

Marosi Ernő

A REKONSTRUKCIÓ A MŰVÉSZETTÖRTÉNETBEN

1. „Konzerválni, nem restaurálni!” – Első és leggyakoribb, a műtárgy- és műemlékvédelemre vonatkozó megközelítésében a rekonstrukció problematikája abba az összefüggésbe tartozik, amelynek vitáiban a modern gyakorlat a 19. század végén, a 20. század elején megszületett.¹ Az ebben a vitában jelszóként megfogalmazott parancs érvénye alól nincs kibúvó, ha nem éppen a rekonstrukció szempontja jelenti ezt. Egységes, mindenkor, minden helyzetre érvényes receptünk sincsen, hiszen a két infinitívussal kifejezett kategórikus parancs, illetve tilalom szakmai etikai maximaként jobban megfogalmazható, illetve megjegyezhető, mint különféle helyzetekben alkalmazható. Vitában, egy kiélezett történelmi helyzetben mondták ki, de viszonylag régen: időközben alaposan, a kijelentés idejében még nem létezőkkel is kibővült azoknak a műalkotásoknak a köre, amelyekre kötelezően vonatkoztatnunk kell, továbbá időközben akkor még előre nem látható, nem kevesebb etikai kihívást jelentő történelmi szituációk alakultak ki. Futólag csak egy-egy példát: állítólag Victor Vasarely ajánlotta a már idős Kassák Lajosnak az 1960-as években, hogy fesse meg nagy, olajkép-változatban húszas évek-beli kis, papírra rajzolt, festett vagy kollázstechnikájú kompozícióit; mások is így járnak el. Az is köztudott, hogy az egyedül a konzerválást megengedő, azt viszont feltétlenül megkövetelő álláspont híveit a 20. században két világháború, forradalmak pusztításai, társadalmi és életforma-változások kellett hogy elgondolkoztassák.

Ugyancsak közismert, ezért áttekinthetetlenül gazdag irodalmára csak utalni érdemes, hogy a dilemma a historizmus problémájával, az emlékezés- és felejtés-képesség Nietzsche-i kérdésével függ össze.² Az emlékezés, illetve az emlékeztetés funkciójára, az Alois Riegl által megkülönböztetett³ két alapvető művészi értékforma közül a jelenkorinak az uralkodó szerepére utal a vonatkozó kifejezések mindegyikében jelenlévő *re-* praefixum. Ez mindig valamilyen korábban létezett állapot, kvalitás, tekintély visszanyerésére vonatkozik. Éppoly kulcsfogalma a felfedezésre és eltűnt, megszűnt dolgok *reanimációját* célul maga elé tűző modern kulturális magatartásnak, mint e kulturális attitűd kezdetén a *reneszánsz*. Időközben nemcsak az antikvitásnak, hanem bármilyen más kulturális vagy divatjelenlétségnek is lehet reneszánsza. A szakