? Kao odgovor lako je iz kruga mađarskih znanstvenika formulirati objašnjenja koja su karakteristična za školu Gy. Lászla; bilo bi poučno istražiti koliko su ta objašnjenja moguća. Činjenica koja se smatra evidentnom, ali je zapravo nedokazana (prije bi se reklo nedokaziva) glasi da je „narod koji je preuzeo predložak za tu sliku našao tumačenje iz svoje vlastite kulture“ – to jest, mi, znači, ne znamo ništa o duhovnoj kulturni Moravljana 9. st.! Drugo objašnjenje te vrste moglo bi biti da je moravskoj aristokraciji avarska kultura bila uzor pa je tako tip slike sokolara na konju dospio u Staré Město. Međutim, tu treba razmisliti: što bi Magna Moravia, zemlja koja je tražila svoje mjesto između Zapada i Bizanta, smatrala ideološki opravdanim i materijalno mogućim da 30-50 godina nakon raspada avarskoga kaganata oponaša nekakav prikaz od Avara koji su već više naraštaja prije toga izgubili svoju moć? Druga bi stvar bila u slučaju da pločica doista potječe iz 8. st., kao što je naznačio K. Benda. Tada bi doista vrijedio argument o avarskom prestižu – samo što stvarnost takva tumačenja određuje činjenica da u tom stoljeću kod Moravljana još nije bilo baš samostalno materijalne kulture, u koju bi se ova onda uklopila. Nije bilo niti društvenoga medija koji bi uopće tako nešto tražio ili dao izraditi.

Zaključak: Budući da nam pisani i arheološki podaci ništa ne kazuju i da zbog nerealnosti povijesne situacije možemo odbaciti mogućnost kako je prikaz iz lokaliteta Staré Město mogao nastati djelovanjem izravnih arapsko-moravskih veza i budući da zlatar očito nije ovjekovječio neku lokalnu žanrovsku sliku, već je lik sokolara na konju nastao preuzimanjem od drugih, možemo utvrditi sljedeće: Preuzimanje nekog tipa slike nije nužno bilo povezano s preuzimanjem sadržaja i značenja. To nam mora biti znak za veliki oprez pri istraživanju značenja prikaza.

KAKO TRETIRATI SLIČNOSTI PRI ISTRAŽIVANJU RANOSREDNJOVJEKOVNE UMJETNOSTI U VLASTITIM KULTURNIM KRUGOVIMA

Nekoliko pouka

Gledišta i metode istraživača koji se bave bizantskim, sasanidskim i srednjoazijskim nalazima načelno su drukčiji od onih koji istražuju arheologiju Europe. Oni nalaze koje proučavaju dovode u kronološki slijed i na temelju tog utvr-

A kronološki položaj zbog toga je očito, ali zbog toga što je Avara 8. st. uopće mogli započeti s tipom slike čiju ikonografiju, pa čak niti temu, nisu poznavali?! Budući da ne postoji ni najmanji pisani, arheološki i etnografski podatak, ni naznaka za to da su se ljudi u sjevernoj, šumovitoj regiji Karpatske kotline prije razvoja zrelog doba feudalizma uopće bavili lovom sa sokolovima jašući na konjima, možemo zaključiti samo sljedeće: moravski je zlatar od samog početka izrađivao prikaz čija su tema i ikonografija bile strane sredini koja je predmet upotrebljavala. Lik sokolara na konju preuzeo je od svog uzora tako da u vlastitoj kulturnoj zajednici nije bilo nikakve ni formalne ni sadržajne srodnosti, niti osnove za asocijaciju!

A kronološki položaj zbog toga je očito, ali zbog toga što je Avara 8. st. uopće mogli započeti s tipom slike čiju ikonografiju, pa čak niti temu, nisu poznavali?! Budući da ne postoji ni najmanji pisani, arheološki i etnografski podatak, ni naznaka za to da su se ljudi u sjevernoj, šumovitoj regiji Karpatske kotline prije razvoja zrelog doba feudalizma uopće bavili lovom sa sokolovima jašući na konjima, možemo zaključiti samo sljedeće: moravski je zlatar od samog početka izrađivao prikaz čija su tema i ikonografija bile strane sredini koja je predmet upotrebljavala. Lik sokolara na konju preuzeo je od svog uzora tako da u vlastitoj kulturnoj zajednici nije bilo nikakve ni formalne ni sadržajne srodnosti, niti osnove za asocijaciju!

A kronološki položaj zbog toga je očito, ali zbog toga što je Avara 8. st. uopće mogli započeti s tipom slike čiju ikonografiju, pa čak niti temu, nisu poznavali?! Budući da ne postoji ni najmanji pisani, arheološki i etnografski podatak, ni naznaka za to da su se ljudi u sjevernoj, šumovitoj regiji Karpatske kotline prije razvoja zrelog doba feudalizma uopće bavili lovom sa sokolovima jašući na konjima, možemo zaključiti samo sljedeće: moravski je zlatar od samog početka izrađivao prikaz čija su tema i ikonografija bile strane sredini koja je predmet upotrebljavala. Lik sokolara na konju preuzeo je od svog uzora tako da u vlastitoj kulturnoj zajednici nije bilo nikakve ni formalne ni sadržajne srodnosti, niti osnove za asocijaciju!

A Staré Město-i korong egy olyan ikonológiai kérdést vet föl, ami más kora középkori közép- és kelet-európai ábrázolás értelmezése számára is releváns lehet: egyáltalán mit tudtak kezdeni a 9. századi morvák egy olyan képtípussal, amelynek nemcsak az ikonográfiája, de még maga a témája is ismeretlen volt a számukra?! Minthogy pedig a legcsekélyebb írásos, régészeti, néprajzi adat, jel nincsen arra nézve, hogy a Kárpát-medence északi, erdős régiójában az érett feudalizmus kiépülése előtt valaha is úztek volna lólyommal történő vadászatot, meg kell állapítanunk: a morva ötvös már eleve egy olyan ábrázolást készített, amelynek mind a témája, mind pedig az ikonográfiája idegen volt a tárgyat használó közegben. A lovas solymász alakját az előképről úgy vette át, hogy ahhoz semminemű formai és tartalmi rokonság, semmilyen asszociációs alap nem akadt a saját kulturális közegében!

Hogyan volt ez lehetséges? A magyar kutatók körében válaszként könnyen fogalmazódnak meg olyan magyarázatok, amelyek a László-iskola jellegzetességei; tanulságos most megvizsgálunk ezek lehetőségét. Evidenciaként használatos ugyan, pedig igazol(hat)atlan, hogy „az adott képbe a befogadó nép a saját kultúráját magyarázta bele“ – tudniillik semmit sem tudunk a 9. századi morvák szellemi kultúrájáról! Egy másik ilyen magyarázat lehetne, hogy az avar kultúra a morva arisztokrácia számára követendő példának tűnhetett, s így került volna el Staré Městóba a lovas solymász képtípusa. Ehhez azonban mérlegelendő: 30-50 évvel az avar kaganátus összeomlása után ideológiailag mi indokolhatta volna, materiálisan pedig mi tehetette volna lehetővé a helyét Nyugat és Bizánc között kereső Magna Moraviában, hogy a hatalmukat nemzedékekkel korábban elvesztett avaroktól valamilyen ábrázolást lemásoljanak? Más volna a helyzet abban az esetben, ha a korong valóban a 8. századból származnék, amire K. Benda célzott. Ebben az esetben valóban állna az avar presztízzsel kapcsolatos érv – csakhogy ezen interpretáció realitását megszbja az a tény, hogy abban az évszázadban a morváknál még nem volt olyan önálló anyagi kultúra, amelybe ez beleillene, és biztosan nem volt olyan társadalmi közeg, amelyik ezt egyáltalán igényelte volna és el tudta volna készíttetni.

Összefoglalva: Minthogy az írásos és régészeti adatok

43. A lovas solymász motívum nyugat- és észak-európai népszerűsége részben az arab művészetnek az európaiakra gyakorolt közismert hatásának, részben a feudalizmussal terjedő solymászatnak volt köszönhető, vö. Åkerström-Hougen 1981, 266-270; Lindner 1971; Lindner 1976, 163-171.

đuju (pretpostavljaju) epohe promjena u umjetnosti. Tome odgovaraju i njihovi najvažniji pojmovi: „konzervativizam“, „daljnja opstojnost“, „novi stil“. (O pojmu „utjecaj“ sada neću govoriti). Pri proučavanju scenskih prikaza pojam „tip slike“ gotovo se uopće ne uzima u obzir; paralele se uglavnom nabrajaju, ali se nitko, zapravo, ne bavi značenjem toga što je većina majstora pri radu koristila općenito raširene, a ponekad i prastare tipove slika, kompozicija i ornamentalnih elemenata. Ne samo da bi sve to trebalo više uzimati u obzir, već bi trebalo i nastojati razlikovati strujanja koja uvode nove elemente od onih arhaičnih iz jednog te istog razdoblja. U takvoj situaciji, usred i usprkos svih tih nesigurnih činjenica, sada ćemo razmotriti kakvo teoretsko iskustvo bi se za Nagyszentmiklós i za arheologiju Karpatske kotline moglo steći na temelju sinteza proteklih stoljeća o materijalnoj kulturi dvaju velikih svjetskih carstava koja su najbliža i najdostupnija našoj građi.

U dugom nizu bezbrojnih znanstvenih i popularnoznanstvenih monografija i u mnogim izložbama o Bizantu i Iranu, posvuda u svijetu dosad su, koliko znam, postojala samo dva pothvata u kojima je bila obrađivana materijalna i duhovna kultura tih carstava u njihovom idealnom jedinstvu, pravoj sintezi. Jedan od njih bila je izložba, uz pripadajući katalog, priređena 1977. god. u muzeju The Metropolitan Museum of Art (konceptija i katalog: K. Weitzmann). Nitko kasnije nije slijedio taj pristup i metodu, niti u konceptiji postavljanja kasnijih izložaba, niti u istraživanju; jedino je izložba o sasanidskoj umjetnosti (The University of Michigan Museum of Art, konceptija i katalog: O. Grabar), otvorena te iste godine u Ann Arboru (Michigan), mogla biti sličnoga karaktera i razine, kada bismo i arheološke spomenike i spomenike kulture ranosrednjovjekovnog Irana poznavali barem približno koliko i bizantske. Ta dvojica znanstvenika bila su, dakle, sposobna prikazati raspoložive predmete u njihovoj duhovnoj cjelovitosti – tako što su ih uskladili sa svime što se zna o cijeloj dotičnoj kulturi.

U konceptiji K. Weitzmanna predmeti, prikazi i motivi iz Bizanta i zona njegova utjecaja ne služe kao paralele, nego kao različiti materijalni izrazi kulture shvaćene u najširem smislu. Jedinstven je i pristup koji je koristio za obradu stranih utjecaja: ne po skupnim pojmovima, pukim nabranjem pojedinih vrsta materijalne kulture (npr., „arhitektura“, „zlatarska umjetnost“, „tekstil“ itd.), kao što je to gotovo uvijek slučaj u svim zbirnim djelima i katalogima, nego u procesu njihove „bizantinizacije“, primjerice, pogledajte naslove poglavlja kao što su „The Classical Realm“, „The Jewish Realm“ itd. (To je jedan od posljednjih, najvažnijih zadataka arheologa i povjesničara umjetnosti: obuhvatiti korijene neke kulture, proces njezina nastajanja i njenu ideološku bit!).

Sinteza O. Grabara zbog toga je ispala puno jednostranija pa je niti za potrebe ovog rada ne možemo koristiti u većoj mjeri. (A to je čudno, posebice zato – istodobno je to i vrlo ozbiljno upozorenje za istraživače orijentalnih povjesničara u Nagyszentmiklósu – što devet desetina ilustracija u tom svesku prikazuje upravo predmete koji spadaju u umjetnost izrade metalnih posuda). Zna se da u arheologiji ranosrednjovjekovne stepe materijalni nalazi sasanidskog Irana imaju izuzetno važnu ulogu (drugo je pitanje koliko pouzdanih i konkretnih rezultata može donijeti povlače-

teljes hallgatása, a történeti helyzet irrealitása alapján elvethetjük azt a lehetőséget, hogy a Staré Město-i ábrázolás közvetlen arab–morva kapcsolatok hatására jött volna létre, s mivel az is nyilvánvaló, hogy az ötvös nem egy helyi életképet örökölt meg, hanem a lovas solymász alakja átvétel eredménye, így megállapíthatjuk: egy képtípus átvétele nem feltétlenül járt együtt a tartalom és a jelentés átvételével. Ez az ábrázolások jelentésének kutatása során nagyfokú óvatosságra kell, hogy intsen bennünket.

A HASONLÓSÁGOK KEZELÉSMÓDJA NÉHÁNY KÖZÉPKORI MŰVÉSZET KUTATÁSÁBÓL

Néhány tanulság

A bizánci, a szászánida és a közép-ázsiai leletekkel foglalkozó kutatók látásmódja, módszere alapvetően más, mint az európai régészeké: ők a tanulmányozandó leleteket kronológiai sorrendbe állítják, s annak alapján állapítják meg a művészet változásainak (vélt) korszakait. Legfontosabb terminusai: „konzervativizmus“, „továbbélés“, „új stílus“. (A „hatás“ terminusról most nem beszélek.) A jelenetes ábrázolások vizsgálata során a „képtípus“ fogalma szinte egyáltalán nem kap figyelmet; a párhuzamokat többnyire felsorolják, de annak jelentőségével már nemigen foglalkoznak, hogy a mesterek legtöbbje általánosan elterjedt, olykor éppen ősrégi képtípusokat, kompozíciókat és ornamentikai elemeket használt fel a munkája során. Mindennek fokozottabb figyelembevétel mellett arra is kellene törekedni, hogy el lehessen különíteni az egyazon perióduson belül jelen levő archaizáló és új elemeket hozó áramlatokat. E kutatási helyzet és bizonytalanságok közepette – és ellenére! – tekintsük most át, hogy milyen elméleti tapasztalat nyerhető Nagyszentmiklós és a Kárpát-medence régészete számára azokból a szintézisekből, melyek a kincsünkhöz kézenfekvő módon legközelebb álló két nagy világbirodalom anyagi kultúrájáról az elmúlt évtizedekben készültek.

A Bizáncról és Iránról írt számtalan tudományos és tudománynépszerűsítő monográfia s a világban rendezett sok kiállítás sorában tudtommal mindeddig két vállalkozás akadt, mely e birodalmak anyagi és szellemi kultúráját azok ideális egységében, valódi szintézisben kezelte. Az egyik The Metropolitan Museum of Art-ban 1977-ben rendezett kiállítás és katalógusa (konceptió és katalógus: K. Weitzmann) volt. Szemléletének, módszerének nem akadt követője sem a későbbi kiállítások rendezői konceptiójában, sem a kutatásban; egyedül az ugyanazon évben Ann Arborban (Mich.) megnyílt szászánida művészeti kiállítás (The University of Michigan Museum of Art, konceptió és katalógus: O. Grabar) lehetett volna hasonló jellegű és színvonalú, amennyiben a kora középkori Irán régészeti és művészettörténeti emlékeit is a Bizáncét megközelítő mértékben ismernénk. E két kutató volt az, aki képes volt a rendelkezésre álló tárgyi anyagot – az adott kultúra egészére vonatkozó valamennyi ismerettel összhangba hozva – a maga szellemi teljességében bemutatni.

K. Weitzmann megközelítésmódjában a Bizáncból és annak kisugárzásából ismert különféle tárgyak, ábrázolások, motívumok nem egymás párhuzamaiként, hanem a

nje paralela među njima). Zato je, po mome mišljenju, u analizi O. Grabara najvažnije što atribut „sasanidski“ doista predstavlja – o vremenu i prostoru na neki način neovisni – umjetnički stil pa se slijedom toga ne odnosi isključivo na predmete koji su nastali unutar političkih granica sasanidskog Irana i vremena postojanja dinastije. (Nekoliko godina prije toga O. Grabar je, kao što je poznato, zastupao slično mišljenje i o „islamskoj“ umjetnosti (1977, 12-27). U svjetlu novih sasanidskih posuda koje su nam poznate posljednja dva desetljeća vrlo je važno izdvojiti krivotvorine i „sasani-dizirane“ zlatarske radove koji su nastali kasnije.

Iz navedenih dviju izložaba i njihovih kataloga poslužiti ćemo se s dvije općevažeće spoznaje koje nam mogu koristiti i u istraživanjima Nagyszentmiklósa:

a) Zajednički pristup u tim slučajevima – jer je materijal to omogućavao – nije se obazirao na to što pojedini predmeti, prikazi i motivi možda uopće ne sliče jedni drugima, ali ideološki i ikonološki ipak spadaju skupa! Za arheologe i povjesničare umjetnosti koji se bave velikim euroazijskim civilizacijama to nije nikakvo iznenađenje; oni znaju – jer im to omogućuju pisani izvori i predmeti – da predmeti mogu odražavati najrazličitija duhovna strujanja; predmete, a prije svega prikaze, povezuje način njihova korištenja, odnosno njihov ideološki sadržaj, ono što izražavaju, a ne primarno njihov izgled. Nama, koji se bavimo arheologijom ranosrednjovjekovne srednje i istočne Europe, ta spoznaja mora ukazati na prijeko potreban oprez pri uspoređivanju (naoko) srodnih prikaza.

b) Nakon gotovo pola stoljeća i raznolikih nalaza koje treba proučiti još uvijek je jasno kako umjetnički stilovi i utjecaji doista slijede zakone „umjetničke industrije“ koje je definirao A. Riegl na početku 20 st. Po tome se teme i oblici, premošćujući vrijeme i prostor, oponašaju (Grabar 1967, 45), ali se majstori, odnosno umjetnici pri razradi detalja kao i, naravno, ornamentike uvijek okreću svojoj vlastitoj kulturni i zadovoljavaju potrebe svoje vlastite sredine ili pak uzor preobličuju izravno prema svojim umjetničkim potrebama. (Kao što se E. Kitzinger odlično izrazio, to je bilo „creative copying“ (Kitzinger 1946, 59); a moguće inače tog procesa odmah ćemo iscrpnije obraditi.) Samo je na taj način bilo moguće da se jedni te isti motivi stoljećima pojavljuju u regijama koje sigurno nikada nisu bile izravno povezane – to ću u nastavku teksta potkrijepiti s nekoliko primjera.

Nasuprot tome, potpuno su drukčije situacije u kojima se odvijaju istraživanja i mogućnosti koje stoje na raspolaganju u područjima što se izravno nastavljaju na tematiku knjige C. Bálinta (2004). Poznavanje materijalne (a tek duhovne!) ranosrednjovjekovne kulture u Karpatskoj kotlini te općenito u srednjoj i istočnoj Europi svjetlosnim je godinama udaljeno od poznavanja bizantske i iranske kulture. (Trebalo bi usporediti koliko je široka skala materijalne kulture koja je svedena ili bi mogla biti svedena pod pojam „arheologija Bizanta“!). Međutim, nesporno je da bolje poznajemo više vrsta predmeta iz svakodnevnog života – ali, nažalost, samo određenoga tipa! – i to zahvaljujući sustavnim arheološkim iskapanjima i publikacijama u tim dijelovima kontinenta (a to bi moglo, odnosno trebalo oploditi arheološka istraživanja čitavog Bizantskog carstva). Nažalost, konkretno stanje u istraživanjima s gledišta istraživanja Nagyszentmiklósa je

legszelesebb értelemben vett kultúra különféle tárgyi megnyilvánulásaiént szerepelnek. Egyedülálló az a beállítás is, ahogyan ő az idegen hatásokat kezelte: nem gyűjtőfogalmak szerint, az anyagi kultúra egyes válfajai tételszerű felsorolásában (pl. „építészet“, „ötvösség“, „textilek“ stb.), ahogyan ez minden összefoglaló műben és katalógusban szinte törvényszerűen föllelhető, hanem azok „bizantinizálódása“ folyamatában, pl. „The Classical Realm“, „The Jewish Realm“ stb. fejezetcímekkel. (Ez a régész és művészettörténész végző, legfőbb feladata: egy kultúra gyökereit, kialakulása folyamatát és az ideológiai lényegét megragadni!)

O. Grabar szintézise a fennemlített ok miatt lényegesen egyoldalúbbra sikeredett, ezért a jelen munka kevesebbet tud belőle a saját céljaira gyümölcsöztetni. (Ez azért különösen furcsa – egyben Nagyszentmiklós keleti kapcsolatainak kutatása számára egy rendkívül komoly figyelmeztetés! –, mert a kötet illusztrációs anyaga a kilencztedében éppen a fémedény-művesség körébe tartozó tárgyakból áll.) Az köztudott, hogy a kora középkori steppei régészeti kutatásban a szászánida Irán tárgyi emlékei mennyire kiemelten fontos szerepet játszanak (más kérdés, hogy ezek a párhuzamba állítások mennyi megbízható és konkrét eredményt hoznak). Ezért O. Grabar elemzéséből szerintem az a legfontosabb, hogy a „szászánida“ jelző valójában egy – tértől és időtől bizonyos mértékig független – művészeti stílust takar, következként az nem kizárólag a szászánida Irán politikai határain és a dinasztia fennállása idején belül született tárgyakra vonatkozik. (Tudnivaló, hogy O. Grabar néhány évvel korábban hasonló felfogást fejtett ki az „iszlám“ művészettel kapcsolatban is. (Grabar 1977, 12-27). Az utóbbi két évtizedben nagy számban megismert új szászánida edények fényében nagy szükség mutatkozik a hamisítványok és a később készült, „szászánizáló“ ötvösmunkák kiszűrésére.

Az említett két kiállítás és a katalógusai két, általános érvényű, Nagyszentmiklós kutatásában is hasznosítható tanulsággal szolgálnak:

a) az együttes kezelésmód a tárgyalt esetekben tekintet nélkül volt arra – mert az anyag ezt lehetővé tette –, hogy egyes tárgyak, ábrázolások, motívumok esetleg még csak nem is hasonlítanak egymásra, ugyanakkor ideológiai és ikonológiai tekintetben mégis összetartoznak! A nagy eurázsiai civilizációkkal foglalkozó régészek és művészettörténészek számára nincsen ebben semmi meglepő; előttük köztudott – mert ennek fölismerését az írásos és a tárgyi forrásanyag lehetővé teszi –, hogy szellemi áramlatok tárgyi tükröződése a legkülönbözőbb lehet; a tárgyakat és főként az ábrázolásokat valójában a használatuk módja, illetve az ideológiai tartalmuk, mondanivalójuk s nem elsősorban a külső jegyek köthetik össze egymással. Ez a tanulság bennünket, Közép- és Kelet-Európa kora középkori régészetével foglalkozókat a rokon(nak látszó) ábrázolások összehasonlításai során óvatosságra kell, hogy intsen.

b) Közel egy évszázad elmúltával, a tanulmányozható leletanyag megsokszorozódása után is egyértelműen mutatkozik meg: a művészeti stílusok és a hatások valóban az A. Riegl által a 20. század legelején meghatározott „Kunstindustrie“ törvényeit követik. Eszerint a témákat és a formákat – teret és időt átívelve – másolták ugyan (Grabar

takvo da se poznavanje materijalne kulture cijelog naroda i vodećeg sloja u istočnoeuropskoj stepi i Karpatskoj kotlini – k tome još i ograničeno na određena područja – u tom pogledu ne može posebno obogatiti, budući da su oblici, ornamentika, a naravno i uporabna svrha keramike i metalnih dijelova nošnje i uporabnih predmeta više (ako ne čak i načelno!) različiti nego što je to slučaj kod građe. A duhovnu pozadinu ranosrednjovjekovne zlatarske umjetnosti Karpatske kotline, srednje i istočne Europe zbog nedostataka izvora uopće ne poznajemo; svaku zamisao i objašnjenje u tom smislu smatram dopuštenim i poticajnim, ali istodobno i neutemeljenim.

Osnovno pitanje ostaje, dakle, i dalje isto: u kojoj mjeri i u koju svrhu možemo koristiti sličnosti? Prije eventualnog odgovora treba odrediti metodu. Naravno, bilo bi dobro kada bismo našli zlatnu sredinu između pesimističnog puta superkritičnosti koji ne vodi nikamo i besciljnog strujanja koje se krije u pristupu „svaki nalaz = (gotovo uvijek jedna) paralela“. Moglo bi se možda i reći da bi u danim okolnostima za istraživanje arheološkog blaga Nagyszentmiklósa te općenito zlatarskih predmeta u Karpatskoj kotlini, srednjoj i istočnoj Europi, bilo korisno razraditi vlastitu metodu za bolje razumijevanje paralela i analogija. Međutim, razmislimo li imalo o pretpostavkama koje su za to prijeko potrebne, ispostaviti će se sljedeće: to nije moguće jer nema odgovarajuće baze podataka i zato što je datiranje nejasno, odnosno sporno. Zbog te nesigurnosti u pristupu pitanje bismo zbog kontrole mogli postaviti (i) obrnuto: da li bi za (bolje) vrednovanje prikaza i ornamentike arheološke građe iz Nagyszentmiklósa bilo moguće kreirati samostalnu metodu, da li bi to imalo smisla i utemeljenosti? S obzirom na jedinstvenost te građe s jedne strane i određenih veza s ostalim kulturama i nalazima s druge strane, bilo bi dobro prethodno razmisliti bi li to uopće bilo moguće i, ako je odgovor potvrđan, što bi bio smisao takve samostalne, individualne potrage. Ta, glavni cilj istraživača oduvijek je bio na neki način odrediti, odnosno precizirati razdoblje i kulturalni položaj neke građe u arheološkim nalazima Karpatske kotline. A to se opet donekle dá izvesti samo pomoću onakve usporedbe s nalazima i prikazima kakva istodobno – barem djelomično – predstavlja nastavak prethodnih istraživanja. Nadamo se, naravno, kako će jednom istraživanja doći do stupnja na kojemu ćemo, primjerice, osim postojećih podataka moći međusobno uspoređivati i puno više podataka, a možda i građu i kneževske nalaze iste vrste kao iz Nagyszentmiklósa iz prostora srednje i jugoistočne Europe. A dotad, do te, ne baš tako bliske budućnosti, ne vidim nikakvo drugo rješenje od korištenja već postojećih podataka i metoda.

Tipologizacija sličnosti scenskih prikaza u bizantskim i ranoislamskim nalazima

Dosad su se pojavila dva rada koja sadrže i korisne teorijske poveznice za vrednovanje sličnosti koje su s jedne strane uočene – i stalno ih spominju istraživači s obje strane – na ranosrednjovjekovnim prikazima i nalazima iz Irana, srednje Azije i Bizanta, a s druge strane na nalazima iz stepe.

Jedan od tih radova je epohalno djelo R. Ettinghausena u kojem autor pokušava obraditi problem umjetničke pre-

1967, 45), de a részletek s természetesen az ornamentika kidolgozásában a mester, illetve művész mindig a maga saját kultúrájához folyamodott, a saját környezetének igényeit elégítette ki, vagy éppen az előképet a saját művészi igénye szerint formálta át. (E. Kitzinger kitűnő kifejezése szerint ez "creative copying" volt (Kitzinger 1946, 59); e folyamat lehetséges változatairól mindjárt bővebben lesz szó.) Csakis így lehetséges, hogy ugyanazok a motívumok évszázadokon keresztül olyan régiókban is föl-fölbukkanhattak, amelyek közvetlen kapcsolatban biztosan sohasem álltak egymással – az alábbiakban ezt néhány példával szemléltetni is fogom.

Gyökeresen más viszont a kutatás helyzete és a rendelkezésre álló lehetősége az e könyv tematikájához közvetlenül kapcsolódó területeken. A tárgyi – nemhogy a szellemi! – kultúra ismerete a kora középkori Kárpát-medencében és általában: a korabeli Közép- és Kelet-Európában a bizánciétól és az irániétól fényévnyi távolságban van. (Érdemes összehasonlítani, hogy az anyagi kultúra milyen széles skáláját értik – milyen széleset lehet érteni – a "bizánci régészet" fogalma alatt!) Vitathatatlan viszont, hogy a mindennapi élet többféle – ámde csak bizonyos típusú! – tárgyi megnyilvánulását a kontinens most említett részeiben folytatott módszeres régészeti feltárásoknak és publikációs tevékenységnek köszönhetően lényegesen jobban ismerjük (s ez természetesen hathatna [illetve kellene, hogy hasson] az egész Bizánci Birodalom régészeti kutatására). Sajnos azonban konkrétan, Nagyszentmiklós tanulmányozása szempontjából a kutatási helyzet jelenleg olyan, hogy a kelet-európai steppei és a Kárpát-medencei köznép és vezetőréteg ránk maradt anyagi kultúrájának – annak is csak bizonyos területeire korlátozódó – ismerete e tekintetben vajmi kevésbé gyümölcsözteszhető, mivel a kerámia és a fémből készült viseleti és használati tárgyak formavilága, ornamentikája és természetesen a rendeltetése nagyban (ha nem éppen alapvetően!) eltér a kincsétől. Ami pedig a Kárpát-medencei, közép- és kelet-európai ötvösművészet szellemi háttérét illeti, azt – forrásadatok híján – egyáltalán nem ismerjük; így hát minden ezzel kapcsolatban felröppentett ötletet, magyarázatot megengedhetőnek és gondolatébresztőnek, de egyben megalapozatlannak tartok.

Az alapkérdés tehát változatlan: mily mértékben és mire használhatók föl a hasonlóságok, azok különböző fokozatai? Az esetleges válaszadáshoz előbb módszert kell választani. Természetesen jó volna megtalálnunk az arany középutat a pesszimista, sehová nem vezető szuperkritika ösvénye és a "minden lelet = (majdnem) párhuzam"-felfogás parttalan óceánja között. Azt is könnyű lenne mondani, hogy az adott helyzetet figyelembe véve a nagyszentmiklósi kincs – és általában a Kárpát-medencei, közép- és kelet-európai ötvöstárgyak – kutatása, a párhuzamok, analógiák jobb megértése számára egy külön módszert célszerű kidolgozni. Csakhogy a rendelkezésre álló lehetőségeinknek egy kicsit is utánagondolva kiderül: kellő adatbázis híján, sőt, a kincs tisztázatlan, illetve vitatott kormeghatározása következtében ez nem lehetséges. A megközelítésmóddal kapcsolatos ezen bizonytalanság láttán megengedhető, hogy ellenőrzésül a

daje i preuzimanja na primjeru kretanja triju motiva. Prvo je analizirao sasanidske i ranoislamske prikaze Dioniza i Pega-za te arhitekturu i ornamentiku prijestolne dvorane u jednoj od najpoznatijih palača iz doba Ommayade, palaču Khirbat al-Mafjar. Ambiciozni metodološki ciljevi vide se i iz podnaslova te studije: „Three Modes of Artistic Influence“. R. Ettinghausen je proučavao recepciju različite kakvoće i stupnja spomenutih triju motiva. Isplati se in extenso citirati teoretsko razjašnjenje pojmova koje je koristio (Ettinghausen 1972, 1-2): „One form of reception – and the most limited one – was transfer, the taking over of shapes or concepts as they stand, without change or further development, possibly because reinterpretation proved impossible; such motifs are rather rare, are found only in isolated cases, and did not have an extended life. A more fundamental transformation was achieved by adoption. Just as a child may be adopted and brought up in a milieu entirely at variance with that of his original home so that his whole personality may thus modified, though biologically he remains the same human being, so may artistic forms transferred from one region to another and remodeled according to novel principles differ so much from their original configurations that their true identities become obscured. The third and most far-reaching form of cultural reception involves the ready acceptance, owing to special conditions, of major artistic forms from another civilization and their creative combination with indigenous elements, in what might best be called a process of integration; being a form of artistic interchange, it is difficult to say which is the giver and which is the receiver. Peculiar to this mode is the fact that such felicitous co-equal intermingling could occur in an off-beat, marginal region.“⁴⁴

Upotrijebimo li Ettinghausenove stupnjeve na primjeru Nagyszentmiklósa, dobit ćemo mješovit rezultat koji nam, usprkos tome što nas ne dovodi do zaključka, ipak puno govori.

Prvi stupanj (transfer) se kod prikaza na nalazima može dokazati možda tek u slučaju „prizora uzašaća“ na vrčevima 2 i 7 i prizora borbe životinja na posudama br. 2 i 21 (vidjeti u nastavku). Možda je najvažnija posebnost Nagyszentmiklósa upravo to što se kompozicije koje su tipične za dosad poznate kulture i njihove umjetnosti u njemu ne mogu otkriti u svojoj originalnoj formulaciji i značenju.

O trećem stupnju, integratio, kod prikaza na nalazima ne može biti govora iz dva razloga. S jedne strane, iz arheoloških i povijesnih razloga trenutačno nemamo argument za pretpostavke o postojanju predmeta, prikaza i kulture na koju bi Nagyszentmiklós dokazano mogao utjecati. S druge strane, društvena zajednica koja je koristila tu građu i njezina reakcija potpuno su nam nepoznate, odnosno, ne znamo koja sredina je i na koji način bila recipijent tih, njoj stranih, prikaza na posudama. U vezi s tim pitanjima možemo se pozvati samo na više-manje opće prihvaćeni, iako ne i dokazani, stav istraživača. Po njemu su Avari klasične scene borbe životinja – doista svojevrstu prilagodbu – uskladili sa

kérdést fordított irányban (is) tegyük föl: vajon indokolt-e, lehetséges-e, érdemes-e a nagyszentmiklósi kincsekre, az ábrázolásainak, ornamentikájának (jobb) értékelésére önálló módszert alkotnunk? Látva a kincsek egyfelől egyedülálló voltát, másfelől bizonyos kapcsolódásait más kultúrákhoz és leletekhez, tanácsos előbb utánagondolnunk, hogy egyáltalán lehetséges lenne-e, s ha igen, akkor mi lenne az értelme egy ilyen önálló, egyedi útkeresésnek. A kutatás fő célja ugyanis éppenséggel mindig is az volt, hogy valamilyen módon kijelöljük, illetve pontosítsuk a kincs korát és kulturális helyét a Kárpát-medencei leletanyagban. Ez pedig – kézenfekvő módon – mégis csak egy olyan, a leletekkel, az ábrázolásokkal való egybevetés révén végezhető el, amely egyúttal – legalább részben – folytatása a korábbi kutatásnak. Természetesen reméljük, hogy egyszer elérkezik egy olyan kutatási helyzet, amikor majd pl. a jelenlegieken kívül a közép-, kelet- és délkelet-európai térségből lényegesen több, a nagyszentmiklóssal azonos nemű adatokat, netán kincseket és fejedelmi leleteket is módunkban áll összehasonlítani. Addig viszont, a nem közeli jövőig nem látok más megoldást, mint a már rendelkezésre álló adatok és módszerek felhasználását.

A jelentős ábrázolások hasonlóságainak tipologizálása a bizánci és korai iszlám leletanyagban belül

Eddig két olyan munka született, amelyek az egyfelől az Irán, Közép-Ázsia és Bizánc, másfelől a steppe kora középkori ábrázolásai és leletei között megfigyelhető, mindkét oldal kutatása részéről föl-főlemlegetett hasonlóságok értékelése számára is hasznosítható elméleti vonatkozásokat tartalmaz.

Az egyik R. Ettinghausen úttörő jelentőségű műve, melyben a művészeti átadás-átvétel problémáját három motívum vándorlása példáján keresztül kísérelte meg nyomon követni. A szerző előbb Dionysos és Pegazus szászánida és korai iszlám ábrázolásait s az egyik leghíresebb omajjida palota, a Khirbat al-Mafjar-i trónterem architektúráját és díszítését elemezte. Módszertani igényességét a tanulmány alcíme is jelzi: „Three Modes of Artistic Influence.“ R. Ettinghausen az említett három motívum más-más minőségű, illetve fokozatú befogadtatását vetette vizsgálat alá. Érdemes az általa használt fogalmak elméleti tisztázását in extenso idéznem (Ettinghausen 1972, 1-2): „One form of reception – and the most limited one – was transfer, the taking over of shapes or concepts as they stand, without change or further development, possibly because reinterpretation proved impossible; such motifs are rather rare, are found only in isolated cases, and did not have an extended life. A more fundamental transformation was achieved by adoption. Just as a child may be adopted and brought up in a milieu entirely at variance with that of his original home so that his whole personality may thus modified, though biologically he remains the same human being, so may artistic forms transferred from one region to another and remodeled according to novel principles differ so much from their original configurations that their true identities become obscured. The third and most far-reaching form of cultural reception involves the ready acceptance, owing to special

44. Pjomeve koje je upotrijebio R. Ettinghausen ovako sam preveo na njemački: transfer = Übernahme (preuzimanje, nap. prev.); adoption = Adaptation (adaptacija, nap. prev.); integration = Integration (integracija, nap. prev.).

svojim vjerovanjima („mitologijom“).⁴⁵ Čini se da i to spada u pojam koji sam nazvao „avarizacijom“ bizantske materijalne kulture (Bálint 1993, 222, 225, 234), a o tome zapravo u njihovu slučaju možemo sa sigurnošću govoriti samo na području materijalne kulture, a ne i u duhovnoj sferi Avara.

Tu spada i činjenica koju mnogi u Srednjoj Europi više uopće ne znaju: ishodište pristupa Lászlóve škole (bez upućivanja na nju) u vezi s umjetničkom recepcijom treba tražiti u teoriji A. Riegla o recepciji kasnorimske umjetnosti u „barbara“. On je bio prvi koji je izjavio kako su „barbari“ svoju vlastitu kulturu tumačili rimskim umjetničkim djelima koja su do njih dospjela (Riegl 1893, 300). Citirajmo ponovo izreku: *Habent sua fata libelli* jer, kada se prisjetimo zaključka N. Maculeviča (Bartha 1968, 185, nap. 72) – po mom mišljenju spornog – da je stanovništvo u porječju Kame prizore na „sasanidskim“ zdjelama koje su do njih dospjele, integriralo u svoja vlastita vjerovanja,⁴⁶ tada se vjerojatno ne misli na to da su ruski bizantolozi primijenili koncepciju A. Riegla – poznajući tadašnje odnose u Sovjetskom Savezu, lako je zamisliti kako nisu ni mogli znati. Ono što je u slučaju naroda u porječju Kame metodološki ipak dopušteno – s obzirom na podatke o folkloru koji odande potječu, bez obzira na to što su se pojavili čitava stoljeća kasnije – bilo bi kod rano-srednjovjekovnih naroda u Karpatskoj kotlini već u samom početku beznadan pothvat. Mislim da ne postoje ni najmanji izgledi da ćemo u slučaju nekakvih prikaza Huna, Avara i mađarskih naseljenika jednog dana moći govoriti o integraciji u Ettinghausenovom smislu; za to bi nam nužno trebalo mnogo dublje poznavanje duhovne kulture ovih naroda, oslonjeno ne samo na primarne izvore. Tipizacija koju predlaže R. Ettinghausen ne može se primijeniti u arheologiji Karpatske kotline zato što ima dinamički i sadržajni značaj, što obuhvaća proces preuzimanja, odnosno primanja i što stupanj toga procesa određuje s gledišta recipijenta. A time dolazimo do zaključka da tipologija prema Ettinghausenu, nažalost, u cijelosti nije prikladna za tumačenje ranosrednjovjekovnih prikaza iz Karpatske kotline. Međutim, uđubimo li se barem malo više u tu problematiku, otkrit ćemo sljedeće: razlog tome nije isključivo činjenica što ne poznajemo folklor tih naroda u ono vrijeme.

Postoji i druga sistematizacija koja teži tumačenju sličnosti među prikazima, a potječe od O. Grabara, u vezi s tzv. sasanidskim prikazima (Grabar 1979, 49). U vezi s tim sličnostima obvezno moramo imati na umu dvije okolnosti. Prvo, kronologija tih srebrnih zdjela ni u kom slučaju nema čvrsto uporište.⁴⁷ Nadalje, ispostavilo se da su zdjele izrađene

conditions, of major artistic forms from another civilization and their creative combination with indigenous elements, in what might best be called a process of integration; being a form of artistic interchange, it is difficult to say which is the giver and which is the receiver. Peculiar to this mode is the fact that such felicitous co-equal intermingling could occur in an off-beat, marginal region.”⁴⁴

Az Ettinghausen-féle fokozatokat Nagyszentmiklósrá vonatkoztatva vegyes, de még a részleges eredménytelen-ségben is tanulságos eredményt kapunk.

Az 1. fokozat (transfer) a kincs ábrázolásai esetében legfőljebb a 2. és 7. sz. korszó „égberagadási“ és a 2. és 21. sz. edény állatküzelmei jelenetei esetében mutatható ki (ld. alább). Nagyszentmiklós talán legfőbb jellegzetessége éppen az, hogy az eddig ismert kultúrák, művészetek jellegzetes kompozíciói az eredeti megfogalmazásukban és jelentésükben nem fedezhetők föl rajta.

A 3. fokozatról, az integrációról a kincs ábrázolásaival kapcsolatban két okból sem beszélhetünk. Egyrészt mert régészeti és történeti okokból jelenleg nincsen alapunk olyan tárgyak, ábrázolások és olyan kultúra létezését feltételezni, amelyre Nagyszentmiklós kimutathatóan hatással lett volna. Másrészt pedig mert teljesen ismeretlen előttünk az a kincset használó szellemi közeg és annak reakciója is, amelyik, illetve ahogyan az edényeken látható, a számára idegen eredetű ábrázolásokat fogadta. E kérdéskörrel kapcsolatban mindössze annyira hivatkozhatunk, ami a magyar kutatásban többé-kevésbé általánosan elfogadott, ámbár bizonyítottan nem tekinthető felfogást fejezi ki. Eszerint az avarság a klasszikus állatküzelmi jeleneteket – valóban egyfajta adaptációként – a maga hiedelemvilágával („mitológiájával“) összhangba hozta volna.⁴⁵ Látszólag ez is abba a fogalomba tartozik, amelyet a bizánci anyagi kultúra „elavosításának“ neveztem el (Bálint 1993, 222, 225, 234), valójában azonban ilyenről az ő esetükben bizonyossággal csak az anyagi kultúra területén beszélhetünk, és nem az avarok szellemi szférájában.

Ide kívánczik annak megjegyzése, hogy Közép-Európában talán sokan nem is tudják: a művészi „befogadással“ kapcsolatban a László-iskolában élő felfogás az eredetét nézve A. Rieglnek a késő római művészet „barbár“ fogadatasával kapcsolatos elméletére megy vissza. Ő volt az, aki először fejtette ki: a „barbárok“ a maguk kultúráját magyarították bele a hozzájuk eljutott római alkotásokba (Riegl 1893, 300). Újból idéznem kell, hogy *habent sua fata libelli*, mert amikor L. A. Maculevič megállapításaként idézik (Bartha 1968, 185, nap. 72) azt a – szerintem vitatható – gondolatát, hogy a Káma-vidék lakossága integrálta volna a maga hitvilágába a hozzájuk eljutott „szászánida“ tálak jeleneteit,⁴⁶ akkor va-

44. Az R. Ettinghausen által használt terminusokat az alábbi módon fordítottam magyarra: transfer: átvétel, adoption: adaptáció, integration: integráció.

45. A közfelfogással szemben László Gy. jól fogalmazott (csak később sokszor maga is eltért ettől): „Wer kann heute noch sagen, aufgrund welcher Umdeutungen und Auslegungen die antiken Motive in die awarische Bronzegießerei Eingang fanden...“ („Tko bi još danas znao reći kakvim su prilagodbama i tumačenjima antički motivi ušli u avarsku umjetnost izrade predmeta od lijevane bronce...“, prev.), usp. László 1970, 63.

45. Za razliku od općenitog mišljenja, Gy. László je dobro formulirao (samo što je i sam kasnije često od toga odstupio): „Wer kann heute noch sagen, aufgrund welcher Umdeutungen und Auslegungen die antiken Motive in die awarische Bronzegießerei Eingang fanden...“ („Tko bi još danas znao reći kakvim su prilagodbama i tumačenjima antički motivi ušli u avarsku umjetnost izrade predmeta od lijevane bronce...“, prev.), usp. László 1970, 63.

46. Maculevič 1940, 139-158. U svakom slučaju, način na koji je lokalno stanovništvo tretiralo ove posude u nekim slučajevima opovrgava tu predodžbu. Crteži koji su naknadno urezbareni u zdjele i bušenje rupa o koje su se posude mogle objesiti, pokazuju da se stanovništvo u kamskoj oblasti nije (uvijek) držalo originalnih prikaza.

47. Poznato je da se opća tipokronologija tzv. sasanidskih zdjela temelji na prikazanoj kraljevskoj kruni. Koliko znam, J. Strzygowski je prvi pomislio da bi za određivanje vremena nastanka orijentalnih srebrnih posuda od pomoći bila usporedba sa sasanidskim novcima, v. Strzygowski 1909,

46. Maculevič 1940, 139-158. Az a mód azonban, ahogyan a helyi lakosság kezelte ezeket az edényeket, néhány esetben ellene szól ennek az elképzelésnek. A tálakra utólag karcolt rajzok és a felfüggesztésükre szolgáló lyukak elhelyezkedése azt mutatja, hogy a Káma-vidéki lakosság nem (mindig) volt tekintettel az eredeti ábrázolásokra.

izvan političkih granica Irana, i to daleko od razdoblja vladavine dotično prikazanog kralja (Harper 1993, 96-98) (to sam potvrdio i na jednom primjeru, vidjeti u nastavku). Upravo stoga mislim da nam inačice sličnosti, kako ih je razlikovao O. Grabar, zbog spomenutog kretanja u prostoru i vremenu nude određene teorijske pouke za proučavanje nalaza iz Karpatskog bazena – nalaza opterećenih raznovrsnim nesigurnim pretpostavkama, ali koje je ipak moguće znatno točnije datirati nego orijentalne nalaze:

1. Kopiranje (oponašanje) uzora. To se događalo na mnogim mjestima, u mnogim kulturnim i društvenim zajednicama najrazličitijih razdoblja. Ovaj se pojam pri proučavanju srednjoeuropskih i istočnoeuropskih nalaza može bolje upotrijebiti od onog što je R. Ettinghausen, u velikoj mjeri, razmišljajući o ideološkim procesima, predložio kada je uveo pojam „transfer“.

2. Miješanje tijekom kojeg su se međusobno stopili pojedini elementi modela iz dviju različitih kultura (R. Ettinghausen: „integration“).

3. Individualna promjena: u ovom slučaju majstor u skladu s uzorom provodi promjene narativnog ili nekog drugog, za njegovu kulturnu zajednicu tipičnog karaktera (R. Ettinghausen: „adoption“).

Kako sada u svjetlu svega toga odrediti položaj građe iz Nagyszentmiklósa? Nesporno je da su u njoj prerađeni mnogi formalni i ornamentalni elementi i kompozicije stranog podrijetla i to čak prevedeno na apsolutno individualni kulturni jezik. Što se tiče istraživanja scenskih prikaza na vrčevima br. 2 i 7, mislim da bi iz tipologizacije primljenih kulturnih utjecaja za njih mogao biti relevantan pojam „individualna promjena“, „adoption“. Podsjetimo li se ponovo na činjenicu kako nam je duhovna okolina, koja je stvorila i primila građu iz Nagyszentmiklósa, potpuno nepoznata (a vjerojatno će zauvijek i ostati nepoznata), moramo biti svjesni da jedino možemo utvrditi ishodišnu točku procesa prilagodbe; dakle, istražiti koji su elementi i odakle došli do zlatara koji su izradili posude. Na današnjem stupnju istraživanja već i proučavanje toga pitanja mnogo obećava jer može biti od velike pomoći pri određivanju vremena i mjesta kulture u svezi te građe. Individualne izmjene pri izradi detalja valja smatrati sekundarnim i organskim sastavnicama zanatskog radnog procesa jer one daju individualni karakter radionici dotičnog majstora i čitavoj kulturnoj pozadini. To su, zapravo, bitne sukladnosti koje mogu pobuditi naše zanimanje jer su ili znak kulturne i/ili kronološke pripadnosti ili čak dokaz da su ti zlatarski majstori slijedili identični prototip. Otkrivanje odgovora na to može biti jedino individualni pokušaj i to ne samo škakljivim zadatcima, već često i od samog početka beznadno pothvat.

Pogledajmo stoga što se od svega toga može upotrijebiti za arheologiju ranosrednjovjekovlja Karpatske kotline i konkretno za istraživanje građe iz Nagyszentmiklósa. Osim

678. K. Erdmann je bio prvi koji ih je usporedio s krunama različitog tipa na novcima, usp. Erdmann 1943, 268-283; Erdmann 1951, 87-123. Nesigurnost te metode poznata je već jako dugo, još otkad je na to ukazao O. Grabar, usp. Grabar 1967, 44. Moglo bi se oprezno reći kako se na temelju tipa krune doista s gotovo potpunom sigurnošću može utvrditi kojeg je kralja zlatar htio prikazati, samo što se iz toga nikako ne može automatski utvrditi razdoblje u kojem je proizvedena zdjela.

lósínúleg nem számolnak azzal, hogy az orosz bizantológus – a korabeli szovjetunióbeli viszonyok ismeretében elképzelhető, hogy nem is tudva róla – A. Riegl koncepcióját alkalmazta. Ami azonban – tekintettel az ugyanonnan származó, habár évszázadokkal későbbi folklór adatokra – a Káma-vidéki népek esetében módszertanilag még megengedhető, az a Kárpát-medence kora középkori népeinél már eleve reménytelen vállalkozás volna. Még csak esélyt sem látok arra, hogy a hunok, avarok, honfoglaló magyarok esetében valamelyik ábrázolásukkal kapcsolatban valaha is beszélhessünk majd az Ettinghausen-féle integrációról; ehhez ugyanis az említett népek szellemi kultúrájának a jelenleginél nagyságrendekkel elmélyültebb és nem utolsó sorban primér forrásokra alapozott ismeretére lenne szükség. A művészeti kapcsolatoknak, a motívumok vándorlásának R. Ettinghausen által javasolt tipologizálása azért sem alkalmazható a Kárpát-medence régészetében, mert az előbbi dinamikus és tartalmi szempontú, mely az átvétel, illetve a befogadás folyamatát ragadja meg, s annak a befogadó szempontjából mérhető fokát határozza meg. S ezzel eljutottunk annak kimondásához, hogy az Ettinghausen-féle tipológia egészében a kora középkori Kárpát-medencei ábrázolások értelmezésére alkalmazhatatlan. Ha azonban egy kicsit jobban elmélyedünk ezen problémakörben, akkor rájövünk: ez utóbbinak nem kizárólag az az oka, hogy nem ismerjük az itt élt népek folklóráját.

Van egy másik rendszerezés is, amelyik az ábrázolások között mutatkozó hasonlóságok értelmezésére vállalkozott, ezt O. Grabar készítette az ún. szászánida ábrázolásokra (Grabar 1979, 49). E hasonlóságokkal kapcsolatban két dolgot feltétlenül tekintetbe kell vennünk. Először is azt, hogy a szóban forgó ezüsttálok kronológiája egyáltalán nem áll biztos lábakon.⁴⁷ Kiderült továbbá, hogy azokat Irán politikai határain kívül is és a mindig éppen ábrázolt király uralkodási periódusán jóval túlnyúlva is készítették (Harper 1993, 96-98) (ezt egy példával magam is megerősítettem, ld. alább). Éppen ezekért vélem azt, hogy az említett térbeli és időbeli rugalmasság következtében a hasonlóságok O. Grabar által elkülönített változatai kínálnak némi elméleti tanulságot a – szintén sokféle bizonytalansággal megterhelt, ugyanakkor a keleti leleteknél lényegesen pontosabban keltezhető! – Kárpát-medencei emléktárgy kutatása számára is:

1. Az előképről történő másolás. Ilyen számos helyen, számos kulturális és társadalmi közegekben, különféle időkben történt. Ez a terminus jobban alkalmazható a közép- és kelet-európai leletanyag tanulmányozásában, mint amit R. Ettinghausen – nagymértékben az ideológiai folyamatokat szem előtt tartva – a „transfer” fogalma bevezetésével ja-

47. Köztudott, hogy az ún. szászánida tálok általános tipokronológiája az ábrázolt király koronájára alapul. Tudtommal J. Strzygowski gondolt először arra, hogy a keleti ezüstedények kormeghatározásához segítséget nyújt a szászánida pénzekkel való összehasonlítás, ld. Strzygowski 1909, 678. Módszeresen K. Erdmann vetette össze először azokat a pénzeket látható, mindig más-más típusú koronákkal, vö. Erdmann 1943, 268-283; Erdmann 1951, 87-123. Jó ideje, O. Grabar intései óta ismeretesek e módszer bizonytalanságai, vö. Grabar 1967, 44. Körültekintően fogalmazva azt mondhatjuk, hogy a korona típusa alapján az valóban szinte teljes biztonsággal megállapítható: mely királyt kívánta ábrázolni az ötvös, csakhogy abból a tál készülése kora egyáltalán nem következtethető ki automatikusan.

sustava R. Ettinghausena i O. Grabara mogli bismo postaviti još jedan tipološki sustav, i to statičan, koji utvrđuje u kojoj mjeri postoji sličnost. Za nas, istraživače građe iz Nagyszentmiklósa kao i općenito iz ranosrednjovjekovlja Karpatske kotline i istočnoeuropske stepe, takav je pristup svrhovit iz dva razloga. Prvo, što u toj regiji – opet moram na to ukazati – u većini slučajeva uopće nije jasno tko je „predavatelj“, a tko „preuzimatelj“; najvjerojatnije su sve sredine koje su nam poznate, odnosno majstori koji su izrađivali predmete, zapravo bili „preuzimatelji“; drugo, zbog već više puta spomenutog razloga što ovdje ne poznajemo duhovne procese, a ako ipak poznajemo, onda nipošto tako detaljno kao što je to slučaj s pisanim izvorima i umjetničkim spomenicima neusporedivo bogatijih svjetskih carstava.

STUPNJEVI SLIČNOSTI I GRAĐA IZ NAGYSZENTMIKLÓSA

Kod srednjoeuropskih i istočnoeuropskih prikaza iz ranog srednjeg vijeka nalazimo, po mom mišljenju, različite načine na koje se izražava „adoption“ pomoću individualnih promjena. Predlažem razlikovanje prema tri stupnja sličnosti: „paralela“ – „analogija“ – „identičnost“.

U stručnoj arheološkoj literaturi Srednje i Istočne Europe ovi se pojmovi pojavljuju bez jasnog razjašnjenja njihova značenja. Nadalje, na studijama slučaja namjeravam, koliko je moguće, precizirati njihov sadržaj. Time bih pokušao (djelomice) rasvijetliti što bi značile tipološke, ornamentalne i motivske sličnosti i ima li čega u eventualnim sličnostima, identičnostima u pojedinim slučajevima prikazanih prizora i pojedinačnih predmeta. Ovaj se pokušaj sigurno može i osporavati, ali nadam se kako istodobno ukazuje i na to da je pri vrednovanju raznih sličnosti potrebno postupati vrlo oprezno.

„Paralele“

„Paralela“ je najčešći izraz manje ili više sinkronih arheoloških pojava. U skladu s općim znanstvenim shvaćanjem, odnosno praksom, u taj pojam ubrajam činjenicu sličnosti scenskih prikaza koju smatram najnižim stupnjem sličnosti (kod predmeta je to izraženo pojmom „tip“). Valja misliti na to da se slični (oni koje smatramo ili bismo ih trebali smatrati sličnima) dekorativni elementi i scenski prikazi mogu pojaviti, odnosno proširiti neovisno o vremenu, prostoru, kulturi i etnicitetu.

Argumentacija pomoću „paralela“, dakle, najjednostavnije vrste sličnosti, u arheologiji je najčešća, bez obzira na to što povezanost između predavatelja i primatelja često ne samo da nije razjašnjena, nego će zbog brojnih i nepoznatih puteva prenošenja vjerojatno zauvijek ostati nerazmrsiva. U današnjim istraživanjima nigdje ne vidim nastojanje za pronalaženjem granica takvih (i sličnih) zaključaka. Sličnosti među scenskim prikazima mogu, naime, nastati zbog bezbroj nepoznatih, pa i subjektivnih razloga koje nije moguće kontrolirati (npr., mašta majstora zlatara). Stoga kronološke zaključke koji se oslanjaju na takve činjenice treba donositi samo uz veliki oprez, a povijesni i etnički zaključci koji se na njima temelje stoje na još nesigurnijim nogama. Moj prvi, pozitivno nastrojeni, primjer ima veze s jednim od najpoznatijih prikaza među tim nalazima.

vasolt.

2. Keveredés, melynek során a kétféle kultúrából származó modellek egyes elemei fölölvadnak egymásban (R. Ettinghausen: „integration“).

3. Egyedi változtatások: ezen esetekben a másolás során az előképhez viszonyítva a készítő mester narratív vagy más, a saját kulturális közegére jellemző változtatásokat hajt végre (R. Ettinghausen: „adoption“).

Ezek fényében mi a helyzet a nagyszentmiklósi kincs esetében? Vitathatatlan, hogy a legtöbb idegen eredetű formai, ornamentális elem, kompozíció átdolgozva, még hozzá egy abszolút egyedi kulturális nyelvre lefordítva van benne jelen. Ami a 2. és 7. sz. korszok jelenetes ábrázolásaival kapcsolatos kutatásokat illeti, úgy vélem, hogy azok számára a kulturális hatások befogadásának tárgyalt tipologizálásából az „egyedi változtatás“, az „adoption“ fogalma lehet releváns. Megismételve azt a kijelentést, hogy a nagyszentmiklósi kincset létrehozó és befogadó szellemi közeg teljesen ismeretlen előttünk (s valószínűleg mindig is az marad), számolnunk kell azzal, hogy egyedül az adaptáció folyamatának a kiindulópontja marad számunkra megragadhatónak; annak a kutatása, hogy mely elemek és honnan kerültek el az edényeket alkotó ötvösökhöz. A jelen kutatási helyzetben már pusztán ennek vizsgálata sem ígér keveset, hiszen segítséget nyújthat a kincs korának és kulturális helyének meghatározásában. A részletek kidolgozásában megmutatkozó, egyedi változtatásokat másodlagosnak, az iparművészeti munkafolyamat szerves velejárójának kell tartanunk, hiszen mindig ezek adják a készítő ötvös műhelyének és egész kulturális háttérének egyéni karakterét. Igazából a lényegbevágó egyezések azok, amelyek az érdeklődésünket fölkelthetik, mert azok vagy a kulturális és/vagy kronológiai együvé tartozásnak jelei, vagy pedig éppenséggel annak bizonyítékai, hogy az adott ötvösök azonos prototípust követtek. Ennek föltárása csakis egyedi kísérlet lehet, s nemcsak fogas feladatot jelent, de sokszor talán eleve reménytelen vállalkozás is.

Nézzük most meg, hogy mindebből mi hasznosítható a kora középkori Kárpát-medence régészete és konkrétan: mi a nagyszentmiklósi kincs kutatása számára. Az R. Ettinghausen és O. Grabar által készítették mellett föllálítható egy másféle tipológiai rendszer is, amelyik statikus és a hasonlóságnak a mértékét ragadja meg. Számunkra, a nagyszentmiklósi kincset – és általában a kora középkori Kárpát-medencét s a kelet-európai steppét – kutatók számára két okból is ez a megközelítésmód a célravezetőbb. Először is mert – újból emlékeztetnem kell erre – e régióban a legtöbb esetben egyáltalán nem nyilvánvaló, hogy ki az „átadó“ és ki az „átvevő“; a legvalószínűbb az, hogy valamennyi általunk ismert közeg, illetve tárgyat készítő mester „átvevő“ volt. Másodsorban azon, szintén már többször említett okból, hogy itt nem ismerjük a szellemi folyamatokat, s amelyiket igen, azt a legkevésbé sem olyan részletességgel, mint az írott forrásokban és művészeti emlékekben aránytalanul gazdagabb világbirodalmak esetében.

„Prizor uzašašća“ s vrčeva br. 2 i 7 (povezanost s drugim takvim prizorima)

Od prikaza na posudama u sklopu tih nalaza ovaj je prizor slavan kao i onaj s „knezom pobjednikom“⁴⁸ i najčešće se pojavljuje u raznim znanstvenim i popularnoznanstvenim radovima, priručnicima i leksikonskim člancima o Nagyszentmiklósu. O njemu, naravno, postoji mnogo mišljenja i objašnjenja, nemalo njih iz pera povjesničara umjetnosti i religije, koji su malo ili nimalo potkovani u arheologiji Karpatske kotline. Naravno, posebna znanja i različiti pristupi ovih potonjih obogaćuju istraživanja, a istodobno i odražavaju beskrajnu raznolikost neriješenih pitanja u vezi s nalazima iz Nagyszentmiklósa. Ovi su radovi problematični u dva slučaja. Prvo, ti stručnjaci uopće ne mare za povijesni kontekst nalaza, za lokalne i europske veze među tipovima predmeta i prikaza, niti za činjenicu da se radi o nalazima iz Karpatske kotline, gdje je od početka poznato da određene kulturne veze postoje, a neke druge pak ne. Drugi problem se izražava u suprotnosti tom stavu tada, naime, kada povjesničari umjetnosti i religije izađu iz svog stručnog područja i počnu se baviti povijesnim poveznicama nalaza, ne uzimajući pritom u obzir kronologiju. Znamo da je vrijeme osnovna kategorija (jedne vrste) istraživanja povijesti, jedno od njenih osnovnih načela pri uređivanju podataka koje se u istraživanju povijesti umjetnosti i religije ne ostvaruje u istoj mjeri kao u arheologiji. U dvije prvo spomenute znanosti u nekoliko se smjerova istražuju ideološke pojave, procesi i njihov odraz u umjetnosti, što je bez dvojbe uzbudljiva tendencija u povijesti umjetnosti, samo što je, nažalost, irelevantna za Nagyszentmiklós uz današnji stupanj istraživanja, jer tu najprije još treba razjasniti osnovna pitanja u vezi s građom!

Nije slučajno što su propali svi pokušaji rješavanja problema datiranja i etničko-kulturne pripadnosti građe pomoću analogija na prikazima s vrčeva br. 2 i 7, s gledišta povijesti religije, odnosno folkloristike. Pozivanje na moguće paralele „prizora uzašašća“ (Mavrodinov 1943, 94-105; László, Rácz 1977, 73, 91-98; Makkay 1996, 787) ni na koji način nije riješilo najvažnije pitanje – starost i povijesno-kulturnu pripadnost tog blaga. Uopće ne iznenađuje činjenica da ta ptica, gdje god se pojavila, u svakom narodu uvijek simbolizira snagu, plemstvo, a odnos između čovjeka i orla gotovo uvijek ima pozitivan sadržaj. Zbog toga bajku o čovjeku ili ženi koje otima orao nalazimo kod mnogih naroda Euroazije i u mnogim epohama.⁴⁹ Upravo je stoga orao kod mnogih naroda totemska životinja i zato mnoge vrste orlova hrane i žene (primjerice Györfy 1959, 111-115). Već dugo (von Karabacek 1916, 11-15) su nam poznati i drugi prikazi na kojima su prikazani orao i čovjek zajedno, čak i izravno slični prizori uzašašća. Oni potječu ili iz kulture s kojom stvaraoci i posjednici te građe nikada nisu mogli doći u kontakt (klasična grčka umjetnost i Gandhara-umjetnost: Bálint 2004, sl. 126,1) (Azarpay 1995), ili iz kasnijih stoljeća koja su apsolutno nezanimljiva za nastanak i datiranje Nagyszentmiklósa (11.-12. st.).⁵⁰ Povjesničari umjetnosti i religije raspravljali su

48. U ovoj knjizi sam prizorima na medaljonima s vrčeva br. 2 i 7 (Bálint 2004, sl. 129) dao oznake Gy. Lászla (a pritom se nisam bavio njegovim tumačenjima): „uzašašće“, „knez pobjednik“, „nebeski lov“, „borba životinja“.

49. Motif-Index of Folk-Literature 1958, 238-239; de Vries 1976, 152-154; Uther 1977, 106-110.

50. Trever 1937, 29; Kühnel 1956, sl. 14,23-26; Maršak 1978, 43, sl. 15,8; Trever, Lukonin 1987, 89; Otavsky, Salim 1995, 127-130, No. 77.

A HASONLÓSÁGOK FOKOZATAI ÉS NAGYSZENTMIKLÓSI KINCS

A kora középkori közép- és kelet-európai ábrázolások esetében megítélésem szerint az egyedi változtatásokkal véghezvitt „adoption” különféle megnyilvánulásaival találkozunk. A megfigyelhető hasonlóságok három fokozatát javasolom megkülönböztetni: „párhuzam” – „analógia” – „azonosság”.

A közép- és kelet-európai régészeti szakirodalomban e terminusok a jelentésük egyértelmű tisztázása nélkül szerepelnek. Az alábbiakban esettanulmányokon keresztül próbálkozom meg a tartalmuk (egyféle) lehetséges pontosításával. Kísérletet teszek annak (részleges) megvilágítására, hogy mit jelenthetnek a tipológiai, ornamentális és motívumbeli hasonlóságok, mit továbbá az ábrázolt jelenetek és egyes tárgyak között esetleg megmutatózó hasonlóságok, esetleges azonosságok. Ez a kísérlet nyilván vitatható, de egyben remélhetőleg figyelmeztet majd annak a nagyfokú óvatosságnak szükségességére, mellyel a különféle hasonlóságok értékelése során tanácsos eljárni.

A „párhuzamok”

A „párhuzam” a többé-kevésbé szinkron régészeti jelenségek között a leggyakoribb megnyilvánulás. E fogalom alá – a tudományos közfelfogással, illetve gyakorlattal egyező módon – a jelenetes ábrázolások közti hasonlóság tényét sorolom, amit a hasonlóság legalacsonyabb fokának tartok (a tárgyak esetében ezt fejezi ki a „típus” fogalma). Számolni kell azzal, hogy a hasonlónak tartott, illetve tartható díszítőelemek és jelenetes ábrázolások az időtől, tértől, kultúrától és etnikumtól függetlenül jelenhetnek meg, illetve terjedhetnek el.

A „párhuzamokkal”, azaz az egyszerű hasonlóságokkal történő érvelés a régészetben a leggyakoribb, annak ellenére, hogy az átadó-átvevő közti kapcsolat sokszor nemcsak tisztázatlan, de a számos és ismeretlen áttétel miatt az valószínűleg mindig is kibogozhatatlan marad. A jelenlegi kutatásban sehol sem látok arra irányuló törekvéseket, hogy megkísérelnék feltárni: mik lehetnek ezen (és a hasonló) következtetések korlátai? A jelenetes ábrázolások között ugyanis számtalan és számunkra ismeretlen, ellenőrizhetetlen és szubjektív okokból is keletkezhetnek hasonlóságok (pl. az ötvös alkotó fantáziája). Ezért rájuk támaszkodva kronológiai megállapításokat csak körültekintéssel szabad tenni, míg a segítségükkel levont történeti és etnikai következtetések még az előbbieknél is bizonytalanabb alapokon állnak. Első, pozitívnak szánt példám a kincs egyik legismertebb ábrázolásával kapcsolatos.

A 2. és 7. sz. korszak „égberagadási jelenete”(külső kapcsolataik)

A kincs edényein látható ábrázolások között a „győztes fejedelmé”⁴⁸ mellett ez a másik leghíresebb, ez szerepel a leggyakrabban a különféle tudományos és tudománynépszerűsítő munkákban, a kézikönyvekben, valamint a

48. E könyvben a 2. és 7. sz. korszak medaillonjaiban látható jeleneteket a László Gy. révén általánossá vált megnevezésekkel illetem (anélkül, hogy az általa adott interpretációikkal foglalkoznék): „égberagadás”, „győztes fejedelem”, „égi vadászat”, „állatküzdelmi jelenet”.

se oko pitanja treba li prikaz iz Nagyszentmiklósa i/ili Bol'shaje Anikovke smatrati varijantom mita plodnosti podrijetlom iz stepe ili motiva Garude i Nage,⁵¹ ili je riječ o prikazu uzašašća Ganimeda, odnosno Aleksandra Velikog (dobar pregled dosadašnjih mišljenja dao je Kádár 1961, 122-123) ili se čak radi o alegoriji dobrih djela po zaratustranskom shvaćanju (Maršak 1992, 120). Pojavila se i misao da se kod dva vrča iz Karpatske kotline o kojima ovdje govorimo radi o indijskoj mitološkoj sceni (što se tiče podrijetla) ili prikazu priče o Anahiti iz Aveste (Trever 1937, 32-35; Trever, Lukonin 1987, 89-90); to se ne može dokazati čak ni uz raspoložive izvore neusporedivo bogatijeg indijskog i iranskog folklor.⁵² Nemjerljiv broj raznovrsnih mogućnosti tumačenja prizora uzašašća iz Nagyszentmiklósa jasno se odražava i u nedavnim razmišljanjima kako, zapravo, orao hrani otetu ženu, a ne obrnuto (usp. Marshak 1998, T. XIII,b). To je u metodološkom smislu vrlo upitno: sve te hipoteze već postoje, a da starost tog vrča, odnosno blaga kao i etnička pripadnost proizvođača i vlasnika još uvijek nisu razjašnjene, pri čemu u ovom slučaju još uopće nije poznat najvažniji podatak – kako je izgledao religijski svijet ovog potonjeg! Smijemo li se na takav način upuštati u konkretnu vjersko-povijesnu i historijsku analizu prikaza? Čvrsto sam uvjeren da ne smijemo, a znanost je već odavno morala doći do, uzgred rečeno trivijalnog, zaključka: ako „prizore uzašašća“ nalazimo od grčko-rimskog vremena, u ranom srednjem vijeku u srednjoazijskoj i islamskoj kulturi (Bálint 2004, sl. 126,4), na indijskim, permskim (Bálint 2004, sl. 126,2-3) i skandinavskim prikazima i u sagama, onda se očito radi o motivu koji je dugo vremena bio raširen posvuda u svijetu pa nam stoga, zapravo, nije prikladan za donošenje povijesnih zaključaka u vezi s nalazima iz Nagyszentmiklósa. Po mom mišljenju, „prizor uzašašća“ – a kao što ćemo još vidjeti, ni prikazi na ostalim medaljonima s vrča br. 2 – sam po sebi, ako ga proučavamo ikonografski i/ili ikonološki, od samog početka nije prikladan za rješavanje temeljnih povijesnih pitanja oko Nagyszentmiklósa.

U nastavku ćemo razmotriti koliko daleko možemo ići u donošenju zaključaka na temelju najbližeg srodnika „prizora uzašašća“ iz Nagyszentmiklósa.

Jedina zaista dobra⁵³ paralela „prizoru uzašašća“ s vrčeva br. 2 i 7 nesporno je prikaz na već dugo poznatoj i u kontekstu nalaza iz Nagyszentmiklós redovito spominjanoj

51. Kada je M. Rosenberg vrč br. 7 nazvao „Nagi-Kanne“, moglo bi čak biti da je na njega utjecala sličnost u natpisu, usp. Rosenberg 1921, 22, sl. 35: „Breitseite der Nagi-Kanne von Nagy-Scent[sic]-Miklós ...“. Bez argumentacije, očito s osloncem na članak G. Supke iz 1914. i knjigu A. le Coq iz godine prije (Le Coq 1925, 79, sl. 149) došlo je do ideje N. Fetiche da se radi o indijskom prikazu Ganimeda, usp. Fetiche 1926, 90; Filov 1932, 17; de Takács 1932, 35; Jansé 1935, 69; Coomaraswamy 1937, 38-41, 56-57; Ackerman 1939, 881-883; Appelgren-Kivalo 1912, 11; Lundström 1960, 190-198; Egami 1974, T. XXV, sl. 17.

52. Dovoljno je baciti pogled na literaturu koja se bavi Anahitom i utvrditi da prikazi žena iz Nagyszentmiklósa nemaju nikakve veze s njima: Chaumont 1958, 154-175; Chaumont 1965, 178-181; Djakonova, Smirnova 1967, 74-83; Trever 1967; Duchesne-Guillemain 1971, 379; Azarpay 1976, 536-546; Shepherd 1960, 43-49; Shepherd 1980, 47-83; Goldman 1997, 246, Anm. 38; Potts 2001, 23-35. O bliskoistočnom podrijetlu prikaza golih žena i njihovih brojnih varijacija (potnia theron, Istar, Lilith itd.) korisno je pročitati Vértesalji 1991, 101-148; Bajpakov, Ternovaja 2001, 219-234.

53. Makkay 1996, 784: „sozusagen vollkommene Parallele“ („takoreći savršena paralela“, prev.).

Nagyszentmiklóssal foglalkozó lexikoncikkekben. Magától értetődik, hogy számos nézet, magyarázat született vele kapcsolatban, amik között nem kevés olyan is akad, amelyik a Kárpát-medence régészetében kevésbé vagy egyáltalán nem járatos művészettörténész, vallástörténész tollából származik. Az utóbbi kutatók speciális ismeretei, a többféle megközelítésmód természetesen gazdagították a kutatást, egyben tükrözve a tisztázandó kérdéseknek azt a végtelen sokszínűségét, amelyet Nagyszentmiklós megjelenít. Az említett munkák két esetben válnak problematikussá. Egy-egy akkor, amikor a specialisták egyáltalán nem fordítanak figyelmet a kincs történeti összefüggéseire, a tárgytipusok és az ábrázolások helyi és európai kapcsolódásaira, valamint magára a tényre, hogy egy Kárpát-medencei lelettel van dolgunk, melynek bizonyos kulturális kötődései – míg másoknak a hiányai – eleve adottak voltak. A másik problémát e szemléletnek az ellenkező megnyilvánulása jelenti, amikor művészet- és vallástörténészek kilépnek a maguk szakterületéről, és a kincs történeti vonatkozásaival kezdenek el foglalkozni, mégpedig a kronológia figyelembevétel nélkül. Az idő köztudottan a történelem (egyik féle) kutatásának egyik alapkategóriája, fő rendező elve, aminek alkalmazása nem a régészetével azonos mértékben érvényesül a művészettörténet, vallástörténet kutatásában. Az utóbbiakban több irányzat az ideológiai jelenségeket, folyamatokat és azok művészi lecsapódásait kutatja, ami a művészettörténetnek kétségkívül izgalmas irányzatait jelenti, csakhogy ez Nagyszentmiklós esetében a kutatás jelen állása mellett irreleváns, hiszen egyelőre a kincssel kapcsolatos alapkérdések várnak tisztázásra!

Mindazon kísérletek, amelyek a kincs keltezésének, etnikai-kulturális hovatartozásának problémáját a 2. és 7. sz. korszak ábrázolásainak vallástörténeti, illetve folklór analógiái segítségével próbálták megoldani, nem véletlenül vezettek zsákutcába. Az „égberagadási jelenet“ lehetséges párhuzamaira való hivatkozások (Mavrodinov 1943, 94-105; László, Rácz 1977, 73, 91-98; Makkay 1996, 787) a legfőbb kérdést – a kincs korát, történeti-kulturális hovatartozását – egyáltalán nem oldották meg. Nincs is abban semmi meglepő, hogy ahol csak előfordul ez a madár, minden népnél az erőt, a nemességet szimbolizálja; az ember és a sas viszonya pedig szinte mindig pozitív tartalmú. Ezért a sas által elragadott férfi vagy nő meséjével Eurázsia számos népénél és sok korszakban lehet találkozni,⁴⁹ ugyanezért igen sok népnél totemállat ez a madár s ezért is etetnek asszonyok sokfelé sást (Pl. Györffy 1959, 111-115). Hosszú ideje (von Karabacek 1916, 11-15) tudunk más olyan ábrázolásokról is, amelyekben sas és ember együttese, sőt, éppenséggel hasonló égberagadási jelenet látható. Ezek vagy olyan kultúrából valók, amelyekkel a kincs készítőinek és birtokosainak nem lehetett közvetlen kapcsolata (klasszikus görög, Gandhara-művészet) (Azarpay 1995), vagy pedig olyan késői századokból származnak, amelyek Nagyszentmiklós keletkezése és keltezése szempontjából mindenképpen érdektelenek (11.-12. század).⁵⁰ Művészet- és vallástörténészek azon vitatkoztak,

49. Motif-Index of Folk-Literature 1958, 238-239; de Vries 1976, 152-154; Uther 1977, 106-110.

50. Trever 1937, 29; Kühnel 1956, Abb. 14, 23-26; Maršak 1978, 43, ris. 15,8; Trever, Lukonin 1987, 89; Otavsky, Salim 1995, 127-130, No. 77.

srebrnoj zdjeli iz skupine nalaza Bol'shaje Anikovke (Bálint 2004, sl. 127,2), koju novija istraživanja jednoglasno datiraju otprilike na prijelaz 6.-7. st.⁵⁴ Međutim, ostavimo li po strani ikonografsku istovjetnost, ne može biti govora o bliskoj i pravoj srodnosti tih dvaju prizora jer su razlike doista značajne. One dosad nisu bile uzimane u obzir, iako se zbog naglašavanja sličnosti može krenuti krivim putem. Usporedimo ih, dakle, pažljivo:

a) Sukladnosti: sama kompozicija, otmica i gesta hranjenja, položaj nogu (koji je isti kao kod Gandhare!), dva stabla koja uokviruju scenu i friz od biljnih elemenata oko prikaza.

b) Manje odstupanje znači da žena na zdjeli iz Bol'shaje Anikovke u svojoj lijevoj podignutoj ruci ne drži ništa i, za razliku od one iz Nagyszentmiklósa, osim narukvica nosi i nanogvice, dok žena iz Nagyszentmiklósa na vratu ima torques, a na ručnom zglobu narukvicu (Bálint 2004, sl. 157, sl. 159-160). Razlike u razradi figura očito nisu značajne, ali razlike u cjelokupnim detaljima biljnih ukrasnih elemenata itekako jesu.

c) Bitne razlike pokazuju se u njihovoj ikonologiji:

– Na temelju anatomskih obilježja i načinu kako je uređena kosa na orijentalnoj zdjeli nema nikakve sumnje da ljudski lik predstavlja ženu, za razliku od Nagyszentmiklósa gdje je žena prikazana samo na vrču br. 2, dok je na vrču br. 7 muškarac (vidjeti u nastavku) (László, Rác 1977, 198).

– Mislim da bi bilo dobro ponovo razmisliti o svim ikonografskim detaljima i znanju o religijskoj povijesti koje se temelji na izvorima jer je zbog njih i dalje dvojbena radi li se kod poznatih sasanidskih posuda koje prikazuju plesačice doista o Anahiti.⁵⁵

Pogledajmo sada te tri skupine prikaza s gledišta tog tumačenja:

– ikonografija sasanidskih „Anahita-vrčeva“ ne nalikuje onoj iz Nagyszentmiklósa,

– povezivanje prikaza iz Bol'shaje Anikovke s kultom Anahite više je nego upitno (naime, likovi sa sjekirom i lukom na dnu posude ukazuju na jedan posve drukčiji kontekst),

– ne poznajemo ideološki sadržaj prikaza iz Nagyszentmiklósa.

Ženskim likovima na vrčevima s hipotetskim prikazima Anahite, na zdjeli iz Bol'shaje Anikovke i u „prizoru uzašašća“ iz Nagyszentmiklósa jedino je zajedničko to što je tijelo svih njih (manje ili više) neodjeveno, ali pritom ne smijemo previdjeti činjenicu da bi prozirni veo i ukrasi na glavama žena na sasanidskim vrčevima (Bálint 2004, sl. 128) mogli ukazivati na sasvim drukčiju funkciju od one o kojoj bi moglo biti riječi na dva vrča iz Karpatske kotline. Zanimarimo li spomenute činjenice i utvrdimo li da se na zdjeli iz Bol'shaje Anikovke ipak radi o Anahiti, još uvijek nam ostaje pitanje kakve bismo uvjerljive pouke iz tog mogli izvući glede prizora na vrčevima iz Nagyszentmiklósa. Što bi sasanidski kult plod-

54. Prva polovica 7. st. (Trever, Lukonin 1987, 113); kraj 6. st. - prva polovica 7. st. (Maršak 1993, 224, br. 74). S gledišta razlika među disciplinama valja paziti na činjenicu da se K. Trever u svom prvom radu posvećenom toj zdjeli uopće nije bavila njenom starošću; nju su zanimali samo vjersko-povijesni aspekti prikaza, usp. Trever 1937. Isto je tako nedavno postupila i G. Azarpay, usp. Azarpay 1995. Mavrodinov je bez obrazloženja datira u 5.-6. st. (1943, 99, sl. 62).

55. Mavrodinov 1943, 98-99; Trever, Lukonin 1987, 89; Grabar 1967, 60-65, njegovo je gledište osporio Egami 1974, 222-223. V. još i Ringbom 1957; Göbl 1960, 49-50, nap. 48.

hogy a nagyszentmiklósi és/vagy a Bol'shaja Anikova-i ábrázolást vajon a steppei eredetű termékenység-mítosz, vagy a Garuda- és a Naga-motívum variánsának⁵¹ lehet-e tekinteni, vagy pedig Ganymédés, illetve Nagy Sándor égbevételét (az addig született véleményekről jó áttekintést ad Kádár 1961, 122-123), netalán a jócselekedetek zoroaszterianus felfogású allegóriáját (Maršak 1992, 120) ábrázolja-e. Fölmerült az a gondolat is, hogy az itt tárgyalt két Kárpát-medencei korszó esetében indiai (eredetű) mitológiai jelenetről vagy az Avesta egyik Anahita-története ábrázolásáról volna szó (Trever 1937, 32-35; Trever, Lukonin 1987, 89-90); ezt végül is még a rendelkezésre álló források tekintetében összehasonlíthatatlanul gazdagabb indiai és iráni folklór felől közelítve sem lehetett bebizonyítani.⁵² A nagyszentmiklósi égberagadási jelenet roppant sokféle értelmezhetőségét az is jól mutatja, hogy nemrég fölvetődött: éppenséggel a sas az, amelyik eteti az elragadott nőt, s nem fordítva (vö. Marshak in: Curtis 1998, Pl. XIII,b). Módszertani szempontból nagymértékben kifogásolható: ezek a hipotézisek mind úgy születtek, hogy közben az adott korszónak, illetve a kincseknek a kora, a készítőjének és birtokosának etnikuma tisztázásra vár, ami mellett az ebben az esetben a leglényegesebb vonatkozás: az utóbbiak hiedelemvilága abszolút ismeretlen előttünk! Szabad-e így egy ábrázolás konkrét vallástörténeti és történeti elemzésébe bocsátkozni? Szilárd meggyőződésem szerint nem, s a kutatásnak már régen le kellett volna vonnia a – különben triviális – következtetést: ha „égberagadási jelenetek” a görög-római kor óta, a kora középkorban megtalálhatók a közép-ázsiai és korai iszlám kultúrában, az indiai, permi és skandináviai ábrázolásokon és mondákban, akkor mi sem nyilvánvalóbb annál, mint hogy egy világszerke és hosszú időn át elterjedt motívummal van dolgunk, s ezért a nagyszentmiklósi kincssel kapcsolatos történeti következtetés levonására nemigen alkalmasak. Meggyőződésem szerint az „égberagadási jelenet” – és mint látni fogjuk: a 2. sz. korszó többi medaillonjában látható ábrázolás is – önmagában, ikonográfiailag és/vagy ikonológiailag vizsgálva a Nagyszentmiklóssal kapcsolatos történeti alapkérdések megoldására eleve alkalmatlan.

Az alábbiakban azt nézzük meg, hogy meddig lehet elmentni a következtetésekkel a nagyszentmiklósi „égberagadási jelenet” legközelebbi rokona alapján.

51. Még az is meglehet, hogy amikor M. Rosenberg a 7. sz. korszót „Nagikorszónak” nevezte, a két szó írásképében mutatkozó hasonlóság befolyásolta őt, vö. Rosenberg 1921, 22, Fig. 35: „Breitseite der Nagi-Kanne von Nagy-Scent [sic!]-Miklós...” [a kurzív tőlem – B. Cs.]. Érvelés nélkül, nyilvánvalóan Supka Géza 1914-ben és A. le Coq előző évben megjelent cikkére, illetve könyvére (Le Coq 1925, 79, Fig. 149) támaszkodik Fettich N. azon ötlete, mely szerint indiai Ganymédés-ábrázolással volna dolgunk, vö. Fettich 1926, 90; Filov 1932, 17; de Takács 1932, 35; Jansé 1935, 69; Coomaraswamy 1937, 38-41, 56-57; Ackerman 1939, 881-883; Appelgren-Kivalo 1912, 11; Lundström 1960, 190-198; Egami 1974, Pl. XXV, Fig. 17.

52. Az Anahitával foglalkozó irodalomba való bepillantás elegendő annak megállapításához, hogy a nagyszentmiklósi nőábrázolásoknak nincsen azokhoz közük: Chaumont 1958, 154-175; Chaumont 1965, 178-181; Djakonova, Smirnova 1967, 74-83; Trever 1967; Duchesne-Guillemain 1971, 379; Azarpay 1976, 536-546; Shepherd 1960, 43-49; Shepherd 1980, 47-83; Goldman 1997, 246. 38. j.; Potts 2001, 23-35. A meztelen nő-ábrázolások közel-keleti eredetéről, sokféle variációjáról (potnia theron, Istar, Lilith stb.) tanulságos Vértesalji 1991, 101-148; Bajpakov, Ternovaja 2001, 219-234.

nosti (kao prikaz) uopće imao tražiti u ranosrednjovjekovnoj Karpatskoj kotlini? Lako je reći „to zasad još ne znamo“, ali onda, molim, nemojmo ni Anahitu zasad još povezivati s nalazima iz Nagyszentmiklósa!

Podrijetlo navedenog prizora na vrču br. 2 iz Nagyszentmiklósa nedvojbeno nije bizantsko već orijentalno. Kao prvo, nema izravne antičke prethodnice (kao što je poznato, Ganimed je bio muškarac), a kao drugo, ni u kršćanskoj se ikonografiji ne pronalazi nikakva ni približno srodna scena. Ta je odrednica („orijentalno“), naravno, vrlo široka, ali bilo bi izuzetno teško i riskantno reći o tome bilo što određenije. Tema i tip „prizora uzašašća“ iz Nagyszentmiklósa – oteta žena hrani orla – mogu se, doduše, naći u sasanidskom folkloru, ali smatrati da imaju izravno sasanidsko, odnosno srednjoazijsko podrijetlo nije moguće zato što u prilog tome ne govore ni stilističke, ni povijesne činjenice kao niti činjenice utvrđene proučavanjem povijesti umjetnosti i religije. Slično bismo mogli zaključiti i u slučaju zdjele iz Bol'shaja Anikovke; ona, naime, bez sumnje ne spada u zlatarske proizvode sasanidskog kraljevskog dvora, kako ih je utvrdio R. O. Harper, a već ih je i K. V. Trever definirala samo kao „prijelaz“ između „sasanidskih“ zdjela i prikaza iz Nagyszentmiklósa. Zdjelu iz Bol'shaja Anikovke valja pribrojiti skupini „sasanidske periferne zlatarske umjetnosti“ (P. O. Harper) koja se i geografski i kulturno također daleko proširila i nisu poznati (a sigurno neće ni biti) njeni etnički i vjerski aspekti, tako da iz toga nije moguće izvući konkretne zaključke o povezanosti prikaza s pripovijetkom Aban Yašta (K. V. Trever).

Predloženo svrstavanje s gledišta kulture („prijelaz“) potvrđuje se i time što su i tehnološka istraživanja dokazala da se radi o potpuno individualnom karakteru zdjele unutar „orijentalnih nalaza srebra“ (Trever, Lukonin 1987, 148). Već i zaključak K. V. Trever sadrži vrlo važnu kulturnu spoznaju. Prikaz na orijentalnoj zdjeli i vrčevima iz Karpatske kotline očito se ne može smatrati jedinim i jedinstvenim proizvodom niti jedne niti druge regije (srednje Azije, odnosno Karpatske kotline), već zacijelo potječe iz neke dosad nepoznate kulture. A budući da ne možemo pretpostavljati da je između dvije spomenute regije postojao izravni sustav veza, valja utvrditi da ikonografski identitet nije identičan s povijesnom povezanošću (naravno, taj je zaključak za povijesničare umjetnosti trivijalan). Gledajući cijeli ovaj problem vrlo je razumljivo, odnosno, nije slučajno da dvojica od trojice najiskusnijih stručnjaka koji su se bavili cjelokupnom srednjoazijskom zlatarskom umjetnošću uopće nisu obrađivali ovu svjetski poznatu i ikonografski posebnu zdjelu, te ni u trećem djelu nisu čak ni tražili mjesto u kojemu je izrađena (V. P. Darkevič, B. I. Maršak, K. V. Trever, V. G. Lukonin)! Taj zadatak, dakako ne mogu izvršiti oni koji se bave nalazima iz Nagyszentmiklósa i arheologijom srednje Europe.

Proteklih je godina G. Azarpay obradila motiv „uzašašća“ uz široku perspektivu za budućnost.⁵⁶ Iz njezinog se rada vi-

56. Azarpay 1995; njezin pristup koji proučava isključivo umjetničke elemente vidi se u tome što je problem starosti i sasanidske pripadnosti zdjele iz Bol'shaja Anikovke koju je istraživala riješila samo kratkom naznakom, a nije obratila pozornost niti na povijesne poveznice prikaza iz Nagyszentmiklósa, koje je višestruko obrađivala. Pročitala je knjigu N. Mavrodinova, ali je iz knjige Gy. Lászla koristila samo njegovo datiranje građe u 9.-10. st. Podaci koji se tamo nalaze, kao i pristup Gy. Lászla mogli su također biti korisni G. Azarpay.

Nem lehet vita afelől, hogy a 2. és 7. sz. korszok „égberagadási jelenetének“ a Bol'shaja Anikovka-i kincs hosszú ideje közismert és a nagyszentmiklósi kincssel kapcsolatban is rendszeresen hivatkozott ezüsttálján látható ábrázolás az egyetlen igazán jó⁵³ párhuzama, amit az újabb kutatás egybehangzóan a 6.-7. század fordulója tájára keltez.⁵⁴ Az ikonográfiai azonosságtól eltekintve azonban e két jelenet közötti, valódi rokonságáról nem lehet szó, annyira jelentősek az eltéréseik. Az utóbbiakat mindeddig nem vették számba, márpedig anélkül tényleg vihet a hasonlóságok hangsúlyozása. Hasonlítsuk hát össze őket figyelmesen:

a) Megegyezik a kompozíció maga, az elragadás és az etetés gesztusa, a jelenetet kétoldalt szegélyező fák és az ábrázolást körbefogó növényi fríz megléte.

b) Kisebb eltérést jelent, hogy a Bol'shaja Anikova-i tálon ábrázolt nő felemelt bal kezében semmi sincsen és ő – a nagyszentmiklósiaktól eltérően – a karperecek mellett lábperceket is visel, míg a nagyszentmiklósiak nyakában torques, csuklójukon karperec van. Az alakok kidolgozottságában megmutatkozó különbségeknek nyilván szintén nem kell nagyobb jelentőséget tulajdonítani, viszont nem ez a helyzet a növényi díszítőelemek valamennyi részletében megmutatkozó eltérések esetében.

c) Lényeges eltérés az ikonológiájukban mutatkozik:

– A keleti tálon az ábrázolt emberi alak női volta iránt (anatómiai jegyek, hajviselet) nem merülhet föl kétség. Másként áll e dolog a nagyszentmiklósiak esetében, mert csak a 2. sz. korszón látunk nőt, a 7. sz. korszón viszont férfit (ld. alább) (László, Rácz 1977, 198).

– Tanácsosnak látom utánagondolni mindazon ikonográfiai részleteknek és forrásadatokkal alátámasztott vallástörténeti ismereteknek, melyek alapján határozottan vitatottá vált, hogy a közismert, táncosnőket ábrázoló szászánida edényeken valóban Anahitát láthatnánk.⁵⁵

Vegyük most számba ezen interpretáció alapján az előttünk álló három ábrázoláscsoportot:

– a szászánida „Anahita-korszok“ ikonográfiája nem hasonlít a nagyszentmiklósiakra,

– a Bol'shaja Anikovka-inak az Anahita-kultusszal való kapcsolata több mint kérdéses (a tál alján ábrázolt baltás és íjas alakok ugyanis teljesen más kontextust jeleznek),

– a nagyszentmiklósiak ideológiai tartalmáról semminek mű ismerettel nem rendelkezünk.

Az Anahita-ábrázolásosnak tartott korszok, a Bol'shaja Anikovka-i tál és a nagyszentmiklósi „égberagadási jelenet“ nőalakjai között csupán annyi a közös, hogy mindegyikük teste (többé-kevésbé) fedetlen, de ne tévesszük szem elől: a szászánida korszokon ábrázolt nők által viselt átlátszó fátyol és a fejdísz egészen másféle szerepet sejtet, mint amit a

53. Makkay 1996, 784: „mondhatjuk tökéletes párhuzam“.

54. 7. század 1. fele (Trever, Lukonin 1987, 113); 6. század vége-7. század 1. fele (Marsak 1993, 224, No. 74). A diszciplínák közötti különbségek szempontjából tanulságos fölfigyelni arra, hogy a tálnak szentelt első munkájában K. Trever egyáltalán nem foglalkozott annak korával, őt kizárólag az ábrázolás vallástörténeti vonatkozásai érdekelték, vö. Trever 1937. Ugyanígy járt el a közelmúltban G. Azarpay is, vö. Azarpay 1995. Indoklás nélkül 5.-6. századnak tartotta Mavrodinov (1943, 99, Fig. 62).

55. Mavrodinov 1943, 98-99; Trever, Lukonin 1987, 89; Grabar 1967, 60-65. nézetét vitatja Egami 1974, 222-223. Ld. még Ringbom 1957; Göbl 1960, 49-50. 48. j.

di sljedeće: za (kulturno) povijesno vrednovanje prikaza iz Nagyszentmiklósa i Bol'shaja Anikovke najvažnije su pojave Gandhara i Gupta umjetnosti, budući da ukazuju na antičko srednjoazijsko, nesasanidsko podrijetlo prizora u kojemu orao otima ženu. To istraživanje čeka svoj nastavak.

Ovdje valja još posebno spomenuti onu skupinu tzv. permskih bronci na kojima ptica u kandžama drži ljudsku glavu. Na njih se svi redovito⁵⁷ pozivaju pri proučavanju „prizora uzašašća“ iz Nagyszentmiklósa, ali ipak bi trebalo pažljivo provjeriti što im je još zajedničko, osim samog uzašašća. Nitko se u istraživanjima nije pitao kakve temeljne sadržajne – vjerske, odnosno epske – razlike mogu postojati između prikaza gdje različite ptice otimaju realistično nacrtani ljudski lik ([trudna?] žena) i onih na kojima je prikazana apstraktna ljudska glava (Bálint 2004, sl. 126,3)! To se jasno vidi u slučajevima gdje je krilato biće, zapravo, medvjed koji prema udmurtskim bajkama drži djevojku prednjim šapama (Bálint 2004, sl. 126,2) (Ojateva 2001, 160, sl. 4,2). Naravno, načelno bismo se mogli pozvati na to da je tematika prikazana na permskim broncam – inače vrlo individualna, u svojoj pozadini očito i stilski i duhovno lokalna – mogla biti pod utjecajem slikovnog svijeta sasanidskih i srednjoazijskih posuda koje su dolazile iz kamske regije, ali nije slučajno što to nitko nije učinio jer o tome nema nikakvih raspoznatljivih tragova. Ako je takvih utjecaja doista i bilo prije 10. st.,⁵⁸ nisu mogli biti ni intenzivni, niti širokog spektra. Uza sadašnji stupanj istraživanja ne vidim, dakle, nikakva razloga za bilo kakvo povezivanje „prizora uzašašća“ iz Nagyszentmiklósa sa slikama na permskim broncam. Potonje ne svjedoče ni o čemu drugom nego o dugovječnosti i velikoj proširenosti slike uzašašća te stoga nisu prikladne za donošenje zaključaka o povijesti, povijesti umjetnosti i religije u vezi s nalazima iz Nagyszentmiklósa.

Zaključak: „Prizor uzašašća“ iz Nagyszentmiklósa spada u tip slike nesasanidskog podrijetla koji je od antičkog doba bio proširen u srednjoj Aziji. Prizor na vrču br. 2 iz Nagyszentmiklósa nastao je kao njegova adaptacija; iako se na zdjeli iz Bol'shaja Anikovke vidi analogija prikazima na našim nalazima, ipak nema razloga pretpostavljati da je između njih postojala izravna povijesna veza i/ili identični folkloristički sadržaj. Isto tako, nije moguće tražiti izravne veze između Nagyszentmiklósa i „prizora uzašašća“ iz Pakistana u 4. st. (Gandhara-umjetnost), sjeverne Indije u 5. st. (Gupta-umjetnost) kao ni istočnog Irana u 6.-7. st. (? Bol'shaja Anikovka) – dakle, pred sobom imamo adaptaciju iz Karpatske kotline jednog srednjoazijskog tipa slike.

„Nebeski lov“ na vrču br. 2 (sl. 4)

Podsjetimo se najprije jedne poznate činjenice: u Karpatskoj kotlini u ranom srednjem vijeku nije bilo lavova. (Zbog nemalog broja prikaza lavova iz avarskog doba o tome bi bilo dobro razmisliti kada se govori o podrijetlu avarske „umjetnosti“ i njene važnosti za rekonstrukciju svakodnevnog života i kulture Avara!). Prizor lova na vrču br. 2 iz Nagys-

57. Mavrodinov 1943, 102-104; Werner 1952, T. 6,1-4. Nakon bogate ruske i sovjetske literature o ovoj temi, najnoviji pregled „permskih bronci“: Oborin, Čagin 1988; Ojateva 2001, kao i raniji radovi koji su tamo navedeni.

58. Pritom, nakon 10. st. mislim na tip slike sokolara na konju.

két Kárpát-medencei korszón láthatók játszhattak. Ha pedig – az említett fenntartások ellenére – netán mégis Anahitát láthatnánk a Bol'shaja Anikova-i tálon, meggyőző módon még akkor is milyen tanulságot lehetne abból levonni a nagyszentmiklósi korszók jelenete számára?! Mit kereshet a szászánida termékenységkultusz (ábrázolása) a kora középkori Kárpát-medencében? Erre könnyen mondhatni azt, hogy „egyelőre nem tudjuk“, de akkor egyelőre ne is kapcsoljuk össze Anahitát a nagyszentmiklósi kincessel!

Ami a nagyszentmiklósi 2. sz. korszó szóban forgó jelenetének az eredetét illeti: az iránt nem lehet kétségünk, hogy az nem bizánci, hanem keleti. Egyrészt azért, mert közvetlen antik előzménye nincsen (Ganymédés köztudottan férfi volt), másrészt mert a keresztény ikonográfiában nem találkozunk még a legcsekélyebb mértékben sem hasonló jelenettel. Ez a meghatározás („keleti“) természetesen rendkívül tág, de ennél akár csak kevéssel is pontosabban mondani már roppant nehéz és kockázatos. A nagyszentmiklósi „égberagadási jelenet“ témája és típusa – az elragadott nő táplálja a sast – föllelhető ugyan a szászánida folklórban, de azt közvetlenül szászánida, illetve középp-ázsiai eredetűnek mégsem lehet tartani, mert ez ellen a művészeti stílusbelieken túl történeti, művészettörténeti és vallástörténeti kifogások is emelhetők. Hasonló mondható a Bol'shaja Anikova-i tállal kapcsolatban is; ez ugyanis kétségtelenül nem a P. O. Harper által meghatározott szászánida királyi udvari ötvöstermékek sorába tartozik, már K. V. Trever is csak „átmenetnek“ határozta meg a „szászánida“ tálak és a nagyszentmiklósi ábrázolás között. A Bol'shaja Anikova-i a „szászánida periférikus ötvösség“ (P. O. Harper) csoportjába sorolható, ami földrajzilag és kulturálisan szintén igen tág, etnikai és vallástörténeti vonatkozásaiban pedig ismeretlen (s bizonyára az is marad), úgyhogy az ábrázolásnak az Aban yašt-tal való kapcsolatba hozatala (K. V. Trever) konkrét következtetésre már nem ad lehetőséget. (A javasolt kulturális besorolást megerősíti, hogy a tálnak a „keleti ezüst“ leleteken belül teljesen egyedi jellegét a technológiai vizsgálatok is kimutatták – Trever, Lukonin 1987, 148). Már a K. V. Trever által adott meghatározás („átmenet“) is egy nagyon fontos kulturális tanulságot rejtett magában. Az ugyanis nyilvánvaló, hogy a tárgyalt keleti tálon és Kárpát-medencei korszókon látható ábrázolás sem az egyik, sem a másik régió termékének nem tekinthető (szászánida kori Közép-Ázsia, illetve Kárpát-medence), hanem egy harmadikból kell, hogy származzék. Minthogy pedig az említett két régió között semminemű közvetlen kapcsolatrendszer nem feltételezhető, ezért megállapíthatjuk: az ikonográfiai azonosság nem azonos a történeti kapcsolattal. (Művészettörténészek számára ez triviális.) Az pedig mindezen probléma láttán nagyon is érthető, illetve nem véletlen, hogy a középp-ázsiai ötvösséggel összefoglaló módon foglalkozó négy specialista közül kettő egyáltalán nem is tárgyalta ezt a világhíres és különleges ikonográfiájú tálak, a harmadik műben pedig még csak találgatásba sem bocsátkoztak a készülségi helyét illetően (V. P. Darkevič, B. I. Maršak, K. V. Trever, V. G. Lukonin)! E feladat elvégzése természetesen nem a nagyszentmiklósi kincessel, Közép-Európa régészetével foglalkozók feladata. Az elmúlt években G. Azarpay dolgozta föl az „égberaga-



Sl. 4 Prikaz lova na vrču br. 2
4. kép A2. számú kancsó alján található vadászatot ábrázoló kép

zentmiklósa mogao je, dakle, doista nastati na dva načina: na temelju iskustva koje je zlatar stekao negdje drugdje (ju-goistočna Europa, istočna Europa, Azija) ili je izrađivač vrča radio po gotovom tipu slike. Međutim, budući da je moguće dokazati povezanost nalaza s avarskom kulturom 7.-8. st., (pogledati poglavlje IX), možemo utvrditi sljedeće: čak i gledajući koje smo spomenuli potvrđuje činjenicu da tu posudu nije izradio zlatar koji nije iz Karpatske kotline. Iz toga dalje slijedi zaključak kako je očito radio po nekom uzoru. Odakle je mogao biti taj uzor?

Isto kao što kod „prizora uzašašća“ nema sumnje u njegovo srednjoazijsko podrijetlo, tako ni kod prizora lova na vrču br. 2 nitko nije sumnjao da spada u ikonografski tip mnogostruko analiziranih zdjela s prikazima kraljevskog lova na tzv. „orijentalnom srebru“,⁵⁹ tako da ih s pravom možemo smatrati paralelama Nagyszentmiklósa. („Obrnuto“, nažalost, ne ide; stručnjaci za tzv. „orijentalno srebro“ nisu obratili pozornost na činjenicu da bi taj prikaz iz Nagyszentmiklósa i za njih mogao biti relevantan). Međutim, istodobno smatram nužnim ukazati tradicionalističkim istraživačima Nagyszentmiklósa na činjenicu da tip slike koja prikazuje kraljevski lov nije sui generis sasanidskog podrijetla; nalazimo ga i u Bizantu i to i u sasanidskoj i u vlastitoj formulaciji!⁶⁰

U skupini sasanidske zlatarske umjetnosti s najvećim brojem predmeta, zdjelama s prizorom kraljevskog lova, najviše nas zanima ikonografija onih iz čije kompozicije možemo izvući pouke za istraživanje vrča br. 2. Zajedničke crte te skupine ujedno je čine različitom od većine „sasanidskih“ zdjela (Bálint 2004, sl. 130, sl. 131,1). Na njima kralj koji sjedi na konju što trči na lijevu stranu, okrenut unatrag svojim lukom, cilja na neku vrstu mačke koja se propinje, a pod njima leži mrtva životinja (većinom lav, uz iznimku prizora koji je u svakom pogledu jedinstven, s natpisom Pūr-i Vahmān, na

59. Njihov pregled: von Gall 1990.

60. Egger 1956, 27-28, sl. 25-27; Berliner 1963, 39-54; Martiniani-Reber 1985, 258-269; Lorquin 1992, 162-163.

dás” motivumát széles kitekintéssel.⁵⁶ Munkájából kitűnik: Nagyszentmiklós és Bol’saja Anikova ábrázolásainak (kultúr) történeti értékelése szempontjából a Gandhara- és Gupta-művészetben való előfordulások a leglényegesebbek, jelezvén a nő sas által történő elragadásának ókori közép-ázsiai, nem-szászánida eredetét. Ez a kutatás vár folytatásra.

Külön meg kell itt emlékeznünk az ún. permi bronzok azon csoportjáról, amelyekben egy madár egy emberi fejet tart a karmai között. Ezekre is rendszeresen hivatkoznak⁵⁷ a nagyszentmiklósi „égberagadási jelenetek” tárgyalása során, de érdemes figyelmesen megnézni, hogy magán az égberagadás tényén túl egyáltalán mi a közös bennük. A kutatásban senki sem firtatta, hogy egy realiztikusan ábrázolt emberi alak ([terhes?] nő) és egy absztrakt emberi fejnek más-másféle madár által történő elragadása ábrázolásai között milyen alapvető tartalmi – hitvilágbeli, illetve epikai – különbség rejtezhetett! Egyértelműen megmutatkozik ez azokban az esetekben, amelyeknél a szárnyas lény – egy medve és az udmurt mesék szerint a lányát tartja a mellső lábával (Ojateva 2001, 160, ris. 4,2). Elvileg, hallgatólagosan lehet(evv) hivatkozni arra, hogy a – nagyon is egyedi, nyilvánvalóan lokális stílusú és szellemi hátterű – permi bronzokon ábrázolt tematikára hatással lehetett a Káma-vidékre áramlott szászánida és közép-ázsiai edények képi világa, de hogy ez nem történt meg, az nem véletlen; ennek ugyanis semmi nyoma sem látszik. Amennyiben pedig a 10. század előtt ilyen hatások mégis lettek volna,⁵⁸ azok akkor sem lehettek sem intenzívek, sem széles spektrumúak. A jelen kutatási helyzetben nem látom tehát annak alapját, hogy a nagyszentmiklósi „égberagadási jeleneteket” a permi bronzokon láthatókkal bármi módon kapcsolatba lehetne hozni. Az utóbbiak nem többről, mint az égberagadás képtípusának széles elterjedtségéről tanúskodnak, így tehát a kincs szempontjából történeti, művészet- és vallástörténeti következtetések levonására alkalmatlanok.

Összefoglalva: A nagyszentmiklósi „égberagadási jelenet” egy az ókor óta Közép-Ázsiában szélesesen elterjedt, nem-szászánida eredetű képtípusba tartozik. A nagyszentmiklósi 2. sz. korszékének adaptációjával jött létre; s bár a Bol’saja Anikova-in a tárgyalt kincs ábrázolásainak analógiája látható, mégis alap arra, hogy ketten között közvetlen történeti kapcsolatot és/vagy azonos folklorisztikus tartalmat lehetne feltételezni. Ugyanígy nem kereshető közvetlen kapcsolat Nagyszentmiklós és a 4. századi pakisztáni (Gandhara-művészet), 5. századi észak-indiai (Gupta-művészet), valamint a 6.-7. századi kelet-iráni(?), Bol’saja Anikovka) „égberagadási jelenetei” között – egy közép-ázsiai képtípus Kárpát-medencei adaptációjával van

56. Azarpay 1995 – Kizárólag a művészeti elemeket kutató szemléletét mutatja, hogy az általa tárgyalt Bol’saja Anikovka-i tál korának, szászánida meghatározásának problémáját egy rövid hivatkozással intézi el, s bár többször tárgyalja a nagyszentmiklósi ábrázolásokat, az utóbbi történeti vonatkozásai sem keltették fel a figyelmét. Míg N. Mavrodinov könyvét olvasta, László Gy. művéből csak annyit hasznosított, hogy a kincs korát a 9.-10. századra tette, pedig az utóbbiban olvasható adatok és László Gy. szemléletmódja G. Azarpay számára éppenséggel gyümölcsözteszhetők lettek volna.

57. Mavrodinov 1943, 102-104; Werner 1952, T. 6,1-4. A témának szentelt bőséges orosz és szovjet irodalom után a „permi bronzok” összefoglalása: Oborin, Čagin 1988; Ojateva 2001 és az ott idézett korábbi munkái. 58. Ilyennek gondolom a 10. század után a lovas solymász képtípusát.

kojemu je prikazana divlja svinja).⁶¹ Kompozicija jednog od njih ponešto odstupa od ostalih jer je lav koji stoji okrenut prema van, a kralj je prikazan na anatomski nerealističan način: njegovo tijelo i noga potpuno su okrenuti unatrag, kao da sjedi naopako na konju. Izgleda da se zdjele identične ikonografije i kompozicije koje poznajem po svojoj veličini dijele u dvije veće skupine: jednu s manjim i jednu s većim promjerom (pogledajte Shōsōin: 26 cm, Pūr-i Vahmān: 28,3 cm, Sari: 28,8 cm, bzw. Ufa: 20,3 cm, Cleveland: 20,6 cm, Turuseva: 22,9 cm). Tip slike prizora lova iz Nagyszentmiklósa odgovara toj skupini.

Već je J. Hampel otkrio da svjetski poznata zdjela iz nepoznatog ruskog nalazišta s natpisom Pūr-i Vahmān iz Ermitaža nikako nije nezanimljiva za istraživanje Nagyszentmiklósa.⁶² To je s obzirom na publikacije koje su tada postojale, dakle, prije pojavljivanja knjiga sa Zichyjeve ekspedicije (1905) i kataloga J. I. Smirnova (1909) svjedočilo o izvršnoj informiranosti toga mađarskog znanstvenika o orijentalnim nalazima. Činjenicu da su rezultati mađarske arheologije na međunarodnoj sceni bili slabo poznati i da su istraživanja Nagyszentmiklósa tekla samo jednom linijom, potkrepljuje podatak da se o toj sličnosti, zapravo, saznalo tek dobrim pola stoljeća kasnije i to u radu N. Mavrodinova (Mavrodinov 1943, 127). Zdjela s natpisom Pūr-i Vahmān od većeg se dijela tematski sličnih sasanidskih zdjela ne razlikuje samo svojim realizmom, detaljima na kojima se vide oružje i nošnja toga doba (npr., prisutnost stremena, tip ukrasa na konjskoj ormi i mač, način kako je mač ovješeno itd.) i izrazom lica prikazane osobe, nego i svojom veličinom zbog koje je bliska jednoj starijoj zdjeli (Sari: Bálint 2004, sl. 130,1). Isplati se pažljivo je usporediti s prikazom iz Nagyszentmiklósa.

Doista postoje sukladnosti u prizoru lova sa zdjele s natpisom Pūr-i Vahmān i vrča br. 2 iz Nagyszentmiklósa. Na oba predmeta prikazan je junak ili plemić koji jaše na konju što se kreće na lijevu stranu i ispaljuje strijele prema natrag, ciljajući na uspravljenu mačkoliku životinju.

Ipak, razlike su tu značajnije. S jedne strane u žanru, jer biće iz Nagyszentmiklósa koje je prikazano kao jahača životinja stoji, dok je konj na svim orijentalnim prizorima – u skladu sa sasanidskim „standardom“ – prikazan u galoppe volant. Glava muškarca iz Nagyszentmiklósa prikazana je u profilu, dok je ovaj drugi s natpisom Pūr-i Vahmān prikazan en face. S druge strane, razlika je i u ikonologiji jer se zlata koji je izradio primjerak iz Nagyszentmiklósa uopće nije ni trudio da prikaz bude realističan, dok je to kod zdjele s natpisom Pūr-i Vahmān bio izričit cilj. (Jedinstvenost potonje u srednjoazijskoj umjetnosti obrade metala počiva upravo na tome jer su proizvođači zdjela „orijentalnog srebra“ s prizorom lova koristili ponešto drukčiji tip slike čija je glavna crta bila upravo idealizacija). Kod primjerka iz Nagyszentmiklósa izrađivač kao da je upravo odsutnošću realizma želio nagla-

tehat dolgunk.

A 2. sz. korszó "égi vadászata"

Mindenekelőtt nem árt egy evidenciára emlékeztetnünk: a Kárpát-medencében nem élt oroszlán. (A nem kis számú avar kori oroszlánábrázolás miatt tanácsos ezen elgondolkodni olyankor, amikor az avar "művészet" eredetéről és annak az avarok mindennapi életének, kultúrájának rekonstrukciója szempontjából releváns voltáról esik szó!) A nagyszentmiklósi 2. sz. korszón látható vadászati jelenet tehát csakis kétféleképpen keletkezhetett: vagy az ötvösnek másutt (Délkelet-, Kelet-Európában, Ázsiában) szerzett tapasztalata alapján, vagy pedig úgy, hogy a korszó készítője egy kész képtípus nyomán dolgozott. Minthogy pedig a kincsnek kimutathatók kapcsolódásai a 7.-8. századi avar kultúrához (ld. IX. fejezet), ezért az említett szemponttal is megerősítve láthatjuk: a szóban forgó edényt egy, a Kárpát-medencében nem idegen ötvös készítette. Az előbbiből következők: eszerint valamilyen előkép alapján dolgozott. Honnan meríthetett?

Miként az "égberagadási jelenet" esetében annak középzásiai eredetével, úgy a 2. sz. korszó vadászati jelenetével kapcsolatban sem merült föl kétség, hogy az ne illenék bele az ún. "keleti ezüst" sokat tárgyalt, királyi vadászatot ábrázoló tárljainak ikonográfiai típusába,⁵⁹ így hát az utóbbiak joggal tekinthetők a nagyszentmiklósi párhuzamának. ("Fordítva" ez sajnos nem kézenfekvő; az ún. "keleti ezüst" specialistái nem figyeltek föl arra, hogy a szóban forgó nagyszentmiklósi ábrázolás az ő számukra is relevanciaértékű lehet.) Egyúttal azonban szükségét látom Nagyszentmiklós hagyományos úton járó kutatóinak figyelmét felhívni arra, hogy maga a királyi vadászat képtípusa nem sui generis szászánida eredetű; megtalálható volt Bizáncban is, méghozzá mind szászánida, mind saját fogalmazásban!⁶⁰

A szászánida ötvösség legnagyobb darabszámú csoportján, a királyi vadászatok tálakon belül azon néhány ikonográfiaja érdekel bennünket, amelynek kompozíciója a 2. sz. korszó kutatása számára közelebbi tanulságot kínál. E csoport közös vonásai egyben megkülönböztetik őket a hasonló tematikájú "szászánida" tálak többségétől. Ezek a lován balra haladó lovas király hátrafelé fordulva az íjával egy ágaskodó macskafélére lő, alattuk egy döglött állat (többnyire oroszlán) fekszik (kivételesen minden tekintetben egyedi Pūr-i Vahmān-feliratos, azon vaddisznó van).⁶¹ Az egyikük kompozíciója kissé eltér a többiétől, mert ezen az álló oroszlán kifelé fordul és a királyt anatómiailag irreálisan ábrázolták: teste és a lába teljesen hátrafelé fordult, mintha a lovon fordítva ülne. Az általam ismert azonos ikonográfia és kompozíciójú tálak a méretük szerint két nagyobb csoportra látszanak oszlani: egy nagyobb és egy kisebb átmérőjűre (ld. Tokyo: 26 cm, Pūr-i Vahmān: 28,3 cm, Sari: 29 cm, illetve Ufa: 20,3 cm, Cleveland: 20,6 cm, Turuseva: 22,9

61. Shepherd 1964, 8.; lijevo; Splendeur Sassanide 193, No. 52, 196, No. 54; Harper 1981, 169, 171, 173. Od kompozicija svih sasanidskih srebrnih zdjela s prizorom lova razlikuje se prizor na okovu konjske orme (?) od alabastra u muzeju The Cleveland Museum of Art, u kojemu jahač sprijeđa napada lava, v. Shepherd 1964, korice.

62. Prvo spominjanje predmeta: OAK za 1868, 612; nije mi bilo dostupno. Kasnije je mnogo puta objavljivano, a s gledišta građe time se prvi put bavio Hampel 1886, 86, sl. 46; Pulszky 1897, 60; Odobesco 1896, II, 55; Nagy 1901, 320-322. Natpis v. Livšić, Lukonin 1964, 162.

59. Összefoglalásuk: von Gall 1990.

60. Egger 1956, 27-28, Fig. 25-27; Berliner 1963, 39-54; Martiniani-Reber 1985, 258-269; Lorquin 1992, 162-163.

61. Shepherd 1964, 80, balra; Splendeur Sassanide 193, No. 52; 196, No. 54; Harper 1981, 169, 171, 173. Valamennyi szászánida vadászjelenetes ezüsttál kompozíciójától eltér a The Cleveland Museum of Art alabástrom lószerszámdíszén (?) ábrázolt jelenet, melynél a lovas szemből támad az oroszlánra, ld. Shepherd 1964 borító.

siti da prikazani muškarac nije stvarni plemić s ovog svijeta: na glavi nosi simboličnu krunu, jaše na biču iz mašte, puca iz malog⁶³ luka, nema nikakvog drugog oružja, nema konjske opreme i ne nosi pojas. Dakle, drugi je tip slike isti, ali su umjetničko shvaćanje i sadržaj koji se iz njega može naslutiti temeljno drukčiji.

Zna se da je zdjela s natpisom Pür-i Vahmān nastala kasnije od sasanidskih zdjela slične tematike; prema tome, njihov se tvorac oslanjao na neki drugi tip slike koji se već u doba kada je izrađen smatrao prastarim, barem tri stoljeća. To je već samo po sebi vrlo zanimljivo! Koliko znam, najranije oblikovanje takvog tipa slike bila je zdjela iz Sarija koju možemo datirati u prvu polovicu 4. st. (Harper 1981, 127, T. 10). Datiranje jedne druge zdjele koja prikazuje Hormuzda u sličnoj kompoziciji sporno je, a u obzir dolazi razdoblje između kraja 5., 6. i početka 7. st. (Harper 1981, 127-128, T. 14). Kralj koji je prikazan na trećoj zdjeli, očuvanoj u Shōsōinu, identificiran je kao Šapur II. (Hayashi 1975) (ali je zdjela nastala kasnije, pogledati u nastavku), dok zdjelu iz Ufe valja povezati s vremenom Ardašira III. (628.-630.) (Harper 1981, 129, T. 18). Zdjelu s natpisom Pür-i Vahmān znanost doista jednoglasno datira u 8. st., odnosno, eventualno u vrijeme između 7./8. i sredine 8. st. (Darkevič 1976, 57-59, 66, T. 2; Trever, Lukonin 1987, 112, br. 17, T. 34-35). Koliko znam, jedna od najkasnijih pojava toga tipa slike nalazi se na jednom medaljonu u sklopu nalaza iz Rjabinovskaje (kamska regija), koji se smatra iranskim proizvodom iz 9.-10. st. (Darkevič 1976, 8, 80, T. 6,2). Njegova se kompozicija točno poklapa s onom iz sasanidskog vremena: konj se kreće u galoppe volant, divljač na koju je nacišana strelica također je prikazana u uspravnom položaju, a kralj nosi krunu s vrpčama (Bálint 2004, sl. 131,2) (Radlov 1895, T. XXXII,4). Jednu od kasnijih upotreba tog tipa slike susrećemo na istočnoj strani svjetski poznate Ahtamarske crkve na otoku koji se nalazi u jezeru Van (Bálint 2004, sl. 131,3). Na frizu koji je nastao između 915. i 921. god. nalazi se ista scena koju je klesar samo aktualizirao: glava jahača nesporno je euromongolskog tipa, stopalo mu je oslonjeno na stremen, a lice mu je izražajno, za razliku od ukočenih lica poput maske na sasanidskim prikazima (Ipsiroglu 1963, 65, sl. 22, lijevo; Nersessian 1987, sl. 70). Vrlo je poučno vidjeti kako je ovaj ikonografski prototip, uz miješanje kultura, opstao dobrih pola tisućljeća: sasanidski tip slike iz 4. st., nađen u armenskoj kršćanskoj crkvi 10. st., u čijim se antropološkim i materijalnim značajkama već raspoznaje približavanje Seldžuka!

Slična nam se pouka nudi i u slučaju drugih dviju „sasanidskih“ zdjela, samo što neće biti tako jasna kao što je to slučaj s medaljonom iz Rjabinovskaje i s frizom iz Ahtamara. Scena na zdjeli Turuševa, prema općenito prihvaćenom mišljenju koje se temelji na tipu krune kralja prikazanog za vrijeme lova, prikazuje Šapura II. (310.-320.) pa se zbog toga datira u to rano razdoblje (Trever, Lukonin 1987, 107,

63. Taj je detalj Gy. László – podsjetivši se na sadržaj svog prijašnjeg članka o hunskom zlatnom luku (usp. László 1951, 91-106, v. još Harmatta, 1951, 107-151) – smatrao znakom mitskog sadržaja prizora iz Nagyszentmiklósa, v. László, Rácz 1977, 80(71). Međutim, nije sigurno radi li se ovdje doista o simboličnom luku ili simboličnom prikazu luka, jer je i u svim sličnim prizorima isto tako relativno malen. Mislim da je taj iznimno sposoban zlatar osjetio da bi vjerni prikaz dimenzija luka narušio estetiku kompozicije.

cm). A nagyszentmiklósi vadászati jelenet képtípusa ebbe a csoportba illik bele.

Már Hampel J. fölfedezte, hogy az Ermitázs világhírű, ismeretlen oroszországi lelőhelyű, Pür-i Vahmān-feliratos tálja egyáltalán nem érdektelen Nagyszentmiklós kutatása szempontjából.⁶² Ez az akkori publikációs viszonyok között, a Zichy-expedíció kötetei (1905) és Ja. I. Smirnov katalógusa (1909) megjelenése előtt a magyar tudósok a keleti leletanyagban való kitűnő tájékozottságáról tanúskodott. A magyar régészet eredményeinek gyenge nemzetközi ismertségéről s a Nagyszentmiklóssal foglalkozó kutatás egysíkú jellegéről árulkodik, hogy ez a hasonlóság csak bő fél évszázaddal később, N. Mavrodinov munkája révén vált ténylegesen ismertté (Mavrodinov 1943, 127). A Pür-i Vahmān-feliratos a hasonló tematikájú százánida tálak nagyobbik részétől nemcsak realizmusával, fegyver- és viselettörténeti részleteivel (pl. a kengyel megléte, a lószerszámdísz és a kard típusa, az utóbbi felfüggesztésmódja stb.), valamint az ábrázolt személy arckifejezésével, hanem a méretével is határozottan eltér s egy korai táléhoz (Sari) áll közel. Érdemes őket figyelmesen összehasonlítani.

Egyezések valóban vannak a Pür-i Vahmān-feliratos tál és a nagyszentmiklósi 2. sz. korsó vadászati jelenetei ábrázolásában. Mindkettőn egy hős vagy fejedelem vadászik, aki a lován balra tart és hátrafelé nyilaz, melynek célpontja egy ágaskodó macskaféle állat.

Az eltérések azonban ezeknél jelentősebbek. Egyrészt zsánerbeliek: a hátasként használt nagyszentmiklósi lény ugyanis áll, míg a keletiek mindegyikén a ló – a százánida „szabványának” megfelelően – „repülő galoppban” ábrázolt. A nagyszentmiklósi férfi feje profilban, míg a Pür-i Vahmān-feliratosé szembenézetben látható. Másrészt ikonológiai is, mert a nagyszentmiklósi készítő ötvös még csak nem is törekedett arra, hogy az ábrázolás realiztikus legyen, ami viszont a Pür-i Vahmān-tálénak kifejezetten a célja volt. (Az utóbbi edénynek a közép-ázsiai fémművességben egyedülálló volta is éppen ebből fakad, mivel a „keleti ezüst” vadászjelenetes táljait készítő ötvösök ettől kissé eltérő képtípust követtek, melynek egyik fő vonása éppen az idealizálás volt.) A nagyszentmiklósi esetében a realizmus hiányával a készítő eleve azt kívánta hangsúlyozni, hogy az ábrázolt férfi nem valóságos, nem földi vezér: a fején szimbolikus koronát visel, képzeletbeli állaton lovagol, kisméretű⁶³ íjjal lő, nincsen másik fegyvere, nincs lószerszáma, nem visel övet. A képtípus tehát megegyezik, de a művészi felfogás és a sejthető tartalom alapvetően eltért.

Köztudott, hogy a Pür-i Vahmān-feliratos tál a hason-

62. A tárgy első közlése OAK za 1868, 612; ehhez nem tudtam hozzájutni. Később számtalan helyen közölték, a kincs szempontjából foglalkozott vele legkorábban Hampel 1886, 86, fig. 46; Pulszky 1897, 60; Odobesco 1896, II, 55; Nagy 1901, 320-322. Feliratát ld. Livšic, Lukonin 1964, 162.

63. Ezt a részletet László Gy. – a hun aranyíjról korábban írt cikkében foglaltakra emlékezve (vö. László 1951, 91-106, ld. még Harmatta, 1951, 107-151) a nagyszentmiklósi jelenet mitikus tartalma jelének tartotta, ld. László, Rácz 1977, 80 (71). Nem biztos azonban, hogy itt valóban egy szimbolikus íj vagy egy íj szimbolikus ábrázolásával volna dolgunk, mert az valamennyi hasonló jelenet esetében ugyanilyen aránytalanul kis méretű. Úgy gondolom, hogy a különleges tehetségű ötvös érezte: egy valóságú arányaiban ábrázolt íj megzavarta volna a kompozíció esztétikumát.

br. 3; Harper 1981, 197-199; Tanabe 1998, 98). Međutim, po mom mišljenju ta zdjela sigurno ne potječe iz vremena tog kralja nego iz jednog puno kasnijeg stoljeća (Bálint 2004, sl. 130,4). Tip mača vrlo se jasno razlikuje od svih prikaza mača sasanidskog vremena: balčak svijenog kraja i čunjasti križni držač tipološke su značajke koje se pojavljuju isključivo kasnije – zbog toga bih ih ja prije datirao u 9. st.! Jahač prikazan na zdjeli s natpisom Pūr-i Vahmān ima isti križni držač i kod tog predmeta među znanstvenicima nikada nije bilo spora o tome da nije nastao u nekom stoljeću nakon sasanidskog vremena. Isto bi tako moglo biti i u slučaju zdjele iz ostave u Shōsōinu. I kralj koji je prikazan na njoj također je identificiran kao Šapur II., očito zbog tipa krune (što se iz publikacije ne vidi), a i odjeća i naoružanje kralja, kao i svi detalji konjske opreme, doista se točno uklapaju u niz sličnih zdjela. Međutim, na desnoj strani sedlenog pokrivača nalazi se izdajnički detalj: na jednom se medaljonu nalazi točno onakav prikaz Senmurwa čija se pojava – na to sam već ukazao – u Tāqi Bostānu (Fukai, Horiuchi 1972, II, T. XLVI), a prije svega na početku 4. st., niti jednom na zadovoljavajući način ne može datirati u sasanidski Iran. Smatram vjerojatnim da bi i ovu zdjelu trebalo datirati nekoliko stoljeća kasnije od vremena Šapura II.⁶⁴

O. Grabar je već prije dosta vremena izrazio sumnju koja se otad javlja i kod mnogih drugih: „sasanidske“ zdjele s prizorima lova ne potječu nužno iz vremena vladavine kralja kojeg možemo identificirati na temelju prikazane krune. Analizirani prikazi to jasno potvrđuju; tip slike koji prikazuje kralja na konju, okrenutog prema natrag, kako strijelom gađa uspravljenog lava, preživio je stoljećima, više naraštaja nakon sloma sasanidskog carstva i proširio se i po nesasanidskim krajevima. U slučaju zdjele s natpisom Pūr-i Vahmān dodatno je jako poučno kako je na njoj odabirom veličine izražena arhaičnost (to je, naime, bilo uobičajenije u 4. st., kasnije su se općenito koristile manje veličine) i kako je zlatar istodobno pri razradi detalja prikaza dao odraz značajka-ma svog vlastitog vremena i sredine („adoption“).

Htio bih navesti još jedan primjer za ovaj prostorno i vremenski vrlo rašireni tip prikaza koji je nastao u ranosasanidskom razdoblju i koristio se pola tisućljeća u srednjoj Aziji. Tip prikaza koji prikazuje kralja na konju, okrenutog prema natrag, kako strijelom gađa uspravljenog lava, iz sasanidskog se Irana nije proširio samo na sjever, u srednjoazijsku stepu (Pūr-i Vahmān), u transkavkasko područje (Ahtamar) i daleko na zapad (Nagyszentmiklós), već i daleko prema istoku. Polazeći od tipa lica muškarca na konju, prikazanog na komadu svile u carstvu Horiuchi iz Nare te zbog ornamentalnih elemenata prikaza kao i kineskog pismena na stražnjem dijelu konja (sa značenjem „vladar“) te određenih svojstava dotične tekstilne tehnologije, nitko ni trenutka nije sumnjao da se ne radi o nekakvom sasanidskom uvozu, nego o originalnom proizvodu s Dalekog istoka. Istodobno se, naravno, također nije sumnjalo ni u to da ukras na svili slijedi sasanidski tip slike. Čovjek koji je na njoj prikazan sjedi na krilatom konju i strijelom prema natrag, jednako kao u na prethodno

lo tematikájú szászánidáknál későbbi; az azt készítő ötvös egy olyan képtípusra támaszkodott, amely már a készülése idején is ősi nek számított, legkevesebb három évszázadra tekintett vissza. Ez önmagában is igen figyelemre méltó! E képtípusnak tudtommal legkorábbi megfogalmazása volt a Sariból származó tál, mely a 4. század 1. felére keltezhető (Harper 1981, 127, Pl. 10). Egy másik, Hormuzdot hasonló kompozícióban ábrázoló tál keltezése vitatott, ennek esetében az 5. század vége–6. század–7. század eleje közti időszak jön számításba (Harper 1981, 127-128, Pl. 14). A Shōsō-in-ban őrzött harmadikon ábrázolt királyt II. Shapurral azonosították (Hayashi 1975) (de szerintem későbbi a tál, ld. alább), míg az ufai tál III. Ardashir (628-630) korához kapcsolható (Harper 1981, 129, Pl. 18). A Pūr-i Vahmān-feliratosét a kutatás meglehetősen egybehangzóan a 8. századra, esetleg a 7.-8. század fordulója és a 8. század közepe közti időszakra teszi (Darkevič 1976, 57.59, 66, T. 2; Trever, Lukonin 1987, 112, No. 17; T. 34-35). Ismereteim szerint a tárgyalt képtípus egyik legkésőbbi előfordulása a rjabinovskajai (Káma-vidék) kincs medaillonján figyelhető meg, melyet 9.-10. századi iráni készítménynek tartanak (Darkevič 1976, 8, 80, T. 6,2). Kompozíciója pontosan megegyezik a szászánida koriakéval: a ló „repülő galoppban” halad, a nyíllal célba vett vad szintén függőlegesen ábrázolt, és a király szalagos koronát visel (Radlov 1895, Tab. XXXII,4). E képtípusnak egy másik késői használatával a Van-tó szigetén épült, világhírű achtamari templom keleti oldalán találkozunk. A 915-921 között készült frízen ugyanezt a jelenetet látjuk, csak éppen a faragó művész aktualizálásaival kiegészítve: a lovas feje vitathatatlanul turanid típusú, lába kengyelre támaszkodik, arca – a szászánida ábrázolások merev, maszkyszerű megfogalmazásával szemben – expresszív (Ipsiroglu 1963, 65, Abb. 22, balra; Nersessian 1987, Abb. 70). Igen tanulságos ezt a kulturális keveredést és egy ikonográfiai prototípus bő fél évezredes továbbélését tudomásul vennünk: egy olyan 4. századi szászánida képtípus áll előttünk egy 10. századi örömeny keresztény templomon, amelynek antropológiai és tárgyi jegyeiben fölismerhető a szeldzsukok közeledése!

Hasonló tanulság kínálkozik két másik „szászánida” tál esetében is, csak hogy ez nem lesz annyira kézenfekvő, mint a rjabinovskajai medaillon és az achtamari fríz esetében. A turuševei tál jelenete a vadászó király koronája típusára támaszkodó, általánosan elfogadott nézet szerint II. Shapurt ábrázolja (310-320), ugyanezen az alapon a korát is erre a korai időszakra teszik (Trever, Lukonin 1987, 107, No. 3; Harper 1981, 197-199; Splendeur Sassanide 193, No. 52; Tanabe 1998, 98). Véleményem szerint ez a tál biztosan nem az említett király korából származik, hanem egy jóval későbbi évszázadból. A kard típusa ugyanis határozottan eltér a szászánida kor valamennyi kardábrázolásán láthatótól: görbülő végű markolata, a markolatgomb és a csónak alakú keresztvas egyértelműen olyan tipológiai jegyek, amelyek kizárólag később fordulnak elő – ezek alapján inkább 9. századnak gondolom! Ugyanilyen a keresztvasa a Pūr-i Vahmān-feliratos tál lovasának is, márpedig e tárgy korát illetően sosem volt vita a kutatásban, hogy az ne a szászánida kor utáni századok valamelyikében készült volna. Ugyanez lehet a helyzet a Shoso-in kincstárában őrzött

64. Jedna druga zdjela koja se čuva u Nari i na kojoj se uspravljani leopard ustremio na kralja prikazanog u neobičnoj pozi (Tanabe 1987, 82, sl. 1). Zdjela sličnog tipa nedavno se pojavila u jednoj japanskoj privatnoj zbirci (Tanabe 2001, Tablica u boji, 176-177).

navedenom slučaju, gađa lava što se uspravio na stražnje noge. Starost te svile se za razliku od prijašnje datacije (8. st.) sada datira u treću četvrtinu 7. st. (von Falke 1953, sl. 80; Domyo 1981, 115, T. XV), što bi nam bilo puno prihvatljivije kada bi se datacija više oslanjala na povijest dalekoistočnih svila, a ne toliko na bezrezervnu adaptaciju autora datacije različitih iranskih i srednjoazijskih prikaza.

Zaključak: Predstavljani primjeri su pokazali da se tip slike sasanidskog podrijetla, koji prikazuje kralja na konju koji okrenut unatrag, strijelom gađa neku vrstu velike mačke uspravljene na stražnje noge, mnogostruko proširio u prostoru i vremenu. Na njemu su tijekom vremena napravljene manje izmjene: korištenjem nekog važnog, karakterističnog elementa ostvarivane su tipološke aktualizacije dotičnog predmeta i kulturalne adaptacije. Što, dakle, znači činjenica da se paralele za prizor „nebeskoga lova“ na vrču br. 2 iz Nagyszentmiklósa mogu naći među sasanidskim, odnosno, srednjoazijskim prikazima? Odmjerimo li sukladnosti i razlike, nećemo moći reći da je čitav prikaz iz Nagyszentmiklósa – ili čak i vrč sâm – sasanidskog ili srednjoazijskog podrijetla. Jer, sukladnost se pokazuje u sâmom tipu slike, budući da kompozicija, prikazana tema (lov – mitska scena) i detalji prikazanih predmeta snažno odstupaju jedni od drugih. Povijesno značenje tih razlika, dakle, činjenica da vrč iz Nagyszentmiklósa nije čisto orijentalni proizvod, potkrijepljena je time što ovdje obrađeni orijentalni prikazi puno više nalikuju jedni drugima nego što onaj iz Nagyszentmiklósa sliči svojim orijentalnim paralelama (uz iznimku zdjele s natpisom Pūr-i Vahmān). Međutim, sve se to može objasniti time da je zlatar koji je izradio vrč iz Nagyszentmiklósa i u konkretnom i u prenesenom smislu doista pred očima možda imao takav tip slike orijentalnog podrijetla, ali da ga je samo koristio i pritom na originalu napravio bitne sadržajne promjene u skladu s vlastitim folklorom. Prodrjeti do njegova sadržaja nije moguće i vjerojatno nikada neće ni biti moguće. Stoga (i) zbog svega navedenog preporučujem velik oprez pri povijesnom vrednovanju paralela prikaza na vrčevima br. 2 i 7.

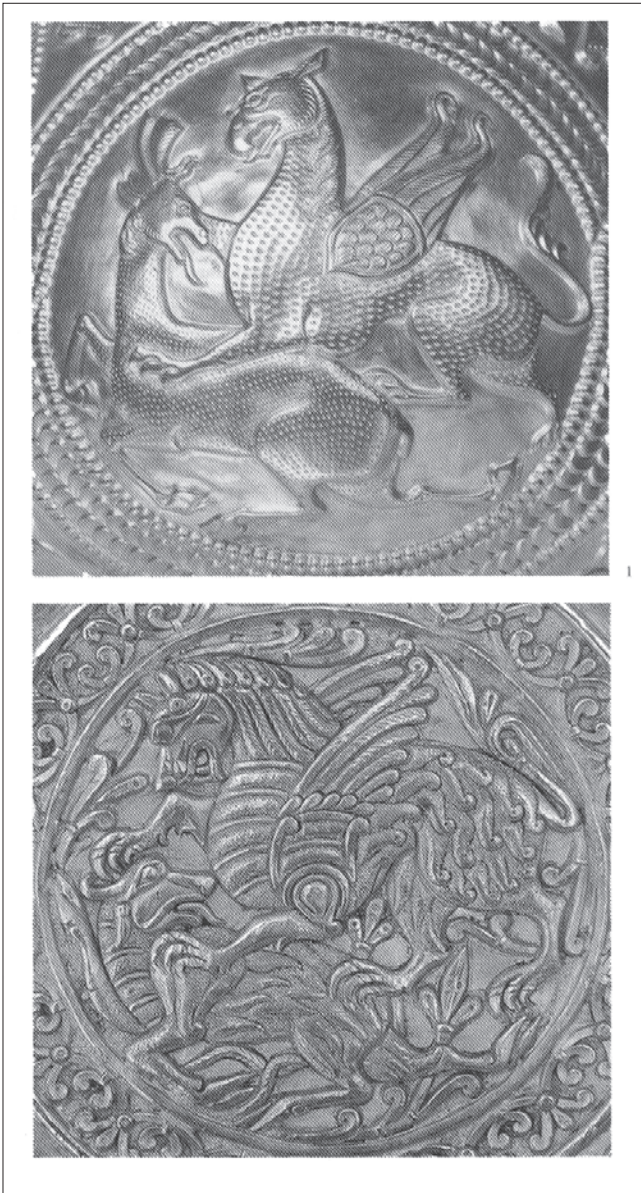
Još bliža paralela prizoru „nebeskog lova“ od svih dosadašnjih je strijelac na prsnom brošu iz Mödlinga (Bálint 2004, sl. 132,2); to srodstvo po mišljenju I. Bóne ukazuje i na avarsko podrijetlo nalaza u Nagyszentmiklósu (Bóna 1984, I, 344). Oba su zlatara upotrijebila isti tip slike; sprijeda je sukladnost sa strijelcem koji se nalazi slijeva toliko velika da nas mami k sljedećoj pretpostavci: jesu li oni kopirali jedan od drugog? Međutim, o sukladnosti tako velikog stupnja može se govoriti samo u slučaju tog broša, budući da je desni samo analogija lijevog: kod ovog se muškarca ne vidi brada, a noge mu je zlatar prikazao u klečećem položaju. Tijelo strijelca na lijevoj pločici zlatar je „odrezao“ u visini slabine, a noge su loše i na anatomske nerealističan način smještene ispod tijela. To pokazuje da je zlatar prikaz strijelca koji stoji koristio kao uzor pa je noge uklopio tako da su samo naznačene. Desna pločica definitivno odstupa od toga i ljudski je lik na njoj prikazan u cijelosti i anatomske točno. Sukladnosti broša iz Mödlinga, prikazane slijeva, i prikaza „nebeskog lova“ (položaj tijela i luka, brada, četverokutne „oklopne pločice“) doista ukazuju na avarsku povezanost u slučaju vrča br. 2 iz Nagyszentmiklósa.

tállal kapcsolatban. Az ezen ábrázolt királyt is II. Shapurral azonosítják, ami nyilvánvalóan a korona típusa alapján történt (ez az adott publikációból nem derül ki), és a király ruhája, fegyverzete és a lószerszám minden részlete valóban pontosan beleillik a hasonló tálak sorába. Egy árulkodó részletet fölfedezhetünk azonban a nyeregtakaró jobb sarkában: egy medaillonban szemurvábrázolás látható, ami – erre már utaltam (nagysze1 13.old. 64b j.) – Taq-i Bostan (Fukai-Horiuchi 1972, II, Pl. XLVI) előtt – s különösen nem a 4. század elején! – megnyugtatóan keltezhetően egyszer sem fordul elő a szászánida Iránban. Valószínűnek tartom, hogy ez a tál is (évszázadokkal) későbbi II. Shapur koránál.⁶⁴

O. Grabar már jó ideje megfogalmazta azt a gyanút, ami azóta sokakban él: a „szászánida“ vadászati jelenetes tálak nem feltétlenül a rajtuk ábrázolt korona alapján általunk azonosítható király uralkodási idejéből származnak. A most elemzett ábrázolások egyértelműen megerősítik ezt: a hátrafordulva, ágaskodó oroszlánra nyilazó lovas király képtípusa évszázadokkal, több nemzedékel túlélt a szászánida birodalom összeomlását és nem-szászánida környezetben is elterjedt. A Pūr-i Vahmān-feliratú tál esetében külön tanulságos még látni a mérete megválasztásában megnyilvánuló archaizálást (ekkorra ugyanis inkább a 4. században volt szokásos, később általában kisebbeket használtak), amit színesít, hogy ugyanakkor az ábrázolás részletei kidolgozásánál az ötvös a saját kora és környezete jellegzetes vonásait adta vissza („adoption”).

Ennek a korai szászánida időkben kialakult és Közép-Ázsiában fél évezreden át használt képtípusnak széles térbeli és időbeli elterjedtségére még egy példával kívánok rámutatni. A hátrafordulva, ágaskodó oroszlánra nyilazó lovas király képtípusa a szászánida Iránból nemcsak Északra, az ázsiai steppére (Pūr-i Vahmān), a Transzkaukázusba (Achtamar) és messze Nyugat felé (Nagyszentmiklós) jutott el, hanem igen távolra keleti irányban is. Azzal a selyemtöredékek kapcsolatban, mely a Narában levő Horiuchiszentélyben őrzött selyemtöredéken látható, a lovagló férfi arctípusa alapján, továbbá az ábrázolás ornamentikai elemei, valamint a ló farán feltüntetett kínai írásjel (jelentése: „uralkodó”) és meghatározott textiltechnikai sajátosságok következtében sosem merült föl még egy pillanatnyi kétség sem, hogy nem egy eredeti távol-keleti készítménnyel, hanem valamilyen szászánida importtárggyal volna dolgunk. Ugyanígy persze az sem volt kétséges, hogy a selyem díszítése szászánida képtípust követ. A rajta ábrázolt, szárnyas lovon ülő, hátrafelé nyilazó férfira az imént tárgyaltakkal egyező módon, azaz két lábon ágaskodó oroszlán támad. E selyem korát az újabb kutatás a korábbi keltezés (8. század) helyett a 7. század 3. negyedére teszi (von Falke 1953, Abb. 80; Domyo 1981, 115, T. XV), amit jóval könnyebb volna elfogadnunk, ha az sokkal inkább a távol-keleti selymek történetére, s nem különféle iráni és közép-ázsiai ábrázolások kormeghatározásának a szerző részéről fenntartás nélkül történt adaptációjára támaszkodnánk.

64. Egy másik, Narában őrzött tál, melyen egy ágaskodó leopárd száll szembe a teljesen szokatlan pózban ábrázolt királlyal (Tanabe 1987, 82, Fig. 1). Egy hasonló típusú tál a közelmúltban vált ismertté egy japán magángyűjteményből (Tanabe 2001, color Pl. Ia, 176-177).



Sl. 5 Prikazi borbi životinja na dnu vrča br. 2 i zdjele br. 21
5. kép A2. számú kancsó és a 21. számú tál alján található állatviadal ábrázolása

Prizori borbe životinja na posudama br. 2 i 21 (i njihove poveznice s drugim takvim prizorima)

U slučaju prizora borbe životinja na nalazima (osim na dnu vrča br. 2 i zdjele br. 21: sl. 5) situacija je slična kao i u opisanim slučajevima. Poznato je da ih je moguće dokazati od doba Nimruda (prva polovica 9. st. pr. Kr.), Perzepolisa (485.-465. god. pr. Kr.) itd., u brojnim kulturama Euroazije – a u istočnoeuropskoj stepi najranije od doba Skita (Rostovtzeff 1929; Fettich 1926, 81-92; Kossack 1998, 39-96). Zbog njihove velike raširenosti u prostoru i vremenu, nitko, naravno, ne smatra kako tu uvijek i posvuda treba pretpostavljati da su postojali izravni srednjoistočni, grčki, rimski ili bizantski utjecaji; svima je prihvatljivo da su borbe životinja očito zagolicala maštu mnogih euroazijskih naroda i umjetnika (više pozornosti treba obratiti jedino možda načinu širenja tipa slike).⁶⁵ Što se tiče kompozicije, u prizorima borbe životinja

65. U vezi s ranosrednjovjekovnim nalazima Karpatske kotline na to je ukazao – na tragu onog što su utvrdili N. Fettich i Gy. László (Dekán 1972, 365-367).

Összefoglalva: A bemutatott példák azt mutatják, hogy a hátrafordulva, ágaskodó nagymacskaféltre nyilazó lovas király szászánida eredetű képtípusa térben és időben sokfelé elterjedt. Ennek során apró változtatásokat eszközöltek rajta; egy-egy fontos, jellegzetes elem szerepeltetésével tárgytipológiai aktualizálást és kulturális adaptációt hajtottak végre. Mit jelent hát az, hogy a nagyszentmiklósi 2. sz. korszó "égi vadászat" jelenetének a szászánida, illetve közép-ázsiai ábrázolások sorában találjuk meg a párhuzamát? Az egyezéseket és eltéréseket mérlegre téve: szó sem lehet arról, hogy a nagyszentmiklósi ábrázolás egészét – netalán magát a korszót is – szászánida vagy közép-ázsiai eredetűnek tarthatnók. Egyezés ugyanis egyedül magában a képtípusban mutatkozik, mert a kompozíció, az ábrázolt téma (vadászat – mitikus jelenet) és az ábrázolt tárgyak részletei lényegesen eltérnek egymástól. Ezen eltérések történeti jelentőségét, azaz hogy a nagyszentmiklósi nem tisztán keleti készítmény, alátámasztja az, hogy az itt tárgyalt keleti ábrázolások egymáshoz lényegesen jobban hasonlítanak, mint a nagyszentmiklósi a keleti párhuzamaihoz (kivévelt a Pür-i Vahmān-tál jelent). Mindez pedig úgy magyarázható, hogy a nagyszentmiklósi korszót készítő ötvös szeme előtt – konkrét vagy átvitt értelemben egyaránt – valóban állhatott egy ilyen keleti eredetű képtípus, ám ő azt csak felhasználta, melynek során az eredetin lényeges, a saját folklórához igazodó tartalmi változtatásokat eszközölt. Ennek tartalmához lehatolni nincsen és valószínűleg nem is lesz módunk. Ezért (is) ajánlok nagyfokú óvatosságot a 2. és 7. sz. korszón látható ábrázolások párhuzamainak történeti értékelése során.

Mindennél közelebbi párhuzama az "égi vadásznak" a mödlingi mellbogláron ábrázolt íjász; a rokonság Bóna I. szerint a nagyszentmiklósi avar eredetűre nézve is irányadó (Bóna 1984, 344). A két ötvös ugyanazt a képtípust használta; a szembenézetben bal oldali boglár íjászával az egyezés oly nagy mértékű, hogy arra a feltételezésre csábít: egyiket a másiktól másolták volna??? Ilyen fokú egyezésről csak ezen korong esetében beszélhetünk, mert a jobb oldali a bal oldalnak pusztán analógiája: annak a férfinak nem látszik a szakáll, és a lábait térdelő helyzetben ábrázolta az ötvös. A bal oldali korongon látható íjász testét ágyékmagasságban "elvágtá" az ötvös, a két láb hiányosan, anatómiailag irreálisan van a test alatt. Ez azt mutatja, hogy az ötvös egy álló íjász ábrázolását használta előképül, amelyhez a lábakat már csak jelzésszerűen illesztette hozzá – ettől határozottan eltér a jobb oldali korong, melyen az emberi alak teljes és anatómiailag helyesen ábrázolt. A mödlingi bal oldali boglár és a nagyszentmiklósi "égi vadász" egyezései (test és íjtartás, szakáll, négyszögletes "páncéllemezek") a 2. sz. korszó avar kapcsolatát jelzik.

A 2. és 21. sz. edények állatküzdelmi jelenetei (külső kapcsolataik)

A most tárgyalhoz hasonló a helyzet a kincsen látható állatküzdelmi jelenetek esetében is (2. sz. korszó és a 21. sz. csésze alján kívül). Köztudott, hogy ilyenek Nimrud (Kr. e. 9. század 1. fele), Persepolis (Kr. e. 485-465) stb. óta Eurázsia számos kultúrájában, a kelet-európai steppén pedig legkorábban a szkíta korban kimutathatók (Rostovtzeff 1929; Fettich

po prirodni stvari uvijek grabežljivac napada slabiju životinju. Postoje tri glavna tipa: pokazuju borbu između lava i bika ili jelena, orla i zmije ili zeca, kao i grifona i nekog velikog četveronošca (Rice 1975, 18). Pitanje što bi ti prizori mogli značiti za pojedine, konkretno, narode spada već u nadležnost povijesti religije i folkloristike; pored mnogobrojnih tumačenja uz veliku se vjerojatnost može utvrditi samo da prikaze borbe životinja valja promatrati kao izraz vladalačke moći (von Euv 1991, 191). Međutim, budimo realni pri vrednovanju slučaja koji nas zanima: zbog već poznatog razloga u slučaju prizora borbe životinja iz Nagyszentmiklósa ne možemo se nadati da ćemo saznati koji je bio ideološki sadržaj prikaza.

Važan doprinos razjašnjenju unutarnjih međudnosa u građi je to što su kompozicije prizora borbe životinja s posuda br. 2 i 21 međusobno bliske, ali u tehničkoj izvedbi i prizoru životinja postoje i značajne razlike (način kako su prikazane napadnute životinje je različit, a i napadačima je zajedničko jedino to što su oboje bića iz mašte). Zbog toga je jasno da su br. 2 i 21 izrađene ili jedna nakon druge ili pak istodobno, ali su ih radili majstori posve različitih škola. Bilo da je kasnija posuda nastala na temelju ranije ili su nastale neovisno jedna o drugoj, obje su napravljene po nekom zajedničkom izvoru i obje nas varijacije vode do istog važnog zaključka o njihovoj kulturnoj povijesti: ili su naručitelj i/ili proizvođač osjetili potrebu za takvim prikazom ili se, pak, radi o kontinuiranom ukusu. Redoslijed je važan za unutarnju kronologiju građe, ali se u ovom članku radi o stupnju sličnosti.

Kakav je odnos prizora borbe životinja iz Nagyszentmiklósa prema onima na ranosrednjovjekovnim orijentalnim posudama? Od N. Mavrodinova istraživači se u vezi s građom obično pozivaju na srebrne zdjele iz Polovodova i Komarova (Bálint 2004, sl. 133,4-5) u permskoj regiji; i jedne i druge na sredini imaju borbe životinja u sličnoj kompoziciji. Na prvoj je lav rastrgao jelena; za tu je zdjelu utvrđeno da je istočnoiranski, odnosno srednjoazijski proizvod iz 8. st., eventualno iz njegove druge polovice (Maršak 1971, 29; Marschak 1986, sl. 24,429, br. 24; Darkevič 1976, 25, 79, T. 5,2), a za drugu, na kojoj je napadač također lav, da je iranski proizvod iz 7.-8. st. (Smirnov 1909, T. CXIV,289; Darkevič 1976, 18-19, 70, T. 4,2). Sada bi se u srednjoazijskoj zlatarskoj umjetnosti i općenito među srednjoazijskim i unutrašnjoazijskim prikazima moglo tražiti još paralela pa potom doći do zaključka: budući da u Orijentu ima sličnih, onda dakle i vrč, zapravo i sva ta građa, zasigurno ima kulturne značajke Orijenta. Međutim, ipak je bolje na drugi način pristupiti tom problemu.

Razmislimo najprije o tome da je na spomenutim azijskim prikazima napadač vrsta mačke, a ne biće iz mašte kao u Nagyszentmiklósu. Već to ukazuje na činjenicu kako je temeljna sadržajna razlika između te dvije skupine tolika da bi već samo zbog toga trebalo odbaciti razmišljanja o srednjoazijskom podrijetlu prikaza iz Nagyszentmiklósa. I razrada detalja – i što se tiče stila i što se tiče ornamentalnih elemenata – oštro se razlikuje; majstori iz Nagyszentmiklósa kod svakog su malog detalja postupali drukčije nego orijentalni. A i inače bi bilo pogrešno proglasiti izvorno orijentalnim one prizore borbe životinja u kojima se neka vrsta mačke bori protiv neke vrste kopitara, budući da je i to bio prastari

1926, 81-92; Kossack 1998, 39-96). A széles térbeli és időbeli elterjedés miatt természetesen senki sem gondol arra, hogy velük kapcsolatban mindig és mindenütt közvetlen közelkeleti, görög, római, bizánci hatást feltételezzen; mindenki elfogadja, hogy az állatküzdelmek szemmeláthatólag számos eurázsiai nép és művész fantáziáját megragadhatták (legföljebb a képtípus terjedése módjának kellene több figyelmet szentelni).⁶⁵ Ami a kompozíciót illeti, a dolog természetéből fakad, hogy az állatküzdelmi jelenetekben mindig egy ragadozó az, amelyik egy gyengébb állatra támad. Három fő típusuk van: oroslán és bika vagy szarvas, sas és kígyó vagy nyúl, valamint griff és valamilyen nagytestű négy lábú harcát ábrázolják (Rice 1975, 18). Az már a vallástörténet és a folklorisztika illetékességébe tartozó kérdés, hogy e jelenetek az egyes, konkrét esetekben ténylegesen mit jelenthettek a különféle népek számára; a sokféle interpretáció közül a legnagyobb valószínűséggel mindössze annyi állítható, hogy az állatküzdelmek ábrázolásai az uralkodói hatalom kifejeződésének tekinthetők (von Euv 1991, 191). A bennünket érdeklő eset megítélése során legyünk azonban realisták: a már ismertett okból a nagyszentmiklósi állatküzdelmi jelenetek esetében nincs reményünk az ábrázolás ideológiai tartalmának megismerésére.

A kincs belső összefüggéseinek feltárásához fontos adalék, hogy míg a 2. és 21. sz. edény állatküzdelmi jelenetének kompozíciója közel áll egymáshoz, addig komoly köztük az eltérés mind a technikai kivitelben, mind az állatok ábrázolása tekintetében (különbözik a megtámadottak fajtája, és a támadókban is csak annyi a közös, hogy mindkettő képzeletbeli lény). Az említett szempontok alapján egyértelmű, hogy a 2. és 21. sz. vagy egymás után, vagy egyszerre, de nagyon eltérő iskolázottságú mester kezétől készülhetett. Akár a későbbit a korábbi alapján, akár egymástól függetlenül, de valamilyen közös forrás alapján készítették el őket, mindkét variáció ugyanazt a fontos kultúrtörténeti következtetést kínálja a számunkra: vagy a megrendelő és/vagy a készítő részéről nyilvánult meg igény ugyanazon ábrázolás iránt, vagy pedig egy ízlésbeli folytonossággal van dolgunk. A sorrendiség a kincs belső kronológiája szempontjából bír jelentőséggel, e fejezetben a hasonlóság fokozataival foglalkozunk.

Hogyan viszonyulnak a nagyszentmiklósi állatküzdelmi jelenetek a kora középkori keleti edényeken láthatókhöz? A kincs kutatásában N. Mavrodinov óta szokás hivatkozni a Perm-vidéki Polovodovón és Komarovón talált ezüstpálcákra; mindkettő közepében hasonló kompozícióban ábrázolt állatküzdelmet látunk. Az elsőt egy oroslán marcangol szarvast; ezt a tálat 8. századi, esetleg annak 2. feléből vagy végéről származó kelet-iráni, illetve közép-ázsiai készítménynek határozták meg (Maršak 1971, 29; Marschak 1986, Fig. 24,429, No. 24; Darkevič 1976, 25, 79, T. 5,2), míg a másodikat, melyen szintén oroslán a támadó, iráni terméknek tartják és a 7.-8. századra keltezik (Smirnov 1909, T. CXIV,289; Darkevič 1976, 18-19, 70, T. 4,2). Mármint a közép-ázsiai ötvösségben és általában: a közép- és belső-ázsiai ábrázolások között le-

65. A Kárpát-medencei kora középkori leletanyaggal kapcsolatban – Fetichev N. és László Gy. nyomdokába lépve – nyomtatékosan erre hívta fel újból a figyelmet (Dekán 1972, 365-367).

tip slike – dovoljno je baciti pogled na jedan srebrni novac, kovan u Trakiji oko 490. god. pr. Kr. i jedan isti takav iz Kilikije oko 350. god. pr. Kr., na kojima je mrljasta pantera rastrgala bika, odnosno lav jelena (Bálint 2004, sl. 133,2) (Rawson 1977, 11, sl. 25a-b), ili na skitski ukras konjske orme (?) iz 5. st. pr. Kr. (Bálint 2004, sl. 133,1) s panterom i jelenom u istoj pozi (Kubyšev, Koval'ov 1994, 369, dolje). Zdjele iz Polovodova i Komarova (Bálint 2004, sl. 133,4-5) nastale su, doduše, u srednjoj Aziji, odnosno Iranu, ali taj tip slike ima antičke korijene! Također, ne iznenađuje činjenica da se prizori borbe životinja mogu naći i u Bizantu, i to više stoljeća prije nego što su proizvedeni spomenuti srednjoazijski zlatarski proizvodi, što iz preferiraju istraživači arheologije stepe. Za istraživanje Nagyszentmiklósa, građe iz Karpatske kotline, ne možemo biti ravnodušni prema činjenici da je Bizant tradicionalno i na opipljiv način stoljećima utjecao na materijalnu kulturu i umjetnost srednje, jugoistočne i istočne Europe. Zato će sada biti korisno razmotriti neke primjere iz Bizanta, odnosno njegovih zona utjecaja.

Jedan od njih je srebrna zdjela koja je proizvedena u Konstantinopolu između 450. i 525. god. i na kojoj je prikazana borba između tigra i ibeksa (Spirituality 1978, 83-84, br. 72; Mundell Mango 1986, 275, sl. 102,1). Takvi su i prizori na slavnom mozaiku bizantske carske palače i u bazilici u Delfima, na kojima leopard napada jelena (Trilling 1985, sl. 15,75). (U žučni, ali sada izgleda i završeni spor⁶⁶ oko kronologije prikaza iz Konstantinopola uključio sam se nedavno zbog prikaza pojasa s okovima i sporednih jezičaca remena i predložio datiranje blisko prije spomenutoj zdjeli, u sredinu 6. st.: Bálint 2000, 128-130) Nagyszentmiklósu čemo se više približiti nego pomoću navedenih primjera, ako potražimo prizore borbe životinja na kojima je kao napadač prikazan grifon. Kao prvu ću spomenuti zdjelu iz azerbajdžanske Toprag Kale, na kojoj se krilati grifon obrađava na srnu (Bálint 2004, sl. 134,1).⁶⁷ Kao doba nastanka te zdjele izdavač je bez posebnog obrazloženja naveo 4.-5. st., a kao podrijetlo na temelju oblika srednju Aziju.⁶⁸ Isti takav „grifon“ postoji na frizu crkve izgrađene 873./74. god. u bojotijskom mjestu Skripou (Bálint 2004, sl. 134,2); N. Mavrošinov je bio prvi koji ga je uključio u svoje proučavanje građe (Mavrošinov 1943, 170, sl. 114; Grabar 1963, T. XLI,3). Ti se primjeri na jednostavnoj kronološkoj osnovi mogu smatrati „prethodnicima“ i „suvremenicima“ prizora borbe životinja iz Nagyszentmiklósa. Ali, što čemo s onima koji su bez sumnje nastali kasnije od obrađene građe? „Grifon“ se pojavljuje na jednom fragmentu kamene ploče iz Mađarske, izrađene oko 1100. god. (Tóth 1994, 91, l-32). Slična se borba životinja nalazi na jednom zidnom medaljonu bazilike u Székesfehérváru iz istoga razdoblja (Bálint 2004, sl. 134,3) (Dercsényi 1943, sl. 67; Nagy, Tóth 2000, 253, nap. 42). Gy. László je bez podrobne analize smatrao da se potonja može dovesti u paralelu s

66. Literatura v. Nordhagen 1993, 167-171.

67. Aslanov et al. 1966, T. XIX,1; Erdélyi 1968, 36, nap. 8 datira bocu koja je u sklopu toga također nađena u 5. st.; Guliev 1980, 108, T. III,1; Košelenko 1985, 174, T. LX,10.

68. Također se jasno vidi da se za korijenima ovdje obrađivanog prikaza iz Nagyszentmiklósa na temelju te jedne jedine zdjele nikako ne smije tragati u okolici Kavkaza. To, doduše, niti nije izneseno u tom obliku, ali smatram nužnim ukazati na tu činjenicu zato što se hipoteza o „zlatarskoj umjetnosti Kavkaza“ ili „kavkaskoj umjetnosti izrade metalnih posuda“ stalno pojavljuje u vezi s našom građom.

hetne még tovább keresni párhuzamokat, majd pedig arra a következtetésre jutni, hogy mivel előfordulnak hasonlók Keleten, ezért hát egyértelmű: a tárgyalt korsó, sőt a kincs a Kelet kulturális jegyeit viseli magán. Célszerűbb azonban e problémához más módon közeledni.

Először is figyeljünk föl arra, hogy az említett ázsiai ábrázolásokon macskaféle a támadó, és nem egy képzeletbeli lény, mint Nagyszentmiklóson. Ez máris olyan alapvető tartalmi különbséget jelent a két csoport között, hogy akár már egyedül ennek alapján is elvethető a nagyszentmiklósiak középpontú eredetiségének gondolata. A részletek kidolgozása is – mind a stílus, mind az ornamentikai elemek tekintetében – élesen különbözik egymástól; a nagyszentmiklósiak készítői minden apró részletnél a keletiekétől eltérő módon jártak el. Egyébként is hiba volna eredeti keleti kompozíciónak minősíteni azon állatküzdelmi jeleneteket, melyeknél macskaféle küzd egy patás állattal, mivel ez is ősi képtípus volt – elég csak egy pillantást vetni egy Kr. e. 490 körül Thrákiában s egy Kr. e. 350 körül Kilikiában vert ezüstpénzre, melyen foltos párdúc bikát, oroszán szarvast marcangol (Rawson 1977, 11, Fig. 25a-b), vagy egy Kr. e. 5. századi szkíta lószerszámdíszre, melyen ugyanilyen pózban látható párdúc és szarvas együttese (Kubyšev, Koval'ov 1994, borító; Gold 369, alul). A polovodovói és komarovói tál képtípusa antik gyökerű! Nem meglepő, hogy állatküzdelmi jelenetekkel Bizáncban is találkozunk, méghozzá évszázadokkal a fennemlített, a steppe régészeti kutatása által preferált középpontú ázsiai ötvöstermékek készülése előtti periódusban. Nagyszentmiklós, egy Kárpát-medencei kincs vizsgálata szempontjából igazán nem lehet közömbös az a körülmény, hogy Bizánc hagyományosan és kézenfekvő módon évszázadokon át hatással volt Közép-, Délkelet- és Kelet-Európa anyagi kultúrájára és művészetére. Ezért tanulságos lesz most néhány példát Bizáncból, illetve annak kisugárzásai- ból is megtekintenünk.

Egy ilyen egy 450-525 között Konstantinápolyban készült ezüsttál kínál, melyen tigris és ibex harca látható (Spirituality 1978, 83-84, No. 72; Mundell Mango 1986, 275, Fig. 102,1). Ugyanilyen a bizánci császári palota híres mozaikján és a delphi bazilikában látható jelenet is, ahol leopárd támad szarvasra (Trilling 1985, Fig. 15,75). (A konstantinápolyi ábrázolás kronológiájával kapcsolatos hatalmas, de lezárultnak látszó vitába⁶⁶ nemrég a kisszijas veretes öv ábrázolása alapján bekapcsolódva az előbbi táléhoz közel álló, a 6. század közepére való keltezését javasoltam – Bálint 2000, 128-130) Az említetteknel közelebb kerülünk Nagyszentmiklóshoz, ha olyan állatküzdalmi jeleneteknek nézünk utána, amelyeknél griff a támadó. Elsőként az azerbajdzsáni Toprag Kalán talált tálát említem, melyen egy szárnyas griff támad őzre.⁶⁷ E tál korát és származási helyét a közzétevője – különösebb indoklás nélkül – a 4.-5. századra tette, és a formája alapján középpontú eredetűnek határozta meg.⁶⁸ Ugyanilyen

66. Irodalmát ld. Nordhagen 1993, 167-171.

67. Aslanov et al. 1966, T. XIX,1; Erdélyi 1968, 36. 8. j. szerint a vele talált palack az 5. századra keltezi; 45, Fig. 3; Guliev 1980, 108, T. III,1; Košelenko 1985, 174, T. LX,10.

68. Egyértelműen megmutatkozik az is, hogy ezen egyetlen tál alapján semmi alapunk nincsen a szóban forgó nagyszentmiklósi ábrázolás gyökereit a Kaukázus környékén keresni. Ez utóbbi ilyen formában persze nem merült föl, de a „kaukázusi ötvösségnek” vagy „kaukázusi

prizorom borbe životinja iz Nagyszentmiklósa (László, Rác 1977, 78), dok ju je N. Fettich tretirao kao dokaz za daljnje postojanje totema iz naseljeničkog razdoblja u doba romanike (Budinský-Krička, Fettich 1973, 152, 237, sl. 81). (Tim su paralelama obojica prisvojila mišljenje koje je desetljećima bilo prošireno među mađarskim istraživačima, prema kojemu bi se po klesarskim radovima 11. st. mogao dokazati nastavak postojanja palmeta iz naseljeničkog doba).⁶⁹ Međutim, činjenicu da se u slučaju Székesfehérvára baš i ne radi o daljnjoj opstojnosti lokalnog kulturnog elementa Karpatske kotline nedvojbeno dokazuje prizor borbe životinja na vjenčanom listu za Teofanu, izdanom 14. travnja 972. (von Euw 1991, 177, sl. 2), na kojem – isto kao i na kamenu iz Székesfehérvára i medaljonima iz Nagyszentmiklósa – grifon napada jelena (Bálint 2004, sl. 134,5). A dokument koji je na carskom dvoru izrađen za bizantsku kneginju doista nije mogao imati „utjecaja“ na građu iz Nagyszentmiklósa, isto kao ni na mnoge prizore borbe životinja na venecijanskom ukrasnom kamenju iz 11.-12. st. (Bálint 2004, sl. 134,6).⁷⁰

Ovim posljednjim, namjerno irelevantnim, podatkom želio sam ukazati na činjenicu da kod scenskih prikaza ključ dotičnog tipa slike ne treba nužno tražiti u kronološki najbližem starijem elementu. A budući da se obrađeni prikazi ni u kojim okolnostima ne mogu nanizati na jedan jedini lanac koji izražava kronološku i prostornu raširenost (Bizant → Srednja Azija → Nagyszentmiklós → Székesfehérvár, Venecija i Konstantinopol), time smo ne samo našli dokaz za dugovječnost i omiljenost tipa slike koji prikazuje borbu životinja/grifona, nego i došli do novih spoznaja za istraživanje Nagyszentmiklósa:

a) Prizori borbe životinja slični onima iz Nagyszentmiklósa u ranom srednjem vijeku mogu se, osim u srednjoj Aziji, pronaći i drugdje i u ostalim razdobljima, i još k tome i neovisno o tim srednjoazijskim prikazima. (Tu se također vidi i kako je lako doći u zabludu kada se, na temelju unaprijed stvorene koncepcije ili jednostrane obaviještenosti, unaprijed odabere ona regija i skupina izvora u kojima namjeravamo tražiti, odnosno imamo mogućnost tražiti paralele i analogije).

b) Dio navedenih paralela u svakom je slučaju nastao prije Nagyszentmiklósa, a drugi dio kasnije. Prizori borbe životinja u ranom srednjem vijeku ne mogu se niti geografski povezati s jednom jedinom regijom, niti smatrati tipičnom kompozicijom jednog jedinog užeg razdoblja. Naposljetku, činjenica da i unutar jedne građe (Nagyszentmiklós) može biti više vrsta prikazanih životinja, ukazuje na nešto što je dosad i inače bilo samo po sebi razumljivo: bit tipa slike jedino je borba dvaju bića, a sve ostalo ovisilo je o kulturnom okolišu, individualnom gledištu i zanatskom umijeću zlatara ili klesara itd., odnosno eventualno o zahtjevima naručitelja.

69. To je tipično hungarocentrični svjetonazor koji gubi iz vida europske spomenike; naime, dotične palmete u susrećemo posvuda u romaničkoj ornamentici. Ta nedvojbeno pogreška u pristupu u pismenom je obliku, nažalost, iskazana samo kratkom referencom, usp. Marosi 1996, 1032-1033.

70. Posebno je upadljiva sukladnost prizora na posudama br. 2 i 21 s tipom slike gdje grifon napada neku četveronožnu životinju (Świechowski, Rizzi 1982). Tu sam knjigu proučio zahvaljujući ljubaznosti Melinde Tóth, kojoj na ovom mjestu zahvaljujem.

“szúnyoggriff” látható a boiótiai Skripou 873/74-ben épült templomának egyik frízén; ezt N. Mavrodinov vonta be elsőként a kincs tanulmányozásába (Mavrodinov 1943, 170, Fig. 114; Grabar 1963, Pl. XLI,3). E példák egyszerű kronológiai alapon elkönnyvelhetők a nagyszentmiklósi állatküzdelmi jelenetek “előzményének”, “kortársának”. Mit kezdjünk viszont azokkal, amelyek minden kétséget kizáróan későbbiek a tárgyalt kincsnél? A “szúnyoggriff” egy 1100 körül készült magyarországi kőlap-töredéken is előfordul (Tóth 1994, 91, I-32), amihez hasonló állatküzdelmet látunk a székesfehérvári bazilika egyik – azonos korú – medaillonos faldíszén (Dercsényi 1943, 67. kép; Nagy, Tóth 2000, 253, 42. j.). Ezt László Gy. – részletes értékelés nélkül – célszerűnek látta a nagyszentmiklósi állatküzdelmi jelenettel párhuzamba állítani (László, Rác 1977, 78), míg Fettich N. a honfoglalás kori totemek román kori továbbélése bizonyítékeként tárgyalta (Budinský-Krička, Fettich 1973, 152, 237, Abb. 81). (E párhuzamba állítással mindketten azt a magyar kutatásban évtizedeken át elterjedt véleményt tették magukévá, mely szerint a 11. századi faragott köveken a honfoglalás kori palmetták továbbélése mutatható ki.)⁶⁹ Ám hogy Székesfehérvár esetében mennyire nem egy helyi, Kárpát-medencei kulturális elem továbbéléséről van szó, azt kétségbevonhatatlanul tanúsítja a Theophanu 972. április 14-én kiállított házassági oklevelén látható állatküzdelmi jelenet (von Euw 1991, 177, Abb. 2), melyben – akárcsak a székesfehérvári kövön és a nagyszentmiklósi medaillonokban – griff az, ami szarvasra támad. Márpedig egy bizánci hercegnőnek a császári udvarban készült okmányára igazán nem a nagyszentmiklósi kincs lehetett “hatással”, amint a 11.-12. századi velencei kőfaragványok nagyszámú állatküzdelmi jelenetére⁷⁰ sem.

Az utóbbi, szándékosan irreleváns kijelentéssel arra akartam figyelmeztetni, hogy a jelenetes ábrázolásoknál az adott képtípus kulcsát nem feltétlenül a kronológiailag legközelebb álló elem nyújtja. Minthogy pedig a most tárgyalt ábrázolások semmilyen körülmények között sem fűzhetők föl egyetlen kronológiai és a térbeli terjedést kifejező láncra (Bizánc → Közép-Ázsia → Nagyszentmiklós → Székesfehérvár, Velence és Konstantinápoly), ezáltal nemcsak a griffes állatküzdelem képtípusának a kora középkorban is hosszú életére és kedvelt voltára találtunk bizonyítékot, hanem tanulságokat Nagyszentmiklós kutatása számára:

a) A nagyszentmiklósiakhoz hasonló állatküzdelmi jelenetek a kora középkorban másutt és máskor is föllelhetők, mint Közép-Ázsiában, ráadásul azok a közép-ázsiai ábrázolásoktól függetlenek. (Ezáltal is megmutatkozik, hogy mennyire megtévesztő lehet, ha egy prekonceptiótól vagy egyoldalú tájékozottságtól vezetettve előre kiválasztjuk azt a régiót, azt a forráscsoportot, ahol a párhuzamokat, ana-

fémedény-művészégek” a kincsünk kapcsán is vissza-visszatérő feltételezése miatt mégis szükségesnek láttam erre rámutatni.

69. Ez egy jellegzetesen hungarocentrikus szemlélet, amelyik nem számol az európai emlékekkel; a szóban forgó palmetták ugyanis a román kori ornamentikában mindenütt föllelhetők. E szemléletmód egyértelműen elhibázott voltáról írásban eddig sajnos csak rövid célzás esett, vö. Marosi 1996, 1032-1033.

70. Különösen szembevetendő a 2. és 21. sz. edényen látható jelenetnek az a képtípussal való egyezése, amelynél griff támad négylábú állatra (Świechowski, Rizzi 1982). Ezt a könyvet Tóth Melinda szívességéből ismertem meg, itt is köszönetet mondok érte.

c) Konkretno: Prikaz borbe grifona i jelena na posudama iz Nagyszentmiklósa je bizantskog – a ne orijentalnog! – podrijetla.

Na kraju ćemo još proučiti prikaz jednog „orijentalnog“, a zapravo bizantskog prizora borbe životinja! I ovaj nam primjer omogućuje dva različita zaključka i potkrepljuje dosadašnje tvrdnje. Radi se o jednoj već dugo poznatoj svilenoj tkanini koja je u mnogo komada dospjela u zapadnoeuropske riznice (Bálint 2004, sl. 135,1)⁷¹ i o čijem je fragmentu među senzacionalnim nalazima sjevernokavkasko Moščevaje balke objavljen poseban rad (Bálint 2004, sl. 135,2) (Ierusalimskaja 1961, 40-50; Ierusalimskaja 1997, 239; T. LXXXV, sl. 222). Taj predmet – i njegove varijante – nastao je u 8. st. u jednom od unutrašnjih bizantskih provincija ili u Siriji, a njegova prva i općenito zanimljiva posebnost je ta što je na njemu – bez obzira na bizantsko podrijetlo! – prikazan poznati lov Bahrama Gūra (420.-438.). (Prema jednoj varijanti te pripovijesti koju su stoljećima opjevali u arapskome svijetu taj je sasanidski kralj u lovu jednom jedinom strijelom ubio jelena i panteru koja ga je napadala.)⁷² Tkalac koji je tkao svilu sadržajno je dopunio vremenski i prostorno vrlo raširenu temu upravo tih prizora borbe životinja i preoblikovao njihovu kompoziciju, i to tako da je međusobno kombinirao dva elementa, tisućljećima star prizor borbe životinja i sasanidsku pripovijest o lovu (sam tip slike bio je općenito proširen na bizantskim svilama u 8.-9. st.: Stauffer 1992). (Njegov je postupak dobra ilustracija već više puta spomenute „individualne obrade“ te u svakom slučaju i Ettinghausenova pojma „adoption“). Za istraživanje Nagyszentmiklósa u vezi s ovim prikazima valja samo spomenuti da je skupina obaju životinja – posebno ako pogledamo kako je glava jelena okrenuta unatrag – bliska onoj na vrču br. 2, iako tome vjerojatno ne treba pridavati nikakvo pretjerano značenje.

Drugu pouku možemo izvući iz mjesta u kojemu se proizvodila svila s prizorima Bahrama Gūra, a koje se spominje već u Liber Pontificalis iz vremena pape Grgura IV. (827.-844.),⁷³ jer istraživači nisu niti pomislili na mogućnost da bi njihovo podrijetlo moglo biti iz Irana ili srednje Azije – tako je nespornom bila smatrana činjenica kako se radi o bizantskim proizvodima! Povežemo li sada povijesna motrišta u vezi s tim tkaninama, onda će nas mjesto njihove proizvodnje dovesti do vrlo važnog zaključka općenite naravi glede kretanja tipova slika i međusobnog utjecaja među kulturama. Vrlo se često govori o utjecaju sasanidske umjetnosti na Bizant;⁷⁴ to, međutim, dosad nije tangiralo arheološka istraživanja Nagyszentmiklósa i čitave ranosrednjovjekovne istočnoeuropske stepe. Međutim, sada je pred nama slučaj toliko konkretan da obvezno moramo uzeti u obzir njegove teorijske pouke. Kada kod srednjoeuropskih

71. Vidi npr. von Falke 1953, 11, sl. 59; Vial 1964, 27-38; Wentzel 1972, 22-23, sl. 19-20; Wentzel 1973, 71, sl. 28; Bizantini 1982, sl. 346, br. 259; Stauffer 1991, 34, br. 35, 102-103, br. 35; Muthesius 1997, sl. 26A, sl. 79B; Glory 1997, 406.

72. Christensen 1944, 277, nap. 2. – Pripovijest koju su opjevali u mnogo inačica i njeni različiti prikazi, v. Orbeli 1939, 725-732; Ettinghausen 1979, 25-31.

73. Beckwith 1974, 347.A; La Barre Starensier 1982, 163-180 (pročitano u Bibliothèque Byzantine, Pariz).

74. Provjera je potrebna za više detalja, ali i danas je još najiscrpnija ona A. Grabara (1971, 679-707).

lógikát egyáltalán szándékunkban, illetve módunkban áll keresni.)

b) A számbavett párhuzamok egy része Nagyszentmiklósnál mindenképpen korábbi, a másik pedig későbbi. Az állatküzdelmi jelenetek a kora középkorban sem földrajzilag nem köthetők egyetlen régióhoz, sem pedig egyetlen szűkebb periódus jellegzetes kompozíciójának nem tarthatók. Végül pedig az a tény, hogy az ábrázolt állatok fajtája még egyazon kincsen (Nagyszentmiklós) belül is lehet más-más, megerősíti azt, ami különben eddig is magától értetődő volt: a képtípus egyedüli lényege a két lény küzdelme, s minden további az ötvös vagy kőfaragó stb. kulturális környezetén és egyéni látásmódján, kézügyességén múltott, illetve esetleg a megrendelő igényétől függött.

c) Konkrétan: a griff és szarvas küzdelmének ábrázolása a nagyszentmiklósi edényeken bizánci – és nem keleti! – eredetű.

Befejezésül vizsgáljunk meg még egy „keleti”, valójában bizánci állatküzdelmi jelenet-ábrázolást! Ez is kétféle következtetés lehetőségét kínálja, továbbá alátámasztja az eddigiekben tett megállapításokat. Egy régóta ismert selyemszövevről van szó, melynek sok darabja jutott el különféle nyugat-európai kincstárakba,⁷¹ s amelyeknek az észak-kaukázusi Moščevaja balca szenzációs leletei között napvilágot látott töredékéről külön feldolgozás is született (Ierusalimskaja 1961, 40-50; Ierusalimskaja 1997, 239; T. LXXXV, Abb. 222). Ez – és variánsai – a 8. században Bizánc belső tartományai egyikében vagy Szíriában készült, s az első, általános vonatkozású érdekessége az, hogy – bizánci termék léte! – Bahram Gūr (420-438) híres vadászatát ábrázolták rajta. (Az arab világban évszázadokon át megénekelte történet egyik változata szerint ez a szászánida király egy vadászon egyetlen nyállal terített le egy szarvast és az arra támadó párducot.)⁷² A selyemszöveg az imént tárgyalt állatküzdelmi jelenetek térben és időben szélesen elterjedt témáját tartalmilag kiegészítette, kompozícióját átformálta. Ez úgy történt, hogy a két elemet: az évezredes állatküzdelmi jelenetet és ezt a szászánida vadászati történetet (maga a képtípus általánosan elterjedt a 8.-9. századi bizánci selymeken: Stauffer 1992) egymással kombinálta. (Eljárása a többször emlegetett „egyedi feldolgozásnak” s mindenképpen az Ettinghausen-féle „adoption” fogalmának jó illusztrációja.) Nagyszentmiklós kutatása számára ezen ábrázolással kapcsolatban mindössze annyi érdemel említést, hogy a két állat együttese – különösen ha a szarvas hátraforduló fejét nézzük – közel áll a 2. sz. korszón láthatóhoz, bár ennek valószínűleg nem szabad túlzott jelentőséget tulajdonítani.

A második tanulság a már a Liber Pontificalis által IV. Gergely pápa idejében (827-844) említett⁷³ Bahram Gūr-jelenetes selymek készülni helyéből vonható le, mert a kutatásban még csak föl sem merült annak lehetősége, hogy

71. Ld. pl. von Falke 1953, 11, Abb. 59; Vial 1964, 27-38; Wentzel 1972, 22-23, Abb. 19-20; Wentzel 1973, 71, Abb. 28; Bizantini 1982, fig. 346, No. 259; Stauffer 1991, 34, No. 35; 102-103, No. 35; Muthesius 1997, Fig. 26A, Fig. 79B; Glory 406.

72. Christensen 1944, 277. 2. j. – A sokféle változatban megénekelte történetet és annak különféle ábrázolásait ld. Orbeli 1939, 725-732; Ettinghausen 1979, 25-31.

73. Beckwith 1974, 347.A; La Barre Starensier 1982, 163-180.

i istočnoeuropskih nalaza pretpostavljamo da se radi o sasanidskom podrijetlu i kada tragamo za takvim utjecajem, ne bismo smjeli previdjeti spoznaje koje nam se nude iz istraživanja svile tipa Moščevaja balka: tip slike je klasičnog podrijetla, tema je sasanidska (uz individualne dopune) – a i jedne i druge možemo vidjeti na tkanini izrađenoj u Bizantu! Prema tome je postojala mogućnost, moglo je biti da je zlatar iz Nagyszentmiklósa možda preuzeo čak i nesporno sasanidski, odnosno od strane Sasanida preuzet prizor borbe životinja iz Bizanta!

„Orijent ili Rim“? Sapiienti sat.

„Analogije“

Pod pojmom „analogije“ podrazumijevam viši stupanj sličnosti nego što je to slučaj kod „paralela“. Ona znači sukladnost, ili u određenim detaljima (npr., obliku, tipu slike, ornamentici, zlatarskoj tehnici itd.) ili sukladnost cjelokupnog predmeta s nekim drugim predmetom u bitnim crtama. To ne može nastati zbog svih onih – hipotetskih! – fenomena i procesa koje istraživači obično nazivaju eufemističkim, odnosno sveprisutnim pojmom „utjecaj“. Moje je mišljenje da majstor u takvim slučajevima nije jednostavno pratio „modu“ svog vremena ili „modu“⁷⁵ ili ih pak opsluživao, dakle, radio u duhu postojećeg kulturnog zajedničkog dobra, već je morao pred sobom doista imati – faktički ili teoretski – neki konkretan prototip ili knjigu koja mu je služila kao uzor. Stoga takve sukladnosti automatski sadrže dvije različite – ali u stvarnosti međusobno povezane! – mogućnosti donošenja zaključaka: kronološku i/ili tipološku. Obje se temelje na općeprihvaćenoj pretpostavci da je tipokronološki razvoj na različitim krajevima svijeta protekao otprilike u istom ritmu. (Metodološka slaba točka ovog gledišta već je ukratko spomenuta: konkretni oblici i načini širenja materijalne kulture u ranosrednjovjekovnoj srednjoj i istočnoj Europi potpuno su nerazjašnjeni). Ocjena sukladnosti prikaza na arheološkim nalazima još je složenija od one na samim predmetima; dok je na grčkim i rimskim kulturnim spomenicima na vrlo visokom stupnju, u srednjoeuropskoj i istočnoeuropskoj građi potpuno je nerazrađena. Rezultat toga je, između ostalog, i taj što su se u ocjenu sličnosti ovih potonjih ušuljali mnogi subjektivni elementi.

Prikaz „kneza pobjednika“ iz Nagyszentmiklósa (sl. 6)

Taj je prikaz, pored „prizora uzašašća“, još jedan slavan i najčešće objavljivan detalj građe. Usprkos mnogim mišljenjima koja o njemu postoje, gotovo su sva pitanja takoreći još nerazjašnjena. Uvodno ću razmotriti ta dva prizora koji su posljednjih desetljeća postali općepoznati i igrali važnu ulogu pri istraživanju građe. Moramo se njima baviti zato što se spominju među dokazima za avarsko podrijetlo Nagyszentmiklósa. Želim potaknuti istraživače te građe da više obrate pozornost na razmjere tipoloških sličnosti, a možda čak i identičnosti tih kompozicija i da razmisle koliko daleko bi trebalo ići pri vrednovanju takvih sličnosti.

Analogije s Avarima?

U vezi s Nagyszentmiklósom već se četvrt stoljeća zna

75. Pod prvim pojmom podrazumijevam termin koji arheolozi često upotrebljavaju, a pod potonjim pravu modu.

Iránból vagy Közép-Ázsiából származnának, annyira vitathatatlanul bizánci készítmények! Ha mármost az ezekkel a szövetekkel kapcsolatos történeti szempontokat egy sorba rakjuk, akkor az előállítási helyük egy igen fontos, általános vonatkozású következtetésre vezet bennünket a képtípusok vándorlásával, a kultúrák egymásra hatásával kapcsolatban. A szászánida művészetnek Bizánra gyakorolt hatásáról igen gyakran esik szó;⁷⁴ ez Nagyszentmiklós és az egész kora középkori kelet-európai steppei régészeti kutatását eddig nem befolyásolta. Most viszont egy olyan konkrét eset áll előttünk, amelynek elméleti tanulságával feltétlenül szembe kell néznünk. Amikor közép- és kelet-európai leletek esetében szászánida eredetet feltételezünk, vagy ilyen hatást kutatunk, akkor ne feledjük a Moščevaja balka-típusú selyem által kínált tanulságot: a képtípusa klasszikus eredetű, a témája szászánida (egyéni kiegészítéssel) – s mindez egy Bizánban készült szöveten látható! Eszerint megvolt rá a lehetőség, előfordulhatott, hogy a nagyszentmiklósi ötvös még egy vitathatatlanul szászánida (adaptációjú) állatküzdelmi jelenetet is Bizánból vehetett át!

„Orient oder Rom“? Sapiienti sat.

Az „analógiákról“

Az „analógia“ (Analogie) fogalma alatt a hasonlóságnak olyan, a „párhuzaménál“ magasabb fokát értem, mely vagy bizonyos részleteknek (pl. forma, képtípus, ornamentika, ötvöstechnika stb.), vagy a tárgy egészének egy másik tárggyal lényegesnek tekinthető vonásokban való egyezését jelenti. Ilyenek nem következhetnek be mindazon – feltételezett! – jelenségek, folyamatok következtében, melyeket a kutatás rendszerint az eufemisztikus, illetve bárhová behelyettesíthető „hatás“ fogalma alatt könyvel el. Feltételezésem szerint ezekben az esetekben a mesterember már nem egyszerűen a maga kora „divatját“, illetve divatját⁷⁵ követte, vagy szolgálta ki, azaz az adott kulturális közkinccs szellemében dolgozott, hanem a szeme előtt – ténylegesen vagy elméletben – valóban valamilyen konkrét prototípus vagy mintakönyv kellett, hogy álljon. Ezért az ilyen egyezések automatikusan kétféle – valójában egymással együttjáró! – következtetés lehetőségét hordják magukban: egy kronológiaiét és/vagy egy tipológiaiét. Mindkettő arra az általánosan elfogadott előfeltételezésre alapul, mely szerint a tipokronológiai fejlődés a világ különböző pontjain nagyjából azonos ritmusú volt. (E szemléletnek módszertanilag gyenge pontja az, hogy – amint röviden már jeleztem – az anyagi kultúra terjedésének konkrét formái és módjai a kora középkori Közép- és Kelet-Európában teljesen tisztázatlanok). A régészeti leleteken látható ábrázolások esetében megmutatkozó egyezések értékelése még a tárgyakénál is bonyolultabb; míg ez a görög és római művészeti emlékek esetében igen magas fokra jutott el, ugyanez a közép- és kelet-európai emlékműveken belül teljesen kidolgozatlan. Ez eredményezi többek között, hogy a hasonlóságok értékelésébe az utóbbiak esetében több szubjektív elem is beleszűrhető.

74. Több részletében felülvizsgálatra szorul, de a legátfogóbb ma is A. Grabar (1971, 679.707).

75. Az első alatt a régészek által gyakran használt terminust, a másodikon a valódi divatot értem.



Sl. 6 Prikaz „kneza pobjednika“ s vrča br. 2
6. kép A 2. számú kancsón található „A győzedelmeskedő herceg“ ábrázolása

za sličnost⁷⁶ prikaza na jednom prikazu iz kasnoavarskog doba (potječe s kraja tog razdoblja: Distelberger 1996, 58) s okruglog pojasnog okova (Németh 1969, 156, 6, sl. 7; 159, sl. 11; Garam 2002, 100, sl. 25A,2) koji je u muzej donesen iz groba „A“ s lokaliteta Balatonszőlős-Tszistálló, zajedno s prizorom „kneza pobjednika“ na vrču br. 2. Svoju „popularnost“ duguje činjenici što se nakon prijepomenutog nalaza kulturno i geografski činio najbližijim toj građi. I doista, više elemenata tih dvaju prikaza se poklapaju: oba konja gledaju na lijevu stranu i zauzdani su, tj. imju uzde, ali nemaju ni sedlo ni stremen. Oba jahača nose kacigu, u ruci drže koplje, a koljeno im je lagano podignuto (Bálint 2004, sl. 137,1). Dio razlika koje postoje između ta dva prikaza jednostavno se može pripisati tome što je jedan dvostruko veći od drugog (Balatonszőlős-promjer 3,35, Nagyszentmiklós-promjer 6,8 cm), a ogromna je razlika, naravno, i u veličini zadatka koji ispunjavaju, kao i u tehničkom umijeću dvojice zlatara. Međutim, to nije važno za usporedbu jer je razlika u umjetničkoj koncepciji tih dvaju prikaza puno dalekosežnija (o potonjemu v. Dekán 1972, 434). Nadalje, u objema se kompozicijama nalazi element – prisutnost ili odsutnost zarobljenika koji stoji – što jasno ukazuje na to da su ta dvojica zlatara svojim prikazima željeli izraziti potpuno drukčije sadržaje. Na tome se temelji moje mišljenje da prikaz iz Balatonszőlősa nema izravne veze s onim iz Nagyszentmiklósa.

Na gornjem kraju glavnog jezičca remena iz groba 71 s avarskog groblja Komárom-Hajógyár (Komárno-Lodenice, Slovačka) nalazi se lik jahača (Bálint 2004, sl. 137,2) koji je teško raspoznatljiv zbog vrlo niske razine umjetničkog oblikovanja i slabe tehničke izvedbe. Istraživač koji je iskopao taj nalaz i objavio ga doveo je taj lik u vezu s prizorom „kneza pobjednika“ (Trugly 1987, 277, sl. 13,1a, 291-294, T. XV,8a, T. XXXIII,9a; Trugly 1994, 61, sl. 30). Zato moramo istražiti tu

76. O razmjerima sličnosti postoji rasprava (László 1970, 132-133; Dekán 1972, 434-435; László, Rác 1977, 66 (75) (kao nalazište pogrešno navedeno: Lovasberény); László 1973, 132-133).

A nagyszentmiklósi „győztes fejedelem“ ábrázolása

Ez a kincsek az „égberagadési jelenet“ mellett a másik leghíresebb, legtöbbet publikált részlete. A sok véleménynyilvánítás ellenére mondhatni minden kérdés tisztázatlan körülötte. Bevezetésül azt a két közismert jelenetet veszem szemügyre, amelyek az utóbbi évtizedekben vált ismertté és kapott szerepet a kincs kutatásában. Azért szükséges foglalkozni velük, mert Nagyszentmiklós avar származása bizonyítékai sorában emlegetik őket. Ezzel az a célom, hogy a kincs kutatói jobban figyeljék: milyen mértékűek lehetnek a kompozíciókban megfigyelhető tipológiai hasonlóságok, netán azonosságok, és hogy az ilyen hasonlóságok értékelésében meddig tanácsos elmenni.

Avar analógiák?

Nagyszentmiklóssal kapcsolatban már egy negyed százada tartják számon a Balatonszőlős-Tszistálló „A“ sírjából múzeumba került késő avar kori (annak végéről származó – Distelberger 1996, 58) kerek övvereten (Németh 1969, 156, 6, 7. kép; 159, 11. kép; Garam 2002, 100, 25. kép A,2) látható ábrázolásnak a 2. korszó „győztes fejedelemmel“ való hasonlatosságát.⁷⁶ „Népszerűségét“ annak köszönheti, hogy a korábban idézettek után ez a kincshez kulturálisan és földrajzilag egyaránt legközelebb állónak tűnt. A két ábrázolás több eleme valóban megegyezik: mindkét ló balra néz és fel van kantározva, gyeplő van rajtuk, egyikén sincsen nyereg és kengyel. Mindkét lovas sisakot visel, kezében lándzsa van s térde enyhén fel van húzva. A két ábrázolás közti eltérések egy része könnyen írható a kétszeres méretbeli különbségükre (Balatonszőlős – Nagyszentmiklós átm.: 3,35 cm – 6,8 cm), meg persze a két ötvös előtt álló feladat nagysága és a technikai felkészültségük közötti nyilvánvalóan óriási különbségre. Az összehasonlításukkor azonban nem ennek kell jelentőséget tulajdonítani, mert a két ábrázolás művészi koncepciója, a dinamikus, illetve statikus kompozíció közti eltérés ennél jóval nagyobb horderejű (az utóbbiról ld. Dekán 1972, 434). Van továbbá a két kompozíciónak egy olyan eleme – az álló fogoly megléte vagy hiánya –, mely egyértelműen figyelmeztet arra, hogy az ábrázolással teljesen más tartalmat kívánt kifejezni a két ötvös. Erre alapozom azt a véleményem, hogy a balatonszőlősi és nagyszentmiklósi ábrázolásnak nincsen közvetlen köze egymáshoz.

A komárom-hajógyári (Komárno-Lodenice, Szlovákia) avar temető 71. sírjában napvilágot látott nagyszíjvég felső végén egy lovasnak – az igen alacsony színvonalú művészi megfogalmazás és a gyenge technikai kivitel következtében nehezen kivehető – figurája látható. Az ásató és publikáló ezt kapcsolatba hozta a „győztes fejedelem“ jelenetével (Trugly 1987, 277, Abb. 13,1a, 291-294, T. XV,8a, T. XXXIII,9a; Trugly 1994, 61, Fig. 30). Ezért szükséges megvizsgálunk ezt a párhuzamot, mégpedig az előbbihez hasonlóan ismét számolva azzal, hogy a komáromi nagyszíjvéget készítő ötvös tudását a nagyszentmiklósi kincs mesterekével nem lehet egy napon említeni. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy az ötvöstechnikai felkészültségek eltérése nem befolyásolja az

76. E hasonlóság mértékéről vita folyt (László 1970, 132-133; Dekán 1972, 434-435; László, Rác 1977, 66 (75) (a lelőhely tévesen: Lovasberény); László 1973, 132-133).

paralelu, a pritom, kao što smo prethodno već naveli, valja misliti na to da o umijeću zlatara koji je izradio komáromski glavni jezičac remena nikako ne smijemo govoriti u istom dahu kojim spominjemo umijeće majstora građe iz Nagyszentmiklósa. Međutim, razlika u zlatarskom umijeću ipak ne smije utjecati na istraživanje ikonografskog identiteta.

Na jezičcu remena iz Komároma prikazan je snažno stilizirani konj podignutih prednjih nogu koji gleda na lijevu stranu, a dvije crte na njegovim prsima možda naznačuju da se tu nalazi prsni remen. Lik jahača oblikovan je vrlo loše. S jedne je strane predimenzioniran u usporedbi s veličinom konja – stopalo čovjeka prikazano je niže nego kopito životinje – a s druge strane zlatar zbog nedostatka prostora više nije uspio prikazati dio tijela koji se nalazi iznad prsa, što je elementarna greška u kompoziciji. S druge je, pak, strane vrlo zanimljivo usporediti taj veliki nedostatak umijeća i nisku razinu s lijepom i pravilnom kompozicijom te brižnom tehničkom izvedbom koju vidimo na vitičastom ukrasu glavnog jezičca remena. Jasno je da se zlatar vrlo dobro razumio u izvedbu tog ukrasa, dok je u oblikovanju prizora s likovima bio potpuno neiskusno. Usporedimo li izvedbu i razinu te dvije stvari, utvrdit ćemo kako je darovitost zlatara bila na razini dječje črčkarije, čim se odvažio izaći iz područja biljne ornamentike koja mu je očito dobro ležala i okušati se u izradi figurativnog prikaza. (Već nam i sâm taj slučaj ukazuje na posve novo gledište u vrednovanju avarske „likovne umjetnosti“).⁷⁷ Za kosu dvostruku crtu između konjskog vrata i jahača na glavnom jezičcu remena iz Komároma S. Trugly je utvrdio da se radi o koplju, što se ne može reći sa sigurnošću jer nema „gornjeg kraja“ tog navodnog predmeta. Zbog tehnički loše izvedbe i primitivne umjetničke razine ostaje nam puno prostora za razna tumačenja pa tako nije isključeno ni rješenje S. Truglyja, dakle, da je zlatar pri izradi komáromskoga glavnog jezičca remena htio prikazati prizor kakav nalazimo na medaljonu s „knezom pobjednikom“ iz Nagyszentmiklósa. Međutim, osim toga i među detaljima kompozicija i prizora postoje temeljne razlike:

– Kompozicija i sadržaj: bitan element prikaza iz Nagyszentmiklósa – lik zarobljenika koji stoji – na prikazu iz Komároma ne pojavljuje se niti u naznakama; ta dva prikaza u najboljem slučaju mogu imati zajedničko samo to što se na oba (?) nalazi jahač s kopljem.

– Komunikacijski medij mjesta prikaza: već i sama činjenica što se prizor s jahačem iz Komároma nalazi na jezičcu remena jasno opovrgava mišljenje da bi ono što taj prizor izražava moglo biti srodno s prizorom iz Nagyszentmiklósa. Na vrču je prizor s „knezom pobjednikom“ izravno pred očima promatrača. Situacija je drukčija u slučaju nalaza iz Komároma. Kao prvo, spljošteni kraj obje zakovice kojima se okov pričvršćuje na remen kod tuljca za jezičac remena pokazuje kako se radi o poledini, dakle, manje važnoj strani. (Na suprotnoj se strani na istome mjestu nalaze medvjed [?] i jelen [?].) Drugo, zlatar koji je izradio komáromski jezičac remena, da je vlasnika ili promatrača pojasa doista želio podsjetiti na neki mit, epsku pripovjetku ili povijest, tom bi prizoru zasigurno dao više prostora i upadljivije mjesto na glavnom jezičcu remena nego beskrajnom vitičastom moti-

ikonografski ikonografiji vizsgálatát.

A komáromi szíjvégen a felemelt mellső lábakkal ábrázolt, erősen stilizált ló balra néz, a mellén látható két vonal a szügyelőt jelezheti. A lovas alakja rendkívül gyengén megkomponált. Egyrészt a lóhoz képest túlméretezettre sikeredett: az ember lába lejjebb ér, mint az állaté, másrészt testének a mellől fölfelé eső részét hely hiányában már nem tudta ábrázolni az ötvös. Ez egy elemi kompozíciós hiba. Nagyon tanulságos ezt a nagyfokú járatlanságot, alacsony színvonalat azzal a szép és szabályos kompozícióval, valamint gondos technikai kivittel összehasonlítani, ami a nagyszíjvég indás díszítésénél látható. Egyértelműen megmutatkozik, hogy míg az ötvös az utóbbiban igen gyakorlott, az alakos jelenet megalkotásában teljesen járatlan volt. Ha mármost szembeállítjuk egymással a kétféle kivittel és színvonalat, akkor meg kell állapítanunk, hogy a nagyszíjvéget készítő ötvös tehetségéből csak gyerekráj színvonalú firkára futotta, amikor a számára szemmel láthatólag megszokott növényi ornamentika területéről kimerészkedve egy alakos ábrázolással próbálkozott meg. (Már egyedül ez az egy eset is teljesen új szempontot vihet az avar „ábrázoló művészet” megítélésébe).⁷⁷ A ló nyaka és a lovas között rézsút irányban húzódó kettős vonalat Trugly S. lándzsának határozta meg, amit biztonsággal nem lehet állítani, minthogy az ábrázolni kívánt tárgy „felső vége” nem látható. A kivitel technikailag gyenge és művészileg primitív színvonala következtében többféle interpretációra nyílik tér, így éppenséggel nem zárható ki a Trugly S. által fölvetett lehetőség sem, azaz hogy a komáromi nagyszíjvéget készítő ötvös valóban egy olyan jelenetet kívánt volna ábrázolni, mint amilyen a nagyszentmiklósi „győztes fejedelem” ábrázoló medaillonban látható. Ezen túl azonban mind a kompozíciók részleteiben, mind pedig a jelenetek között alapvető különbségek figyelhetők meg:

– Kompozíció és tartalom: a nagyszentmiklósi (egyik) lényeges eleme – az álló fogoly – a komáromin a legcsekélyebb jelzéssel sem szerepel; a két ábrázolás között legfeljebb annyi közös vonás állapítható meg, hogy mindkettőn (?) lándzsát tartó lovas van.

– Az ábrázolás helyének kommunikációs közege: a komáromi lovas jelenetnek már egyedül a szíjvégen elfoglalt helye is határozottan ellene szól annak, hogy az a nagyszentmiklósiéval rokon mondanivalót hordozott volna. A szóban forgó korszak a „győztes fejedelem” jelenete közvetlenül a néző szeme előtt állt. Nem így volt a komáromi esetében. Először is mert a nagyszíjvég tokjánál a szíj rögzítését biztosító két szegecs elkalapált vége mutatja: ez az oldala volt a hátsó, azaz a kevésbé fontos. (A szembenézeti oldalon ugyanezen a helyen egy medve [?] és egy szarvas [?] látható.) Másodsorban mert ha a komáromi szíjvéget készítő ötvös valóban valamilyen mítoszra, epikus elbeszélésre vagy történetre kívánta volna emlékeztetni az öv tulajdonosát és mindenkit, aki csak látja azt, akkor értelemszerűen az kapott volna nagyobb teret és szembetűnőbb helyet a nagyszíjvégen, s nem az elülső és hátsó oldal legnagyobb

77. O tome kanim pisati na drugom mjestu; neke bitno nove zamisli u odnosu na koncepciju Gy. László nabacio je Fancsalszky (1999, 210, 215-216).

77. Erről másutt tervezek írni; a László Gy. által alkotott koncepcióhoz képest néhány lényegesen új gondolatot vetett fel Fancsalszky (1999, 210, 215-216).

vu koji pokriva najveći dio prednje i stražnje strane.⁷⁸ Stoga možemo ustvrditi da nema naznake o tome kako je prikaz na komáromskom glavnom jezičcu remena za vlasnika ili promatrača tog jezičca imao bilo kakav sadržaj. Vjerojatno se radi o ukrasnom elementu bez sadržaja koji se nalazi na gornjem kraju jezičca remena i koji nije ništa drugo nego zaigrani pokušaj zlatara da izradi prikaz za koji nije posjedovao nimalo umijeća.

Opisani prikazi iz kasnoavarskog doba nemaju, dakle, nikakve izravne veze s onima iz Nagyszentmiklósa i treba ih promatrati kao njihove daleke paralele, jednako kao i primitivan prikaz jahača na pločici iz groba 1275 u Tiszafüredu koja je spomenuta u vezi s tom građom (Garam 2002, 100, sl. 25A,3), ili ljudski lik na jednom dalmatinskom ukrasnom kamenu iz 11. st. (Petricioli 1983, 48-49).

Mogući korijeni kompozicije

U ranosrednjovjekovnoj zapadnoj Aziji i istočnoj i srednjoj Europi paralelno su postojali, kao što je poznato, prikazi jahača na tri tipa prikaza različita podrijetla: antički (car pobjednik), sasanidski (kralj u lovu) i kršćanski (sv. Juraj, odnosno, prema drugom tumačenju, Krist pobjednik).⁷⁹ Očito su majstori poput onog koji je izradio vrč iz Nagyszentmiklósa, s tehničkim znanjem i posebno velikim osjećajem za lijepo, dakle, majstori s natprosječnim obrazovanjem koje se u ranosrednjovjekovnoj zlatarskoj umjetnosti srednje i istočne Europe bez dvojbe smatralo iznimno velikim, poznavali barem jedan od navedenih tipova slike. S druge strane, „knez pobjednik“ iz Nagyszentmiklósa nije analogija niti jednom od navedenih triju tipova. O srodnosti sa sasanidskim prizorima kraljevskog lova ne može biti govora zbog sadržajnih čimbenika, a isto tako ni o bilo kakvoj povezanosti s prikazima sv. Jurja (slika iz Nagyszentmiklósa nema, naime, nikakva kršćanskog sadržaja [ne može ga imati], a osim toga, nema ni zmaja). Zato nam polazište može biti antički motiv „jahača i zarobljenika pješaka“. To je znanost već odavno prepoznala, ali još nije iscrpila tu činjenicu (Mavrodinov 1943, 123; László, Rácz 1977, 74, (65)). Zbog kronološke bliskosti i neobično ranog prikaza stremena zanimljiva je jedna rezbarija u slonovači koja potječe iz Egipta i datirana je u 7.-8. st. koja prikazuje cara pobjednika, budući da jahač na tom prikazu u lijevoj ruci drži štitić (Bálint 2004, sl. 137,3) (Shepherd 1971, rujan 248, sredina), isto kao i jahač na glavnom jezičcu remena iz Prag-Šárke (Bálint 2004, sl. 205,2), kojeg je vrijedno spomenuti zbog geografske i kulturne blizine.

Antika, bizantski uzori

Ikonografski uzor nagyszentmiklóskog „jahača i zarobljenika pješaka“ poznat je iz kasnorimskog vremena; postoje novci i medalje iz 4. st. na kojima je prikazan car kako drži za glavu zarobljenika koji stoji (Bálint 2004, sl. 138,1-2).⁸⁰

78. Bilo bi suvišno udubljavati se u neutemeljeno i svakako nedokazivo objašnjenje kakav je ideološki, mitski itd. sadržaj kod Avara iskazivan biljnom ornamentikom – biljnu ornamentiku nalazimo posvuda u svijetu.

79. Odličan pregled zapadnoeuropskih i istočnoeuropskih (Quast 2002, 267-280).

80. U Verhivnji kod Žitomira pronađen je medaljon, izrađen nakon 358. god. u Akvileji (Garbuz 1993, korice; Gorochovs'kyj, Kornienko 1993, 130-150; Or s ostalom literaturom).

reszét beborító végtelen indamotívum.⁷⁸ Megállapítható: semmi jele sincs annak, hogy a komáromi nagyszíjvégen lévő ábrázolás akár a tulajdonos, akár a szíjvég szemléelője számára valamilyen tartalmat fejezett volna ki. Úgy vélem, hogy a szíjvég felső végén egy tartalom nélküli, díszítő elemmel van dolgunk, mely nem volt egyéb, mint egy olyan ötvös játékos próbálkozása, aki az ábrázoló művészetben teljesen járatlan volt.

A tárgyalt késő avar kori ábrázolások tehát nincsenek közvetlen kapcsolatban a nagyszentmiklóssal, annak távoli párhuzamának tekinthetők, akárcsak a kinccsel összefüggésben említett tiszafüredi 1275. sírban talált korongon látható lovas primitív ábrázolása (Garam 2002, 100, 25. kép. A,3), vagy egy 11. századi dalmáciai kőfaragvány emberalakja (Petricioli 1983, 48-49).

A kompozíció lehetséges gyökerei

A kora középkori Nyugat-Ázsiában és Kelet- és Közép-Európában a lovasábrázolásoknak köztudottan három, különböző eredetű képtípusa élt egymás mellett: az antik (győztes császár), a szászánida (vadászó király) és a keresztény (Szent György, illetve más értelmezés szerint a győztes Krisztus).⁷⁹ Nyilvánvaló, hogy egy olyan mesterember, mint e nagyszentmiklósi korszát készítő, aki a kora középkori közép- és kelet-európai ötvösségben kétségkívül kiemelkedőnek számító technikai ismerettel és rendkívül nagy esztétikai érzékkel, tehát átlag fölötti iskolázottsággal rendelkezett, az említett képtípusoknak legalább egyikét ismerte. Ugyanakkor a nagyszentmiklósi „győztes fejedelem“ a felsoroltak egyikének sem analógiája. A szászánida királyi vadászjele- netekkel való rokonságáról – tartalmi okból – nem lehet szó, és ugyanígy a Szent György-ábrázolásokkal való bármilyen kapcsolatáról sem (a nagyszentmiklósi kép ugyanis nem [lehet] keresztény tartalmú, ezenkívül sárkány sincsen rajta). Következtetésként az antik „lovas és gyalogos foglya“ motívum az, amelyik kiindulópontul szolgálhat a számunkra. Ezt a kutatás már régen fölismerte, csak még nem aknázták ki (Mavrodinov 1943, 123; László, Rácz 1977, 74, (65)). A kronológiai közelség és a kengyel szokatlanul korai ábrázolása miatt figyelemre méltó egy Egyiptomból származó, a 7.-8. századra keltezett, győztes császárt ábrázoló elefántcsont faragvány, mert a lovas ezen is pajzsot tart a bal kezében (Shepherd 1971, September 248, középen), akárcsak – ez pedig a földrajzi és kulturális közelség miatt érdemel említést – a praha-šárkai nagyszíjvégen ábrázolt lovasok.

Antik, bizánci előképek

A nagyszentmiklósi „lovas és gyalogos foglyának“ ikonográfiai előképe a késő római korból ismert; van néhány 4. századi pénz és medaillon, amelyen a császárt úgy ábrázolták, hogy az álló foglyát annak fejénél fogva tartja.⁸⁰ (A

78. Kár lenne abba a teljesen támpont nélküli s így mindenképpen igazolatlan magyarázatba belefogni, hogy az avaroknál a növényi ornamentika valamilyen ideológiai, mitikus stb. tartalmat fejezett volna ki – növényi ornamentika föllelhető szerte a világban.

79. A nyugat- és észak-európaiak kitűnő összefoglalása (Quast 2002, 267-280).

80. A Žitomir melletti Verhivnjában került elő egy 358 után, Aquileiában készült medaillon (Garbuz 1993, borító; Gorochovs'kyj, Kornienko 1993, 130-150; Or további irodalommal).

(Ta je gesta prastara i vrlo raširena; hvatanje za kosu kao znak potčinjavanja postojalo je i u Rimu (Bálint 2004, sl. 138,3) i u Iranu (Settis et al. 1988; Istvánovits, Kulcsár 1997, 158-160; Makkay 2002, 8)). Taj je tip slike nastavio svoje postojanje u Bizantu, a vremenski najbliži Nagyszentmiklósu je Barberinijev diptih; prema jednoj analizi „Skit“ ili „Perzijac“ koji stoji iza cara pobjednika na konju općenito predstavlja pokorene narode (Gaborit-Chopin 1992, 63-66, br. 20). Znanost do dana današnjeg još nije dala priznanje N. Mavrodinovu za njegovo okriće značenja tog prikaza za Nagyszentmiklós, naime, da kod Sasanida nema sličnih prizora (Mavrodinov 1943, 123-124 – U njegovoj je knjizi sl. 78. prikazana nao-pako). U velikoj se mjeri možemo složiti s njim i u tome da osnovni tip toga prikaza – jednako kao i prikaza borbe životinja i uzašašća (v. gore) – nije originalni izum zlatara iz Nagyszentmiklósa, nego je zasigurno odnekud preuzet. A budući da prikaza tipa „jahač i zarobljenik pješak“ nema nigdje u orijentalnoj umjetnosti osim kod Sasanida, iz svega toga proizlazi da na medaljonu s „knezom pobjednikom“ jahač i zarobljenik pješak ne mogu biti element orijentalnog, već samo bizantskoga podrijetla.

Na koji su način gesta hvatanja za kosu i antička kompozicija „jahač i zarobljenik pješak“ mogli doći do zlatara koji je izradio vrč br. 2? U tom nam je pitanju vrlo korisno saznanje da Barberinijev diptih prema najnovijim istraživanjima prikazuje sâmoga Justinijana I. To, kao prvo, znači da je pogrešno N. Mavrodinovo pozivanje na jedan od ranih radova A. Grabara, prema kojemu su prizori „jahača i zarobljenika pješaka“ nastali sredinom 5. st. (Grabar 1936, 45). (Nejasno je, premda istodobno i dokazuje da je ovaj bugarski znanstvenik posjedovao dobar osjećaj za povijest umjetnosti, što je, s druge strane, spomenutu rezbariju u slonovači dosljedno datirao u 6. st.). Osim toga, to znači da postoji realna kronološka i kulturalna osnova za sljedeću tezu: taj element nagyszentmiklóskog prizora mogao bi potjecati od tipa slike koji je možda plod tzv. Justinijanove renesanse.⁸¹ Niti jedna mi se druga hipoteza ne čini realnom, osim da je zlatar iz Karpatske kotline, kada je izrađivao vrč, pred očima (doslovno ili u mislima) imao takvu sliku.

Orijentalni element

Koplje sa stijegom u ruci nagyszentmiklóškoga jahača (sl. 6) vrlo je rano – što je i razumljivo – pobudilo zanimanje istraživača. Prvi se njime stvarno bavio N. Mavrodinov; u ono je doba analiza putem crteža koji je objavio u vezi s nagyszentmiklóškim kopljem sa stijegom (Mavrodinov 1943, 126, sl. 79) bila prava rijetkost. Analogije iz Altaja i Pliske bile su općepoznate (Appelgren-Kivalo 1931, sl. 81, 93; Mavrodinov 1943, 115, sl. 74; Okladnikov 1951, 143-154; Alföldi 1951, 132; Györfy 1959, sl. 1), stepski je karakter odredila K. Kóhalmi, ali se zapravo nije bavila njihovom raširenošću⁸² u Kini (Kóhalmi 1972, 115). Prikupljeni su i podaci o više takvih prikaza i svi su se složili da je to oružje na vrču br. 2 orijentalni

81. O. Wulff je kritizirao korištenje pojma „bizantska antika“, a J. Irmscher korištenje pojma „renesansa“ kada se govori o Bizantu (Wulff 1932, 384-394; Irmscher 1987, 35; Speck 1981; Speck 1987, 255-275; Schreiner 1989, 389-390).

82. Primjerice, na zidnoj slikariji groba iz 701: Murals in the Tomb of Li Chung-jun of the Tang Dynasty 1974.

gesztus ősi és elterjedt; a haj megragadása mint az alávetés jelzése egyformán megvolt Rómában és Iránban (Settis et al. 1988; Istvánovits, Kulcsár 1997, 158-160; Makkay 2002, 8). A képtípus Bizáncban tovább élt, Nagyszentmiklóshoz korábban a Barberini-díptychon áll a legközelebb; egy elemzés szerint a lovon ülő győztes császár mögött álló „szkíta” vagy „perzsa” általában a legyőzött népeket jelképezi (Gaborit-Chopin 1992, 63-66, br. 20). A kutatás máig nem fejezte ki elismerését N. Mavrodinovnak azért, hogy fölismerte ezen ábrázolás jelentőségét Nagyszentmiklós számára, ami abban áll, hogy hasonló jelenetek nincsenek a szászánidáknál (Mavrodinov 1943, 123-124. – Könyvében a Fig. 78.-on a jobb és bal oldal felcserélődött!). Messzemenően egyetérthetünk vele abban is, hogy ezen ábrázolás alaptípusa – akárcsak az állatküzdelem és az égberagadásé (ld. fent) – nem a nagyszentmiklósi ötvös eredeti találmánya, hanem átvétel eredménye kellett, hogy legyen. Minthogy pedig „lovas és gyalogos foglya” típusú ábrázolások a szászánidák mellett más keleti művészetekben sincsenek, mindebből az következtetés adódik, hogy a „győztes fejedelmet” ábrázoló medaillonban a lovas és gyalogos foglya nem keleti, hanem csakis bizánci eredetű elem lehet.

Miként juthatott el a hajánál fogva való megragadás gesztusa és az antik „lovas és gyalogos foglya” kompozíció a 2. sz. korszót készítő ötvöshöz? Ezzel kapcsolatos tájékozódásunkat nagyban segíti, hogy a Barberini-díptychon a legújabb kutatás szerint magát I. Justinianust ábrázolja (Ld. 80. j.). Ez először is azt jelenti, hogy N. Mavrodinov hivatkozása A. Grabarnak egy korai munkájára, mely szerint a „lovas és gyalogos foglya” jelenetek az 5. század közepén eltűntek volna (Grabar 1936, 45), nem állja meg a helyét. (Érthetetlen, bár egyben a bulgár tudós jó művészettörténeti érzékére vall, hogy ugyanakkor mégis csak következetesen 6. századnak tartotta a szóban forgó elefántcsont faragványt.) Másodjára pedig azt, hogy eszerint megvan a reális kronológiai és kulturális alapja a feltételezésnek: a nagyszentmiklósi jelenet ezen eleme egy olyan képtípusból eredhet, mely az ún. justinianusi reneszánsz⁸¹ terméke lehetett. Nem látom realitását más feltételezésnek, mint hogy egy ilyen állhatott a korszót készítő Kárpát-medencei ötvös (valódi vagy lelki) szeme előtt.

Keleti elem

A nagyszentmiklósi lovas kezében levő zászlós lándzsa – érthető módon – korán fölkelte a kutatás figyelmét. Érdemben elsőként N. Mavrodinov foglalkozott vele; abban a kutatási korszakban ritkaságszámba ment az a típusú elemző rajz, amelyet ő a nagyszentmiklósi zászlós lándzsáról közzétett (Mavrodinov 1943, 126, Fig. 79). Az altaji és a pliskai analógiái közismertek (Appelgren-Kivalo 1931, Abb. 81, 93; Mavrodinov 1943, 115, Fig. 74; Okladnikov 1951, 143-154; Alföldi 1951, 132; Györfy 1959, Fig. 1), a steppei jellegét Kóhalmi K. domborította ki, anélkül hogy a kínai elterjedésével⁸² érdemben foglalkozott volna (Kóhalmi 1972,

81. O. Wulff a „bizánci antik”, J. Irmscher a „reneszánsz” fogalmának Bizáncra történő alkalmazását fogadta kritikával (Wulff 1932, 384-394; Irmscher In: Metallkunst 35; Speck 1981; 1987, 255-275; Schreiner 1989, 389-390).

82. Pl. egy 701-ből származó sír falfestményén: Murals in the Tomb of Li

element što potječe iz stepe.⁸³ Nitko nije obratio pozornost na činjenicu da je isto takvo oružje bilo upotrebljavano i u bizantskoj vojsci te u italjskih Langobarda (a k tome je još i u objema regijama služilo za nošenje zastava!) (Usp. Grosse 1924; O. von Hessen 1971, 37-41) i da se analogije mogu naći i na objema rupama na solidu Tiberija III. (698.-705.) koje je priznao i Mavrodinov te čak i na jednom neobjavljenom nalazu koplja s avarskog groblja u mjestu Teiuş (Rumunjska).⁸⁴ Dakle, tip koplja s dvije rupice nije orijentalnog podrijetla!

Na ovom će mjestu biti korisno ukazati na prikaze koji se nalaze na dva nalaza što su u muzeje dospjeli s područja gornje Volge, odnosno iz uralskog područja, jer nam otvaraju pitanja o ostalim detaljima.

Koštane ploče iz kurganskog groblja u Šilovki kod Samare spomenut ćemo ne zato što se među njima nalazi nedavno otkriveni ranosrednjovjekovni prikaz koplja sa stijegom, već stoga što imaju jedinstveni karakter (Bálint 2004, sl. 140,2).⁸⁵ Iznimna umjetnička vrijednost u čitavoj istočnoj Europi tih bogato ukrašenih okova na sedlenim oblucima⁸⁶ počiva na činjenici što se na očuvanim fragmentima nalaze nizovi prizora koji se nikada ne ponavljaju. Ikonološki su zanimljivi zato što ne slijede niti jedan poznati tip prikaza. Sam nalaz, okolnosti u kojima je nađen i karakter prikaza bez sumnje pokazuju da ga je izradio neki lokalni rezbar kojega su u toj regiji zacijelo smatrali vrlo darovitim te da se ni u kom slučaju ne radi o predmetu s prikazom koji je tamo dospio odnekud iz tuđine. Dataciju ovdje – sa sigurnošću kakva je kod nalaza istočnoeuropske stepe prava rijetkost – omogućuju dva probušena solida. Jedan su dali iskovati Heraklije i Heraklije Konstantin (613.-641.), dok se o drugom u članku ne govori, a ne možemo ga odrediti na temelju objavljenog crteža (Bagautdinov et al. 1998, 225, T. XIII,9-10). Budući da među nalazima iz groba nema tipova predmeta karakterističnih za kulturu Saltovo-Majaki, taj se grob na osnovi nedostatka tih predmeta i na temelju spomenutog solida može datirati u srednje četvrtine 7. st. Na koštanim pločicama vide se opsada utvrde, borba između pješadije i konjice i lov; velik broj detalja dat će istraživačima arheologije stepe još mnogo korisnih informacija (luk, konjska oprema, oklop, kaciga itd.) (Bagautdinov et al. 1998, nenumerirane table s fotografijama na početku sveska; 106, sl. 21, 224, T. XII,1). Nas ovdje zanima koplje sa stijegom jer se pod dugoljastim vrhom koplja vidi uska zastava s dva kraka poput one u ruci konjanika na vrču br. 2 iz Nagyszentmiklósa.

Na pločama iz Šilovke ratnici pješaci i oni na konju međusobno se gađaju kopljem potpuno istog tipa. Moguće je raspoznati samo jednu jedinu, malu razliku (urezani ukra-

115). Néhány ilyen ábrázolás adatát össze is gyűjtötték, és mindenki egyetértett abban, hogy ez a fegyver a 2. sz. korszón keleti, steppei eredetű elem.⁸³ Senki sem figyelt föl arra, hogy ugyanilyenek a bizánci hadseregben is használatosak voltak (vö. Grosse 1924; von Hessen 1971, 37-41), és hogy a nagyszentmiklósi lándzsának N. Mavrodinov által is értékelt két lyukának analógiája III. Tiberios (698-705) solidusán, sőt, a tövisi (Teius, Románia) avar temetőben talált közöletlen lándzsán is föllelhető.⁸⁴

Tanulságos itt kitérni két, a Felső-Volga, illetve az Ural vidékéről múzeumba került leleten látható ábrázolásra, mert azok további részletkérdésekre is ráirányítják a figyelmet.

A Samara környéki šilovkai kurgántemetőből napvilágra került csontlemezeket nem azért érdemes szóba hoznunk, mert rajtuk látható a legutóbb ismertté vált kora középkori steppei jellegű zászlós lándzsaábrázolás, hanem mert az egyedi jellegű.⁸⁵ E gazdagon díszített nyeregkapa-vereteknek⁸⁶ az egész Kelet-Európában kiemelkedő művészi értékét az adja, hogy a ránk maradt töredékeken folyamatos, egyszer sem ismétlődő jelenetsorok vannak. Ikonológiai érdekességük abban áll, hogy nem ismert képtípusokat követnek. A lelet maga és a leletkörülmények, valamint az ábrázolás jellege nem hagynak kétséget aziránt, hogy egy a régióban kiugró tehetségűnek tekinthető, helyi csontfaragó készítette őket; semmiképpen sem idegenből oda-került tárgyjal és ábrázolással van dolgunk. Keltezését – a kelet-európai steppén ritka biztonsággal – két, átfúrt solidus nyújtja. Egyiküket Herakleios és Herakleios Konstantinos verette (613-641), a másikról a cikkben nem esik szó, a közzétett rajza alapján nem lehet meghatározást adni (Bagautdinov et al. 1998, 225, T. XIII,9-10). Minthogy a sír leletei között a szaltovo-majaki kultúra jellegzetes tárgytípusai nem fordulnak elő, ezért e hiány és az említett solidus alapján a temetkezés kora a 7. század közepső negyed századaira tehető. A csontlemezekon várostrom, gyalog és lovon vívott csata, vadászat látható; sok részletük fog még hasznos információt kínálni a steppei régészet kutatóinak (íj, lószerszám, páncél, sisak stb.) (Bagautdinov et al. 1998, sorszám nélküli fényképes táblák a kötet elején; 106, Fig. 21; 224, T. XII,1). Bennünket most a zászlós lándzsa érdekel, mert a hosszúkás lándzsacsúcs alatt pontosan ugyanolyan keskeny és kétfarkú zászló van, mint a nagyszentmiklósi 2. sz. korszó lovasának kezében.

A šilovkai lemezekon az egymással harcoló gyalogos és lovas harcosok teljesen azonos típusú zászlós lándzsát szegeznek egymásnak. Csak apró különbség figyelhető meg közöttük (a rovátkolt díszítésük vagy az egész felüle-

Chung-jun of the Tang Dynasty 1974.

83. Jedino je N. Mavrodinov (1943, 123-124) pomislio da bi mogli imati antičke korijene; očito zbog prikaza iz Pliske u čijem je slučaju zbog geografskog položaja bilo jasno da tu u razmišljanja u određenoj mjeri treba uključiti i Bizant.

84. Rom und Byzanz 2, 129, 33AV. Potonje sam vidio na izložbi Povijesnog muzeja Koložsvár (Cluj-Napoca, Rumunjska), v. još Horedt 1968, 111, sl. 5.

85. Ne slažem se s predloženom etničkom pozadinom (onogurski Bugari, Staromadari) i folklorističkim tumačenjem (baškirijski ep o Aldaru i Zuhri) prikaza (Kotov 1999, 431-444).

86. Autori prvog izdanja (Bagautdinov et al. 1998, 184) hipotetski su mislili na ukrase tobolca. Uske koštane pločice koje su nađene u grobu, a nesporno su krasile rub sedlenog obluka, ukazuju na to da je moje objašnjenje prihvatljivije, usp. Bagautdinov et al. 1998, 219, T. VIII,3-25.

83. Egyedül (Mavrodinov 1943, 123-124) gondolt arra, hogy antik gyökereik lennének; nyilván a pliskai ábrázolás miatt, mely esetében – annak földrajzi helyzete következtében – kézenfekvő valamilyen mértékben Bizáncot is számításba venni.

84. Rom und Byzanz 2 129, 33AV. Az utóbbit a kolozsvári (Cluj-Napoca, Románia) Történeti Múzeum kiállításán láttam, ld. még Horedt 1968, 111, Abb. 5.

85. Az ábrázolások javasolt etnikai hátterével (onogur bolgárok, ősmagyarok), folklorisztikus interpretációjával (baskír Aldar és Zuhra eposz) nem tudok egyetérteni (Kotov 1999, 431-444).

86. Az első közlemény szerzői (Bagautdinov et al. 1998, 184) feltételeesen tegez díszítéseinek gondolják. A sírban napvilágot látott keskeny csontlemezek, melyek vitathatatlanul a kápák peremét díszítették, az általam javasolt meghatározás mellett szólnak, vö. Bagautdinov et al. 1998, 219, T. VIII,3-25.

si ili zauzimaju cijelu površinu ili samo dio), čime je rezbar vjerojatno želio naznačiti razliku u boji, ali u svakom slučaju i to da su zastave protivnika bile različite. Zna se da se takvi prikazi koplja sa stijegom u 9. st. mogu naći na oba kraja pojasa koji su naseljavali euroazijski stepski narodi: u Altaju i u Bugarskoj (Bálint 2004, sl. 140,3-4, sl. 142,1), kao i na vrču br. 2 iz Nagyszentmiklósa; većinu od njih pronalazi čemo u radovima o arheologiji protobugarske epohe i o građi iz Nagyszentmiklósa. (Ne želim se upuštati u analizu te identičnosti, ma koliko primamljivo to bilo; ipak, mislim da bismo upravo zato, pomoću ova dva mala detalja, mogli obratiti pozornost na sukladnost materijalne, a možda i duhovne kulture dvaju naroda podrijetlom iz stepe koji su se raširili prema srednjoj i jugoistočnoj Europi i njihovih rođaka koji su ostali živjeti u istočnoeuropskoj stepi). Poučno je posebno obratiti pozornost na dva detalja koštanih pločica iz Šilovke. Na jednom od njih se vidi koliko drukčije izgleda prizor borbe životinja izveden na način autentičan za stepu, bez upotrebe klasičnih uzora (usporedimo ga s ukrasom kasnoavarskih glavnih jezičaca pojasa)! S drugim se detaljem ovdje moramo posebno pozabaviti jer bismo mogli otkriti novu ilustraciju za to koliko se daleko u prostoru i vremenu mogu širiti pojedini motivi i koliko je lako – pogrešno! – proglasiti nešto originalnim djelom stepske kulture.

Na jednom od koštanih pločica iz Šilovke simetrično su prikazana dva zmaja (Bálint 2004, sl. 141,1). Imaju pernata krila, njihovo je zmijoliko tijelo dvaput uvijeno, a na kraju repa imaju palmetu (peraju?). Jezici su im isplaženi daleko iz otvorene gubice, međusobno se obavijaju i završavaju u palmetama. Autori koji su objavili informacije o ovom prikazu s pravom su se pozivali na podatak da sličan prikaz zmaja postoji na jednom glavnom jezičcu remena iz Bol'sie Tigany (Bálint 2004, sl. 141,4); razdoblje korištenja groblja znanost je datirala u 8.-10. st. (Chalikova, Chalikov 1981, 52-59; Sedov 1987; Fodor et al. 1996, 46, 48, 50). Međutim, autori se, nažalost, nisu bavili pitanjem zašto se taj tip zmaja na gornjem porječju Volge pojavljuje s vremenskom razlikom od dvjesto godina. Umjesto toga su pri obradi prikaza međusobno pomiješali ono što se ne smije – likove kineskog zmaja i iranskog Senmurwa!

Prikaz zmajeva iz Šilovke i Bol'sie Tigany poklapa se u tome što krila i repovi završavaju u palmetama, a tijelo je zavijeno dvaput; razlika je pak u tome što zmaj iz Bol'sie Tigany ima dvije noge i jednostruki jezik. Ali, koji je element bitan, odlučujući: onaj koji iskazuje sukladnost ili pak onaj koji iskazuje razliku? Po mom mišljenju, zajednički element: lik dva grifona prikazana u međusobno suprotnom smjeru, sa zavijenim tijelom i krilima. Taj su motiv i rezbar iz 7. i zlatar iz 9. st. upotrijebili svaki na svoj način, što je posve razumljivo; ali činjenica da je i drugdje i u drugo vrijeme bilo dokazanih pojava tog tipa slike pokazuje kako bi bila teška pogreška zaplesti se s tim u vezi u nekakve historijske hipoteze oko područja gornje Volge. Imajući na umu cjelovitost stepske kulture ne iznenađuje da se isti takav prikaz može naći i na ulošku od bakrenog lima na žlijebu bečke sablje koja je također datirana u 9. st.; tamo su također prikazani zmajevi koji stoje jedan nasuprot drugom i čiji se jezici isprepliću, koji imaju jednu prednju nogu, a tijelo, odnosno rep, im završava u palmeti (Bálint 2004, sl. 141,2) (Budinský-Krička,

tüket, vagy annak csak egy részét tölti be), amivel talán a színbeli különbségüket akarta a csontfaragó érzékeltetni, de azt mindenképpen, hogy a szembenálló felek zászlaja eltérő volt. Köztudott, hogy ilyen zászlós lándzsa ábrázolásával találkozunk a 9. században az eurázsiai steppei népek által lakott sáv két szélén: az Altajban és Bulgáriában, valamint a nagyszentmiklósi 2. sz. korszón; ezek legtöbbje a protobolgár korszak régészetével és a nagyszentmiklósi kinccsel foglalkozó munkákban fellelhető. (Ezen azonoság elemzésébe – bármily csábító is – nem bocsátkozom bele, de azt gondolom, hogy általuk két, Közép- és Délkelet-Európába szakadt steppei eredetű nép anyagi és talán szellemi kultúrájának e két apró részletén keresztül a keleti rokonaik kultúrájával való egyezésre figyelhetünk föl.) A šilovkai csontlemezeknek két részletét tanulságos jobban megnéznünk. Az egyik az, hogy mennyire más egy állatküzdelmi jelenet autentikus steppei megfogalmazásban, klasszikus előképek fölhasználása nélkül (hasonlítsuk csak össze a késő avar nagyszíjvégek díszítésével)! A másikkal azért érdemes itt külön foglalkoznunk, mert egy újabb illusztrációját fedezhetjük föl annak, hogy egyes motívumok milyen széles térbeli és időbeli elterjedést mutathatnak és hogy – tévesen! – milyen könnyen lehet valamit a steppei kultúra eredeti alkotásának gondolni.

Az egyik šilovkai csontlemezen szimmetrikusan elrendezve két sárkányt ábrázoltak. Szárnyuk tollas, kígyószzerű testük kétszer tekeredik meg, a farkok végén palmetta (uszony?) van. A nyitott szájukból kinyúló, hosszú nyelvük egymásba hurkolódik és palmettában végződik. A közzétevők helyesen hivatkoztak arra, hogy hasonló sárkányábrázolás a Bol'sie Tigany-i temetőben előkerült egyik nagyszíjvégen van; e temető használatát a kutatás a 8.-10. század közti időszakban jelöli meg (Chalikova, Chalikov 1981, 52-59; Sedov 1987; Fodor et al. 1996, 46, 48, 50). A szerzők sajnos nem azzal foglalkoztak, hogy mit jelenthetett az, hogy a Felső-Volga vidékén egymástól két évszázadnyi távolságban fordult elő ez a sárkánytípus. Ehelyett egymással összekeverve tárgyalták – az egymással összekeverhetetlen! – kínai sárkányt és az iráni szenmurvot.

A šilovkai és Bol'sie Tigany-i sárkányok ábrázolása megegyezik abban, hogy a szárnyuk és farkuk végén palmetta van, a testük kétszer tekeredik, eltérnek viszont abban, hogy a Bol'sie Tigany-inak két lába és egyszerű nyelve van. Mármost melyik elem a lényeges, a döntő: az egyező-e vagy az eltérő? Szerintem a közös; a két, ellenkező irányban ábrázolt, tekerdő altestű, szárnyas griffnek a képzete. Ezt a motívumot más-más módon használta fel a 7. századi csontfaragó és a 9. századi ötvös, ami tökéletesen érthető, csakhogy e képtípusnak másutt és máskor is kimutatható előfordulása azt mutatja, hogy nagy hiba volna a most tárgyaltak kapcsán valamilyen Felső-Volga-vidéki történeti hipotézisbe belebonyolódni. A steppei kultúra közmondásosan egységes voltára gondolva azon még nem is lepődünk meg, hogy ugyanilyen ábrázolás látható a szintén a 9. századra keltezhető bécsi szablya vércsatornájában levő vörösréz lemezberakáson is: szintén egymásba fonódik a szembeforduló sárkányok nyelve, egy mellső lábuk van és a testük, farkuk szintén palmettában végződik (Budinský-

Fettich 1973, 179, sl. 41,1,5, monografska obrada Z. Tóth 1930). Jedino, sličnih ima i drugdje. Za podrijetlo tog osebnog bića, za sličnost ovdje opisanih istočnoeuropskih prikaza putokaz čemo naći u regiji koja će sigurno iznenaditi dio istočnoeuropskih istraživača. Slični su, naime, morski lav na sarkofagu italskog langobardskog Teodata iz 8. st. (Bálint 2004, sl. 141,5) (I Langobardi, 311, VII.16), skupina koja se sastoji od jednog čovjeka i dva zmaja na jednoj kamenoj ploči iz 9.-10. st. u bazilici Sta Maria Assunta u Akvileji (Tagliaferri 1981, T. II,3), a zanimljiv je i na srodan način oblikovan donji dio tijela grifona na jednom tepihu srednjoistočnog podrijetla iz 7.-9. st. (Baginski, Tidhar 1980, 122, br. 179. – Autori su ga pogrešno identificirali kao Senmurva). Spomenimo na kraju još i jedan orijentalni, jedan srednjoeuropski i jedan zapadni primjer koji dokazuju širenje tog tipa slike u 12. st.: na reljefu Talisman-Tors iz Bagdada iz 12. st. prikazan je muškarac u turskom sjedu, okružen s dva zmaja. Njihova zmijoliko savijena tijela pokrivaju ljuske. Imaju krila, a muškarac u ruci drži njihove isplažene jezike (Strzygowski 1930, 293, sl. 283). Na ambu biskupa Konstantina II. u katedrali u Ravelli, nastalom između 1094. i 1150., klesar uz Jonu nije prikazao pravu ribu, nego neku neman koja spada među bića kakva smo prethodno spominjali. Zmijoliko tijelo, savijeno dvaput, i rep koji završava palmetom još bi nekako mogli odgovarati nekom neobičnom vodenom biću, ali pernata krila i prednje noge što završavaju kopitima, nikako (Korol 1994). Klesar se, dakle, oslanjao na tip slike koji je identičan s upravo opisanim, s tom razlikom što ga je upotrijebio – u skladu s dotičnim mjestom – koristeći druge elemente kojima je ilustrirao priču iz Starog zavjeta. Potonje prizore pola tisućljeća dijeli od koštane pločice iz Šilovke i valjda nitko ne bi tvrdio da su klesar u Mađarskoj ili onaj koji je radio u sjevernoitalskoj romaničkoj crkvi ili pak onaj koji je radio na Bagdadskim vratima radili prema tipu prikaza što ga je stvorio rezbar iz okolice Samare! To su tipovi prikaza koji se prenose po različitim područjima i mogu opstati stoljećima pa su ih tako prilagođavali pojedinim kulturama, namjени prikaza i želji majstora, koristili u različitim oblicima te dopunjavali drukčijim motivima i ukrasnim elementima. Summa summarum: Majstor koji je izradio pločicu iz Šilovke živio je u svijetu stepe, ali je do njega došlo i nešto od bizantske kulture – kao što pokazuju solidi koji su bili priloženi u grob. Nisu svi elementi koji su nađeni u stepi, odnosno ostavštini stepskih naroda, nužno orijentalnog podrijetla!

Mislim da bi bilo dobro osvrnuti se na prikaz konjanika koji drži koplje sa stijegom, koji je u muzej donesen s područja Urala. Na istočnoj strani Srednjega Urala, kod jezera Sineglazovo blizu Čeljabinska, u kurganu (Stokolos 1962, 163-167) su pronađeni ostaci muškarca, očito bogatog za pojmove onog vremena i regije, pokopan je zajedno s konjem, sabljom i konjskom ormom. Taj je nalaz dugo vremena bio nepoznat u stručnoj literaturi srednjoazijske povijesti umjetnosti i povijesti obrade tkanine, a nesovjetski su istraživači o njemu doznali tek iz jednog izložbenog kataloga (Ierusalimskaja 1993, 117, sl. 106). Iz groba je izvađeno mnogo odlično očuvanih fragmenata svile (Ierusalimskaja 1969, 99-109); analiza s gledišta povijesti obrade tkanine koja bi odgovarala značaju tog nalaza – a naročito određivanje mjesta proizvodnje – još nije provedena. Na tkanini se vidi

Krička, Fettich 1973, 179, Abb. 41,1,5. A szablya monografikus feldolgozása: Tóth 1930). Csakhogy hasonlók másutt is vannak. E sajátos lény eredetére, a most bemutatott kelet-európai ábrázolások hasonlóságára a kelet-európai kutatók egyik része számára nyilván meglepő régióban és kultúrában találunk útmutatást. Hasonló ugyanis az itáliai langobard Teodatus 8. századi szarkofágján (Langobardi 311, VII.16) ábrázolt tengeri oroszlán, az aquileiai Sta Maria Assunta-bazilika egyik 9.-10. századi kőlapján ábrázolt ember és két sárkány együttese (Tagliaferri 1981, T. II,3), s nem érdektelen megfigyelnünk egy közel-keleti eredetű 7.-9. századi szőnyegen ábrázolt griff altetének rokon módon megformált alakját (Baginski, Tidhar 1980, 122, No. 179. – A szerzők – tévesen – szemurvnak határozták meg). Végezetül még egy keleti, egy közép-európai és egy nyugati példát említhetünk, ami e képtípus 12. századi elterjedését bizonyítja: a bagdadi Talizmán-kapu 12. századi reliefjén egy törökülésben ülő férfit két sárkány vesz közre. A sárkányok teste pikkelyekkel borított, kígyószerűen tekereg. Szárnyuk van, a férfi pedig kezében a kilógó nyelvüket tartja (Strzygowski 1930, 293, Abb. 283). A ravelloi dómban II. Constantinus püspök 1094-1150 között készült ambóján Jónással együtt a kőfaragó nem valódi halat ábrázolt, hanem egy, a most tárgyaltak sorába tartozó szörnyet. A kétszer meglehetősen, kígyószerű test, a palmettában végződő fark még csak elmenne egy rendkívüli vízi lény ábrázolásánál, de a tollas szárny és a patákban végződő két mellső láb már semmiképpen sem (Korol 1994). Az ábrázolás készítője tehát az imént látottakkal azonos képtípusra támaszkodott, azzal az eltéréssel, hogy azt – a helyhez illően – más elemek felhasználásával egy ótestamentumi történet illusztrálására használta fel. Az utóbbi ábrázolásokat fél évezred választja el a šilovkai csontlemeztől, márpedig azt senki sem mondaná, hogy egy magyarországi és egy észak-itáliai román kori templom, valamint egy bagdadi kapu kőfaragója a Samara környéki csontfaragó által használt képtípus alapján dolgozott volna! A képtípusok azok, amelyek vándorolnak és évszázadokon át élhetnek, így azokat kultúránként, az ábrázolás mindenkor céljához, a készítő mester szándékához igazodva, más-más formában használták fel és más-más motívummal, díszítőelemmel egészítették ki. Mindent összevetve: a šilovkai lemezt faragó mester a steppe világában élt, de – mint a sírba tett solidusok egyébként is mutatják – valami elért hozzá Bizánc kultúrájából is. Nem minden elem feltétlenül keleti eredetű, ami a steppén, illetve a steppei népek hagyatékában lát napvilágot!

Tanulságosnak látom, hogy itt kitérjünk egy olyan zászlós lándzsás lovas ábrázolására, mely az Urál vidékéről került múzeumba. A Közép-Ural keleti oldalán, a Čeljabinsk közelében levő Sineglazovo-tónál előkerült lóval, szablyával, lószerszámmal eltemetett, az adott régióban és korszakban gazdagnak számító férfi kurgántemetkezése (Stokolos 1962, 163-167) hosszú időn át ismeretlennek számított a közép-ázsiai művészet- és textiltörténet szakirodalmában, a nemszovjet kutatók csak egy kiállítási katalógus révén szereztek róla tudomást (Ierusalimskaja 1993, 117, Fig. 106). A sírból nagy mennyiségű, kitűnő megtartású selyemtöredék látott napvilágot (Ierusalimskaja 1969, 99-109); a lelet jelentőség-

kralj koji jaše na lijevu stranu, na glavi ima ukras sasanidskog tipa, lijevicom drži štít, a desnicom koplje sa zastavom, dok uz sebe ima i kratku sablju (?). Konj je zauzdan, ima remen na prsima i repu s okovima i ukrasnim privjescima, ali nema sedlo pa ni stopalo jahača (zbog toga) nije u stremenu. Stručnjakinja za povijest obrade tkanina koja je objavila ovaj nalaz sigurno se nije prevarila u pretpostavci da se radi o „postsasanidskom“ proizvodu. Svilu je datirala na prijelaz 8./9. st. (Ierusalimskaja 1969, 99-109), ali grob ne može potjecati iz tog vremena; na temelju jasne tipokronološke situacije oko svih grobnih priloga⁸⁷ taj se ukop može datirati jedino u 10. st. Naravno, to samo po sebi ne znači da i tkanina nužno potječe iz tog stoljeća, ali nije baš vjerojatno da bi svila dospjela u zemlju tek više naraštaja nakon svoje proizvodnje. Kakva god bila točna datacija, taj nalaz povećava broj prikaza „postsasanidskog“ tipa. Neke značajke ovoga nalaza bez dvojbe se uklapaju u niz iz Šilovke i u ovdje opisane avarske prikaze konjanika. Jedna od njih je koplje sa stijegom, druga pak činjenica da nema sedla ni stremena na konju, a osim toga je i štít sličan onom iz Balatonszólósa (?) i već prije spomenutom dalmatinskom.⁸⁸ Sukladnost se vidi i u detalju da su noge obaju konja prikazane u kretanju. Ipak, Sineglazovo se od svih drugih u Karpatskoj kotlini razlikuje u tome što konjanik ima sablju. Kruna i ukrasi na glavi sasanidskog tipa su elementi koji su bizantskom kulturnom krugu prvobitno bili strani, dok je općepoznato da su trake koje vijore straga na kacigi „kneza pobjednika“ iz Nagyszentmiklósa sasanidskog podrijetla. Međutim, problem je puno složeniji jer se takav tip ukrasa na glavi relativno rano proširio i u Bizantu i u ranosrednjovjekovnoj zapadnoj Europi⁸⁹ pa zbog toga trake koje vijore na kacigi „kneza pobjednika“ ne možemo sa sigurnošću proglasiti izravnim sasanidskim elementom na tome prikazu.

Nastanak kompozicije

U istraživanjima su se svi oduvijek slagali oko činjenice da za medaljon s „knezom pobjednikom“ na vrču br. 2 iz Nagyszentmiklósa, gledano u njegovoj cjelokupnosti, nema analogije. Prvenstveno zbog toga što je zlatar zajedno obradio dva tipa slike različitih korijena: onaj gdje vladar pobjednik za kosu drži svog zarobljenika i onaj gdje konjanik s kacigom ukrašenom trakama drži koplje sa stijegom, koji možda potječe s Orijenta. Drugi je razlog posljedica toga što je majstor sve to pretopio u potpuno individualnu kompoziciju, dodavši joj individualne crte. Osim toga, individualnost, naravno, može biti i rezultat posebnosti zadatka koji je majstor imao pred sobom (usp. veličinu raspoložive površine, a time već na samom početku zahtjevnijeg načina rada zlatara), ali najvjerojatnije se radilo o rapsodijskoj umjetničkoj suverenosti zlatara, budući da je na pojedinim detaljima kruto i bez posebnog smisla ustrajao na oponašanju uzora, a na drugima je pak prvobitni tip slike dopunio posve neobičnim elementima. Zbog ovoga se prvospome-

87. Usporedite s Mažitov 1981; Mažitov 1981a, 23-28; Mažitov, Sultanova 1994, 190.

88. Na osnovi prikaza iz četiriju različitih kultura i regija (Balatonszólósa, Egipat, Zadar i Sineglazovo) valja pretpostaviti da se i ovdje radi o jednom tipu prikaza.

89. Ukrasi koji vijore na glavi islamskog jahača u rukopisu Beatus iz Girona iz 975. god. (Werckmeister 1997, T. 1a).

géhez méltó textiltörténeti feldolgozásuk – legfőképpen a készülési helyének meghatározása – még mindig várat magára. A szöveten egy jobbra léptető lovas király látható, aki szászánida típusú fejéket visel, a bal kezében pajzsot, a jobbában zászlós lándzsát tart és rövid szablyája (?) van. A ló fel van kantározva, veretekkel kirakott, csüngődíszes süngyelő és farhám van rajta, de nincsen rajta nyereg és (ezért) a lovas lába sem nyugszik kengyelben. Textiltörténész közétevejük egészen biztosan nem téved, amikor úgy véli, hogy egy posztszászánida termékkel van dolgunk. A selyem korát a 8.-9. század fordulójára tette (Ierusalimskaja 1969, 99-109), csakhogy a sír nem származhatik ebből az időből; valamennyi napvilágot látott melléklet egyértelmű tipokronológiai helyzete⁸⁷ alapján a temetkezés kora csakis a 10. századra tehető. Ebből persze nem szükségszerűen következik, hogy a tárgyalt szövet is ugyanebből az évszázadból származnék, csak hát kevésbé valószínű, hogy egy selyem több nemzedéssel a készülése után került volna a földre. Bármiként is alakul a pontos keltezése, a lelet a posztszászánida típusú ábrázolások számát gyarapítja. Ennek a leletnek van néhány vonása, mely minden kétséget kizáróan beleillik a šilovkai és a most tárgyalt avar lovasábrázolások sorába. Az egyik a zászlós lándzsa előfordulása, a másik az, hogy a felszerelt lónak szintén nincsen nyerge, kengyele, ezen kívül a balatonszólósihoz (?) és a fennemlített dalmáciaihoz hasonlóan van pajzsa. Megegyeznek abban a részletben is, hogy mindkét ló lábát lépésben ábrázolták. A sineglazovói abban eltér viszont valamennyi Kárpát-medenceitől, hogy a lovas szablyát hord. Szászánida típusú koronája és fejdísz olyan elemek, amelyek eredetileg idegenek voltak a bizánci kultúrkörben, míg a nagyszentmiklósi „győztes fejedelem” sisakjának hátoldalán lobogó szalagok szászánida eredete közismert. A probléma azonban jóval bonyolultabb, mert ez a fejdísz viszonylag korán Bizáncban és a kora középkori Nyugat-Európában is elterjedt,⁸⁸ ezért a nagyszentmiklósi „győztes fejedelem” sisakján lobogó szalagok nem feltétlenül tekintendők az ábrázolás közvetlenül szászánida elemének.

A kompozíció létrejötte

A kutatásban mindig is egyetértés volt afelől, hogy a nagyszentmiklósi 2. sz. korszak „győztes fejedelem” ábrázoló medaillonja összességében analógia nélkül áll. Ennek elsődleges oka abban rejlik, hogy az ötvös két, nagyon is eltérő gyökerű képtípust dolgozott össze: a foglyát a hajánál fogva tartó győztes uralkodót, mely antik, bizánci eredetű, és a szalagokkal ékesített sisakot viselő lovasét, mely talán Keletről származik. A második ok annak következménye, hogy mindezt egyéni kiegészítésekkel megtoldva, teljesen egyedi kompozícióban olvasztotta össze. Mindemellett fakadhat még az egyediség természetesen a feladat egyedi voltából is (vö. a rendelkezésre álló felület nagysága és az ötvösmunka eleve igényesebb volta), de leginkább az ötvös rapszodikus művészi suverenitásából, mert bár egyes részleteknél mereven, értelmetlenül ragaszkodott az előkép(ek)

87. Összehasonlítással vö. Mažitov 1981; Mažitov 1981a, 23-28; Mažitov, Sultanova 1994, 190.

88. A 975-ből származó Gironai Beatus-kézirat iszlám lovasának lobogó fejdísz (Werckmeister 1997, Pl. 1a).

nutog postupka nošnja „kneza pobjednika“ i prikaz konjske orme (nedostatak pojasa s okovima, sedla i stremena, napačak oružja i obrambene opreme) odlikuju arhaičnošću i bizantinizacijom, dok je aktualizacija nesporno izražena euromongoloidnim antropološkim karakterom muškarca na konju. Ista ta stvar, prilagodba folkloru sredine za koju je prikaz bio izrađen, pokazala se i na prikazu bića ljudskog lica koje je u prizoru „nebeskog lova“ upotrijebljeno kao jahača životinja – radi se, dakle, o prikazu folklorističkog lika zajednice kojoj je to bilo namijenjeno – dok se pak na kopiji prizora lova na sasanidskim i srednjoazijskim zdjelama jasno vidi europski antropološki tip „nebeskog lova“.

Čudnovata mješavina stremljenja k realnosti i istodobno njena odbacivanja dokaz je i objašnjenje za apsolutnu individualnost kompozicije „kneza pobjednika“, a time i čitavoga vrča br. 2. Zlatar je, dakle, preuzeo samo osnovu antičkih ikonografskih arhetipova (v. bilo koji prikaz konjanika i zarobljenika pješaka te možda i cara pobjednika, Krista ili sv. Jurja), a od orijentalnih prikaza (najviše) jedan element (v. ukrase s trakama na glavi). Sve je to onda u svom stvaralačkom radu opremio određenim značajkama svog vlastitog kulturnog okruženja i određenim etnografskim i antropološkim dopunama (v. kacigu, lančani oklop, koplje, možda ukrase za glavu na opremi konja (usp. Szentpéteri 1993, pos. 69, sl. 3,5), prepleteni konjski rep, antropološki tip „kneza“), prilagođeno svom svijetu, odnosno svijetu svog naloga-davca – odličan primjer za ono što zovemo „adoption“!

U slučaju kompozicije „kneza pobjednika“ za vrednovanje umjetničkog dosega zlatara s jedne je strane važno naglasiti da uopće nije kopirao, odnosno, nije robovao drugim elementima tipa slike na kojoj se prikaz temelji. S druge strane, još jednom treba reći da je ispustio više elemenata materijalne kulture tog vremena! Međusobno kombiniranje uzora i aktualizacija provedeni su nedosljedno: konj iz Nagyszentmiklósa, doduše, na sebi ima ormu, ali nema sedlo, iako je jasno – a to je sigurno i zlatar znao – da remenje oko prsa i repa ne ide bez sedla i da se odrezana glava može pričvrstiti samo na stražnji obluk, a ne na remenje oko repa. Izdajnički se detalj krije u prikazu ulara s pobočnom pritkom: donje polovice pobočne pritke naprosto nema pa uzda nije pričvršćena za nju (sl. 6)! Osim toga, istraživači su već na početku primijetili da nema pojasa, a nezamislivo je da ranosrednjovjekovni knez iz Karpatske kotline sličnog ranga kao što je ovaj na prikazu ne bi imao pojas s okovima. Ovome treba dodati sljedeće: bogatstvo pojedinih detalja i veliko stručno znanje zlatara svjedoče o tome kako te netočnosti nisu nastale zato što je majstor od početka htio izbjeći realističan prikaz. Za arheologe to pak znači da se ovdje ne radi jednostavno o potpuno individualnom oblikovanju idealiziranog kneza, nego o umjetničkoj kompoziciji sastavljenoj od nekoherentnih elemenata, koju bez prijeko potrebnog opreza ne bismo smjeli smatrati izvorom rekonstrukcije raznih elemenata nošnje i materijalne povijesti.

Grifon na medaljonu s posude br. 20

Kao drugi primjer „analogije“ spomenut ću prikaze koji sličje grifonu s medaljona na dnu šalice br. 20 (sl. 7).⁹⁰ On

90. Korisno je međusobno usporediti crteže grifona objavljene u knjigama koje su objavili J. Armeth, J. Hampel i Gy. László – a prije svega usporediti ih s originalnim prikazom! Razlike među njima i netočnosti bude i sumnje u vjerodostojnost ostalih njihovih crteža ili crteža napravljenih po njihovu nalogu,

hez, máskor teljesen szokatlan elemekkel egészítette ki az eredeti képtípust. Az előbbi következtében mutatkoznak az archaizmusok és a bizantinizálás a „győztes fejedelem” viseletében és lószerszáma ábrázolásában (a veretes öv, a nyereg és a kengyel, vágófégyver, íjászfelszerelés hiánya), míg az aktualizálás vitathatatlan megnyilvánulása a lovas férfi turanid embertani jellege. Ugyanez, a megrendelő közzeg folklórjához való alkalmazkodás nyilvánult meg az „égi vadászat” jelenetben hátasként használt emberarcú lény – azaz a kincset használó közzeg folklorisztikus alakjának – ábrázolása esetében is, míg a szászánida és közép-ázsiai tárlakon látható vadászati jelenetek másolását mutatja az „égi vadász” egyértelműen europid embertani típusa.

A realitásra való törekvés és annak egyidejű mellőzésének sajátos elegye bizonyítékot és egyben magyarázatot ad a „győztes fejedelem” – s egyben a 2. sz. korszak egésze – kompozíciójának abszolút egyedi voltára. Az ötvös az antik ikonográfiai archetípusoknak csak az alapját vette át (ld. a lovas és gyalogos foglya és talán a győztes császár, Krisztus-vagy Szent György-ábrázolások közül valamelyikét), a keleti ábrázolásokról pedig (legfőljebb) egy elemet (ld. a szalagos fejdísz). Mindezt azután az alkotó munkája során a saját kulturális közegének bizonyos jegyeivel ellátva, bizonyos etnográfiai és antropológiai kiegészítésekkel beleillesztette a maga, illetve a megrendelő világába (ld. a sisak, a láncpáncél, a lándzsa, talán a csótár a kantáron (Vö. Szentpéteri 1993, különösen 69, 3. kép, 5.), a bogozott lófarok, a „fejedelem” embertani típusa). Ez az „adoption” kitűnő példája!

A „győztes fejedelem” kompozíciója esetében az ötvös művészi teljesítménye értékeléséhez egyrészt fontos hangsúlyoznunk, hogy egyáltalán nem másolt; az alapul vett képtípusok más elemeit nem szolgáiban vette át. Másrészt újból rá kell mutatnunk arra, hogy a kora anyagi kultúrájának több elemét mellőzte! Az előképek összedolgozása és az aktualizálás következtlenül történt: a nagyszentmiklósi lovon van ugyan lószerszám, de nincsen nyereg, holott egyértelmű, amit természetesen az ötvösnek is tudnia kellett: szügyelő és farhám nincsen nyereg nélkül, továbbá hogy a levágott fej csak a hátsó kápara lehetett erősíteni és nem a farhámra. Áruklódó az oldalpálcás zablá ábrázolása: az oldalpálca alsó fele egyszerűen hiányzik, a kantár annak felső felének egyenes folytatása! Ezen kívül a kutatás már a kezdet kezdetén felfigyelt az öv hiányára is, minthogy elképzelhetetlen, hogy egy, az ábrázolni kívánthoz hasonló rangú, gazdagságú kora középkori Kárpát-medencei vezérnek ne lett volna veretes öve. Mindehhez tegyük hozzá, hogy az egyes részletek gazdagsága és az ötvös magas szakmai tudása árulkodik: a pontatlanságok nem abból adódnak, mintha eleve kerülni akarta volna a realista ábrázolást. Ez pedig a régészet számára azt jelenti, hogy nem egyszerűen egy idealizált vezér teljesen egyedi megfogalmazásával, hanem egy inkoherens elemekből összeállított, művészi kompozícióval van dolgunk, mely kellő körültekintés nélkül nem tekinthető különféle viselet- és tárgytörténeti rekonstrukciók forrásának.

A 20. sz. edény medaillonjában ábrázolt griff

Az „analogiára” második példaként a 20. sz. csésze fehekén levő medaillonban ábrázolt griffhez hasonlókat em-



Sl. 7 Prikaz grifona na dnu šalice br. 20
7. kép A 20. század csésze alján látható griff ábrázolása

spada u tip slike koji je među prikazima grifona – raširenim tisućljećima po raznim kontinentima – bio relativno kratkog vijeka i od kojeg postoji par primjera relevantnih za istraživanje dotičnog grifona iz Nagyszentmiklósa zbog geografsko-kulturnih razloga. Svi oni imaju identičan položaj krila, prednjih nogu i repa, a kod dvojice rep završava palmetom. Taj ensemble sukladnosti razlog je što ih ne smatram „paralelama“, već „analogijama“.

Na analogiju s grifonom na zdjeli br. 20 nailazimo na jednoj zdjeli iz arheološke građe pronađene početkom 20. st. u armenskom Nor-Bajazetu (ruski: Novyj Bajazet),⁹¹ a nalaz se, koliko znam, sastoji od dviju zdjela i četiriju žlica. Zdjele su se 1911. god. još nalazile u zbirci Botkin u Sankt Peterburgu, a od 1925. su u posjedu Pruske umjetničke zbirke (Preußische Kunstsammlungen), Muzej islamske umjetnosti (Museum für Islamische Kunst). Smatraju se sasanidskim proizvodima, što kod jedne od njih doista nije sporno i to je čvrsto uporište za datiranje građe. Zahvaljujući detaljnoj analizi znamo da bi se kod zdjele s prizorom lova moglo raditi o vremenu Ardašira III. (628.-630.) (Harper 1981, 68-70, 131, T. 20), budući da niti najmanji detalj ne opovrgava tu činjenicu (Bálint 2004, sl. 146,1).⁹² Nažalost, predstavnici arheologije i povijesti umjetnosti bizantskog doba nisu obratili pozornost na drugu zdjelu, onu koja prikazuje grifona (Bálint 2004, sl. 145,1), jer se od informacije F. Sarrea (Sarre 1931, 96-97), pa sve do danas ubrajala u partske, odnosno sasanidske zlatarske proizvode 5.-7. st.⁹³ i jedino je N. Mavro-

usp. Arneth 1850, G. XIV,22; Hampel 1886, 39, sl. 30; László, Rácz 1977, 128, sl. 1 v. sl. 144.

91. Nalazište se često navodi pogrešno: „Novobajazet“ kod Smirnova (1909, T. CXXIII) je ruski oblik armenskog naziva Nor-Bajazet (ispravno: Orbeli, Trever 1935, XI; Leščenko 1976, 179; Harper 1981, 78-80), pogrešno ga navode Mavrodinov 1943, 134: „Novobojarsk“; Orbeli 1939, 762: „Nordbayazed“.

92. Splendeur Sassanide 1993, br. 56. U jednom, meni nedostupnom, izdanju Lukonin, Maršak su je datirali na kraj 7.-početak 8. st., usp. Leščenko 1976, 179. Istraživači su smetnuli s uma činjenicu da je gotovo identična zdjela nađena u porječju Kame, v. Smirnov 1909, T. CXXIII, br. 309; Lunegov 1968, 256-258; Fodor et al. 1996, 57, dolje.

93. Smirnov 1909, T. CXXIII, br. 307; literatura v. Harper 1972, 161; Orbeli, Trever 1935, T. XI, T. XXVII, nap. 3: ne spominje se žlica, dok pak S. R. Hauser poznaje samo žlice: Hauser 1992, 84, nap. 374. Ta građa još

litem.⁸⁹ Ez egy olyan képtípusba tartozik, amelyik az évezredekben és kontinenseken át elterjedt griffábrázolásokon belül a kora középkorban viszonylag rövid életű volt, s ezek között van néhány olyan, amelyik földrajzi-kulturális okokból releváns a szóban forgó nagyszentmiklósi griff kutatása számára. Mindegyiküknél azonos a szárnyak, a mellső lábak és a farok helyzete, kettejükénél a farok palmettában végződik. Ezeknek az egyezéseknek az együttese az, ami miatt nem egymás „párhuzamainak“, hanem „analogiáinak“ tartom őket.

A 20. sz. csésze griffjének egyik analogiájára a 20. század elején az örményországi Nor-Bajazetben (oroszul: Novyj Bajazet)⁹⁰ napvilágot látott kincs egyik tálján bukkanunk. E kincs tudtommal két tálból és négy kanálból áll. A tálak 1911-ben még a szentpétervári Botkin-gyűjteményben voltak, 1925 óta mindkettőt a Preußische Kunstsammlungen, Museum für Islamische Kunstban őrzik. Szászánida készítményként tartják őket számon, ami iránt egyik tárgy esetében sem merül föl kétség; ez a kincs keltezésének egyik biztos pontja. Egy beható elemzésnek köszönhetően tudjuk, hogy a vadászjelenetes tál kora III. Ardašir uralkodására tehető (628-630) (Harper 1981, 68-70, 131, Pl. 20), mely keltezés ellen nem szól semmilyen apró részlet sem.⁹¹ Sajnos a másik, a griffet ábrázoló tál elkerülte a bizánci régészet és művészettörténet művelőinek figyelmét, mert F. Sarre közleménye (Sarre 1931, 96-97) óta mindmáig a párthus, illetve az 5.-7. századi szászánida ötvöstermek között tartják számon,⁹² egyedül N. Mavrodinov volt az, aki a közepében ábrázolt griffet a nagyszentmiklósi 20. sz. csészén látható párhuzamaként idézte. Ő az ábrázolást a fölemelt jobb mellső láb alapján egy „heraldikus kompozícióhoz“ hasonlította,⁹³ és a tál korát a 7. századra tette. E kormeghatározásnál a kanál tipokronológiai helyzetére támaszkodott (Mavrodinov 1943, 134), és ezzel a tál tipológiája és ornamentikája alapján egyetérthetünk. A tálat 0,3-4 mm vastag ezüstlemezről kalapálták, a belső pereme és a közepében levő ábrázolás,

89. Tanulságos az e griffről J. Arneth, Hampel J. és László Gy. könyveiben közzétett rajzokat egymással – és főleg az eredeti ábrázolással! – összehasonlítani! Az eltérések és pontatlanságaik által a többi, általuk készített rajz hitelességét illetően is kétely ébredhet, vö. Arneth 1850, G. XIV,22; Hampel 1886, 39, Fig. 30; László, Rácz 1977, 128, 1. rajz., 144. rajz.)

90. A lelőhely nevét sokszor hibásan tüntetik fel: a Smirnov (1909, T. CXXIII) szereplő „Novobajazet“ az eredeti örmény Nor-Bajazet orosz formája (helyesen: Orbeli, Trever 1935, XI; és Leščenko 1976, 179; Harper 1981, 78-80), mely hibásan Mavrodinov 1943, 134: „Novobojarsk“; Orbeli 1939, 762: „Nordbayazed“ formában szerepel.

91. Splendeur Sassanide 1993, No. 56. V. G. Lukonin–B. I. Maršak egy általam elérhetetlen kiadványban a 7. sz. végére–8. sz. elejére keltezte, vö. (Leščenko 1976, 179). A kutatás nem számol azzal, hogy egy vele majdnem teljesen azonos tál a Káma-vidéken látott napvilágot, ld. (Smirnov 1909, CXXIII, No. 309; Lunegov 1968, 256-258; Fodor et al. 1996, 57): alul.

92. Smirnov 1909, T. CXXIII, No. 307; irodalmát ld. Harper 1972, 161; Orbeli, Trever 1935, XI, XXVII, 3. j.: nem említette a kanalakat, míg S. R. Hauser csak a kanalakról tud: Hauser 1992, 84. 374. j. E kincset még sosem tanulmányozták együtt!

93. Mavrodinov 1943, 136. – Feltehető, hogy a „heraldika“ szó fordítási hibából került a szövegbe s amennyiben a bulgár tudós ez alatt eredetileg azt értette, hogy az ábrázolás egy bizonyos képtípust követett, akkor nagyon is egyetérthetünk vele. A fölemelt láb gesztusának túlzott jelentőséget egyébként sem szabad tulajdonítani, mivel ez a profilban ábrázolt négylábú állatok esetében a klasszikus antikvitás óta állandóan jelenlévő elem.

dinov grifona, koji je prikazan u sredini, nazvao paralelom onom iz Nagyszentmiklósa što se nalazi na zdjeli br. 20. On je na temelju podignute desne prednje noge prikaz usporedio s „heraldičkom kompozicijom“⁹⁴ i datirao zdjelu u 7. st. Prilikom datacije se oslanjao na tipokronološko određenje žlice koja mu je bila poznata (Mavrodinov 1943, 136) i s time se možemo složiti na osnovi tipologije i ornamentike zdjele. Zdjela je napravljena od srebrnog lima debljine 0,3-0,4 mm, a unutrašnji rub i prikaz u sredini s prstenastim okvirom imaju debelu pozlatu. Grifon i okvir lagano su izdignuti iz plohe zdjelice, a površina im je ponešto istrošena – osim geometrijske sredine zdjelice. Punciranje je napravila sigurna ruka majstora, a izvedeno je alatom oštrog vrha.⁹⁵ Budući da slične prikaze grifona uopće ne nalazimo na sasanidskim metalnim posudama i da oblik glave, način na koji su oblikovani uho i kljun uopće ne odstupaju od onog što možemo vidjeti na bizantskim zlatarskim predmetima, zacijelo se zbog toga i zbog dimenzija zdjele kao i njene niske noge, radi o bizantskom proizvodu. (Noga na sasanidskim zdjelama i zdjelicama uvijek je viša). Bizantske žlice, nađene zajedno s tom zdjelom, potječu iz doba vladavine Konstantina II. (641.-668.) odnosno, nepoznatog razdoblja iz tog doba (Bálint 2004, sl. 145,2-5) (Hauser 1992, 84, nap. 374, 133-134). Ta se datacija čini vjerojatnom i u slučaju zdjele. Stoga treba pretpostaviti da su dijelovi građe koji su u muzej doneseni iz Nor-Bajazeta u zemlju dospjeli u drugoj polovici 7. st.

Iz istog vremena potječe i druga analogija, dobro poznata fibula iz Capue; na njoj grifon lijevom prednjom nogom drži neku životinju (Bálint 2004, sl. 148,6) (Werner 1936, 59, sl. 1; Bizantini, 1982 406, br. 191, sl. 261). Ta je fibula bez sumnje proizvod iz bizantske provincije. Isti je slučaj i s prikazom grifona na oltarnoj ploči iz 9. st. u bazilici Santa Maria Assunta u Akvileji (Tagliaferri 1981, T. IV,9), te s koštanim češljem bizantskog podrijetla, također iz 9. st., na kojem su simetrično poredana dva grifona istog takvog položaja nogu (Bank 1959, 333-339; Kahsnitz 1998a, 195, br. 56). Još jednu analogiju nalazimo na poznatom vrču u opatiji St. Maurice d'Agaune (Bálint 2004, sl. 147). Iznenadujuća je činjenica da N. Mavrodinov u svojim razmatranjima nije upotrijebio taj predmet, iako ga je poznao. Emaljirani ukrasi na vrču smatraju se jednim od najljepših i istodobno najspornijih proizvoda ranosrednjovjekovne zlatarske umjetnosti zapadne Europe; samom se posudom prije svega bave povjesničari umjetnosti karolinškog doba, a prikazi na emaljiranim pločicama zanimaju i istraživače Sasanida i Bizanta. Glede starosti (6.-12. st.) i mjesta proizvodnje (Iran, Bizant, kalifat Abasida, Avari, Karolinško Carstvo, srednjovjekovna Venecija) emaljiranih pločica, mišljenja su vrlo podijeljena; M. Aga-Oglu je 1946. izbrojio 13 (!) varijanti,⁹⁶ a tu treba dodati još i teoriju

nikada nije proučena kao cjelina!

94. Mavrodinov 1943, 136. – Vjerojatno je riječ „heraldika“ u tekst dospjela greškom u prevodenju, a ako je bugarski znanstvenik pod time prvobitno podrazumijevao da je prikaz slijedio određeni tip prikaza, s time bismo se itekako mogli složiti. Gestu podignute noge inače ne treba pridavati pretjerano značenje, budući da je to u klasičnoj antici uobičajeni element kod četveronožaca prikazanih iz profila.

95. Inv.-br.: J. 5384; promjer: 17,7 cm; promjer noge: 6,5 cm; visina noge 1,1 cm; visina: 3,8 cm. Za fotografiju zdjele i mogućnost da je proučim kao i dozvolu za objavljivanje, zahvaljujem gospođi dr. Almut von Gladys.

96. Istraživanje vrča seže već 150 godina unatrag; tumačenja u vezi s njim,

valamint az azt kör alakban körülvevő keret vastagon aranyozott. A griff és a kör alakú keret enyhén kiemelkedik a tálka felszínéből, felszínük – a tálka mértani közepét kivéve – kevésbé kopott. A poncolás biztos kezű mestertől származik, éles végű szerszámmal történt.⁹⁴ Tekintettel arra, hogy hasonló griffábrázolásokkal a szászánida fémedényeken egyáltalán nem találkozunk, a fej formája, a fül és a csőr kialakítása a bizánci ötvöstárgyakon láthatókéétól nem tér el, ezért az említettek és a tál mérete, valamint az alacsony talpa alapján egyértelműen bizánci készítménynek tartható. (A szászánida tálak és tálkák talpa mindig magasabb.) A vele együtt előkerült bizánci kanalak II. Constantin uralkodásának idejéből (641-668), illetve annak ismeretlen periódusából származnak (ld. Hauser 1992, 84. 374. j., 133-134), mely kormeghatározás e tál esetében is valószínűnek látszik. Mindezért feltehető, hogy a Nor-Bajazet-i kincs múzeumba került darabjai a 7. század 2. felében kerültek földre.

Ugyanebből az időből való a második analógia, a jól ismert capuai fibula; ezen a griff a bal mellső lábával még valamilyen állatot is tart (Werner 1936, 59, Abb. 1; Bizantini 1982, 406, No. 191, Fig. 261). E fibula egyértelműen bizánci provinciális készítmény. Ugyanannak tartható az aquileiai Sta Maria Assunta-bazilika 9. századi oltárlapján látható griff ábrázolása (Tagliaferri 1981, T. IV,9) és egy ugyancsak 9. századi, bizánci eredetű csontfésű, melyen szimmetrikus elrendezésben ábrázoltak két ilyen lábtartású griffet (Bank 1959, 333-339; Kahsnitz 1998, 195, No. 56). Egy további analógiára a St. Maurice d'Agaune-i apátságban őrzött híres korszón figyelhetünk fel. Ezt az ábrázolást N. Mavrodinov meglepő módon nem használta fel, pedig magát a tárgyat ismerte. A korszó zománccsüzei a kora középkori nyugat-európai ötvösség egyik legszebb és egyben legvitatottabb tárgyának számítanak; az edénnyel magával elsősorban a karoling kor művészettörténete foglalkozik, a zománcclemezeket látható ábrázolások a szászánidák és Bizánc kutatóit is érdeklik. A zománcclemezek korával (6.-12. század) és készülési helyével (Irán, Bizánc, abbaszida kalifátus, avarok, karoling birodalom, középkori Velence) kapcsolatban rendkívül megoszlanak a nézetek; M. Aga-Oglu 1946-ban 13 (!) változatot számolt össze,⁹⁵ amihez még hozzászámítandó az avar eredetről szóló teória, mely a török kutató cikke után jelent meg (Alföldi 1949). Ezt a korszót a közép-európai kutatás is számon tartja, bár a vele kapcsolatos hatalmas irodalomból kizárólag Alföldi A. cikkét ismerik, illetve idézik. (Ennek oka talán az lehet, hogy a szerző több különlenyomatban is megküldte a volt kollégáinak ezt a közvetlenül az emigrálása után írt és megjelentetett munkáját, de esetleg az is, hogy Magyarországon az avar eredet hipotézise sokaknak lehetett rokonszenves.) A sokféle, a kora középkori zománcc történetében elmélyült ismereteket igénylő véleménynyilvánítás után, a korszónak régóta aktuális monografikus feldolgozását nélkülözve is két okból kell itt szóba hoznom ezt

94. Lelt. sz.: J. 5384. Átm.: 17, 7 cm; talpátm.: 6,5 cm; talpm.: 1,1 cm; m.: 3,8 cm. A tál fényképeért, tanulmányozása lehetőségéért és a közlés engedélyezéséért Dr. Almut von Gladysnak mondok köszönetet.

95. A korszó kutatása 150 évre tekint vissza; a vele kapcsolatos interpretációk felsorolását ld. Aga-Oglu 1946, 160-161. Teljes irodalmát ld. de Francovich 1984, 139-189; Thurre 1996. A zománcclemezek elmélyült elemzése: Haseloff 1990, 25-31.

o avarskom podrijetlu koja se pojavila nakon članka tog turskog istraživača (Alföldi 1949). Taj vrč je evidentiran i u srednjoeuropskim istraživanjima, iako se tu od sve te opsežne literature o njemu isključivo govori, odnosno citira članak A. Alföldija. (Razlog tome je možda taj što je autor taj svoj rad, napisan i objavljen neposredno nakon što je emigrirao, više puta dao tiskati i poslao svojim bivšim kolegama, a možda i to što je hipoteza o avarskom podrijetlu mnogima u Mađarskoj simpatična). Iako su objavljena već mnog mišljenja, zbog temeljita poznavanja povijesti ranosrednjovjekovnog emajla ipak spominjem ovaj vrč, o kojemu je već odavno trebalo objaviti monografiju, iz dva razloga.

Dva ukrasna elementa emajliranih pločica vrča iz opatije St. Maurice d'Agaun vrlo su bliska građi iz Nagyszentmiklósa. Jedan od njih je figura grifona na emajliranoj pločici u obliku segmenta kugle, čija se kompozicija i način razrade detalja u mnogome poklapaju s dotičnom iz Nagyszentmiklósa – to ćemo u nastavku iscrpnije obraditi. Drugi je element „drvo života“ na jednoj maloj četverokutnoj emajliranoj pločici na vratu vrča na kojoj se – kao što je uočio A. Alföldi (Alföldi 1949, T. 4,6,8) – vide sličnosti s prikazima medaljona na vrču br. 2. Međutim, ovo potonje ne smijemo precjenjivati! I drugdje se mogu naći takvi prikazi drva morganja na kojima na objema stranama vise po dva cvijeta, odnosno ploda kao i kod spomenutih stručaka lišća, npr. na langobarskim ukrasima na štitu iz Stabia, iz 7. st. (Magistra Barbaritas sl. 118), na glavnom jezičcu remena od lijevane bronce iz kasnoavarskog groblja u mjestu Csongrád-Mámai dűlő (Erdélyi 1966, sl. 23; Awaren 69, sl. 67,1), na relikvijaru biskupa Altheusa (koji je umro 799.) u sittenskoj katedrali (Karl der Große 1965, 137, br. 231, sl. 108; Hubert et al. 1967), na jednom vizigotskom klesarskom radu iz 923. (Bálint 2004, sl. 174) (Puig I Cadafalch 1961, T. XLIII,b; Ordax, Alvarez 1980, lám./tab. 11), na drvu života s jednog reljefa iz 12. st. u vladimirskoj katedrali⁹⁷ itd. Stoga stručak lišća (njegovu kompoziciju) iz opatije St. Maurice d'Agaune ne treba promatrati niti kao originalni karolinški ornamentalni element, niti kao avarski! To je ornamentalni element koji je bio raširen po cijeloj Europi, bez sumnje bizantskih korijena, čije je prastaro prednjeazijsko podrijetlo tek nedavno razjašnjeno (jednu je skupinu prikaza drva života moguće izvesti od tipa minore opisanog u 2. Knjizi Mojsijevoj, 37,17-24).⁹⁸

Vrčem iz St. Maurice d'Agaune moramo se baviti i zato što je A. Alföldi u svom članku koji je izazvao veliku pozornost te pločice emajla proglasio avarskima, a to mišljenje još i danas služi kao uporište jedne nove teorije (Thurre 1996), iako sve to zbog spomenutih paralela u ornamentici pločica emajla problematiku Nagyszentmiklósa opet dotiče samo neizravno. U nastavku ću govoriti o vezi između vrčeva iz opatije St. Maurice d'Agaune i vrčeva br. 2 i 7 koji se čuvaju u Beču, jer se to smatra novim elementom i može pridoniti

a targaat.

A St. Maurice d'Agaun-i korsó zománcklemezeinek két díszítő eleme áll igen közel a nagyszentmiklósi kincséhez. Az első az egyik gömbszelet alakú zománcklemezen látható griff alakja, melynek kompozíciója és a kidolgozás részletei sokban megegyeznek a szóban forgó nagyszentmiklósiéval – az alábbiakban erről lesz szó bővebben. A második a korsó nyakára erősített négyszög alakú zománcklemeké „életfája”, mely – Alföldi A. figyelt föl rá (Alföldi 1949, T. 4,6,8) – a 2. korsó medaillonjai között ábrázoltakkal mutat hasonlóságot. Ne értékeljük azonban túl ez utóbbit! Másutt is találkozunk olyan gránátalmabokor ábrázolásával, melynél mindkét oldalon ugyanúgy 2-2 szírom, illetve termés áll, illetve csüng lefelé, mint az említett levélcsookrónál, pl. a 7. századi stabiói langobard pajzsdíszén (Magistra Barbaritas Fig. 118), a csongrád-mámai-dűlői késő avar temetőben talált öntött bronz nagyszíjvégen (Erdélyi 1966, Fig. 23; Awaren 69, Abb. 67,1), a 799-ben meghalt Altheus püspöknek a sitteni dómban őrzött ereklyetartóján (der Große 1965, 137, No. 231, Abb. 108; Hubert et al. 1967), egy 923-ban készült vizigót kőfaragványon (Puig I Cadafalch 1961, Pl. XLIII,b; Ordax, Alvarez 1980, lám./tab. 11), a vladimiri székesegyház 12. századi domborművén látható életfán⁹⁶ stb. A St. Maurice d'Agaune-i levélcsokor (kompozíciója) nem tekinthető tehát sem eredeti karoling ornamentikai elemnek, sem avar eredetűnek! Egy Európa-szerte szélesen elterjedt, kétségtől bízanci gyökerekre visszamenő ornamentikai elemmel van dolgunk, melynek a közelmúltban fény derült az ősi elő-ázsiai származására is (az életfa-ábrázolások egyik csoportja ugyanis a Mózes 2. törvénykönyve 37.17-24. alatt leírt menóra típusából vezethető le).⁹⁷

A St. Maurice d'Agaune-i korsóval azért is kell foglalkoznunk, mert Alföldi A. a nagy figyelmet keltett cikkében e zománckokat avar eredetűeknek határozta meg. Ez a véleménye még napjainkban is újabb elmélet támpontjául szolgál (Thurre 1996), márpedig mindez a zománcklemek ornamentikájának említett párhuzamai miatt közvetett módon újból csak érinti Nagyszentmiklós problematikáját. Az alábbiakban a St. Maurice d'Agaune-ban és a Bécsben őrzött 2. és 7. sz. korsóknak egy olyan kapcsolódására hívom fel a figyelmet, ami új elemnek számít, és elősegítheti a svájci korsó zománckdíszeinek oly sokat tárgyalt keleti kapcsolatai megítélését, valamint tájékoztatást nyújt egy bizonyos griff-típus széles területi és kulturális elterjedtségéről. A korsóval foglalkozó munkákban többször közlik a másikat, az oroslánokat és az életfát ábrázoló gömbszelet képét, míg a griffeket ábrázolót ritkábban (Orbeli 1939, Pl. 247; Roth 1986, T. 9). Márpedig az utóbbiak előfordulása önmagában is elgondolkodtathatta volna a zománckok keleti, szászánida származtatásának híveit; lévén ez a képzeletbeli lény a kora középkorban mind az eredetét, mind az ábrázolás tipológiáját, legfőképpen pedig az elterjedtségét tekintve egyértelműen és általánosan elfogadottan bizánci, s nem (eredeti) szászánida vagy kaukázusi motívum.

v. Aga-Oglu 1946, 160-161. Potpuna literatura, v. de Francovich 1984, 139-189; Thurre 1996. Iscrpna analiza pločica emajla: Haseloff 1990, 25-31.

97. Na ovaj je paralelitet već ranije ukazao Gy. László (László, Rác 1977, 73).

98. Hodak 1996. Vrlo koristan istraživačima ranosrednjovjekovne arheologije srednje i istočne Europe može biti članak o pojavi jednoga drugog prednjeazijskog tipa slike u ranom srednjem vijeku (Bord, Skubiszewski 2002, 5-24).

96. Erre a párhuzamosságra már korábban fölhívta a figyelmet László Gy. (László, Rác 1977, 73).

97. Hodak 1996. A kora középkor régészetének közép- és kelet-európai kutatói számára igen tanulságos lehet egy másik közel-keleti képtípus kora középkori előfordulásáról szóló cikk (Bord, Skubiszewski 2002, 5-24).

jeti ocjeni tako često obrađivanih orijentalnih povezanosti emajliranih ukrasa švicarskog vrča i daje nam informacije o velikoj geografskoj i kulturnoj raširenosti određenog tipa grifona. U radovima koji su napisani o tom vrču češće je objavljivana slika kuglastog segmenta sa slikama lava i drva života, ali rjeđe slika prikaza grifona (Orbeli 1939, T. 247; Roth 1986, T. 9). Pritom bi pojava ovog potonjeg sama po sebi morala biti povod za razmišljanje pristaša teorije da taj emajl potječe s Orijenta, od Sasanida, budući da je jasno i općepriznato kako to biće iz mašte u ranom srednjem vijeku glede svoga podrijetla, tipologije prikaza i prijé svega svoje raširenosti, predstavlja bizantski, a ne (prvobitno) sasanidski ili kavkaski motiv.

Još analogija nalazimo u Karpatskoj kotlini (Bálint 2004, sl. 148,1-3); posve je očito da nam one neposredno koriste u proučavanju spomenute građe iz Karpatske kotline, a ne prikazi iz udaljenijih krajeva. U njihovo se datiranje i kulturnu pripadnost nikada nije sumnjalo: svi se nalaze na avarskim pojasnim okovima 8. st., odnosno na okovima konjske orme.⁹⁹ Ikonografska sukladnost jasno pokazuje kako su avarski zlatari jednostavno kopirali pronađene uzore i prevodili ih na jezik avarske kulture, jer, naposljetku, nitko ne može misliti da su to izvorno avarske kompozicije. To pokazuje i pojava tih prikaza grifona u geografski (Kavkaz, Karpatska kotlina, jadranska obala, zapadna Europa) i kulturno (Bizant (Bálint 2004, sl. 148,4-6,9), Avari, Karolinzi) vrlo udaljenim regijama. To, naravno, uopće ne znači da sâm tip slike potječe upravo iz nekog od navedenih područja; velika proširenost jednostavno znači kako se taj tip prikaza daleko proširio. (Istodobno je zanimljivo da te predstava u ranosrednjovjekovnom Orijentu ipak nema!) Učestalo pojavljivanje između Akvileje i provincije Duklje, korištenje koje je prema spornom datiranju sezalo u 11. st. – a prema mišljenju nekih drugih bilo uobičajeno u 9. st. (Crna Gora I, 380, sl. 62; Vinski et al. 1986, 122, sl. 69, 139, sl. 112) – razlog su za pretpostavku da je taj tip slike na obali Jadrana bio posebno omiljen (Akvileja, Susčepan iznad Herceg-Novog (Bálint 2004, sl. 148,7-8); Zadar, Sv. Lovro). Na osnovi razdoblja u kojem su vjerojatno nastali prikazi u Nor-Bajazetu i St. Maurice d'Agaune i točno odredivih prikaza iz avarskog vremena, doba korištenja ovoga tipa prikaza moglo bi se nazvati relativno uskim. Posebnu važnost treba pridati činjenici da su svi nalazi iz Karpatske kotline (uključujući i grifone na medaljonima s brončanog lima izvedenog na proboj na groblju u Köttlachu: Pittioni 1943) pronađeni na zapadnoj granici avarskog kaganata. Zbog toga valja pretpostaviti da njihovo postojanje treba smatrati lokalnom pojavom – radi li se možda o izrazu (zapadno)avarsko-sjevernoitalskih veza iz druge polovice 8. st.?

Sve nas to vodi do dva zaključka u istraživanju Nagyszentmiklósa. U vezi s prikazima, općenito: moramo imati

99. Garam 1975, sl. 3: grob 10; Kürti, Menghin 1985, 77; Daim 1987, 321, T. 43,4/6-8; Stadler 1990, sl. 1,8; Winter 1997, 265, T. 39,10; Daim 1987; sažetak: Kiss 2002, 244, T. 11,2-5. Kao dalje paralele ovdje možemo navesti i prikaze grifona na pojasnim okovima iz groba 156 iz Kiskörös-Városalatti temeta i Vörsa, usp. Horváth 1935, T. XXXI,5-8; Garam 2002, 102, sl. 28a,3. U taj tip slike spada jedan pojasni okov s nepoznatog nalazišta, na kojem grifon nema tako jasne konture, v. Garam 2002, 102, sl. 28a,1. Slični položaj nogu imaju životinje na dobro poznatoj ploči iz Zalakomáa, v. Awaren 77, sl. 78; Garam 2002, 107, sl. 32,8.

További analógiák a Kárpát-medencéből vannak; nyilvánvaló, hogy mindenképpen ezek kínálják a közvetlen tanulságot a szóban forgó Kárpát-medencei kincs tanulmányozása számára, s nem a távolabbi tájakon megfigyelhető ábrázolások. Keltezésük és kulturális hovatartozásuk iránt nem merülhet föl kétség: mindegyikük 8. századi avar övvereten, illetve lószerszámdíszén látható.⁹⁸ Az ikonográfiai egyezés egyértelművé teszi, hogy az avar ötvösök egyszerűen lemásolták és az avar kultúra nyelvére lefordították az eléjük került előképet, hiszen azt senki sem gondolhatja, hogy ezek eredeti avar kompozíciók volnának. Ezt mutatja ezen griffábrázolások előfordulása is: egymástól földrajzilag (Kaukázus, Kárpát-medence, Adria partvidéke, Nyugat-Európa) és kulturálisan (Bizánc, avarok, karolingok) igen távol álló régiókban. Ez természetesen a legkevésbé sem azt jelenti, hogy maga a képtípus éppen a felsoroltak valamelyikéből származnék; a széles elterjedés egyszerűen csak a széles elterjedéséről tanúskodik. (Ugyanakkor figyelemre méltó, hogy ez a póz nincsen meg a kora középkori Keleten!) Az Aquileia és Duklea provincia közötti gyakoriságuk, a vitatott keltezés szerint 11. századba belenyúló – mások szerint: 9. századi – használatuk (Crna Gora I, 380, sl. 62; Vinski et al. 1986, 122, sl. 69, 139, sl. 112) azt engedi sejtetni, hogy az Adria partvidékén különösen kedvelt volt ez a képtípus (Susčepan iznad Herceg-novog; Zadar, Sv. Lovro). A Nor-Bajazet-inak és a St. Maurice d'Agaune-inak valószínűsíthető, az avar koriaknak pontosan megállapítható kora alapján e képtípus használati idejét viszonylag szűknek határozhatjuk meg. Külön figyelmet érdemel, hogy valamenyny Kárpát-medencei lelet (ideértve a köttlachi temetőben talált áttört bronzlemez medaillonjaiban ábrázolt griffeket is: Pittioni 1943) az avar kaganátus nyugati határán látott napvilágot. Ennek alapján feltételezhető, hogy az előfordulását lokális jelenségnek tekinthetjük – csak nem egy avar-észak-itáliai kapcsolat megnyilvánulásával állunk szemben a 8. század 2. feléből? (E lehetőségéről ld. [tortenet.doc](#).)

Mindez a nagyszentmiklósi kincs kutatása számára két következtetést enged meg. Az ábrázolásokkal kapcsolatban, általában: számolnunk kell azzal, hogy amennyiben esetleg sikerül is majd fölismerni az edényeken látható jeleneteket ihlető közeget, azáltal még nem okvetlenül határozhatjuk meg automatikusan a tárgyak készülesi helyét. A 20. sz. edénnyel kapcsolatban, konkrétan: feltehető, hogy ez a tálka a 8. századra keltezhető. Kizárólag egy képtípus alapján általában hiba volna keltezni, hiszen ez egy 9.-10. századi bizánci csaton (Byzanz 2001, 342, IV.94, left) és egy thesszaliai márványlapon a 10.-11. században is kimutatható (Glory 36-37, No. 2A), csakhogy a Kárpát-medencén belül figyelembe veendő, hogy itt ez a fajta griffábrázolás a rendkívül sok és teljesen másféle között a nagyszentmiklósin kívül

98. Garam 1975, fig. 3,10. sír; Kürti, Menghin 1987, 77; Daim 1987, 321, T. 43,4,6-8; Stadler 1990, Abb. 1,8; Winter 1997, 265, T. 39,10; Daim 1987; összefoglalóan: Kiss 2002, 244, T. 11,2-5. Távolabbi párhuzamként idesorolható a Kiskörös-Városalatti temető 156. sírjában talált kerek övvereteken látható griffábrázolás is, vö. Horváth 1935, T. XXXI,5-8; Garam 2002, 102, 28. kép a, 3. Ebbe a képtípusba tartozik egy ismeretlen lelőhelyű övveret, melyen a griffet kevésbé tiszta kontúrokkal ábrázolták, ld. Garam 2002, 102, 28. kép a, 1. Hasonló lábtartással találkozunk a jól ismert zalakomári korongon ábrázolt állatoknál, ld. Awaren 77, Abb. 78; Garam 2002, 107, 32. kép, 8.

na umu da čak i kada bismo uspjeli saznati kakvo je okružje nadahnulo prizore na posudama, time još ne možemo automatski odrediti mjesto proizvodnje ovih predmeta. U vezi s posudom br. 20, to konkretno znači: za pretpostaviti je da tu zdjelu treba datirati u 8. st. Datirati isključivo na osnovi jednog tipa prikaza bilo bi općenito pogrešno, jer ga je moguće dokazati i na jednoj bizantskoj kopči iz 9.-10. st. (Byzanz 2001, 342, IV.94, lijevo) i jednoj tesalskoj mramornoj ploči iz 10.-11. st. (Bálint 2004, sl. 148,9) (Glory, 36-37, br. 2A), ali, kada govorimo o Karpatskoj kotlini, treba imati na umu kako se ovdje ta vrsta prikaza grifona među iznimno mnogo drugih, posve različitih, osim u Nagyszentmiklósu, pojavljuje samo u navedenim slučajevima, u kasnoavarskom okružju. Budući da nema pravih naznaka o stranom mjestu proizvodnje građe, dakle, negdje izvan Karpatske kotline, mislim da bi zbog te sukladnosti, odnosno odstupanja bilo metodološki ispravno pripisati ikonografski identitet zdjele br. 20 i opisanih okova iz avarskog doba avarskim poveznicama te građe.

„Identičnost“

Pod pojmom „identičnost“ podrazumijevam potpuno poklapanje (Homologon) tipova predmeta ili prikaza i smatram kako u arheološkoj građi, naravno, nikada ne postoji potpuna, stopostotna identičnost te da je ne trebamo niti očekivati. To je, naime, filozofski (usp. Heraklit: ne možemo dvaput ući u istu rijeku) ili tehnički i/ili fizički (gotovo) nemoguće, budući da majstor koji izrađuje drugi primjerak ne može ili čak niti ne želi u potpunosti kopirati primjerak što se nalazi pred njim. Izrada predmeta potpuno identičnog nekom drugom predmetu od izrađivača iziskuje puno veću pozornost i (samo)disciplinu nego što je to slučaj kada arheolozi ili povjesničari umjetnosti općenito nešto proglase „identičnim“. Zbog toga pojmu „identičnost“, zapravo, pridodajemo činjenicu da se radi o vrlo visokom stupnju tipološke sukladnosti te sukladnosti po veličini i ukrasima. Pri utvrđivanju „identičnosti“ predmeta ili prikaza dobro je biti vrlo oprezan, jer činjenica da je nešto identično može značiti vrlo različite stvari pa je stoga treba različito i tretirati. „Identičnosti“, odnosno „sličnosti“ u načelu mogu imati više uzroka koje je eventualno moguće i međusobno kombinirati: je li nešto nastalo istodobno ili jedno poslije drugog, utvrđivanje identiteta ili kontinuiteta dotične radionice, radi li se možda o jednostavnoj kopiji ili stvaralaštvu iz zajedničkih izvora. Njihovo je značenje u tome što sukladnost visokog stupnja omogućuje sljedeću hipotezu: bilo da su dotični predmeti izrađeni jedan nakon drugog ili (relativno) istodobno, u svakom je slučaju morao postojati zajednički korišteni uzorak, prototip koji su majstori imali pred očima (ukoliko neki predmet nije baš bio prekopiran od drugog, što se uz tek poneke posebne iznimke (v. dva vrča iz Apahide: Bálint 2004, sl. 164 i posude u paru iz Nagyszentmiklósa) vjerojatno nikada ne može dokazati). Niti jednom od tih pitanja svoju pozornost nisu obratili ne samo istraživači koji su se bavili Nagyszentmiklósom, nego ni općenito istraživači koji se bave ranim srednjim vijekom Karpatske kotline, srednje i istočne Europe. Studijama slučaja koje slijede započeo ću s obradom te problematike u nadi da ću time unaprijediti istraživanje građe iz Nagyszentmiklósa.

kizárólag az idézett esetekben, késő avar kori környezetben fordul elő. Minthogy a kincsünk idegen, Kárpát-medencén kívüli készülése nincsen érdemleges jel, ezért ezen egyezés, illetve eltérés alapján módszertanilag megengedhetőnek tartom, hogy a 20. sz. csésze és a tárgyalt avar kori veretek ikonográfiai azonosságát a kincs avar kapcsolatai sorában tartsuk számon.

Az „azonosságokról“

Az „azonosság“ alatt a tárgytipusok vagy az ábrázolások közti teljes egyezést értem. Sietve hozzáteszem: a régészeti leletanyagban tökéletes, 100 százalékos azonosság természetesen nincsen s nem is várható. Az ugyanis vagy filozófiailag (vö. Héakleitos: kétszer nem léphetünk ugyanabba a folyóba), vagy pedig technikailag és/vagy pszichésen (szintén) lehetetlen, minthogy a másodikat készítő mester nem tudja, vagy nem is akarja tökéletesen lemásolni az előtte álló példányt. Egy, a másikkal tökéletesen azonos tárgy elkészítéséhez a kézműves részéről sokkal nagyobb figyelem és (ön)fegyelem szükséges, mint a régészek és művészettörténészek által általában megtapasztalható „azonossághoz“. Ezért az „azonosság“ fogalma alá a gyakorlatban az igen nagyfokú tipológiai, méretbeli, díszítésbeli egyezés(ek) (valamelyikének) tényét ésszerű sorolnunk. A tárgyak vagy ábrázolások „azonosságának“ megállapításakor különösen tanácsos körültekintőnek lenni, mert az azonosság ténye sokfélet jelenthet, és ezért az sokféleképpen kezelendő. Az „azonosságok“, illetve „hasonlóságok“ elvileg több, esetleg egymással is kombinálódó okra vezethetők vissza: egyidejűség vagy egymásutánosság, műhelyazonosság vagy -folytonosság, netán egyszerű másolás vagy közös forrásból való merítés. Jelentőségük abban áll, hogy a(z igen) nagyfokú egyezés megengedi a feltételezést: akár egymásutánosság, akár (viszonylagos) egyidejűség volt is a készülések között, mindenképpen kellett, hogy legyen egy közösen használt, a készítő mesterek szeme előtt álló, konkrét minta, prototípus (ha nem éppen az egyiket a másiktól másolták, ami – néhány, egészen különleges kivételtől eltekintve (ld. az apahidai két korsó és a nagyszentmiklósi páros edények) – valószínűleg mindig is igazolhatatlan marad). Mindezen kérdésekre nemhogy a Nagyszentmiklóssal foglalkozók, de általában a Kárpát-medence, Közép- és Kelet-Európa kora középkorának kutatása sem fordított figyelmet. A most következő esettanulmányokkal e problémakör taglalásába fogok, azzal a reménnyel, hogy a nagyszentmiklósi kincs kutatását mozdítom vele elő.

Az „azonosság“ két nagyszentmiklósi edénytípus tipológiájában és ornamentikájában

A kincs páros edényei esetében föl sem merülhet a kétesség az iránt, hogy esetükben nem „azonosságról“ lehet beszélni, hiszen az egyezés teljes a típus, a méret, a díszítés és az aranyfinomság tekintetében egyaránt. Ilyen egyezés több is van (9., 10. sz. csésze, 11., 12. sz. pohárka, 13., 14. sz. bikafejes csésze, 16., 17. sz. paténa, 22., 23. sz. kehely), és elvileg számolnunk kell azzal, hogy a ma meglévő edények némelyikének szintén lehetett még párja a kincs elkallódott részében. Az említett „azonosságok“ közül kettőét látom ér-

„Identičnost“ u tipologiji i ornamentici dvaju tipova posuda iz Nagyszentmiklósa

Kod posuda u paru iz te građe ne može biti nikakve sumnje da se ne radi o „identičnosti“, jer je sukladnost po tipu, dimenzijama, ukrasima i finoći zlata upravo savršena. Postoji više takvih sukladnosti (zdjele br. 9 i 10, mali vrčevi br. 11 i 12, posude s glavom bika br. 13 i 14, patere br. 16 i 17, kaleži br. 22 i 23) pa teoretski moramo imati na umu kako i za neke druge sačuvane posude mora postojati pandan u izgubljenom dijelu građe. Među spomenutim „identičnostima“ dvije zaslužuju podrobnije razmatranje, a kod ostalih triju identičnost je evidentna pa u njihovu slučaju ne treba ići u detalje.

Zdjele 9 i 10 (Bálint 2004, sl. 149-150)

Želimo li usporediti te dvije zdjele, prije toga moramo znati što su napisali A. Riegl i H. Zimmermann (Riegl, Zimmermann 1923, 90). Također je nužno uzeti u obzir i ono što su Gy. László i I. Erdélyi prilikom svojih istraživanja uočili u natpisima i urezanim znakovima na originalnim komadima građe (László, Rácz 1977, 151; Erdélyi 1985). Temeljiti se udubljuvanjem pri uspoređivanju mogu vidjeti tako velike razlike u izradi i grčkim natpisima da me to navodi na zaključak kako se ovdje ne radi naprosto o dva različita majstora.

Već se na prvi pogled vidi da je br. 9 istrošeniji: kanelure, urezi na srednjem listu malog trolista u viticama oko medaljona, slova i unutrašnjost kapljica na laticama križa i urezi srednjih listova na viticama vanjskog ruba puno se slabije vide. Pritom se, dakako, radi samo o stupnju istrošenosti predmeta, ali se usprkos tome na objema zdjelama može vidjeti i više razlika u zlatarskoj tehnici:

– Tri zakovice na br. 9 su manje i kraj im je manje spljošten nego kod drugih; kod ove je pri zakivanju jedne zakovice mali komad probio na unutarnjoj strani, a onda ga je majstor zamijenio te potom poravnao svu površinu oko zakovice. Zakovice sa šalice br. 10 od početka su bile veće i više strše iz plohe; čak je i nakon pričvršćivanja trake prstenaste kopče trebalo tek neznatno poravnati površinu.¹⁰⁰

– Oblik prstenastih kopči također je različit: na br. 9 je širi i deblji, a na br. 10 ima oblik prave elipse.

– Rub i medaljon na sredini br. 9 nalemljeni su na, odnosno u tijelo šalice; nasuprot tome, br. 10 je izrađen od jednog jedinog komada lima. Lemljenje ruba i medaljona na br. 9 može se jasno raspoznati na više mjesta, dok na br. 10 nema niti najmanjeg traga nečemu sličnom.

– Krug točkica u sredini križa kod broja 9 je manji i ljepši nego kod broja 10. Križne su grede kod prvog izvedene sigurnijim potezima nego kod drugog.

– Na grčkom su natpisu slova na broju 9 čistije napisana; kristogram ima bogatiju liniju, slovni znakovi koji počinju lijevo od njega napisani su sigurnijom rukom i estetski poravnani. Moje je mišljenje, u kojemu se ne slažem s R. Göblom, a slažem s G. Vékonyjem (Vékony 1973, 294), da grčke natpise na tim dvjema zdjelama ne možemo pripisati jednom te istom majstoru.

– Na stražnjoj se strani dobro može vidjeti razlika u to-

100. Erdélyi 1985, 33. On je pogrešno napisao da je u vitičastoj ornamentici oko ruba samo kod br. 9 ostavljeno mjesto za pričvršćivanje kopče, a da je na br. 10 biljni ukras prekriven kopčom.

demesnek közelebről szemügyre venni; a felsorolt másik háromé evidens, a részletezésük fölösleges.

9. és 10. sz. csésze

Ha valaki össze akarja hasonlítani a két csészét, először is meg kell ismerkednie az A. Riegl–H. Zimmermann által írottakkal (Riegl, Zimmermann 1923, 90). Mellőzhetetlen továbbá az a megfigyelés, amelyet László Gy. és Erdélyi I. az eredeti tárgyakon végzett vizsgálatai alapján a kincs felirataival és bekarcolt jeleivel kapcsolatban tett (László, Rácz 1977, 151; Erdélyi 1985).⁹⁹ Az összehasonlításban jobban elmélyülve a készülésükben és a görög felirataik között olyan különbségekre derült fény, hogy arra következtetek: nem is egyszerűen két mesterről van szó.

Első pillantásra szembeötlök, hogy a 9. sz. kopottabb: a kannelurák, a medaillont körülvevő indákban a hármás levélkéknél a középső szírom rovátkolása, a betűk és a kereszt szirmaiban levő cseppek belseje, a külső peremen levő indák középső szirmainak rovátkolása jóval gyengébben látszik. Ám ez csak a hasznátságuk foka, amin túl a két csésze között több eredeti ötvöstechnikai eltérés is megfigyelhető:

– A 9. sz. csatjánál alkalmazott 3 szegecs kisebb, a végük kevésbé elkalapált, mint a másikonál; ennél az egyik szegecs beverésekor a belső oldalon egy kis darab kitört, ezt a mester pótolta, majd a szegecsnek egész környékét elkalapálta. A 10. sz.-nál alkalmazott szegecsnek eleve nagyobbak, a felszínből jobban kiemelkednek; a csatkarika pántjának rögzítése után itt csak kisebb elkalapálásra volt szükség.¹⁰⁰

– A csatkarikák alakja szintén eltérő: a 9. sz. karikája szélesebb és vastagabb, míg a 10. sz.-é szabályos ellipszis alakú.

– A 9. sz. pereme és a közepében levő medaillon a csésze testére rá, illetve bele lett forrasztva; ezzel szemben a 10. sz. csészét egyetlen lemezből készítették. A perem és a medaillon forrasztása a 9. sz.-nál több helyen jól látszik; hasonlóan a legcsekélyebb nyoma sincsen a 10. sz. csészénél.

– A kereszt közepében levő pontkör a 9. sz.-nál kisebb, esztétikusabb, mint a 10. sz.-nál. A kereszt szárai az elsőnél biztosabb vonalúak, mint az utóbbinál.

– A görög feliratban a betűk tisztábban kiírtak a 9. sz.-nál; a chrismon gazdagabb vonalú, az attól jobbra kezdődő írásjelek biztosabb kézzel készültek és esztétikusabban vannak elrendezve. R. Göbllel szemben, Vékony G.-vel (Vékony 1973, 294) egyetértve úgy vélem, hogy a két csésze görög feliratait nem lehet ugyanannak a mesternek tulajdonítani.

– A hátoldalon igen jól megmutatkozik a különbség a két ötvös szerszámkezelésében: a 9. sz. csészén egyenesen és erősen átnyomódott a másik oldalon végzett poncolás, míg a 10. sz. poncolásának egyik eleme sem nyomódott át ennyire tiszta vonalakkal. (Ez azért tanulságos, mert külön-

99. Ez utóbbi cikk szerepel ugyan a Göbl, Róna, Tas 1995, végén levő bibliográfiában, ugyanakkor a szerzők biztosan nem használták azt – több hasonló eset is mutatja, hogy a tényleges könyv és annak bibliográfiája egymástól függetlenek.

100. Erdélyi 1985, 33. Tévesen azt írja, hogy a peremen körbefutó indás ornamentikában a csat rögzítésére csak a 9. sz.-nál hagytak ki helyet, a 10. sz. csatja takarja a növényi díszítést.

me kako su ta dva majstora koristila svoj alat: na zdjeli br. 9 punciranje se ravnomjerno i čvrsto probilo na drugu stranu, dok se niti jedan element punciranja na br. 10 nije otisnuo na drugu stranu tako čistim linijama. (Taj nam je podatak koristan zbog toga što se u svemu ostalom razlike među medaljonima dviju zdjela daju utvrditi tek temeljitim proučavanjem!). Kada gledamo stražnju stranu, vidjet ćemo i razliku između vitica: otisak kod br. 10 je dublji i grublji.

Na temelju ovoga možemo utvrditi da su te dvije, naoko identične zdjele, kao i njihove grčke natpise s točno identičnim tekstom izradili različiti zlatari; na temelju tragova istrošenosti jasno je da je zdjela br. 9 starija. Izrađivač zdjele br.10 prvu je zdjelu vrlo točno kopirao, jedino se prilikom pisanja grčkih slova pokazala nesigurnost – još veća nego kod majstora koji je izradio onu prethodnu – ali je zato njegova prstenasta kopča ljepša. Slova urezana na zdjelu br. 9 odlikuju se manjom točnošću od slova s broja 10, a budući da je jedno slovo ponešto pomaknuto, razdvojena su na dvije skupine.

Činjenica što su zdjele br. 9 i 10 izrađene u različito vrijeme vrlo je značajna jer svjedoči o više vrsta kontinuiteta:

- o povijesnom kontinuitetu: nastanak (djelja) građe ne može se zahvaliti isključivo tome što je netko u danom trenutku omogućio izradu takvog predmeta;

- o kulturnom kontinuitetu: onaj tko je naručio izradu prve posude očito je imao nasljednike u zahtjevima i ukusu;

- o ekonomskom kontinuitetu: u kraju u kojemu su živjeli vlasnici posuda uvijek je bilo zlatara koji su bili sposobni raditi na takvoj razini.

Zdjele s glavom bika br. 13 i 14 (Bálint 2004, sl. 151-154)

Među njima postoji više malih razlika u ukrasima, ali istodobno se čini da su potpuno identične po tipologiji, dimenzijama, ornamentici i stupnju istrošenosti. Ovo potonje je zasigurno znak da su proizvedene u istoj radionici, a tu činjenicu dosad nitko nije niti opovrgnuo. Međutim, proučimo li temeljito njihove ukrase, vidjet ćemo da postoje mnoge, iako vrlo male razlike (o tome po prvi puta v. Riegl, Zimmermann 1923, 91). Kako ih ocijeniti? Mislím da bi bilo dobro nabrojiti neke od njih.

Već se na prvi pogled može vidjeti da je uzorak na br. 13 upečatljiviji: linije ukrasnih elemenata su oštrije, a time je i bolja igra svjetla i sjene nego na posudi br. 14. Ostale razlike:

- u sredini i na objema stranama ruba nosa, dolje na rubu gubice, svijeni listići na ukrasu okvira itd. Sredina malog kruga u unutrašnjosti kod broja 13 je oštro udubljena, a kod broja 14 u obliku slova V. Rub listića je kod broja 13 ukrašen, a kod broja 14 punciran;

- br. 13: nos je ukrašen ugraviranim i punciranim ornamentikom – kod broja 14 nije;

- br. 13: potez ispod oka poklapa se s ukrašavanjem ostalih sličnih elemenata – br. 14: u tome se razlikuje, plohu krasi otvoreni vijenac s odeblijanjima;

- br. 13: očni je preoz na kraju prema uhu jednostavno zatvoren – br. 14: ukrašen je punciranim uzorkom u obliku romba;

- br. 13: obrva se sastoji od 17 točkastih listića, a kod

ben a két csésze medaillonja között csak gondos tanulmányozással figyelhető meg különbség!) A hátoldalukat nézve az inda is különbözik: a 10. sz. esetében mélyebb, durvább a nyom.

A fentiek alapján megállapítható, hogy a két, teljesen azonosnak tűnő csészét, így hát azok pontosan azonos szövegű görög feliratait más-más ötvös készítette; a kopásnyomok alapján egyértelműen a 9. sz.-t tarthatjuk régebbinek. A 10. sz.-t készítő rendkívül gondosan másolta az előbbi, egyedül a görög betűk írása folyamán mutatott – az előző mester esetében megnyilvánultnál is nagyobb – bizonytalanságot, ezzel szemben az általa készített csatkarika szebb lett. A rovásírásos felirat betűi a 9. sz. csésze esetében kevésbé rendezettek, mint a 10. sz.-é, és az egyik írásjel picit távolabbra kerülése révén két csoportra tagozódnak.

A 9. és 10. sz. csésze különböző időben történt készülésének nagy történeti jelentősége van, mert többféle folyamatosságról tanúskodik:

- Történetiről: eszerint a kincs (egy részének) létrejötte nem kizárólag annak köszönhető, hogy valakinek egy adott pillanatban módjában állt ilyet készíttetni.

- Kulturálisról: eszerint az első készíttető igénye és ízlése követőre talált.

- Gazdaságról: eszerint a birtokosok környezetében folyamatosan volt ilyen színvonalon dolgozó ötvös.

13–14. sz. bikafejes csészék

A díszítésüket nézve több apró eltérés figyelhető meg közöttük, ugyanakkor a tipológia, méret, ornamentika és kopottság tekintetében tökéletesen azonosnak látszanak. Az utóbbi egyértelműen az egyazon műhelyben való készülésük jele; ennek az ellenkezője nem is merült föl eddig. Ha azonban tüzetesen megvizsgáljuk a díszítésüket, akkor nagyon sok, de nagyon apró különbség mutatkozik meg közöttük (erről először Riegl, Zimmermann 1923, 91). Hogyan értékelendők ezek? Tanulságosnak látom néhányukat felsorolni.

Az már az első pillantásra észrevehető, hogy a 13. sz. mintázata markánsabb: a díszítőelemek vonalai élesebbek, s ezért a díszítés fény-árnyék játéka jobban megmutatkozik rajta, mint a 14. sz. edényen. További különbségek:

- Az orrszegély közepén, két szélén, a pofaszegélyen alul, a keretdíszben stb. ívelt levélkéek vannak. A 13. sz. belsőjében levő kis kör közepe hegyesen, a 14. sz.-é V alakban mélyül. E levélkéek pereme a 13. sz. esetében díszített, a 14. sz.-é poncolt.

- 13. sz.: az orrot vésett és poncolt ornamentika díszíti – 14. sz.: nem.

- 13. sz.: a szem alatti csík megegyezik a többi hasonló elem díszítésével – 14. sz.: eltér, felületét nyújtott tojásfüzér díszíti.

- 13. sz.: a szemrés fül felőli vége egyszerűen zárul – 14. sz.: poncolt rombusz alakú minta díszíti.

- 13. sz.: a szemgolyó két oldalán levő háromszög kisebb – 14. sz.: nagyobb.

- 13. sz.: a szemöldök 17 db pontkörrel díszített levélkéből áll, a legszélső 2 db esetében már csak a pontkörre maradt hely – 14. sz.: 12 db levélke, az előbbieknél nagyobbak,

dva krajnja vanjska je ostalo mjesta samo za točkasti krug – br. 14: 12 listića, većih od onih na br. 13, a na jednom dijelu prema uhu nema kruga točkica;

– br. 13: u sredini oka je duboka rupa, zjenica je mala – br. 14: plitka rupa, široka zjenica;

– br. 13: od ruba usta do uha ima 27 listića – br. 14: 24 listića;

– br. 13: četiri para sjekutića s plitkim urezima među njima, očnjaci nešto manje razrađeni, nakon praznog polja na objema stranama zubi samo naznačeni, prazno je polje potpuno glatko – br. 14: pet pari sjekutića s dubokim urezima, očnjaci dobro razrađeni, nakon praznog polja po dva očnjaka, prazno je polje puncirano, urezi među zubima se ne vide;

– br. 13: na sredini brade 5 „bradica“, srednja je jednake dužine kao i ostale – br. 14: srednja završava trokutastim vrhom i seže do sredine brade;

– br. 13: na objema stranama brade po tri veće „brade“, a niz koji doseže do boka posude slijedi dvanaest manjih. Potonje imaju polukružni presjek i uvijene su prema unutra – br. 14: kod velike „brade“ na objema stranama jedan je dio ostao neukrašen, a onda slijedi samo pet manjih. Potonje su dvostruko uvijene i odrezane u obliku slova M;

– br. 13: dijelovi koji se poklapaju s dijelovima opisane brade okružuju rogove – br. 14: uopće nema takvih dijelova, već samo gušći puncirani lisnati uzorak;

– br. 13: gore na glavi, među rogovima, nalazi se srcoliki mrežasti uzorak – br. 14: gusti lisnati uzorak (usp. László, Rác 1977, 123(112), crtež 6; 124(113), crtež 3);

– br. 13: uzorak na vratu je oskudniji, elegantniji – br. 14: isti, samo gušći;

– br. 13: duboko postavljena pozadina trolisnog uzorka koji čini ukras glave ispunjena je okruglim punciranim uzorkom – br. 14: nema;

– šape s likovno naglašenim pandžama na objema su posudama iznimno pažljivo izrađene, br. 13: na kraju nožnih prstiju nalaze se rupe veličine glavice igle – br. 14: nema.

Iz nabrojenih se razlika može naslutiti da bi se pri nastavku ovakva proučavanja moglo dokazati još bezbroj malih razlika. Ne vidim smisla nastaviti, jer niti njihovo iscrpno pobrojanje više ne bi promijenilo bit stvari: usprkos razlikama koje se mogu dokazati makroskopskim detaljima te dvije šalice s glavom bika možemo smatrati oglednim primjerkom „identičnosti“. Budući da između tih dvaju primjeraka što se tiče istrošenosti uopće nema razlike, možemo odlučiti dvojbu koju je formulirao Gy. László:¹⁰¹ šalice s glavom bika nastale su u isto vrijeme, u istoj radionici.

Na ostalim posudama u paru iz te građe (mali vrčevi br. 11 i 12, kaleži br. 22 i 23) nisam utvrdio spomena vrijedne razlike ni u zlatarskim postupcima, ni u istrošenosti. (Posude br. 13 i 14, kao i posude 14 i 15 preklapaju se u svim bitnim gledištima, a neznatna odstupanja postoje samo u detaljima zlatarskog rada. Primjerice, kod patere br. 15 udubljenja od punciranja koja naznačuju krzno na tijelu grifona izvedena su tako gusto da su često jedno na drugom – alat je pri punciranju pomnican tek neznatno, a isti je slučaj i s

101. László, Rác 1977, 114: „Radi li se o dva komada iz ruke istog majstora ili su pak dvojica majstora, jedan ravan drugom, radila po istom uzoru, teško je reći.“

a fül felőliek egy részében nincsen pontkör.

– 13. sz.: a szemgolyó közepében mély lyuk van, a pupilla kicsi – 14. sz.: sekély lyuk, tág pupilla.

– 13. sz.: a száj szélétől a fülíg 27 db levélke van – 14. sz.: 24 db levélke.

– 13. sz.: 4 pár metszőfoga van, a köztük levő rés sekély, a 2-2 szemfog kevésbé kidolgozott, üres mező után mindkét oldalon csak jelezték a fogakat, az üres mező teljesen sima – 14. sz.: 5 pár metszőfog, a rés mély, a szemfogak jól kidolgozottak, az üres mező után 2-2 szemfog gondosan kidolgozott, az üres mező poncolt, a fogak közti rés nem látszik.

– 13. sz.: az áll közepén 5 db „szakálltincs“ van, a középső a többivel egyenlő hosszú – 14. sz.: a középső háromszög alakú hegyben végződik s az áll közepéig ér.

– 13. sz.: az áll két oldalán 3-3 db nagyobb „szakálltincs“ van, mely után az edény oldaláig tartó sorban 12 db kisebb következik. Ez utóbbiak félkör metszetűek, önmagukban megsodortak – 14. sz.: a kétoldali nagyobb „szakálltincs“ után egy rész díszítetlenül maradt, majd csak 5 db kisebb következik. Ez utóbbiak két ágból való sodrást mutatnak, metszetük M alakú.

– 13. sz.: a fenti szakáll ágaival egyező ágak veszik körül a szarvakat – 14. sz.: ilyen egyáltalán nincsen, hanem csak sűrűbb, poncolt felületű levélminta.

– 13. sz.: a fejtetőn, a szarvak között szív alakú hálóminta – 14. sz.: sűrű levélminta (vö. László, Rác 1977, 112, 6. rajz, 113, 3. rajz).

– 13. sz.: a nyak hát felőli részén a minta ritkább, elegánsabb – 14. sz.: ugyanez sűrűbb.

– 13. sz.: a fej díszítését adó hármassal levélminták mélyen levő hátterét kerek ponccokkal töltötték ki – 14. sz.: ilyenek nincsenek,

– Mindkét edénynél a karmos mancsok rendkívül gondosan kidolgozottak, 13. sz.: az ujjak végein gombostűfe nagyságú lyukak – 14. sz.: ilyenek nincsenek.

A felsoroltakból érzékelhető, hogy ezt a fajta vizsgáldást folytatva még számtalan további apró eltérést lehetne kimutatni. Ennek már nem látom értelmét, mert a kimerítő számbavételük sem változtatna a lényegen: az ornamentika makroszkópikus részleteiben megmutatkozó különbségek ellenére a két bikafejes csésze az „azonosság“ mintaesetének tekinthető. Minthogy a kopottság tekintetében a két példány között egyáltalán nincs eltérés, ezért a László Gy. által megfogalmazott dilemma¹⁰¹ eldönthető: a bikafejes csészék egyszerre, egy műhelyben készültek.

A kincs többi páros edénye (11., 12. sz. pohárka, 22., 23. sz. kehely) között sem az ötvöseljárásokat, sem a használati nyomokat figyelve nem vettem észre említésre méltó különbségeket. (A 13. és 14. sz., a 15. és 16. sz. edény minden lényeges vonásban megegyezik egymással, csak egészen apró eltérések figyelhetők meg az ötvösmunka részleteiben. A 15. sz. paténa esetében pl. a griff testén a szórt jelző poncnyomok annyira sűrűn követik egymást, hogy sokszor egymásba ütötte őket – a szerszámát mindig éppen csak arrébb csúsztatta, s ugyanez figyelhető meg a keretszegély poncolt felületű levelei esetében is. Ezzel szemben a 16. sz.

101. László, Rác 1977, 114: „Egyetlen mester két műve ez, vagy két egyenrangú mester változata egyazon mintára?”

listićima puncirane površine na rubu okvira. Nasuprot tome, otisci od punciranja na br. 16 slijede jedan nakon drugog u pravilnim nizovima i razmacima – ovdje je zlatar za svaki otisak podizao alat). Budući da su proizvedeni u isto vrijeme, moramo se pitati kako ocijeniti „identičnost“ unutar građe.

Male se razlike gotovo niti ne mogu objasniti ničim nego kreativnom slobodom zlatara. Stoga bi bilo pogrešno pridavati im pretjerano značenje zato što mi danas svojim novovjekim, odnosno modernim načinom razmišljanja, pod utjecajem industrijske masovne proizvodnje, očekujemo da predmeti koji dolaze u paru moraju biti potpuno istovjetni. U stvarnosti je, zapravo, puno teže proizvesti dva predmeta jednaka oblika nego dva slična predmeta s manjim ili većim međusobnim odstupanjima. Po mom mišljenju, zbog toga je očito da niti tipološka razlika niti odstupanje u načinu ukrašavanja sami po sebi ne znače kako se radi o (bitnoj) kronološkoj razlici. Dio srednjoeuropskih i istočnoeuropskih istraživača još uvijek se (podsvjesno) nije oslobodio vulgarnog utjecaja darvinizma na arheologiju,¹⁰² a osim toga, predmet koji je napravljen drugi po redu – što utvrđujemo na temelju opisanog načina promatranja – ne mora nužno biti ni lošiji, niti kvalitetniji. Pojam industrije umjetnosti koji je 1927. god. obradio A. Riegl, a potom su ga koristili i u suvremenoj povijesti umjetnosti ranog srednjeg vijeka (O. Grabar), između ostalog nam pomaže i da izbjegnemo sebi svojstveni anakronistički i nehistorijski način razmišljanja o ranosrednjovjekovnom stvaralaštvu. Ipak, to se ne može postići bez niza konkretnih analiza.

Da zaključimo: Mislim da je iznimno bitna činjenica što „identičnost“ u tako velikoj mjeri kao kod posuda iz Nagyszentmiklósa ne susrećemo drugdje u ranosrednjovjekovnoj europskoj i srednjoazijskoj umjetnosti izrade predmeta od plemenitog metala (uz jednu jedinu iznimku: Apahida, v. Bálint 2004, sl. 164). Ta „identičnost“, koju možemo nazvati totalnom, mogla je nastati samo zato što je tako želio onaj koji je naručio izradu tih predmeta. Tamo gdje je unutar građe – osim vrčeva – bilo više primjeraka nekog tipa posude, uvijek su se pojavljivale u paru. Kod tako velike količine to čak ni kod pronađene građe ne može biti slučajno – zacijelo se radilo o zahtjevu onog/onih koji su naručili izradu predmeta. Niti u jednom slučaju predmeta koji su se koristili za piće, odnosno hranu iz ranog srednjeg vijeka ne postoji ništa slično, pa to možemo smatrati ponovnim znakom da se radi o fenomenu nastanka i upotrebe te građe u kulturi koja je svojom zlatarskom praksom, društvenim običajima i kulturom blagovanja odstupala od one što su je slijedili proizvođači i vlasnici posuda iz svih ranosrednjovjekovnih veli-

102. Klasična formulacija navedenoga: Åberg 1929, 508-509: „Typologie ist die Anwendung des Darwinismus auf die Produkte der menschlichen Arbeit. Sie geht von der Voraussetzung aus, daß der menschliche Wille an gewisse Gesetze gebunden sei, ähnlich denen, die für die Entwicklung in der organischen Welt Geltung haben. Die Altertümer entwickeln sich, als ob sie lebende Organisationen wären, die einzelnen Gegenstände sind Individuen, eine Typenserie stellt die Entwicklung einer Art dar und eine Gruppe von Typenserien wiederum eine Entwicklung, die sich in verschiedenen Arten verzweigt und eine Familie bildet.“ („Typologija je primjena darvinizma na proizvode ljudskog rada. Ona polazi od pretpostavke da je ljudska volja vezana određenim zakonima, sličnim onima koji vrijede u razvoju organskog svijeta. (Predmete) starine razvijaju kao da su žive organizacije, kao da su pojedini predmeti zapravo pojedinci, a serija tipova predstavlja razvoj vrste, dok je pak skupina serija tipova razvoj koji se grana u različite vrste i tvori porodicu.“ – prev.)

esetében a poncnyomok szabályos sorokban, szabályos ütemű közökben követik egymást – itt föl-főleemelgette az ötvös a kezét.) Az egyidejű készülésük miatt föl kell tenni a kérdést: miként értékelendők a kincsen belüli „azonosságok“?

Az apró eltérések aligha írhatók bármi másra, mint az ötvös szabad alkotó kedve számlájára. A jelentőségüket azért volna hiba túlbecsülni, mert csak az ipari tömegtermelés által befolyásolt, újkori, illetve modern gondolkodásmódunk alapján várjuk el, hogy a párosával előforduló tárgyak tökéletesen megegyezzenek egymással – valójában azonban két egyformát mindig is nehezebb lehetett, illetve lett volna előállítani, mint kisebb-nagyobb különbségekkel hasonló tárgyakat. Ezen okból – szerintem – nyilvánvaló az is, hogy sem a tipológiai, sem a díszítésbeli eltérés önmagában nem szükségszerűen jelent egyben (lényeges) kronológiai különbséget is. Tapasztalataim szerint a közép- és kelet-európai kutatók egy része (tudat alatt) még mindig nem szabadult meg a darwinizmusnak a régészetre gyakorolt vulgáris hatásától,¹⁰² pedig az nem szükségszerű, hogy – az említett szemléletmódtól függő megítélés szerint – csakis a másodjára készült tárgy lett volna a gyengébb vagy éppen a jobb minőségű. Az 1927-ben A. Riegl által kidolgozott és a kora középpkorral foglalkozó modern művészettörténet (O. Grabar) által is használt Kunstindustrie fogalma többek között a kora középpkori kézművességgel kapcsolatban bennünk lappangó anakronisztikus és ahistorikus gondolkodásmódot segíti kiküszöbölni. Ez viszont konkrét elemzések sora nélkül nem végezhető el.

Befejezésül: Rendkívül lényegesnek tartom, hogy a nagyszentmiklósi edények esetében megmutatózó mértékű „azonossággal“ a kora középpkori európai és közép-ázsiai nemesfém edényművészetben nem találkozunk (egyetlen kivétel: Apahida). Ez a teljesnek mondható „azonosságuk“ csakis a megrendelő igénye lehetett. A kincsenben – a korsók kivételével – amelyik edénytípusból több van, az mind párosával fordul elő. Ilyen magas darabszám mellett ez még egy talált kincs esetében sem lehet a véletlen műve – a megrendelő(k) igénye szerint történhetett így. Hasonlóval egyetlen más kora középpkori étkészlet esetében sem találkozunk, amit azon jelenség egy újabb jelének tekinthetjük, hogy a kincs egy olyan kultúrában készült és volt használatban, amelyik eltért attól az ötvösgyakorlattól, társadalmi szokásrendszertől és asztali kultúrától, mint amit valamenyny kora középpkori nagy civilizációban (Kína, Irán, Bizánc, Kalifátus, nyugat- és dél-európai királyságok) az edények készítői és tulajdonosai követtek.

Az ikonográfiai azonosság néhány kora középpkori nemesfém edény esetében

A nagyszentmiklósi 2. és 7. sz. korsó és az „égberagadási

102. Klasszikus megfogalmazása: Åberg 1929, 508-509: „Typologie ist die Anwendung des Darwinismus auf die Produkte der menschlichen Arbeit. Sie geht von der Voraussetzung aus, daß der menschliche Wille an gewisse Gesetze gebunden sei, ähnlich denen, die für die Entwicklung in der organischen Welt Geltung haben. Die Altertümer entwickeln sich, als ob sie lebende Organisationen wären, die einzelnen Gegenstände sind Individuen, eine Typenserie stellt die Entwicklung einer Art dar und eine Gruppe von Typenserien wiederum eine Entwicklung die sich in verschiedenen Arten verzweigt und eine Familie bildet.“

kih civilizacija (Kina, Iran, Bizant, Kalifat, zapadnoeuropska i južnoeuropska kraljevstva).

Ikonografska identičnost nekih ranosrednjovjekovnih posuda od plemenita metala

Vrčevi br. 2 i 7 iz Nagyszentmiklósa i njihovi „prizori uzašašća“ (usporedba) (sl. 1-2)

Dok su istraživači građe od početka obraćali veliku pozornost mogućim paralelama prikaza s vrčeva br. 2 i 7, nisu se gotovo nimalo bavili njihovim međusobnim odnosom – iznimka su H. Schüller, N. Mavrodinov i Z. Kádár. Prije nego što započnem s usporedbom njihovih „prizora uzašašća“, smatram da valja naglasiti sljedeće: ti scenski prizori na vrčevima br. 2 i 7 međusobno si puno više nalikuju od bilo koje od njihovih paralela na koje se redovito pozivamo. Na temelju stupnja te sličnosti, „prizore uzašašća“ valja smatrati ikonografski identičnima. (Druga je situacija s njihovom ikonologijom, v. u nastavku). Nasuprot tome, prikaz iz Bol'shaje Anikovke smatram analogijom onom iz Nagyszentmiklósa, a sve ostale slične zbog mnogih bitnih razlika samo kao paralele. Ta je diferencijacija potrebna već i zbog najrealnijeg mogućeg vrednovanja sličnosti sa spomenutim prikazima i može nam biti od pomoći pri razjašnjenju pitanja do kojega se stupnja međusobno poklapaju „prizori uzašašća“ na dva vrča iz Nagyszentmiklósa. To uopće nije teoretsko pitanje, jer se iza njega krije vrlo konkretna, a premalo proučena, odnosno teško istraživa dvojba jesu li te dvije posude izrađene jedna nakon druge i/ili jedna na temelju druge ili čak potpuno neovisno jedna o drugoj.

Usporedba vrčeva (sl. 1-2)

Na vrčevima br. 2 i 7 možemo uočiti sljedeće važne tipološke razlike, razlike u ukrasima kao i ostale razlike:

Tip posude:

– br. 2: usta u obliku kruga, br. 7: na jednom kraju uža, eliptična;

– br. 2: kuglasti trbuh, br. 7: spljošten s obje strane;

– br. 2: okrugla noga, br. 7: noga u obliku mandorle.

Načelo ukrašavanja:

– br. 2: 4 medaljona, br. 7: 2 medaljona;

– br. 2: medaljoni s prizorima promjenjive tematike, br. 7: identična tematika;

– br. 2: izrazito umjetnički odnos između neukrašenih i ukrašenih dijelova, br. 7: barbarski horror vacui. (Prisutnost spomenutog odnosa i u bizantskoj je umjetnosti predstavljao vrhunsko umijeće: „... l'une des grandes qualités des oeuvres byzantines de la meilleure époque [Xe-XIe siècles] est le tact avec lequel on sert des espaces vides et plaines“: Grabar 1956, 264).

Ikonografija:

– br. 2: između medaljona se nalaze samo prikazi biljaka čija je svrha isključivo ukrasna, br. 7: prizori s ljudskim i životinjskim likovima miješaju se s biljnom ornamentikom; „nedostaje neposredna okolina vegetacije što upućuje na blizinu tla ...“, dok se te dvije identične epizode na vrču br. 7 odigravaju između dva međusobno potpuno ista stabla (trsa)“ (László, Rácz 1977, 96).

jeleneteik“ (összehasonlításai)

Miközben a kincset kutatók kezdettől fogva nagy figyelmet fordítottak a 2. és 7. sz. korsó ábrázolásainak lehetőség párhuzamaira, H. Schüller, N. Mavrodinov és Kádár Z.-n kívül alig foglalkoztak a két edény egymáshoz való viszonyával. Mielőtt hozzákezdenék az „égberagadási jeleneteik“ összehasonlításához, előtte szükségesnek tartom leszögezni: a 2. és 7. sz. korsó ezen ábrázolásai lényegesen jobban hasonlítanak egymásra, mint a velük kapcsolatban rendszeresen hivatkozott bármelyik párhuzamukhoz. A hasonlóság ezen foka alapján az „égberagadási jelenetek“ ikonográfiaik egymással azonosnak tekinthetők (más a helyzet ikonológiailag, ld. alább), ezzel szemben a Bol'shaja Anikovka-i ábrázolást a nagyszentmiklósi analógiájának, míg a többi hasonlót a sok lényeges eltérés miatt csak párhuzamuknak tekintem (az eltéréseket ld. XXX). Erre a különbségtételre az említett ábrázolásokkal megmutatkozó hasonlóságok lehetőség szerint reális értékeléséhez van szükség, ami hozzásegíthet a tisztázáshoz: a két nagyszentmiklósi korsó „égberagadási jelenetei“ milyen fokon egyeznek meg egymással? E kérdés egyáltalán nem teoretikus, mert mögötte az a nagyon konkrét, ám kevésbé kutatott, illetve nehezen kutatható dilemma bújik meg, hogy vajon ez a két edény egymás után és/vagy egymás alapján, avagy pedig egymástól teljesen függetlenül készült-e.

A két korsó összehasonlítása

A 2. és a 7. sz. korsók között az alábbi tipológiai, díszítésbeli és egyéb különbségeket tekinthetjük figyelemre méltónak:

Az edény típusa:

– 2. sz.: a szája kör, 7. sz.: egyik végén elkeskenyedő ellipszis alakú,

– 2. sz.: a hasa gömb alakú, 7. sz.: kétoldalt lapított,

– 2. sz.: a talpa kör, 7. sz.: mandorla alakú.

A díszítés elve:

– 2. sz.: 4 db, 7. sz.: 2 db medaillon van,

– 2. sz.: a medaillonokban változó, 7. sz.: azonos tematikájú jelenet van,

– 2. sz.: a díszített és a díszítetlen részek magas fokú művészi aránya jellemzi, 7. sz.: barbár horror vacui uralkodik. (Az említett arány megtalálása jelenti a bizánci művészetben is a csúcsteljesítményt: „...l'une des grandes qualités des oeuvres byzantines de la meilleure époque (Xe-XIe siècles) est le tact avec lequel on sert des espaces vides et plaines“ (Grabar 1956, 264).

Ikonográfia:

2. sz.: a medaillonok között csak tisztán díszítő célzatú növényábrázolások vannak, 7. sz.: ember- és állatalakos jelenetek keverednek a növényi ornamentikával; „hiányzik a közvetlen környezetnek, a talajnak az ábrázolása... ezzel szemben a 7. számú korsón a jelenetek két fa (szőlőtő) közt játszódnak le.“ (László, Rácz 1977, 106(96))

Művészi felfogás:

„A 2. sz. korsó vizsgált képtípusai sokkal plasztikusabbak, zártabb, tisztább kompozíciójúak, mint a 7. számúé.

Način mjetničkoga izražavanja:

„Promatrani tipovi prikaza s vrča br. 2 puno su plastičniji, zatvoreniji, čistije kompozicije od onih s broja 7. Njihovi su sadržajni izričaj i ikonografska formulacija puno jasniji nego ovi drugi. Gotovo bi se moglo reći da je ovaj prvi reljef, a drugi je poput tkanine.“ (Kádár 1961, 121)

Tehnička razina punciranja:

- br. 2: Sigurni potezi, isticanje likova iz pozadine i njihova iznimno brižna izvedba, br. 7: nema ničeg od navedenog.

Finoća zlata:

Važna razlika s gledišta finoće zlata istraživačima je bila poznata od početka: br. 2: 18 karata; br. 7: 21 karat.

Slijedom toga se može jasno utvrditi da između ta dva vrča postoji niz temeljnih tipoloških razlika, dio kojih se vidi već na prvi pogled.¹⁰³ Zato je posebno važno istražiti kakva je situacija s „prizorima uzašašća“ koji se čine identičnima.

Ikonologija „prizora uzašašća“

Ta je dva prizora detaljno usporedio samo N. Mavrodinov (Mavrodinov 1943, 94); a tome treba dodati sljedeće.

Izgleda da je jedina spomena vrijedna razlika u gesti hranjenja ili napajanja: jedan čovjek „hrani“ i napaja (Bálint 2004, sl. 158, sl. 160), a drugi „hrani“ grifona, s po jednom palmetom u svakoj ruci (Bálint 2004, sl. 157) – kao što ćemo vidjeti, već to ukazuje na sadržajnu razliku između ta dva prizora. Razlika u oblikovanju stabala koja uokviruju prizor s obje strane uopće nije bitna (László, Rácz 1977, 73: stabla s br. 2 smatra „šumom“), ali je zato itekako bitna razlika u njihovoj ikonologiji. Naime, ljudski su likovi različita spola (Bálint 2004, sl. 159-160); N. Mavrodinov se mnogo bavio korigenima te navodne različitosti (Mavrodinov 1943, 95-101). Nesigurnost koju su istraživači izražavali glede spola tih likova¹⁰⁴ bila je neutemeljena.¹⁰⁵ Određeni problem predstavlja samo spol čovjeka na vrču br. 7. Njegova je prsa zlatar na dvije strane vrča prikazao na dva načina: na jednoj se vide bradavice, na drugoj ne. Oblik prsa odstupa od onoga koji se vidi na vrču br. 2, a potonji jasno ukazuje na to da se radi o ženi. Način oblikovanja trbuha, naglašenost mišića kod vrča br. 7 upućuju na muškarca. Na vrču br. 7 je različita i pregača oko slabina (H. Schüller: pojas); nasuprot tome, ženski lik na vrču br. 2 potpuno je gol. Upitno je koliko daleko smijemo ići s (povijesnim!) zaključcima na temelju oblika grudi. N. Mavrodinov je prikaz na vrču br. 2 usporedio s par stoljeca kasnije izrađenim južnoruskim pod nazivom „Kamennaja Baba“ i, koristeći jedini bugarski kameni kip, odredio vrč (i građu) kao protobugarske. Činjenica jest da se ženske grudi prikazane na vrču br. 2 iz Nagyszentmiklósa i (muške) grudi na vrču br. 7 ne mogu usporediti sa ženstvenošću likova prikazanih na sasanidskim vrčevima, v. Bálint 2004, sl. 128. (Oblik grudi žene na vrču br. 2 doista slični nekima iz niza Kamennaja Baba – ne znam smijemo li iz toga izvlačiti antropološke zaključke).

103. Neshvatljivo je kako je Pulszky (1897, 59) mogao misliti da ta dva vrča potječu iz iste radionice.

104. Hampel 1886, 26; László, Rácz 1977, 93, 102, 184-185, 198. Ne mogu se složiti s ocjenom koju je donio M. Füzes-Frech o liku koji otima orao na vrču br. 2, jer mi se čini da je s time otišao predaleko; prema njegovu je mišljenju to individua neutralnog karaktera koja pati od pasivne pederastije, usp. László, Rácz 1977, 184, 198.

105. Schüllerov članak u ovom slučaju, osim N. Mavrodinova, nitko drugi nije uzeo u obzir; ni oni nisu imali nikakve sumnje u spolnu razliku, usp. Schüller 1937, 119.

Tartalmi mondanivalójuk, ikonográfiai megfogalmazásuk is sokkal világosabb, mint az utóbbié. Szinte azt mondhatnánk, hogy az előbbi dombormű, az utóbbi textilszerű.” (Kádár 1961, 121)

A poncolás technikai színvonala:

2. sz.: a vonalvezetés biztonsága, az alakoknak a háttérből való kiemelkedése és rendkívül gondosan kidolgozott volta, 7. sz.: az előbbieknél egyértelmű hiánya figyelhető meg.

Aranyfinomság:

Az aranyfinomságukban megmutatózó jelentős eltérés a kutatás kezdete óta ismert volt: 2. sz.: 18 karát; 7. sz.: 21 karát.

Egyértelműen megállapítható tehát, hogy a két korszak között egy sor alapvető eltérés van, amelyeknek egyik része már az első pillantásra észrevehető.¹⁰³ Ezért különösen fontos megvizsgálunk, hogy mi a helyzet az egymással azonosnak tűnő „égberagadási jelenetek” esetében.

Az „égberagadási jelenetek” ikonológiája

A két jelenetet részletekbe menően egyedül N. Mavrodinov hasonlította össze (Mavrodinov 1943, 94). Az általa elvégzett munkához az alábbiakat lehet fűzni.

Látszólag egyedül az etetés-itatás gesztusában figyelhető meg közöttük említésre méltó eltérés: az egyik ember „eteti” és itatja (7. sz.), a másik mindkét kezében egy-egy palmettával „eteti” a griffet (2. sz.) – mint látni fogjuk, ez már önmagában is jelzi a két jelenet tartalmi különbségét. A kétoldalt szegélyező fák megfogalmazásában megmutatózó különbség egyáltalán nem lényegbevágó (László, Rácz 1977, 73: a 2. sz. fát „erdőnek” gondolja), míg az ikonológiájukban megnyilvánuló éppenséggel az. A két emberi alak ugyanis eltérő nemű; N. Mavrodinov sokat foglalkozott ennek feltételezhető gyökereivel (Mavrodinov 1943, 95-101). A nemiségük körül a kutatásban megnyilvánult bizonytalanság¹⁰⁴ indokolatlan volt.¹⁰⁵ Némi problémát csak a 7. sz. korszak látható emberé jelent. Ennél az ötvös a mellett a korszak két oldalán kétféleképpen ábrázolta: az egyikén van mellbimbó, a másikon nincsen. E mell formája eltér a 2. sz. korszak láthatótól; az utóbbi egyértelműen nőre vall. A has kialakítása, az izmok hangsúlyos jelzése a 7. sz. korszak esetében férfira utal. Eltérést mutat a 7. sz. korszak esetében az ágyékkötő (H. Schüller: öv) viselete is; ezzel szemben a 2. sz. korszak női alakja teljesen meztelen. Kérdéses, hogy az ábrázolt mellek alakja alapján meddig szabad elmenni a (történeti!) következtetésekben. N. Mavrodinov a 2. sz. korszak láthatót a több évszázaddal később készült dél-oroszországi kamennaja babákon láthatókhöz hasonlította, és az egyetlen bulgáriai kőszobrot is felhasználta a korszak (és a kincs) protobolgárnak történő meghatározásához. Egy tény: a nagyszentmiklósi 2.

103. Érthetetlen, hogyan gondolhatta Pulszky (1897, 59), hogy a két korszak egy műhelyből származnék.

104. Hampel 1886, 26; László, Rácz 1977, 93, 102, 184-185, 198. Füzes-Frech M.-nak a 2. sz. korszak ábrázolt, sas által elragadott alakkal kapcsolatos, túlságosan messzemenő értékelésével nem tudok egyetérteni; szerinte ez egy neutrális jellegű egyén, aki passzív pederasztiaiban szenved, vö. László, Rácz 1977, 184, 198.

105. N. Mavrodinovon kívül H. Schüller cikkét ebben az esetben is mindenki figyelmen kívül hagyta; aki előtt az ábrázolt emberek nemi különbsége szintén nem volt kétséges, vö. Schüller 1937, 119.

N. Mavrodinov je zapazio razliku u onom što su prikazani ljudi „ponudili“ orlu. Pozvao se na sasanidski vrč iz Kvacpilaeva na kojem jedan ženski lik također u rukama drži dvije lisnate grane (Bálint 2004, sl. 128,5); te žene i na drugim sasanidskim posudama često drže palmete u ruci. Time je, dakle, „prizor uzašašća“ s vrča br. 2 i pored spola prikazane osobe povezan s Orijentom zbog predmeta koji se nudi orlu.¹⁰⁶ Nasuprot tome, ljudski lik na vrču br. 7 na temelju navedenih tjelesnih detalja bez dvojbe možemo smatrati muškarcem. On u ruci drži zdjelu; zbog toga su ga identificirali kao Ganimeda, a ni danas nema razloga da se ta činjenica dovodi u pitanje. „Prizori uzašašća“ na dva vrča iz Nagyszentmiklósa imaju temeljno različite korijene, što se dobro vidi i iz činjenice da je umjetnički program ovog potonjeg nadahnut antičkim uzorima (ždralovi u lovu, kentaur, rubac koji vijori), dok je kod prvog jako izmiješan.

O (srednjo)azijskoj varijanti bajke o ženi koju otiima orao ne znamo ništa. Kao što smo vidjeli, postojala je već i u hellenističkoj umjetnosti Gandhara; je li se tamo razvila na temelju rimskog utjecaja ili neovisno o njemu, je li se radilo o bajci koja je bila raširena u čitavoj srednjoj Aziji, također nije poznato. Stoga ne bi imalo smisla upuštati se u određivanje razlike u sadržaju između dva različita prikaza, budući da je azijski osnovni tip bajke potpuno nepoznat. Još je važnije što ne znamo čak niti što su Ganimed i prikaz žene koju otiima orao uopće značili u ranosrednjovjekovnoj Karpatskoj kotlini! U vezi s tematikom ovog poglavlja postoji jedno uzbudljivo pitanje: kako povijesno i arheološki ocijeniti temeljnu sukladnost u kompoziciji tih dvaju prikaza, kada postoje jasna sadržajna odstupanja?

Na osnovi upravo opisanih razlika između tih dviju posuda mislim kako nema sumnje da nisu mogle nastati u istoj radionici. Neovisno o njihovom relativnom kronološkom odnosu, zbog identičnosti visokog stupnja dvaju „prizora uzašašća“, čiji je sadržaj potpuno različit, ne može se reći da su ta dva prizora međusobno neovisne kompozicije.¹⁰⁷ Međutim, uzmemo li u obzir tu ikonografsku identičnost s jedne strane i razlike u odnosu na prikaze svih drugih sličnih prizora s druge strane, bez dvojbe ćemo zaključiti da je majstor pri izradi posude s „prizorom uzašašća“ kopirao djelo drugog majstora. Umjetnički cilj koji su slijedila ta dvojica zlatara razdvajala su dva svijeta: jedan je na svoj način prikazao azijsku, a drugi antičku sagu; pritom je onaj koji je kopirao prilagodio rad svojoj kulturi i dodao mu odgovarajući sadržaj. (Taj zaključak istodobno je važno polazište za proučavanje nastanka i unutaraju kronologiju građe.)

Iz tog proizlazi i jedna općevažeća spoznaja. Pri uspořádivanju predmeta ukrašenih prizorima ne možemo odlučivati samo na temelju sličnosti prizora i stupnja sličnosti. Jer, predmet sâm i prikaz na njemu mogu imati svoj vlastiti život: izvedba ovog prvog ovisi o sposobnosti, odnosno autonomnoj odluci zlatara (npr., tip, dimenzije, oblik posude, koncepcija, razina i kakvoća ukrasa), dok kod potonjeg odlučujući čimbenik mogu biti kulturne okolnosti (zahtjevi i znanje naručitelja i/ili zlatara).

106. Žene na bliskoistočnim i srednjoazijskim prikazima stoljećima su u ruci nosile palmete ili cvijeće, usp. Harper 1971, 512.

107. Prema mišljenju H. Schüllera međusobno su neovisne, usp. Schüller 1937, 119.

sz. korszón ábrázolt kebel és a 7. sz. korszón látható (férfi) mell nem hasonlítható a szászánida korszókon látható alakok nőiességéhez. (A 2. korszón ábrázolt nő mellformája valóban hasonlít egyes kamennaja babákon láthatókhöz – nem tudom, hogy ennek alapján szabad-e valamilyen antropológiai következtetést levonni.)

N. Mavrodinov figyelt föl arra az eltérésre, hogy a két ember mivel „kínálja” a sast. A kvacpilaevói szászánida korszóra hivatkozott, melynek egyik nőalakja szintén két leveles ágat tart a kezében; ezek a nők más szászánida edényeken is gyakran tartanak palmettát a kezükben. Így tehát a 2. sz. korszó „égberagadási jelenete” a személy nemén túl a sasnak kínált tárgy vonatkozásában is a Kelethez kötődik.¹⁰⁶ Ezzel szemben a jelzett testi részletek alapján a 7. sz. korszón ábrázolt emberi alak férfinak tartható. Ő csészét tart a kezében; a Ganymedésszel való azonosítása erre alapult, és ma sincs ok azt megkérdőjelezni. A két nagyszentmiklósi korszó „égberagadási jelenetei” alapvetően eltérő gyökereűek, amit jól jelez az is, hogy az utóbbi művészi programja egyértelműen antik ihletésű (vadászó darvak, kentaur, lobogó kendő), az előbbié pedig erősen kevert.

A sas által elragadott nő meséjének (közép-)ázsiai variánsáról semmit sem tudunk. Mint látjuk, a hellenisztikus Gandhara-művészetben már megvolt; hogy aztán ez ott római hatásra fejlődött-e ki, vagy egy attól független, Közép-Ázsia-szerte elterjedt mese volt-e, szintén nem lehet tudni. Ezért a kétféle ábrázolás tartalma közti különbség tárgyalásába az ázsiai mese-alaptípus teljesen ismeretlen volta miatt bele sem érdemes kezdeni. Ami ennél fontosabb: azt sem tudjuk, hogy a kora középkori Kárpát-medencében mit jelenthetett Ganymedés meg a sas által elrabolt nő ábrázolása?! Van viszont egy izgalmas, e fejezet témakörébe vágó kérdés: az egyértelmű tartalmi eltérés mellett miként értékelendő régészeti és történetileg a két ábrázolás kompozíciójában megmutatózó alapvető egyezés?

A két edény közti különbségeket az imént láttuk; azok alapján kétségtelen, hogy a két korszó nem készülhetett egyazon műhelyben. Csakhogy bármilyen volt is a relatív-kronológiai viszonyuk, a két, tartalmában teljesen eltérő „égberagadási jelenet” közötti nagymértékű azonosság miatt nem lehet szó arról, hogy a két ábrázolás egymástól független kompozíció lett volna.¹⁰⁷ Mármost figyelembe véve egyfelől ezt az ikonográfiai azonosságot, másfelől a minden más „égberagadási jelenet” ábrázolásától való eltéréseiket, egyértelműen arra következtethetünk, hogy az egyik nagyszentmiklósi „égberagadási jelenet” készítésekor az edényt készítő mester a másik munkáját lemásolta. A két ötvös által kitűzött művészi célt viszont egy világ választotta el egymástól: az egyik egy ázsiai, a másik egy antik mondát mutatott be a maga módján, s ennek során a másoló az előképet adaptálta a saját kultúrájához, megfelelő tartalommal töltötte meg azt. (Ez a következtetés egyben a kincs keletkezésének és belső kronológiájának vizsgálatához nyújt fontos kiindulópontot, ld. XXX).

Ebből egy általános vonatkozású tanulság is következik.

106. A közel-keleti és közép-ázsiai ábrázolásokon évszázadokon keresztül megfigyelhető, hogy a nők palmettát vagy virágot tartanak a kezükben, vö. Harper 1971, 512.

107. H. Schüller szerint egymástól függetlenek, vö. Schüller 1937, 119.

Prizor borbe životinja na posudama br. 2 i 21 iz Nagyszentmiklósa (usporedba)

Zna se da prizori borbe životinja na posudama br. 2 i 21 nalikuju jedan drugom (sl. 5). Identični su samo tip slike i kompozicija (doduše, u svim bitnim detaljima, usp. međusobni odnos životinja, položaj glave, nogu i repova), sve drugo je različito. Ipak, ne vjerujem da razlici u vrsti životinja treba pripisivati nekakvo veće značenje: grifon na vrču br. 2 oblikovan je na klasičan način, a onaj na zdjeli br. 21 potpuno individualno (prema N. Mavrodinovu to je lavlji grifon, prema Gy. László krilati lav, a prema Z. Kádrú mješavina pegaza i nekog grabežljivca). Isto tako je i životinja koju je on svladao na prvom oblikovana jasnije (prema Z. Kádrú to nije jelen ili jelen lopatar, nego vrsta goveda, dok se prema L. Bartosieviczu radi o nekoj vrsti lopatara).¹⁰⁸ U ornamentici i načinu razrade detalja ima mnogo bitnih razlika, npr. tijela životinja na vrču br. 2 su reljefasta i ukrašena samo punciranjem, dok su na šalici br. 21 detaljno razrađena, s petljama, prugama i čupercima, a iza desne stražnje strane svladane životinje probija trostruka latica. Razlika u umjetničkom izričaju ta dva prikaza može se usporediti s onom na vrčevima br. 2 i 7: nasuprot estetiци koja bi odgovarala i suvremenom europskom ukusu (br. 2), ovdje imamo samo prebujnu ornamentiku (br. 21). Zbog individualne zlatarske tehnike na vrču br. 2 i osebujne ornamentike na šalici br. 21, zbog preciznih poteza majstora i načina kako je obradio površinu ne možemo niti pomisliti da bi te dvije posude bile proizvodi jedne te iste radionice.

Značenje tih sukladnosti u kompoziciji pokazuje se tek kada uspoređujemo prikaze s orijentalnim i bizantskim prizorima borbe životinja. Svi koji su meni poznati mogu se smatrati samo paralelama dotičnih iz Nagyszentmiklósa, jer postoje odstupanja u više malih detalja; suprotno tome, prikazi na posudama br. 2 i 21 mogu se smatrati identičnima. Isto smo prethodno mogli uočiti i na „prizorima uzašašća“: zbog njihova međusobna poklapanja i razlike u odnosu na sve ostale valja pretpostaviti da je zlatar ili izradio prikaz prema uzoru nekog drugog ili se pak radi o postojanju konkretnog, zajedničkog uzora, čiju su kompoziciju vjerno slijedila oba majstora. Očito nikada neće biti moguće konačno ukloniti dvojbu „kopija ili zajednički uzor“, ali je zbog jedinstvenosti te građe u Karpatskoj kotlini i ikonografskog identiteta obaju prikaza,¹⁰⁹ kao i relativnom kronološkom položaju tih dviju posuda unutar građe, gotovo sigurno da prizori borbe životinja na vrču br. 2 i na zdjeli br. 21 nisu nastali neovisno jedan o drugom. Taj zaključak – slično kao i onaj u spomenutom slučaju vrčeva br. 2 i 7 – može utjecati na utvrđivanje činjenica oko nastanka građe.

IKONOGRAFSKA IDENTIČNOST U KARPATSKOJ KOTLINI 8. STOLJEĆA

Na primjer izražavanja ikonografske identičnosti koji je u svakom pogledu blizak Nagyszentmiklósu nailazimo u najbrojnijoj i najpoznatijoj skupini nalaza metalnih predmeta u

108. Njegov rukopis o životinjama prikazanima na građi koristio sam uz njegovu dozvolu, na čemu mu na ovom mjestu zahvaljujem.

109. Po Z. Kádrú slike na te dvije posude potpuno su identične, samo što je druga jako pojednostavljena varijanta prve, usp. Kádrú 1961, 121. (Nejasno je zašto je tu umiješao i usamljenog grifona s posude br. 20).

Eszerint ábrázolással díszített tárgyak összehasonlításakor egyedül a jelenetek hasonlósága, a hasonlóságuk foka alapján nem szabad dönteni. A tárgy maga és a rajta látható ábrázolás ugyanis külön életet élhetett: az előbbi kivitele a készítő ötvös képességétől, illetve önálló döntésétől függ (pl. az edény típusa, mérete, formája, díszítésének koncepciója, színvonala és minősége), míg az utóbbinál a kulturális körülmények (a megrendelő és/vagy az ötvös igényei és ismeretei) lehettek a meghatározók.

A nagyszentmiklósi 2. és 21. sz. edény állatküzdelmi jelenete (összehasonlításuk)

A 2. és 21. sz. edény állatküzdelmi jelenetei köztudottan hasonlítanak egymásra. Csak a képtípus és a kompozíció azonos (az viszont valamennyi lényeges részletében, vö. az állatok egymáshoz való viszonya, a fejek, lábak és a fark helyzete), minden más eltérő. Nem hiszem viszont, hogy az állatok fajtájában megmutatózó eltérésnek nagyobb jelentőséget kellene tulajdonítani: a 2. sz. korszón látható griff klasszikus megfogalmazású, a 21. sz. csészéé teljesen egyedi (N. Mavrodinov szerint oroszán-griff, László Gy.: szárnyas oroszán, Kádrú Z.: Pegazus + valamilyen ragadozó keveréke). Ugyanígy az előbbin ábrázolt lerogyó állat is egyértelműbben megfogalmazott (Kádrú Z. szerint nem szarvas, nem dämvad, hanem tulokfajta, Bartosievicz L. meghatározása szerint dämvad).¹⁰⁸ Az ornamentikában és a kidolgozás részleteiben számos lényeges különbség figyelhető meg, így pl. a 2. sz. korszón ábrázolt állatok teste relief-szerű és egyedül poncolással díszített, ugyanaz a 21. sz. csészén hurkákkal, sávokkal, bojtokkal sűrűn tagolt, a lerogyó állat jobb hátsó csüdjéből még egy hármás levélszirom is kinő. A két ábrázolás művészi felfogásában megmutatózó különbség a 2. és 7. sz. korszónál megfigyelhető hasonlítható: a modern európai ízlésnek is megfelelő esztétikummal (2. sz.) szemben itt is a túlbujjázó ornamentika áll (21. sz.). A 2. sz. korszó egyedi ötvösteknikája és a 21. sz. csésze sajátos ornamentikája, a készítő ötvös pontos vonalvezetése és felületkezelése alapján föl sem merülhetett, hogy ezt a két edényt egyazon műhely termékének tartsuk.

A kompozícióban megmutatózó egyezések jelentősége akkor mutatkozik meg, ha ezeket az ábrázolásokat a keleti és a bizánci állatküzdelmi jelenetekkel hasonlítjuk össze (vö. XXX). Valamennyi általam ismert a szóban forgó nagyszentmiklósiaknak csak párhuzamának mondható, mert több apró részletükben eltérnek; ezzel szemben a 2. és 21. sz. edényen láthatók egymással azonosnak tekinthetők. Ugyanezt figyeltük meg az „égberagadási jelenetek” kapcsán is: az egymással való egyezéseik és az összes többi-től való eltérésük alapján feltételezhető, hogy vagy az egyik ábrázolást készítette a másik alapján az ötvös, vagy pedig egy olyan, konkrét közös előkép meglétére kell következtetnünk, amelynek kompozícióját mindkét mester hűen követte. Nyilvánvaló, hogy a „másolás vagy közös előkép” dilemmáját végérvényesen sosem lehet majd eldönteni, de a kincsek a Kárpát-medencében egyedülálló volta és a

108. A kincsen ábrázolt állatokról készített kézirátát szíves engedélyével használhattam, melyért itt is köszönetet mondok.

Karpatskoj kotlini 8. st., skupini pravokutnih pojasnih okova s ukrasima izrađenima tehnikom na proboj koji prikazuju grifona u čučnju. Ikonografija tih grifona toliko je jednoobrazna da ih je moguće razlikovati samo na osnovi nebitnih, malih inačica (Stadler 1990, 305-350) koje valja smatrati posve prirodnim izrazom varijacija nastalih bezbrojnim ponavljanjem. Među mađarskim istraživačima, koji su bez provjere prihvatili mnogo puta ponavljaju izjavu Gy. Lászla, punu dalekosežnog značenja za društvenu i kulturnu povijest – iako formuliranu bez detaljnih analiza – dugo je vremena postojalo mišljenje kako se kod Avara ne mogu naći dva pojasna okova ista oblika (László 1956, 112; László 1957, 171-172; Bóna 1984, 335). Koliko je neodrživo to mišljenje pokazalo se već i zahvaljujući jednom radu od prije četvrt stoljeća, u kojemu se radilo s odabranim primjerima i s temeljno drukčijim ciljevima (Dekán 1972, 391, sl. 90,3-4: Szeged-Bilisics – Halimba; 394, sl. 93,8-9: Záhorska Bystrica – Kiskőrös; 396, sl. 98,3-4: Csepel – Bágyog-Gyűrhegy 405-407; 419), kao i jednoj disertaciji koja počiva na zbirci podataka prikupljenoj nedavno, koju možemo nazvati potpunom, pa je postalo jasno da tu tezu treba posve odbaciti.¹¹⁰ Na temelju rada G. Fancsalszkyja možemo navesti čitav niz primjera koji dokazuju „identičnost“ različitih jezičaca remena i pojasnih okova. Zahvaljujući njegovoj ljubaznoj spremnosti na suradnju, za ilustraciju ikonografskog identiteta odabrat ću jedan jedini primjer, individualno rješenje kompozicije glavnih jezičaca remena s prizorima borbe životinja tipa Nyékládháza, i to samo odabrane dijelove (Bálint 2004, sl. 162). U „identičnost“ triju primjeraka iz groblja u Érsekújváru (Nové Zámky, Slovačka) nema nikakve sumnje: ne samo sama kompozicija, već i oblikovanje likova – osim sitnih detalja s gledišta zlatarske tehnike – u potpunosti se poklapaju; očito su izrađeni u istoj radionici. Ikonografski im nalikuju i ostali predmeti u skupini (Bálint 2004, sl. 162,1-2,5-6) pa se hipoteza o društvenoj važnosti individualnosti u izradi pojasnih okova i njihovu spiritualnom značenju time pokazala neutemeljenom.

Ikonografska identičnost kod nekih bizantskih i srednjovjekovnih posuda

U nastavku ću na odabranim primjerima zorno pokazati kako se ikonografska identičnost pojavljuje u bizantskoj umjetnosti izrade metalnih predmeta i u umjetnosti ranosrednjovjekovne srednje Azije na koju su se istraživači Nagyszentmiklósa uvijek bili tako skloni pozivati. Namjerno sam odabrao posude čija su nalazišta međusobno vrlo udaljena. „Identičnost“ koja je kod njih utvrđena istodobno nam omogućuje i da u tom svjetlu realnije ocijenimo „identičnost“ „posuda u paru“ iz Nagyszentmiklósa – bila ta identičnost tipološka ili ikonografska.

Bizant

Prvi primjer su dvije patere, pronađene na međusobno udaljenosti od više tisuća kilometara, na dva različita kontinenta, čije vrijeme proizvodnje dijeli čitavo stoljeće. Drugi su dva vrča koji potječu iz iste građe i koji su nastali u isto vrijeme.

110. Fancsalszky 1993. Zahvaljujem autoru za korištenje njegova rukopisa., v. još Fancsalszky 2000, 306, sl. 7.

két ábrázolás közti ikonográfiai azonosság,¹⁰⁹ valamint a két edénynek a kincsen belüli relatív kronológiai helyzete miatt szinte bizonyos, hogy a 2. sz. korszak és a 21. sz. csésze állatküzdeltelen jelenete nem egymástól függetlenül készült. Ez a következtetés – a 2. és 7. sz. korszak tárgyalat esetéhez hasonlóan – kihatással van a kincs kialakulásának megítélésére.

KÉT IKONOGRÁFIAI AZONOSSÁG A 8. SZÁZADI KÁRPÁT-MEDENCÉBEN

Az ikonográfiai azonosság megnyilvánulásának Nagyszentmiklós szempontjából minden tekintetben közzeli példájára könnyű rátekinni a 8. századi Kárpát-medence legnagyobbat darabszámú és legjobban ismert fémelet-csoportjának, a téglalap alakú, áttört díszítésű, lekuporodó griffet ábrázoló övvereteknek körében. E griffek ikonográfija annyira egységes, hogy csak olyan lényegtelen, apró változataik különíthetők el (Stadler 1990, 305-350), melyek a végtelen számú ismétlődésből fakadó variációk legtermészetesebb megnyilvánulásának tekintendők. László Gy. sokszor megismételt, nagy horderejű társadalom- és kultúrtörténeti jelentőséggel is bíró, ámde részletelemzések nélkül tett kijelentését – annak ellenőrzése nélkül! – elfogadva a magyar kutatásban hosszú időn keresztül élt az a felfogás, mely szerint az avaroknál nincsen két egyforma övveret (László 1956, 112; László 1957, 171-172; Bóna 1984, 335). Ennek alaptalan volta már egy negyedik százada megjelent, kiragadott példákkal és alapvetően másféle célkitűzéssel dolgozó munkának köszönhetően kiderült (Dekán 1972, 391, Abb. 90,3-4: Szeged-Bilisics – Halimba; 394, Abb. 93,8-9: Záhorska Bystrica – Kiskőrös; 396, Abb. 98,3-4: Csepel – Bágyog-Gyűrhegy 405-407; 419), s egy, a közelmúltban elvégzett, teljesnek mondható adatgyűjtésre támaszkodó munka révén egyértelművé vált, hogy azt végérvényesen el kell vetni.¹¹⁰ Fancsalszky G. munkája alapján nagy számban lehet olyan példákra hivatkozni, amelyek a különféle szíjvégek, övveretek „azonosságát” mutatják. Szívességének köszönhetően az ikonográfiai azonosságot illusztrálандó az utóbbiból egyetlenegy választok ki, az egyedi megoldású állatküzdeltelen jelenetes nagyszíjvégek nyékládházi típusát, de még abból is csak egy kiragadott válogatást. Az érsekújvári temetőben napvilágot látott három példány „azonosságához” nem férhet kétség: nemcsak a kompozíció maga, de – egészen apró ötvöstechnikai részletektől eltekintve – az alakok megformálása is teljes mértékben megegyezik egymással; nyilvánvalóan ugyanabban a műhelyben készültek. Ikonográfiaiban a csoport többi tagja is ugyanilyen (XXX: 1, 2, 5, 6), úgyhogy az övveretek egyedi voltának tulajdonított társadalmi jelzőérték és spirituális jelentőség feltételezése alaptalannak bizonyul.

Ikonográfiai azonosság néhány bizánci és közép-ázsiai edény esetében

Az alábbiakban kiragadott példákkal szemléltetem, hogy miként jelentkezik az ikonográfiai azonosság a bizán-

109. Kádár Z. szerint az e két edényen látható kép teljesen azonos, csak az utóbbi az elsőnek erősen egyszerűsített változata volna, vö. Kádár 1961, 121. (Félreérthető módon idekeverte a 20. sz. edény magányos griffjét is.)

110. Fancsalszky 1993. Megköszönöm a szerzőnek, hogy kéziratos munkáját használhattam, ld. még Fancsalszky 2000, 306, 7. kép.

Jedna je patera nađena u alžirskom mjestu Cap Chéno-ua, a druga u porječju Kame – u muzej je navodno došla iz Pešnigorta (Bálint 2004, sl. 163). Prema znaku majstora reklo bi se da obje potječu iz Justinijanova doba, bez obzira što su istraživači ovu drugu datirali jedno stoljeće kasnije, u prvu polovicu 7. st. (Matzulewitsch 1929, 8, br. 15; 6, br. 10; T. 12-15; Dodd 1961, br. 14: 5; br. 77; Bank 1977, br. 85-87). Držak obaju posuda gotovo do polovice obuhvaća rub, a oblik i ukrasi su im umnogome identični: na njima je u stojećem stavu prikazan Posejdon kako gleda na desnu stranu i u ruci ima koplje, a pod nogom ribu. U sredini oba drška vidi se školjka sv. Jakova s po jednim delfinom na obje strane, koji su u jednom slučaju okrenuti prema van, a u drugom prema unutra. Na krajevima ruba što završavaju laganim urezom prikazana je glava koze i glava grifona. Glede ukrasa na dršku, možemo govoriti o potpunoj identičnosti kompozicije; razlike su neznatne i mogu biti samo individualne izmjenne prototipa koje su izveli zlatari. (Uzgred, prototip postoji samo u teoriji, budući da su se proizvođači uvijek oslanjali na konkretan uzor). Bitno je to što su obojica zlatara željela oblikovati i ukrasiti ručku onako kako je to u ono doba pri izradi patera posvuda bilo uobičajeno i poželjno. Vrlo važnom smatram činjenicu što obje posude na sebi nose žig s državnim znakom, što za problem koji upravo proučavamo znači da se tu radilo o standardnom tipu, pa čak i o tipu posude koju je država kontrolirala, odnosno odobravalala te da je pritom bio unaprijed zadan ne samo oblik, već automatski i tip ukrasa. Slijedom toga, očito je da je ogromna udaljenost između nalazišta Cap Chénoue i Pešnigorta zbog pripadnosti istom tipu posude potpuno potisnuta u drugi plan. Standardizacija tipa, oblika i ukrašavanja ukazuje na postojanje organizirane umjetnosti obrade metala, a uočene manje razlike treba promatrati kao normalne pojave u različitim radionicama.

Mogli bismo navesti još primjera kako su opstali određeni tipovi posuda koji su se u Bizantskom Carstvu u dotičnom razdoblju smatrali tipičnima.¹¹¹ To bi se moglo dopuniti spektakularnim slučajevima u kojima upotrebu nekog predmeta u srednjem vijeku više od pola tisućljeća dijeli od njegova tipološkog uzora. U riznici katedrale Sv. Marka u Veneciji jedna je zdjelica iz 10.-11. st. u tipološkom pogledu izravni nastavak kasnorimske, patera iz 12.-13. st. nastavak jedne ranobizantske, a čunjasta zdjela iz 13. st. nastavak je sličnih sasanidskih metalnih posuda (Hahnloser 1971, T. LX, gore, Nr. 68; T. LXI, br. 73; T. LXII). Iz svega toga proizlazi zaključak – inače posve evidentan – za istraživače Nagyszentmiklósa, naime, da pri proučavanju povijesnih međudodna između metalnih posuda niti tipološka, niti ikonografska identičnost ne može biti odlučujuć čimbenik sam po sebi.

Dva vrča koja ilustriraju „identičnost“ pronađena su 1889. god. u grobu 3 iz Apahide (Rumunjska) i potječu iz druge polovice 5. st. (Finály 1889, 308-309, T. I-II; Hampel 1905, III. T. 32-33; Bóna 1986, 146-147); čudno je što istraživači bizantske umjetnosti izrade metalnih predmeta do dana današnjeg nisu otkrili da bi im mogli biti korisni (Bálint 2004, sl. 164). Na temelju predočenih detaljnih fotografija¹¹² vrčevi

ci fémedény művességben és abban a kora középkori Közép-Ázsiában, mely felé Nagyszentmiklós kutatása mindig is magától értetődő módon fordul. Szándékosan olyan tárgyakat választottam, melyek lelőhelye igen távolesik egymástól. A tapasztalt „azonosságok” egyben arra is jók, hogy a fényükben a nagyszentmiklósi „páros edények” esetében észlelhető „azonosságokat” – lett légyenek azok tipológiaiak vagy ikonográfiaiak – reálisabban tudjuk értékelni.

Bizánc

Az első példa két olyan paténa esete, amelyek több ezer kilométerre egymástól, más-más kontinensen láttak napvilágot, és a készülésüket egy évszázad választja el egymástól. A második két olyan korsó, amely egyazon kincsből származik és egyszerre készült.

Az egyik paténa az algériai Cap Chénouáról származik, a másik a Káma-vidékről, állítólag Pešnigortból került múzeumba. A mesterjegyek alapján mindkettő Justinianus korinak tűnik, bár volt olyan kutató, aki az utóbbit egy évszázaddal későbbre, a 7. század 1. felére keltezte (Matzulewitsch 1929, 8, No. 15; 6, No. 10; T. 12-15; Dodd 1961, No. 14: 5; No. 77; Bank 1977, No. 85-87). Mindkettő füle majdnem félig körbefogja a peremét. A fülek alakja és díszítése messzemenő azonosságokat mutat: álló Poseidon látható rajtuk, aki jobbra néz, lándzsát tart a kezében, és a lába alatt egy hal van. Mindkét edény füle közepén egy Szent Jakab-kagyló, annak két oldalán pedig egy-egy delfin látható, melyek az egyiknél kifelé, a másiknál befelé néznek. A perem enyhe bevágásban végződő végein egy-egy kecske- vagy griff-fej ábrázolása van. A fülek díszítése tekintetében a kompozíció teljes azonosságáról beszélhetünk; az eltérések lényegtelenek, azok csakis az ötvösök egyéni változtatásai lehetnek a prototípushoz viszonyítva. (Az utóbbi egyébként is csak elméletben létezhetett, hiszen azt a készítők mindig egy konkrét előképre támaszkodtak.) A lényeg az, hogy mindkét ötvös egy olyan díszítésű fület kívánt készíteni, mely akkoriban a paténáknál általában elterjedt, kedvelt volt. Nagyon fontosnak tartom azt a körülményt, hogy mindkét edényen állami verdejegy van, ami a most vizsgált probléma számára azt jelenti, hogy egy standard, sőt: államilag ellenőrzött, illetve jóváhagyott edénytípussal van dolgunk, melynél – eszerint – nemcsak a forma volt eleve adott, hanem azzal automatikusan járt együtt az adott díszítés-típus is. Ezek után nyilvánvaló: Cap Chénouának és Pešnigortnak, a lelőhelyeknek egymástól való óriási távolsága teljesen háttérbe szorul az azonos edénytípushoz való tartozás mögött. A standard típus, forma, díszítés szervezett edényművességet jelez, s az azon belül mutatkozó kisebb eltérések az eltérő műhelyekhez való tartozás megnyilvánulásainak tekinthetők.

További példákat lehetne sorolni azzal kapcsolatban, hogy a Bizánci Birodalomban miként éltek tovább bizonyos, a maguk periódusában jellegzetesnek számító edénytípusok.¹¹¹ Ez kiegészíthető olyan látványos esetekkel, melyeknél fél évezrednél is nagyobb távolság választja el a középkori használatot a tipológiai előképétől, így pl. a velencei San Marco-katedrális kincstárában egy 10.-11. századi tálka késő római, egy 12.-13. századi paténa pedig korai bizánci és egy 13. századi csónak alakú tál a hasonló százánida

111. Proučavanje toga pitanja tek je nedavno započelo (Mundell Mango 2000).

112. Za dozvolu objavljivanja zahvaljujem gospodinu dr. Radu Harhoiu. Vidi

111. E kérdés vizsgálata a közelmúltban kezdődött el (Mundell Mango 2000).

nedvojbeno posjeduju potpunu sukladnost po tipologiji, dimenzijama i ornamentici, a to je zamislivo jedino u slučaju da potječu iz iste radionice i iz ruku jednog te istog majstora. Ta je sukladnost u bizantskoj umjetnosti izrade posuda od plemenitih metala neusporedivo visokog stupnja, tamo se mogu naći slučajevi koji se poklapaju s ovdje navedenima, a koje možemo opisati kao u najboljem slučaju slične ili se radi o poklapanjima još nižeg stupnja. Razmjeri identičnosti ukrašenih „posuda u paru“ iz Nagyszentmiklósa (br. 9 i 10, br. 13 i 14) premašuju čak i one iz Apahide, što podcrtava jedinstvenost ove građe s potpuno novog gledišta.

Srednja Azija

I s ovog ču područja navesti dva primjera umjetnosti obrade metala. Kao prvo, s lakoćom se mogu pozvati na onu „identičnost“ kod iranskih, odnosno srednjoazijskih zlatarskih proizvoda koja je podjednako općepoznata i među stručnjacima i među amaterima koji se bave sasanidskom umjetnošću obrade metala (Bálint 2004, sl. 165). Ikonografska identičnost prizora na medaljonu iz Kurilove i na dnu zdjelice iz Ufe (na oba orao, prikazan u identičnoj pozi, u kandžama drži gazelu podignute glave) za ovo što ovdje obrađujemo zanimljiva nam je zbog toga što je isti par izdavača te dvije posude datirao u različita razdoblja: prvu u 6.-7. st., a drugu u 7.-8. st. (Trever, Lukonin 1987, 116; br. 39, sl. 97; br. 29, sl. 89). Ako su predložene datacije točne, onda ne samo zbog zdjela sa sasanidskim prizorima kraljevskog lova, nego i putem ovog primjera sasanidske, odnosno srednjoazijske zlatarske umjetnosti možemo potvrditi da se radi o tipu posude koji tamo još nije bio obrađen s gledišta ikonografske identičnosti: određene scenske prikaze doista je cijenilo više naraštaja zlatara.

Kao drugi primjer naveo bih tri zdjele koje prikazuju pobjedu Dioniza,¹¹³ što ih je temeljito analizirao R. Ettinghausen (Bálint 2004, sl. 166) (Ettinghausen 1972, 3-10). One potvrđuju moju prethodnu tvrdnju, a njihova je ikonografska identičnost pogodna i za druge spoznaje. Sve su tri već općepoznate u istraživanjima ranosrednjovjekovnog Irana i srednje Azije. Zdjela iz Alkina nastala je na rubnom području Irana, u 5.-6. st. (promjer: 21 cm) (Marschak 1986, sl. 174). Zdjela iz nepoznatog nalazišta u sklopu zbirke Freer spada u P. Harperovu srednju skupinu sasanidskih kraljevskih zdjela i datirana je u 5.-7. st. (promjer: 21,9 cm) (Gunter, Jett 1992, 121-127). I zdjela koja se nalazi u British Museumu, iz okolice Badakhsana, nastala je u rubnom području Irana u 5.-6. st. (promjer: 22,6 cm) (Dalton 1964, 49-51, T. XXVII). Zajedničko im je to što sve tri potječu iz Irana, odnosno, iz kulturnog područja Carstva i iz istog razdoblja. Tip slike i kompozicija identični su kod svih triju, tako da je značenje sitnih odstupanja u detaljima (usp., npr., izvedba vitica i listova vinove loze, prisutnost ili odsutnost drva životva u donjem polju itd.) sekundarno; oni su izraz kreativne slobode zlatara, ali se isto tako i njihova različitost izra-

edények tipológiai tekintetben egyenes folytatását mutatja (Hahnloser 1971, T. LX, felül, No. 68; T. LXI, No. 73; T. LXII). Mindebből a nagyszentmiklósi kincs kutatása számára az a – különben teljesen evidens – következtetés adódik, hogy a fémedények történeti kapcsolatait kutatva sem a tipológiai, sem az ikonográfiai azonosság önmagában nem tekinthető perdöntőnek.

Az „azonosságot“ illusztráló két korszak 1889-ben, a 3. apahidai (Apahida, Románia) sírban látott napvilágot, az 5. század 2. feléből származnak (Finály 1889, 308-309, T. I-II; Hampel 1905, III. T. 32-33; Bóna 1986, 146-147); különös, hogy a bizánci fémedény-művészet kutatói mindmáig nem fedezték fel maguknak. A rendelkezésre álló részletfotók¹¹² alapján egyértelmű, hogy teljes tipológiai, méretbeli és ornamentikai egyezést mutatnak, ami csakis abban az esetben képzelhető el, ha egyazon műhelyben, egyazon mester kezétől készültek. Ez az egyezés a bizánci nemesfém edényművészetben páratlanul magas fokú, ott csak az imént ismertetethez hasonló értékűekkel, vagy még alacsonyabb fokú egyezésekkel lehet találkozni. A nagyszentmiklósi díszített „páros edények“ (9. és 10. sz., 13. és 14. sz.) azonosságának mértéke azonban még az apahidaiakét is meghaladja, ami egy újabb szempontból nézve is a tárgyalt kincs egyedülálló voltát húzza alá.

Közép-Ázsia

E fémművészet területéről is két példát hozok fel. Elsőként könnyű hivatkoznom az iráni, illetve közép-ázsiai ötvösség termékei közül arra az „azonosságra“, mely a szászánida fémművészet szakértői és amatőrjei körében egyaránt közismert. A kurilovai korszak medaillonjában, valamint az ufai tálka fenekén ábrázolt jelenetek között megfigyelhető ikonográfiai azonosság (mindkettőnél azonos pózban ábrázolt sas felemelt fejű gazellát tart a karmai között) azáltal válik érdekessé, hogy a két edényt ugyanaz a szerzőpáros eltérő időszakra keltezte: az első korát a 6.-7., a másodikét a 7.-8. századra tették (Trever, Lukonin 1987, 116; No. 39, fig. 97; No. 29, fig. 89). Amennyiben a javasolt kormeghatározások helytállóak, akkor – a szászánida királyi vadászatot ábrázoló tálak mellett – ez a szászánida, illetve közép-ázsiai ötvösségből vett és ott az ikonográfiai kontinuitás szempontjából eddig nem tárgyalt edénytípusra vonatkozó példa is megerősíti: bizonyos jelenetes ábrázolások valóban több ötvösszemzedéken át voltak kedveltek.

Másodikként arra a három, Dionysos¹¹³ győzelmét ábrázoló tálra utalok, amelyek együttesét behatóan elemezte R. Ettinghausen (Ettinghausen 1972, 3-10). Ezek megerősítik az imént tett megállapításom, de ikonográfiai azonosságuk más tanulságok levonására is alkalmas. A kora középkori Irán és Közép-Ázsia kutatásában mindhárom közismert. Az alkinói Irán peremvidékén készült, 5.-6. századi (átm.: 21 cm) (Marschak 1986, Fig. 174). A Freer-gyűjtemény ismeretlen lelohelyű tálja a szászánida királyi tálak Harper-féle középső csoportjába tartozik, az 5.-7. századra keltezik (átm.: 21,9 cm) (Gunter, Jett 1992, 121-127). A Badakhsan környékéről a British Museumba került tál szintén az iráni peremvidéken és az 5.-6. században készült (Dalton 1964, 49-51, Pl. XXVII)

još Harhoiu 1998, T. LX; Or 2000-2001, 189-190, sl. 30,11.

113. Ovu identifikaciju „zastranjanjem“ smatra Goldman (1997, 262: B22).

112. Közzétételük engedélyezésért Dr. Radu Harhoiunak tartozom köszönettel. Ld. még Harhoiu 1998, T. LX; Or 2000-2001, 189-190, Fig. 30,11.

113. Ezt az azonositást „aberránsnak” tartja (Goldman 1997, 262: B22).

žava brojnim razlikama u tehničkom umijeću zlatara. (Na osnovi detaljnosti i bogatstva ukrasnih elemenata, punciranih ukrasa na prednjoj strani ili pak njihovih nedostataka, odnosno kakvoće punciranja, možemo ih poredati od najkvalitetnijih prema manje kvalitetnim: nepoznato nalazište [Freer Gallery], Alkino, Badakhsan.) Komplet tih triju zdjela stručnjacima za srednjoazijsku umjetnost nameće, naravno, više pitanja, ali i nespecijalistima, pa time i istraživačima nalaza tog doba iz Karpatske kotline, omogućuje određene spoznaje. Naime, ponovo ukazuje na činjenicu koliko nalazište može biti nevažno za podrijetlo dotičnog predmeta: bilo da su se te zdjele pojavile u sâmom Iranu, u porječju Kame ili u Afganistanu, uvijek su došle iz iste kulturne regije. Identičnost u njihovoj tematici i kompoziciji ne možemo zamisliti drugačije nego da su trojica zlatara, možda regija međusobno udaljena stotinama kilometara i barem pola stoljeća, vjerno slijedili isti tip slike. Naposljetku, od velikog je kulturno-povijesnog značenja i činjenica što je neka klasična antička tema mogla biti omiljena u sasanidskom Iranu, odnosno u srednjoj Aziji. Naznake za to poznate su već otprije. Ukažimo posebice još i na veličinu regije koju opisuju mjesta njihova podrijetla – to svjedoči o dalekom širenju te antičke teme i njene omiljenosti dva do tri stoljeća ranog srednjeg vijeka. Sličnu pojavu susrećemo u potrazi za ikonografskim poveznicama prikaza grifona na zdjeli br. 20 iz Nagyszentmiklósa – kao i kod upravo opisanih zdjela, i ovdje vidimo kako se u relativno kratko vrijeme dotični tip slike koristio vjerno izvorniku. Sve brojniji podaci u tom smislu i njihova temeljita analiza valjda će jednom rasvijetliti treba li relativnu postojanost, odnosno učestalo korištenje pojedinih tipova slike, doista povezivati s određenim razdobljem, ili bismo glede tog razdoblja – također osim identične teme – prije trebali razmišljati o koegzistenciji različitih tipova slika.

POGOVOR

Nekoliko riječi o još jednom od motrišta nastavka postojanja ranosrednjovjekovnih scenskih prikaza u suvremeno doba, o tome kako ih promatraju neki u arheološkim istraživanjima ranosrednjovjekovne srednje, jugoistočne i istočne Europe i – još i više – u najrazličitijim poluznanstvenim i popularnoznanstvenim radovima.

Dakle, svjestan sam kako je za veliki dio znanstvenika koji djeluju u spomenutoj regiji, ali ipak puno više za čitavu masu amatera i diletanata neprihvatljiva misao kako kod scenskih prikaza na ranosrednjovjekovnim nalazima, otkrivenima na njihovu području, moramo odustati od zamisli da se radi o originalnim djelima umjetnosti dotičnog naroda u srednjem vijeku. Promjenu gledišta znanosti, osim psiholoških i povijesnih čimbenika, otežava i potreba koja se izražava u društvu i gospodarstvu (tržište knjiga): zbog sve većeg zanimanja za arheološku periodiku skokovito su narasle i mogućnosti i zahtjevi koje mora zadovoljiti popularna znanost. Zbog znanstvene rutine mnogima teško pada suočavanje s time da puka činjenica što se ornamentalni

(átm.: 22,6 cm). Kôzös vonásuk, hogy mindegyikük Iránból, illetve a birodalom kulturális területéről és ugyanabból a periódusból származik. A képtípus és a kompozíció mindháromnál tökéletesen azonos, ami mellett az apró részletbeli eltérések (pl. a szőlőindák és -levelek kidolgozása, az alsó mezőben az életfák megléte vagy hiánya stb.) jelentősége másodlagos; azok az ötvös szabad alkotókedvének megnyilvánulásai, de ugyanígy a köztük fennállt különbséget tükrözi az ötvösmunka technikai színvonalában megfigyelhető számos különbség is. (A díszítőelemek részletessége és gazdagsága, az előlap poncolása vagy annak elmaradása, illetve a poncolás minősége alapján a következőképpen rangsorolhatók, a kiválótól a gyengébb felé haladva: az ismeretlen lelőhelyű [Freer Gallery], Alkino, Badakhsan.) E három tál együttese természetesen több részletkérdést vet föl a közép-ázsiai művészet szakértői számára, de kínál némi tanulságot a nem-specialistáknak, így az említett leletekével egykorú Kárpát-medencét kutatóknak is. Újból és egyértelműen figyelmeztet ugyanis arra, hogy a lelőhely az adott tárgy eredete szempontjából mily nagy mértékben lehet indifferens: e tálak kerültek légyen elő Iránban magában, a Káma-vidéken vagy Afganisztánban, akkor is mindenképpen ugyanazon kulturális régióból származnak. A tematikájukban és kompozíciójukban megmutatkozó azonosság nem képzelhető el másként, mint hogy a három, egymástól akár száz kilométerekkel távolabb és min. félévszázadnyi eltéréssel működő ötvös hűen követte ugyanazt a képtípust. Végül művelődéstörténetileg nagy jelentőségű az a tény, hogy egy klasszikus antik téma kedveltté válhatott a szászánida Iránban, illetve Közép-Ázsiában, aminek egyes jelei már eddig is ismertek voltak (ld. XXX). Érdemes ezen kívül még külön megfigyelni annak a régióknak a nagyságát, amelyet a származási helyük kijelöl – ez az adott, antik eredetű téma szélesen elterjedt és a kora középkor 2-3 évszázadán keresztül népszerű voltáról tanúskodik. Hasonló jelenséggel találkozunk a nagyszentmiklósi 20. sz. csésze griffábrázolásának ikonográfiai kapcsolatait keresve (ld. XXX) – miként a most tárgyalt tálak esetében, azoknál is az adott képtípusnak viszonylag rövid időn belül történt és az eredetiéhez hű felhasználását látjuk. Az adatok számbeli gyarapodása és azok beható elemzése remélhetőleg egyszer meg tudja majd világítani, hogy az egyes képtípusok viszonylagos állandósága, illetve gyakorisága valóban egy-egy periódushoz kötődik-e, vagy pedig egy adott időszakot nézve – azonos téma mellett is – inkább többféle képtípus egymás mellett élésével számolhatunk.

NEM KÖZVETLENÜL IDE TARTOZÓ UTÓSZÓ

A kora középkori jelenetes ábrázolások modern kori utóéletének egyik aspektusáról, arról, hogy miként tekintenek rájuk néhányan a kora középkori közép-, délkelet- és kelet-európai régészeti kutatásban és – még inkább – a legkülönbözőbb féltudományos és népszerűsítő munkákban:

Tisztában vagyok azzal, hogy az említett régióban dolgozó kutatók nagy része, de még inkább az amatőrök és dilettánsok tömege számára elfogadhatatlan az a gondolat, hogy az országuk területén napvilágot látott kora középkori leleteken látható jelenetes ábrázolásokról le kellene mondaniuk mint az adott kora középkori nép művészetének eredeti alkotásairól. A szemléletváltást a tudományban a

elementi orijentalnih korijena, odnosno tipa, pojavljuju na ranosrednjovjekovnim predmetima iz srednje, jugoistočne i istočne Europe – sama po sebi ne znači da predmeti posjeduju neposrednu vrijednost izvora za događajnu povijest. Sukladnost ornamentike ne treba automatski promatrati kao dokaz da je spomenuta ornamentika posljedica izravne veze mjesta podrijetla određenog predmeta sa svojom širom regijom i/ili kulturom, a još manje da su te sukladnosti izraz izravnog orijentalnog nasljeđa. (Obradu ove teme dodatno otežava to što se određeni narodi koji danas žive u srednjoj, jugoistočnoj i istočnoj Europi – s razlogom ili bez razloga, svejedno je – smatraju izravnim potomcima i/ili duhovnim nasljednicima dotičnih ranosrednjovjekovnih naroda, zemalja i kultura i na temelju te svijesti o podrijetlu integriraju ranosrednjovjekovne nalaze i prikaze na njima u kulturnu povijest vlastitoga naroda [ali ne zemlje!]). Bez obzira na to, put koji je zacrtan na osnovi problema prikupljenih u ovom poglavlju i metoda koje su u njemu naznačene, smatram jednim putem kojim je u daljnjoj budućnosti moguće doći do razjašnjenja onoga što je u tadašnjem svijetu bilo zajedničko i onoga što predstavlja individualni doprinos pojedinih naroda i kultura univerzalnoj civilizaciji. Gnoti seauton.

pszičés és történeti faktorok mellett megnehezíti a társadalomban és a gazdaságban (könyvpiac) megnyilvánuló igény is. A régészeti korok iránti érdeklődés folyamatos növekedése következtében ugyanis a tudomány-népszerűsítésnek mind a lehetőségei, mind annak követelményei ugrásszerűen megnöttek. Sokak számára a beidegződések miatt hasonlóképpen nehéz lehet szembenézni azzal a körülménnyel, hogy maga a tény: keleti gyökerű, illetve típusú ornamentikai elemek előfordulása kora középkori közép-, délkelet- és kelet-európai tárgyakon önmagában még nem közvetlen politikai történeti forrásértékű. A megfigyelhető egyezések nem tekinthetők automatikusan annak a tanújelének, hogy az adott ornamentika előfordulása az adott tárgy származási helyének tágabb régiójával és/vagy kultúrájával való közvetlen kapcsolat következménye lenne, és azok még kevésbé nem egy közvetlen közel-keleti örökség megnyilvánulásai. (Tovább nehezíti e probléma kezelését, amikor a ma élő közép-, délkelet- és kelet-európai népek némelyike – alappal-e vagy alaptalanul, ez itt érdektelen is – az adott kora középkori népek, országok, kultúrák közvetlen leszármazottjának és/vagy szellemi örökösének tartja magát, s ezen származástudat alapján a kora középkori leleteket, az azokon látható ábrázolásokat a saját népének [és nem az országának!] művészettörténetébe integrálja.) Mégis, az e fejezetben összegyűjtött problémák és vázolt módszerek alapján kirajzolódó utat látom egyedül járhatónak annak a folyamatos, a távoli jövőben elérendő felderítéséhez, hogy mi volt a közös az akkori világban, és mi az egyes népek, kultúrák egyedi hozzájárulása az egyetemes civilizációhoz. Gnóthi seauton.

LITERATURA / IRODALOM :

- Åberg N., 1929, *Typologie, Reallexikon der Vorgeschichte* 13, Berlin, 508-509.
- Ackerman Ph., 1939, Some Problems of Early Iconography, u: *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*, eds. A. U. Pope, Ph. Ackerman, Teheran-London-New York-Tokyo 2, 881-883.
- Adamova A., 1998, The Repetition of Compositions and the Problem of the Identification of Artists in Persian Painting, u: V. S. Curtis, R. Hillenbrand, J. M. Rogers, *The Art and Archaeology of Ancient Persia. New Light on the Parthian and Sasanian Empires*, London-New York, 175-181.
- Aga-Oglu M., 1946, Is the Ewer of St-Maurice d'Agaune a Work of Sassanian Iran? *ArtB* 28, New York, 160-170.
- Åkerström-Hougen G., 1981, Falconry as a motif in early Swedish art. Its historical and art historical significance, u: *Les pays du Nord et Byzance (Scandinavie et Byzance)*, Acta Universitatis Upsaliensis, Figura, Nova Series 19, Uppsala, 266-270.
- Alföldi A., 1949, Die Goldkanne von St-Maurice d'Agaune, *ZSAG* 10, Zürich, 1-27.
- Alföldi A., 1951, Études sur le trésor de Nagyszentmiklós, *CahArch* 5, Paris, 121-149.
- Alföldi A., 1954, Études sur le trésor de Nagyszentmiklós, *CahArch* 7, Paris, 61-67.
- Ancient Hungarians 1996, *The Ancient Hungarians*, ed. I. Fodor, Budapest
- Antiquity 67, 1993, 121-156. (H. Cleere, Central European archaeology in transition, 121-122; L. Miraj, M. Zaqa, Conceptual changes in Albanian archaeology, 123-125; V. Velkv, Archaeology in Bulgaria, 125-129; E. Neusupný, Czechoslovakia: the last three years, 129-134; E. Gringmuth-Dallmer, Archaeology in the former German Democratic Republic since 1989, 135-142; S. Bökönyi, Recent developments in transition, 142-145; R. Schild, Polish archaeology in transition, 146-150; P. M. Dolukhanov, Archaeology in the ex-USSR: post-perestrojka problems, 150-156)
- Appelgren-Kivalo Hj., 1912, Die Grundzüge des skythisch-permischen Ornamentstiles, Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja 26, Helsinki
- Appelgren-Kivalo Hj., 1931, *Alt-altaische Kunstdenkmäler. Briefe und Bildermaterial von J. R. Aspelins Reisen in Sibirien und der Mongolei, 1887-89*, Helsingfors
- Arisztotelész, Poétika, Budapest (prijevod J. Sarkady 1963)
- Arneth J., 1850, *Monumente des K. K. Münz- und Antiken-Cabinettes in Wien. Die antiken Gold- und Silber-Monumente des K. K. und Antiken-Cabinettes in Wien*, Wien
- Arnold Sir Th. W., 1924, *Survivals of Sasanian and Manichaean Art in Persian Painting*, Oxford
- Aslanov et al. 1966, G. M. Aslanov, T. I. Golubkina, S. G. Sadychzade, *Katalog zolotykh i serebrjanykh predmetov iz archeologičeskikh raskopok Azerbajdzana*, Baku
- Awaren 1985, *Awaren in Europa. Schätze eines asiatischen Reitervolkes 6.-7. Jh.*, ed. W. Meier-Arendt, Nürnberg
- Azarpay et al. 1981, G. Azarpay, A. M. Belenitskii, B. I. Marshak, M. J. Dresden, *Sogdian painting: the pictorial epic in Oriental art*, Berkeley
- Azarpay G., 1976, Nanā, the Sumero-Akkadian Goddess of Transoxiana, *Journal of American Oriental Society* 96, New Haven, 536-546.
- Azarpay G., 1995, A Jataka Tale on a Sasanian Silver Plate, *BullAsialnst* 9, Bloomfield Hills, 99-125.
- Bagautdinov et al. 1998, R. S. Bagautdinov, A. V. Bogačev, S. E. Zubov, *Prabolgary na Srednej Volge (U istokov istorii tatar Volgo-Kam'ja)*, Samara
- Baginski A., Tidhar A., 1980, *Textiles from Egypt 4th-13th Centuries C.E.L.A.*, Jerusalem
- Bajpakov K. M., Ternovaja G. A., 2001, Ženskie božestva Kazachstana na Velikom Sélkovom Puti, *Izvestija Ministerstva Obrazovanija i Nauki Nacional'noj Akademii Nauk Respubliki Kazachstana. Serija Obščestvennykh Nauk* 1, Almaty, 219-234.
- Bálint Cs. 1993, Probleme der archäologischen Forschung zur awarischen Landnahme, u: *Ausgewählte Probleme europäischer Landnahmen des Früh- und Hochmittelalters. Methodologische Grundlagendiskussion im Grenzbereich zwischen Archäologie und Geschichte*, I-II., eds. M. Müller-Wille, R. Schneider, *Vorträge und Forschungen* 41, Sigmaringen, 195-273.
- Bálint Cs., 1994, A 9. századi magyarság régészeti hagyatéka, u: *Honfoglalás és régészet*, ed. L. Kovács, Budapest, 39-46.
- Bálint Cs., 1995, Il tesoro di Nagyszentmiklós, u: *Gli Avari. Un popolo d'Europa*, ed. G. C. Menis, Udine, 201-207.
- Bálint Cs., 1996, A kora középkori kelet-európai steppe régészete és a 9-10. századi magyarok, *Magyar Tudomány* 1996/8, Budapest, 937-947.
- Bálint Cs., 2000, Byzantinisches zur Herkunftsfrage des vielteiligen Gürtels, u: *Kontakte zwischen Iran, Byzanz und der Steppe im 6.-7. Jahrhundert*, ed. Cs. Bálint, *VariaArchHung* 10, Budapest, 99-162.
- Bank A. V., 1959, Greben' iz Sarkela-Beloj veži, *MIASSSR* 75, Moskva, 333-339.
- Bank A., 1972, Les modèles de Constantinople et les copies locales (d'après les objets d'art mineure du X^e-XII^e ss.), u: *Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art. Actes du XXII^e Congrès International d'Histoire de l'Ar*, ed. Gy. Rózsa, Budapest, 177-184.
- Bank A., 1977, *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, Leningrad
- Bárdos E., 1998, *A Kárpát-medence legnagyobb avarkori temetője*, Kaposvár
- Bartha A., 1968, *A IX-X. századi magyar társadalom*, Budapest
- Beckwith J. G., 1974, Byzantine Tissus, u: *Actes du XIV^e Congrès International des Études Byzantines à Bucarest*, eds. M. Berza, E. Stanescu, București
- Belavin A. M., 2001, Bljachi s "ochotnič'im" sjuzetom iz Verhnego Prikam'ja, *Archeologija i Étnografija Srednego Priural'ja* 1, Berezni-ki, 116-122.
- Benda K., 1960, Le trésor [sic] des vases d'or de Nagyszentmiklós [sic] sous une lumière [sic] nouvelle, *Byzantinoslavica* 21, Praha, 282-287.
- Benda K., 1963, Stríberny terč se sokolníkem ze Starého Města u Uher-ského Hradište, *PamArch* 54, Praha, 41-65.
- Benda K., 1973, Mikulčický orans, *PamArch* 64, Praha, 86-104.
- Berliner R., 1963, Horsemen in Tapestry Roundels found in Egypt, *The Textile Museum Journal* 12, Washington, 39-54.
- Bernbeck R., 1997, *Theorien in der Archäologie*, Tübingen-Basel
- Berthier F., 1990, Le voyage des motifs. I. Le trône aux lions et la porte aux lions, *ArtAs* 45, Paris, 114-123.
- Berthier F., 1991, Le voyage des motifs. II. La Lune, le Soleil, le Feu, *ArtAs* 46, Paris, 111-121.
- Bizantini 1982, Cavallo G. et al., *I Bizantini in Italia*, Antica Madre 5, Milano
- Bloch M., 1963, *Mélanges historiques I*, Bibliothèque de l'École Pratique des Hautes Études Vie, Paris
- Bóna I., 1984, A népvándorlás kor és a korai középkor története Magyarországon, u: *Magyarország története. Előzmények és magyar történet 1242-ig*, eds. Gy. Székely, A. Bartha, Budapest, 265-373; II, 1586-1606.
- Bóna I., 1986, Daciától Erdőelvéig. A népvándorláskor Erdélyben (271-896), u: *Erdély története három kötetben I*, ed. A. Mócsy, Budapest, 107-234.
- Bord L.-J., Skubiszewski P., 2002, De l'homme-scorpion mésopotamien à la "sauterelle" apocalyptique. A propos des illustrations d'Ap 9, 1-12 aux IX^e-XI^e siècles, *CCM* 45, Poitiers, 5-24.
- Brather S., 2000, Ethnische Identitäten als Konstrukte der frühgeschichtlichen Archäologie, *Germania* 78, Frankfurt am Main, 139-177.
- Brett et al. 1947, G. Brett, W. J. Maculay, R. B. K. Stevenson, *The Great Palace of the Byzantine Emperors, Being a First Report on the Excavations carried out in Istanbul on behalf of the Walker Trust*, Oxford-London
- Brown K. R., 1989, The Morgan Scramasax, *MetMusJ* 24, New York, 71-73.
- Bruneau Ph., 1984, Les mosaïstes antiques avaient-ils des cahiers de modèles?, *RA* 1984, Paris, 241-272.
- Budinský-Krička V., Fettich N., 1973, *Das altungarische Fürstengrab von Zemplín*, *Archaeologica Slovaca-Monographiae* 2, Bratislava
- Bureš J., 1964, *Islamská ornamentika ze Kalice*, *Musaica* 15/4, Bratislava,

- 44-64.
- Byzanz 2001, *Byzanz. Das Licht aus dem Osten*, ed. Ch. Stiegemann, Mainz
- Carter Ch. E., 1997, Ethnoarchaeology, in: *The Oxford Encyclopaedia of Archaeology in the Near East 1-5*, ed. E. M. Meyers, New York-Oxford, 280-284.
- Cavallo G., 1982, La cultura italo-greca nella produzione libraria, u: *I Bizantini in Italia*, Milano, 497-612.
- Chalikova E. A., Chalikov A. Ch., 1981, *Altungarn an der Kama und im Ural*, RégFüz II, Budapest
- Champion S., 1982, *DuMont's Lexikon archäologischer Fachbegriffe und Techniken*, Köln
- Champion S., 1997, Vergesellschaftung, u: *The Oxford Encyclopaedia of Archaeology in the Near East 2*, ed. E. M. Meyers, New York-Oxford, 151-156.
- Chaumont M.-L., 1958, Le culte d'Anahita à Staxr et les premiers Sassanides, *RHistRel* 153, Paris, 154-175.
- Chaumont M.-L., 1965, Le culte de la déesse Anahita (Anahit) dans la religion des monarques d'Iran et d'Arménie au I^{er} siècle de notre ère, *Journal Asiatique* 253, 178-181.
- Christensen A., 1944, *L'Iran sous les Sassanides*, Annales du Musée Guimet, Bibliothèque d'Études 48, Copenhague-Paris, (Reprint: Osnabrück 1971)
- Claude D., 1985, *Der Handel im westlichen Mittelmeer während des Frühmittelalters. Untersuchungen zu Handel und Verkehr der vor- und frühgeschichtlichen Zeit in Mittel- und Nordeuropa*, II. Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen Phil.-Hist. Kl. III. 144, Göttingen
- Coomaraswamy K., 1937, The Rape of a Nāgī: an Indian Gupta Seal, *BMusFA* 35, Boston, 38-57.
- Crna Gora 1967, *Istorija Crne Gore*, ur. M. Djurović, Titograd
- Cribb R., 1991, *Nomads in archaeology (New Studies in Archaeology)*, Cambridge
- Csallány D., 1959, Ungarische Zierscheiben aus dem X. Jahrhundert, *ActaArchHung* 10, Budapest, 281-325.
- Daim F., 1987, *Das awarische Gräberfeld von Leobersdorf*, *NÖ, Studien* 3/1, Wien
- Daim F., 1996, Scharnierbeschlag mit Darstellung eines Falkners, u: *Reitervölker aus dem Osten. Hunnen und Awaren*, Begleitbuch und Katalog, Burgenländische Landesausstellung, ed. F. Daim, Eisenstadt
- Daim F., 1998, Archaeology, Ethnicity and the Structures of Identification: The Example of the Avars, Carantians and Moravians in the eighth Century, u: *Strategies of Distinction. The Construction of Ethnic Communities, 300-800*, eds. W. Pohl, H. Reimitz, Leyden-Boston-Cologne, 71-94.
- Dalton O. M., 1964, *The Treasure of Oxus with other Examples of Early Oriental Metalwork*, London
- Darkevič V. P., 1976, *Chudožestvennyj metall Vostoka VIII-XII vv*, Moskva
- Dauphin C., 1978, Byzantine Pattern Books: A Reexamination of the Problem in the Light of the "Inhabited Scroll", *Art History* 1, 400-423.
- Dekán J., 1972, Herkunft und Ethnizität der gegossenen Bronzeindustrie des VIII. Jahrhunderts, *SlovArch* 20, Bratislava, 317-452.
- Dekán J., 1976, *Moravia Magna. Großmähren – Epoche und Kunst*, Bratislava
- Der Nersessian 1987, *Der Nersessian, Sirapie, Achtamar*, Milano
- Dercsényi D., 1943, *A székesfehérvári királyi bazilika*, Magyarország Művészeti Emlékei II, sorozat I, Budapest
- Dienes I., 1972, *A honfoglaló magyarok*, Budapest
- Distelberger A., 1996, *Das awarische Gräberfeld von Mistelbach (Niederösterreich)*, Monographien 3, Innsbruck
- Djakonova N. V., Smirnova O. I., 1967, K voprosu o kul'te Nany (Anachity) v Sogde, *SovArch* 1967/1, Moskva, 74-83.
- Dodd E. C., 1961, *Byzantine Silver Stamps*, DOS 7, Washington D.C.
- Domyo M., 1981, Some Observations on the Silk with Design of Lion Hunt owned by the Hōryū-ji, *BAOM* 3, Tokyo, 115-126.
- Duchesne-Guillemin J., 1971, Art et religion sous les Sassanides, u: *Atti del convegno internazionale sul tema: La Persia nel medioevo*, Roma, 377-388.
- Dufour M., Wartelle A., 1973, *Aristote, Rhétorique III*, Paris
- Durand J., 1998, La „patène Stocklet“ au Louvre, *Revue du Louvre* 1998/4, Paris, 17-20.
- Dvornicenko V. V., Fëdorov-Davydov G. A., 1989, Raskopki kurganov v zone stroitel'stva Kal'mycko-Astrachanskoi i Nikol'skoj orositel'nych sistem, u: *Sokrovišča sarmatskich i drevnie goroda Povolž'ja*, ed. K. A. Smirnov, Moskva
- Egami N., 1974, On the Figure or the Iranian Goddess Anahita as an Example of the Continuity of the Iranian Culture, u: *Commemoration Cyrus I. Hommage universel, Actes* 1974, Leiden, 221-228.
- Egger G., 1956, Stilkritische Untersuchungen an spätantiken Textilien, *JbKHSWien* 52, Wien
- Encyclopaedia 1997, *The Oxford Encyclopaedia of Archaeology in the Near East 1-5*, ed. E. M. Meyers, New York-Oxford
- Erdélyi I., 1966, *Die Kunst der Awaren*, Budapest
- Erdélyi I., 1985, Megjegyzések a nagyszentmiklósi kincsről, *MFME* 1984/85-1, Szeged, 29-37.
- Erdélyi I., Pataky L., 1968, A nagyszentmiklósi „Attila-kincs“ leletkörülményei, *MFME* 1968, Szeged, 35-45.
- Erdmann K., 1943, Zur Chronologie der sog. „Jagdschalen“, *ZDMG* 97, Leipzig, 268-283.
- Erdmann K., 1951, Die Entwicklung der sāsānidischen Krone, *ArslI* 15-16, Ann Arbor, 87-123.
- Ethnoarchaeology 1979, *Implications of Ethnography for Archaeology*, ed. C. Kramer, New York
- Ethnoarchéologie 1992, *Justification, problèmes, limites*, XII^e Rencontres Internationales d'Archéologie et d'Histoire d'Antibes, Juan-les-Pins
- Ettinghausen R., 1972, *From Byzantium to Sasanian Iran and the Islamic World*, The L. A. Mayer Memorial Studies in Islamic Art and Archaeology 3, Leiden
- Ettinghausen R., 1979, Bahram Gur's Hunting Feats or the Problem of Identification, *Iran* 17, London, 25-31.
- von Euw A., 1991, Ikonologie der Heiratsurkunde der Kaiserin Theophanu, u: *Kaiserin Theophanu. Begegnung des Osten und Westen um die Wende des ersten Jahrtausend II*, eds. A. von Euw, P. Schreiner, Köln, 175-191.
- von Falke O., 1953, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Tübingen
- Fancsalszky G., 1993, Állat- és emberábrázolás a késő avar kori öntött bronz övvereteken, Egyetemi doktori értekezés kézírata, Budapest
- Fancsalszky G., 1999, Avar öv – avar griff – avar társadalom, *Életünk* 1999/2, Szombathely, 193-224.
- Fancsalszky G., 2000, Állat- és emberábrázolás a késő avar kori öntött bronz övvereteken (1993-1999), u: *Hadak útján*, ed. L. Bende et al., Szeged, 285-310.
- Fedorova N. V., 1990, Silverware of "Magna Hungaria", u: *Congressus Septimus Internationalis Fenno-Ugristarum 6*, Sessiones Sectionum, Dissertationes, Historica, archaeologica et anthropologica, eds. J. Barta et al., Debrecen, 161-162.
- Fettich N., 1926, Die Tierkampfszene in der Nomadenkunst, u: *Recueil d'études dédiées à la mémoire de N. P. Kondakov*, Praha, 81-92.
- Filov B., 1932, *Geschichte der altbulgarischen Kunst bis zur Eroberung des bulgarischen Reiches durch die Türken*, Berlin-Leipzig
- Filozófiai kislexikon 1972, *Filozófiai kislexikon*, Budapest
- Finály G., 1889, Az apahidai lelet, *ArchÉrt* 9, Budapest, 308-309.
- Fischer H., 1993, "...in leichten Fällen hilft auch die Terminologie" Kommentar zu: Ulla Johansen: Materielle oder materialisierte Kultur?, *ZfE* 118, Hamburg, 145-157.
- Fitzgerald C. P., 1965, *Barbarian Beds. The Origin of the Chair in China*, London
- Fodor et al., 1996, I. Fodor, Gy. Diószegi, L. Legeza, *Őseink nyomában. A vándorló, honszerző és kalandozó magyarok képes krónikája*, Budapest
- Fodor I., 1996, *„Őseinket felhozád...“ A honfoglaló magyarság, Kiállítási katalógus*, Budapest
- de Francovich G., 1984, Persia, Siria, Bisanzio e il Medioevo artistico europeo, *Nuovo Medioevo* 25, Napoli, 139-189.
- Frobenius L., 1898, *Die Weltanschauung der Naturvölker*, Weimar
- Frobenius L., 1921, *Paideuma: Umriss einer Kultur- und Seelenlehre*, München
- Fukai Sh., Horiuchi K., 1972, *Tāq-i Bustān, I-IV*, Tokyo 1969-1984
- Gaborit-Chopin D., 1992, Ivoire Barberini, u: *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, Paris, 63-65.
- von Gall H., 1990, *Das Reiterkampfbild in der iranischen und iranische beeinflussten Kunst parthischer und sasanidischer Zeit*, Berlin
- Garam É., 1975, The Homokmégy-halom Cemetery, u: *Cemeteries of the Avar Period (567-829) in Hungary 1*, ed. I. Kovrig, Budapest, 11-48.

- Garam É., 2002, Avar kori fejedelmi és köznépi sírletek kapcsolata a nagyszentmiklós kincssel, u: *Az avarok aranya. A nagyszentmiklós kincs*, eds. T. Kovács, É. Garam, Budapest, 81-111.
- Garbuz B. B. 1993, Zolotyj rims'kyj medal'jon z c. Verchivni, *Archeologija* 1993/1, Kiev
- Gauckler P., 1904, La personification de Carthage, *MemAntFr* 63, Paris, 1-14.
- Geary P. J., 1983, Ethnic Identity as a Situational Construct in early Middle Ages, *Mitteilungen der Archäologischen Gesellschaft in Wien* 113, Wien, 15-26.
- Ghuchani A., 1998, Sasanian Motifs and Early Islamic Metalwork, u: V. S. Curtis, R. Hillenbrand, J. M. Rogers, *The Art and Archaeology of Ancient Persia. New Light on the Parthian and Sasanian Empires*, London-New York, 188-191.
- Glory 1997, *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*, eds. H. C. Evans, W. D. Wixom, New York
- Goldman B., 1997, Women's Robing in the Sasanian Era, *IrAnt* 32, Gent, 233-300.
- Gombrich E. H., 1982, *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*, Stuttgart
- Gorochovs'kyj E. L., Kornienko P. L., 1993, Vbrannja Konstancija II na verchivnjans'komu medal'joni, *Archeologija* 1993/3, Kiev, 130-150.
- Göbl R., 1960, Investitur im sassanidischen Iran und ihre numismatische Bezeugung. Zugleich ein Beitrag zur Ikonographie der Göttin Anahita, *WZKM* 61, Wien, 36-51.
- Göbl R., Róna-Tas A., 1995, *Die Inschriften des Schatzes von Nagy-Szentmiklós. Eine paläographische Dokumentation*, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Denkschriften 240 (Veröffentlichungen der Numismatischen Kommission 31, Mitteilungen der Prähistorischen Kommission 29), Wien
- Grabar A., 1936, *L'empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, Paris
- Grabar A., 1956, Histoire des tissus historiés, *CahArch* 8, Paris
- Grabar A., 1963, *Sculptures byzantines de Constantinople (IV^e-X^e siècles)*, Bibliothèque archéologique et historique de l'Institut Français d'archéologie d'Istanbul 17, Paris
- Grabar A., 1967, *Sasanian Silver. Late Antique and Early Medieval Arts of Luxury from Iran*, Ann Arbor
- Grabar A., 1971, Le rayonnement de l'art sassanide dans le monde chrétien, u: *La Persia nel Medioevo*, Accademia Nazionale dei Lincei 368 160, Roma, 679-710.
- Grabar O., 1977, *Die Entstehung der islamischen Kunst*, Köln
- Gramsch A., Reinhold S., 1996, Analogie und Archäologie, *Ethnographisch-Archäologische Zeitschrift* 37, Berlin, 237-244.
- Grosse R., 1924, Die Fahnen in der römische-byzantinischen Armee des 4-10. Jh., *ByzZ* 24 (1923/1924), Stuttgart, 359-372.
- Guliev N. M., 1980, O trgovych svjazach Kavkazskoj Albanii, Material'naja kul'tura Azerbajdzšana 9
- Gunter A. C., Jett P., 1992, *Ancient Iranian Metalwork in the Arthur M. Sacklet Gallery and The Freer Gallery of Art*, Washington D.C.-Mainz
- Guthrie W. K. C., 1971, *Socrates*, Cambridge
- Györffy Gy., 1959, *Tanulmányok a magyar állam eredetéről*, Budapest
- Hahnloser H. N., 1971, *Il tesoro e il museo*, Firenze
- Hampel J., 1886, *A bronzkor emlékei Magyarhonban I*, Budapest
- Hampel J., 1905, *Alterthümer des frühen Mittelalters in Ungarn I-III*, Braunschweig
- Harhoiu R., 1998, Die frühe Völkerwanderungszeit in Rumänien, *Archaeologica Romanica* 1, Bukarest
- Harmatta J., 1951, The Golden Bow of the Huns, *ActaArchHung* I, Budapest, 107-115.
- Harper P. O., 1971, Sources of Certain Female Representations in Sasanian Art, u: *La Persia nel medioevo*, Accademia Nazionale dei Lincei 368 160, Roma, 503-515.
- Harper P. O., 1972, An Eighth-Century Silver Plate from Iran with a Mythological Scene, u: *Islamic Art in The Metropolitan Museum of Art*, ed. R. Ettinghausen, New York, 153-168.
- Harper P. O., 1981, *Silver Vessels of the Sasanian Period. I. Royal Imagery*, New York
- Harper P. O., 1993, La vaisselle en métal, u: *Splendeur des Sassanides. L'empire perse entre Rome et la Chine (224-642)*, eds. L. Vanden Berghe, B. Overlaet, Bruxelles, 95-108.
- Haseloff G., 1990, *Email im frühen Mittelalter. Frühchristliche Kunst von der Spätantike bis zu den Karolingern*, MarbS 1, Marburg
- Hauser S. R., 1992, *Spätantike und frühbyzantinische Silberlöfel. Bemerkungen zur Produktion von Luxusgütern im 5. bis 7. Jahrhundert*, *JbAC* 19, Münster
- Hayashi R., 1975, *The Silk Road and the Shōsō-in*, The Heibonsha Survey of Japanese Art 6, New York-Tokyo
- von Hessen O., 1971, Durchbrochene italisch-langobardische Lanzen spitzen, *Frühmittelalterliche Studien* 5 (1971), 37-41.
- Hodak S., 1996, Das sogenannte Lebensbaum-Kandelaber motiv auf koptischen Textilien, *Bulletin de la Société d'Archéologie Copte* 35, Kairo, 75-94.
- Hodder I., 1982, *The Present Past*, London
- Hofrat Ritter von Karabacek J., 1916, *Über einen frühmittelalterlichen Zeugdruck mit angeblicher Ganymed-Musterung*, Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, Wien, 11-15.
- Horedt K., 1968, Das Awarrenproblem in Rumänien, *ŠZAÚSAV* 16, Nitra, 103-120.
- Horváth T., 1935, *Die awarischen Gräberfelder von Üllő und Kiskörös*, *ArchHung* 19, Budapest
- Hubert et al. 1967, J. Hubert, J. Porcher, W. F. Volbach, *L'Europe des invasions*, Paris
- I Langobardi 1990, *I Langobardi*, ed. G. C. Menis, Milano
- Ierusalimskaja A. A., 1961, Tkan' s Bachram Gorom iz mogil'nika Moščevaja Balka, *Trudy GosĖrm* 5, Leningrad, 40-50.
- Ierusalimskaja A. A., 1969, "Čeljabinskaja" tkan', *Trudy GosĖrm* 10, Leningrad, 99-109.
- Ierusalimskaja A. A., 1993, Soeries sassanides. A. Histoire culturelle, u: *Splendeur des Sassanides. L'empire perse entre Rome et la Chine (224-642)*, eds. L. Vanden Berghe, B. Overlaet, Bruxelles, 113-120.
- Ierusalimskaja A. A., 1996, *Die Gräber der Moscevaja Balka: Frühmittelalterliche Funde an der Nordkaukasischen Siedenstrasse*, Munich
- Ipsiroglu M. S., 1963, *Die Kirche von Achtamar. Bauplastik im Leben des Lichtes*, Berlin-Mainz
- Irmscher J., 1982, Zum Begriff "Byzantinische Antike", u: *Metallkunst von der Spätantike bis zum ausgehenden Mittelalter*, ed. A. Effenberger, Schriften der Frühchristlich-byzantinischen Sammlung 1, Berlin (Ost), 198-267.
- Islamische Kunst 1981, *Islamische Kunst, Meisterwerk aus dem Metropolitan Museum of Art*, New York-Berlin
- Istvánovits E., Kulcsár V., 1997, Adatok az alföldi szarmaták vallásához és törzsi hovatartozásához, *JAMÉ* 37-38, Nyíregyháza, 153-188.
- Jacenko S. A., 2000, Kostjumnye svjazi velikoj stepi v sarmatskoe vremja: migracii? moda? diplomatičeskie kontakty? u: *Kul'tury stepej Evrazii vtoroj poloviny I tysjačeljetija n. é. (Iz istorii kostjuma)*, ed. D. A. Stašenkov, Samara, 142-145.
- Jansé O., 1935, Le cheval cornu et la boucle magique. Reflexions sur l'origine asiatique de quelques motifs décoratifs, propres au style animalier „vieux-germanique“, *Ipek* 1935, Berlin/New York, 66-72.
- Jones S., 1997, *The Archaeology of Ethnicity: Constructing Identities in the Past and Present*, London-New York
- Kádár Z., 1961, A nagyszentmiklós kincs triumfális képtípusainak eredetéről, *FolArch* 13, Budapest, 117-126.
- Kádár Z., 1968, Ikonographische und religionsgeschichtliche Bemerkungen zur Zierscheibe aus Rakamaz, *FolArch* 19, Budapest, 105-112.
- Kahsnitz R., 1998, Byzantinische Kunst in mittelalterlichen Kirchenschätzen: Franken, Schwaben und Altbayern, u: *Rom und Byzanz II. Schatzkammerstücke aus bayerischen Sammlungen*, ed. R. Baumstark, München, 58-61.
- Kahsnitz R., 1998a, Kamm mit Pfauen und Greifen, u: *Rom und Byzanz II. Schatzkammerstücke aus bayerischen Sammlungen*, ed. R. Baumstark, München
- Kaltofen A., 1984, *Studien zur Chronologie der Völkerwanderungszeit in südöstlichen Mitteleuropa*, BAR IntSer 191, London
- Karl der Große 1965, *Karl der Große. Werk und Wirkung*, ed. W. Braunsfels, Aachen
- Kiss G., 2002, Die frühmittelalterlichen christlichen Gürtelschnallen und die spätawarische Metallkunst, *ZalaiM* 11, Zalaegerszeg, 229-245.
- Kitzinger E., 1946, The Horse and Lion Tapestry at Dumbarton Oaks. A Study in Coptic and Sasanian Textile Design, *DOP* 3, Washington D.C., 3-72.
- Klejn L., 1993, *Fenomen sovetskoj archeologii*, Sankt-Peterburg
- Klejn L., 1993a, To separate a centaur: on the relationship of archaeology and history in Soviet tradition, *Antiq* 67, London, 339-348.
- Koch H., 1999, *Silk Road Art and Archaeology*, Kamakura

- Korol D., 1994, Zur frühmittelalterlichen Reliefplastik aus der Zeit der Bischöfe Lupinus/Lupenus und Leo III von Nola, *JbAC* 37, Münster, 142-168.
- Košelenko G. A., ed., 1985, *Drevnejšie gosudarstva Kavkaza i Srednej Azii*, Moskva
- Kossack G., 1998, On the Origins of the Scytho-Iranian Animal Style, u: *Towards Translating the Past. Georg Kossack – Selected Studies in Archaeology. Ten Essays written from the year 1974 to 1997*, eds. B. Hänsel, A. F. Harding. Rahden, 39-96.
- Kotov V. G., 1999, Ob odnoj archeologičeskoj illjustracii k baškirkomu epochu "Aldar i Zuhra", *Stratum* 5, Sankt-Peterburg-Kišiněv-Odessa
- Kovács L., 2000, *Vulvák, szemek, kígyófejek. Kézirat*, Budapest
- Kóhalmi K. U., 1972, *A steppék nomádja lóháton, fegyverben*, Kőrösi Csoma Kiskönyvtár 12, Budapest
- Kubyšev A. I., Koval'ov M. V., 1994, Skifs'kyj bratoljubivskij kurgan V st. do n. è. na Chersonščyni, *Archeologija* 1994/1, Kiev
- Kurz O., 1972, *Lion Masks with Rings in the West and in the East*, *Scripta Hierosolymitana*, Jerusalem (Reprint: *Studies in Art*, ed. M. Barasch)
- Kühnel E., 1956, Die Kunst Persiens unter den Buyiden, *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 106, Leipzig, 78-92.
- Kürti B., Menghin W., 1985, Katalog, u: *Awaren in Europa. Schätze eines asiatischen Reitervolkes 6.-7. Jh.*, ed. W. Meier-Arendt, Nürnberg-Frankfurt/M, 24-87.
- La Barre Starensier A., 1982, *An Art Historical Study of the Byzantine Silk Industry*, Doktori disszertáció kézírata, Columbia University, New York
- La Persia nel Medioevo 1971, *La Persia nel Medioevo*, Accademia Nazionale dei Lincei CCCLXVIII 160, Roma
- Langó P., 2003, *The Kutemsk Bowl*, Iževsk
- László Gy., 1942, *Kolozsvári Márton és György Szent György-szobrának lószerszámja*, Kolozsvár
- László Gy., 1951, The Significance of the Hun Golden Bow, *ActaArchHung* 1, Budapest, 91-106.
- László Gy., 1956, A mártélyi avar szíjvégről, *FolArch* 8, Budapest, 105-114.
- László Gy., 1957, Jegyzetek a nagyszentmiklósi kincsről, *FolArch* 9, Budapest, 141-151.
- László Gy., 1970, *A népvándorlások művészete Magyarországon*, Budapest
- László Gy., Rácz I., 1977, *A Nagyszentmiklósi kincs*, Budapest
- von Le Coq A., 1925, *Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittel-Asiens*, Berlin
- Lee A. D., 1993, *Informations and Frontiers. Roman Foreign Relations in Late Antiquity*, Cambridge
- Lerner J., 1998, Sasanian and Achaemenid Revivals in Qajar Art, u: *The Art and Archaeology of Ancient Persia: New Light on the Parthian and Sasanian Empires*, eds. V. Sarkhosh Curtis, R. Hillenbrand, M. Rogers, London-New York, 162-167.
- Leščenko V. Ju., 1976, Ispol'zovanie vostočnogo srebra na Urale, u: *V. P. Darkevič, Chudožestvennyj metall Vostoka VIII-XII vv*, Moskva, 176-188.
- Lindner K., 1971, *Beiträge zur Vogelfang und Falkneri im Altertum*, Berlin-New York
- Lindner K., 1976, Beizjagd, u: *Reallexikon des Germanischen Altertumskunde* 2, Berlin-New York, 163-171.
- Livšic V. A., Lukonin V. G., 1964, Srednepersidskie i sogdijskie nadpisi na srebrjanyh sosudach, *VDI* 1964/3, Moskva, 155-176.
- Lopez R. S., Raymond I. W., 1990, *Medieval Trade in the Mediterranean World. Illustrative Documents*, New York
- Lorquin A., 1992, *Les tissus coptes au musée national du Moyen Age – Thermes de Cluny*, Paris
- Lukonin V. G., Maršak B. I., 1976, u: *V. P. Darkevič, Chudožestvennyj metall Vostoka VIII-XII vv*, Moskva, 176-188.
- Lundström P., 1960, The Man with the Captive Birds, *ActaArch* 31, Copenhagen, 190-198.
- Lunegov I. A., 1968, Sasanidskoe bljudo iz Prikam'ja, *SovA* 1968/4, Moskva
- Maculevič L. A., 1940, Vizantijskij antik v Prikam'e, *MIASSSR* 1, Moskva, 139-158.
- Magistra Barbaritas 1984, *Magistra Barbaritas*, ed. G. Pugliese Carratelli, Milano
- Makkay J., 1996, A sárkány meg a kincsek, *Századok* 130/4, Budapest, 733-822.
- Makkay J., 2002, *A nagyszentmiklósi aranykincs Budapestén őrzött iratai. Die in Budapest aufbewahrten Akten den [sic] Goldschatzes von Nagyszentmiklós*, Budapest
- Marosi E., 1996, A honfoglalás a művészetben, *MagyTud* 1996/8, Budapest, 1026-1034.
- Maršak B., 1996, u: *Sokrovišča Priob'ja*, eds. B. Maršak, M. Kramarovski., Sankt-Petersburg
- Maršak B. I., 1971, *Sogdijskoe srebro. Očerki po vostočnoj torevtike*, Moskva
- Marschak B., 1986, *Silberschätze des Orients*, Leipzig
- Marsak B. I., 1992, The Order of the World on the Late Sasanian Silver Plate, u: *Kul'tura Vostoka: Problema i pamjatniki*, ed. E. V. Zejmal', A. B. Nikitin, Sank-Petersburg
- Marsak B., 1993, u: *Splendeur des Sassanides. L'empire perse entre Rome et la Chine (224-642)*, eds. L. Vanden Berghe, B. Overlaet, Bruxelles
- Marshak B. I., 1998, The Decoration of Some Late Sasanian Silver Vessels and its Subject-Matter, u: Curtis et al., V. S. Curtis, R. Hillenbrand, J. M. Rogers, *The Art and Archaeology of Ancient Persia. New Light on the Parthian and Sasanian Empires*, London-New York, 84-92.
- Martiniani-Reber M., 1985, Le thème du cavalier chasseur d'après deux soieries byzantines conservées aux musées de Liège et de Lyon, *Byzantion* 55, Bruxelles, 258-269.
- Matzulewitsch L., 1929, *Byzantinische Antike. Studien auf Grund der Silbergefäße der Ermitage*, Berlin-Leipzig
- Mavrodinov N., 1943, *Le trésor protobulgare de Nagyszentmiklós*, *ArchHung* 29, Budapest
- Mažitov N. A., 1981, *Kurgany Južnogo Urala VIII-XII vv*, Moskva
- Mažitov N. A., 1981a, Južnyj Ural v VI-VIII vv, u: *Stepi Evrazii v epochu srednevekov'ja*, ed. S. A. Pletněva, *Archeologija* SSSR, Moskva, 23-28.
- Mažitov N., Sultanova A., 1994, *Istorija Baškortostana s drevnejšich vreměn do XVI veka*, Ufa
- Mkrtycev T. K., 1998, K voprosu o živopisnoj tradicii buddijskich pamjatnikov Severnoj Baktrii kušanskogo vremena, *VDI* 1998/3, Moskva, 188-195.
- Motif-Index 1958, *Motif-Index of Folk-Literature VI*, ed. St. Thomson, Copenhagen
- Mundell Mango M., 1986, *Silver from Early Byzantium. The Kaper Koraon and Related Treasures*, Baltimore
- Mundell Mango M., 2000, Byzantine, Sasanian and Central Asian Silver, u: *Kontakte zwischen Iran, Byzanz und der Steppe im 6.-7. Jahrhundert*, ed. Cs. Bálint, *VariaArchHung* 10, Budapest, 267-284.
- Murals 1974, *Murals in the Tomb of Li Chung-jun of the Tang Dynasty*, Peiking
- Muthesius A., 1997, *Byzantine Silk Weaving A.D. 400 to A.D. 1200*, Wien
- Nagy G., 1901, Népvándorlásokori turán öltözet, *ArchÉrt* 21, Budapest, 320-322.
- Nagy K. B., Tóth M., 2000, Kutaspuszta Árpád-kori templomának díszítése, u: *A középkori Dél-Alföld és Szer*, ed. T. Kollár, Szeged
- Németh P., 1969, Újabb avarkori leletek a történeti Veszprém megyéből, *VMMK* 8, Veszprém, 153-164.
- Nersessian V., 1987, *Armenian Illuminated Gospel Books*
- Nord de France 1983, *Le Nord de la France, De Théodose à Charles Martel*, ed. C. Seillier, Lille
- Nordhagen P. J., 1993, The Mosaics of the Great Palace of Constantinople: A Note on an Archaeological Puzzle, u: *Aspects of Late Antiquity and Early Byzantium*, eds. L. Rydén, J. O. Rosenqvist, Istanbul, 167-171.
- Oborin V. A., Čagin G. N., 1988, *Čudskie drevnosti Rifeja. Permskij zverinyj stil'*, Perm
- Odobesco A., 1896, *Le trésor de Pétroussa I (1896), II (1889)*, Paris
- Ojateva E. I., 2001, Mifologičeskie personazi i ich otaženie v chudožestvennoj plastike Prikam'je I-načala II tys. n. è., *ASGÉ* 35, Sanktpeterburg, 152-165.
- Okladnikov P., 1951, Kon' i znamja na lenskich pisanicah, *TjurkSb* 1, Moskva, 143-154.
- Or 2000-2001, *L'Or des princes barbares. Du Caucase à la Gaule Ve siècle après J.-C*, ed. P. Périn et al., Saint-Germain-en-Laye-Mannheim
- Orbeli J., 1939, Sasanian end Early Islamic Metalwork, u: *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*, ed. A. U. Pope, Ph. Ackerman, Teheran-London-New York-Tokyo (1967, 3. izdanje), 716-770.
- Orbeli J., Trever K. V., 1935, *Sasanidskij metall*, Moskva-Leningrad
- Ordax S. A., Alvarez J.-A. A., 1980, *La ermita de Santa Maria Quintanilla de las Viñas (Burgos)*, Burgos

- Otavsky K., Salim M. A. M., 1995, *Mittelalterliche Textilien. I. Die Textilsammlung der Abegg-Stiftung 1*, Riggisberg
- Parrish D., 1984, *Season Mosaics of Roman North Africa*, Roma
- Pedersen A., 1997, Similar Finds—Different Meanings? Some Preliminary thoughts on the Viking-age burials with riding equipment in Scandinavia, u: *Burial and Society. The Chronological and Social Analysis of Archaeological Burial Date*, eds. C. Kjeld-Jensen, K. Hølund Nielsen, Århus, 171-183.
- Petricioli I., 1983, *Tragom srednjovekovnih umjetnika*, Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske 32, Zagreb
- Pfister R., 1932, *Tissus coptes du Musée du Louvre*, Paris
- Pittoni R., 1943, *Der frühmittelalterliche Gräberfund von Köttlach (Landkreis Gloggnitz, Niederdonau)*, Brünn-München-Wien
- Pohl W., 1998, Signs of Ethnic Identity, 17-69.
- Potts D. T., 2001, Nana in Bactria, *SRAA* 7, Kamakura, 23-35.
- Poulik J., 1955, Nález kostela z doby rise Velkomoravské v trati "Spitálky" ve Starém Měste, *PamArch* 46, Praha, 307-351.
- Puig I., Cadafalch J., 1961, *L'art wisigothique et ses survivances*, Paris
- Pulszky F., 1897, *Magyarország archeológiája*, Budapest
- Quast D., 2002, Kriegerdarstellungen der Merowingerzeit aus der Alamannia, *AKorrBl* 32, Mainz, 267-280.
- Radlov V. V., 1895, Sibirskija drevnosti. Zapiski Imperatorskogo Russkago Archeologičeskago Obščestva 7
- Randsborg K., 1991, The First Millennium A.D., u: *Europe and the Mediterranean. An Archaeological Survey*, Cambridge
- Rawson J., 1977, *Animals in Art*, London
- Remane A., 1971, Analogie, u: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 1-7, Basel-Stuttgart, 224-229.
- Rice T. T., 1975, Animal Combat Scenes in Byzantine Art, u: *Studies in Memory of David Talbot Rice*, eds. G. Robertson, G. Henderson, Edinburgh, 17-23.
- Riegl A., 1893, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin
- Riegl A., Zimmermann E. H., 1923, *Kunstgewerbe des frühen Mittelalters II*, Wien
- Ringbom L. J., 1957, Zur Ikonographie der Göttin Ardvi Sura Anahita, *Acta Academiae Aboensis Humaniora* 23/2, Abo
- Rom und Byzanz 2 1998, *Rom und Byzanz. Schatzkammerstücke aus bayerischen Sammlungen*, ed. R. Baumstark, München
- Romanini A. M., 1971, Problemi di scultura e plastica altomedievale, u: *Artigianato e tecnica nella società dell'Alto Medioevo occidentale*, XVIII Settimana di Studi del Centro Italiano sull'Alto Medioevo II, Spoleto, 425-467.
- Rostovtzeff M., 1929, *The Animal Style in South Russia and China*, Princeton Monographs in Art and Archaeology 14, Princeton-Leipzig-London
- Roth H., 1986, *Kunst und Handwerk im Frühmittelalter. Archäologische Zeugnisse von Childerich I. bis zu Karl dem Großen*, Stuttgart
- Runggaldier E., 1987, Parallelismus, u: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 7, Basel-Stuttgart 1987, 98-100.
- Ryddén L., Rosenqvist J. O., 1993, Swedish Research Institute in Istanbul, *Transactions* 4, Istanbul, 167-171.
- Sarre F., 1931, Einige Metallarbeiten parthisch-sasanidischen Stils in der Islamischen Kunstabteilung, *Berliner Museen* 52, Berlin, 95-101.
- Schramm P. E., 1956, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik*, Schriften der Monumenta Germaniae Historica I-III, 13/1-3, Stuttgart
- Schreiner P., 1989, "Renaissance" in Byzanz?, u: *Kontinuität und Transformation der Antike im Mittelalter*, ed. W. Erzgreber, Sigmaringen, 72-74.
- Schüller H., 1937, A nagyszentmiklósi aranykincs ornamentikája. Zur Ornamentik des Goldschatzes von Nagyszentmiklós, *ArchÉrt* 50, Budapest, 116-131, 217-226.
- Sedov V. V., 1987, Finno-ugry, balty i slavjane v épochu srednevekov'ja, *Archeologija SSSR*, ed. B. A. Rybakov, Moskva
- Settis S. et al. 1988, *La colonna Traiana*, Torino
- Shepherd D., 1960, Bacchantes in Islam, *BullClev* 47, Cleveland, 43-49.
- Shepherd D. G., 1971, Alexander – The Victorious Emperor, *BullClev* 58, Cleveland
- Shepherd D., 1980, The Iconography of Anahita, *Berytus* 28, Beirut, 47-83.
- Shnirelman V. A., 1996, *Who Gets the Past? Competition for Ancestors among Non-Russian Intellectuals in Russia*, Washington D.C.
- Shnirelman V. A., 1998, Nasledie sovjetskoj archeologii, *RossArch* 1998/2, Moskva, 215-224.
- Silberman N. A., 1997, Nationalism and Archaeology, u: *The Oxford Encyclopedia of Archaeology in the Near East* 4, ed. E. M. Meyers, New York-Oxford, 103-112.
- Smirnov A. P., 1964, K voprosu o meste proizvodstva šamanskich prive-sok, *KSIA* 1999, Moskva, 59-64.
- Smirnov Ja. I., 1909, *Vostočnoe serebro. Atlas drevnej serebrjanaj i zolotoj posudy vostočnago proischoždenija, najdennoj preimuščestvenno v predelach Rossijskoj imperii*, Sanktpeterburg
- Snirel'man V. A., 1984, Étnoarheologija – 70-e gody, *SovÉtn* 1984/2, Moskva
- Speck P., 1981, Versuch einer Charakterisierung der sogenannten Make-donischen Renaissance, u: *Les pays du Nord et Byzance (Scandinavie et Byzance)*, Acta Universitatis Upsaliensis, Figura, Nova Series 19, Uppsala, 237-242.
- Speck P., 1987, Weitere Überlegungen und Untersuchungen über die Ursprünge der byzantinischen Renaissance, *Poikila Byzantina* 6, Bonn, 255-275.
- Spirituality 1978, *Age of Spirituality*, ed. K. Weitzmann, New York
- Splendeur Sassanide 1993, *Splendeur des Sassanides. L'empire perse entre Rome et la Chine (224-642)*, eds. L. Vanden Berghe, B. Overlaet, Bruxelles
- Stadler P., 1990, Verbreitung und Werkstätte der awarischen Hauptriemenbeschläge mit Greifendarstellung, u: *Typen der Ethnogenese unter besonderer Berücksichtigung der Bayern*, eds. H. Friesinger, V. Daim, Denkschriften der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Kl. 204, Veröffentlichungen der Kommission der Frühmittelalterforschung 13, Wien, 305-350.
- Stauffer A., 1992, *Spätantike und koptische Wirkereien*, Bern-Berlin-Frankfurt a. M.-New York-Paris-Wien
- Stauffer A., 1992a, Une soiere „aux amazones“ au Musée Gustav Lübke à Hamm, *Bull CIETA* 70, Lyon, 45-52.
- Stokolos V. S., 1962, Kurgan na ozere Sineglazovo. Archeologija i Étnografija Baškirii 1, 163-167.
- Strzygowski J., 1909, J. I. Smirnov, Argenterie orientale, *ByzZ* 18, Stuttgart, 673-680.
- Strzygowski J., 1930, *Asiens bildende Kunst in Stichproben, ihr Wesen und ihre Entwicklung*, Arbeiten des I. Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien 45, Augsburg
- Świechowski Z., Rizzi A., 1982, *Romanische Reliefs von venezianischen Fassaden*, Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 11, Wiesbaden
- Szabó A., 1978, *The Beginnings of Greek Mathematics*, Budapest
- Szentpéteri J., 1993, Egy késő avar kori lovas tiszt jelvény – a "csótár", u: *Az Alföld a 9. században*, ed. G. Lőrinczy, Szeged, 49-77.
- Tagliaferri A., 1981, *Le diocesi di Aquileia e Grado*, Corpus della scultura altomedievale X, Spoleto
- de Takács Z., 1932, L'art des grandes migrations en Hongrie et en Extrême-Orient, *Revue des Arts Asiatiques* 7 (1931-2), Paris, 24-42, 57-71.
- Tanabe K., 1987, A Sasanian Silver Plate with a Leopard Hunt, *BullAsialInst* 1, Bloomfield Hills
- Tanabe K., 1998, A Newly Located Kushano-Sasanian Silver Plate. The Origin of the Royal Hunt on Horseback for Two Male Lions on 'Sasanian' Silver Plates, u: *The Art and Archaeology of Ancient Persia. New Light on the Parthian and Sasanian Empires*, eds. V. Sarkhosh Curtis, R. Hillenbrand, J. M. Rogers, London-New York, 93-102.
- Tanabe K., 2001, A Kushano-Sasanian Silver Plate and Central Asian Tigers, *SRAA*, Kamakura, 167-186.
- The Art and Archaeology of Ancient Persia 1998, *The Art and Archaeology of Ancient Persia*, New Light on the Parthian and Sasanian Empires, eds. V. Sarkhosh Curtis, R. Hillenbrand, J. M. Rogers, London-New York
- Thurre D., 1996, Les trésors ecclésiastiques du haut Moyen Age et leur constitution. Éclairage à travers deux exemples helvétiques: Saint-Maurice d'Aguane et Sion, u: *Les Trésors de sanctuaires, de l'Antiquité à l'époque romane*, eds. J.-P. Caillet, P. Bazin, Centre de Recherches sur l'Antiquité tardive et le Haut Moyen Age 7, Paris, 43-81.
- Tóth S., 1994, Kőlap-törredék fonatkörpárban Agnus Dei és griff alakjával, u: *Pannonia Regia*, eds. Á. Mikó, I. Takács, Budapest
- Tóth Z., 1930, *Attila's Schwert*, Wien
- Touchette L.-A., 1995, *The dancing Maenad reliefs: continuity and change in Roman copies*, Bulletin Supplement of Institute of Classical Studies 62, London

- Track J., 1978, *Analogie, Theologische Realenzyklopädie II*, Berlin-New York, 625-633.
- Treuer K. V., 1937, *Novye sasanidskie bljuda Ėrmitaža*, Moskva-Leningrad
- Treuer K. V., Lukonin V. G., 1987, *Sasanidskoe srebro. Chudožestvennaja kul'tura Irana III-VIII vekov*, Moskva
- Treuer C., 1967, A propos des temples de la déesse Anahita en Iran sassanide, *IrAnt* 7, Gent, 120-132.
- Trilling J., 1985, *The Medallion Style. A Study in the Originis of Byzantine Taste*, A Garland Series Outstanding Dissertations in the Fine Arts, New York-London
- Trugly A., 1987, Gräberfeld aus der Zeit des awarischen Reiches bei der Schiffswerft in Komárno, *SlovArch* 35, Bratislava, 251-341.
- Trugly S., 1994, *Griffek és oroslánok népe*, Pozsony
- Uther H.-J., 1977, Adler, u: *Enzyklopädie des Märchens 1*, Berlin-New York, 106-110.
- Vajda L., 1974, Zur Frage der Völkerwanderungen, *Paideuma* 19-20 (1973-1974), Wiesbaden, 5-53.
- Vajda L., 1995, A népvándorlások kérdéseihez, *Századok* 129, Budapest
- Vékony G., 1973, Zur Lesung der griechischen Inschriften des Schatzes von Nagyszentmiklós, *ActaArchHung* 25, Budapest, 293-306.
- Vértessalji P. P., 1991, "La déesse nue Élamite" und der Kreis der babylonischen LILu-dämonen, *IrAnt* 26, Gent, 101-148.
- Vial G., 1964, Le suaire de Saint-Calais, *Bull CIETA* 20, Lyon, 27-38.
- Vida T., u tisku, Backhauben, Backglocken und Backdeckel, u: *Kontakte zwischen dem Karpatenbecken und dem Balkan im Frühmittelalter*, Hg.: Cs. Bálint. *VariaArchHung*, Budapest
- Vinski Z. et al. 1986, *Rani srednji vijek*, katalog izožbe, Beograd-Zagreb-Mostar
- de Vries A., 1976, *Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam-London
- Wanscher O., 1980, *Sella curulis. The Folding Stool. An Ancient Symbol of Dignity*, Copenhagen
- Wendowski M., 1995, *Archäologische Kultur und ethnische Einheit*, Frankfurt/Main
- Wentzel H., 1972, Das Erbe der ottonischen Kaiser. Hypothesen über den Brautschatz der Theophano, *AachKunst* 40 (1971), Aachen, 15-39; 43 (1972) 11-96.
- Wentzel H., 1973, Byzantinische Kleinkunstwerke aus dem Umkreis der Kaiserin Theophano, *AachKunst* 44, Aachen, 43-86.
- Werbaert B., 1997, All these phantastic cultures? Concepts of archaeological cultures, identity and ethnicity, *Archaeologia Polona* 34, Warszawa, 97-128.
- Werckmeister O. K., 1997, The Islamic Rider in the Beatus of Girona, *Gesta* 36, New York, 11-106.
- Werner J., 1936, Die byzantinische Scheibenfibel von Capua und ihre germanischen Verwandten, *ActaArch* 7, Copenhagen, 57-67.
- Werner J., 1952, *Slawische Bronzefiguren aus Nordgriechenland*, Abhandlungen der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Klasse für Gesellschaftswissenschaften 2, Berlin
- Werner J., 1966, *Das Aufkommen von Bild und Schrift in Nordeuropa*, Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, Sitzungsberichte 1966/4, München
- Winter H., 1997, *Awarische Grab- und Streufunde aus Ostösterreich*, *MonFrühMitt* 4, Innsbruck
- Wulff O., 1932, rec. A. Matzulewitsch, *ByzZ* 32, Stuttgart, 384-394.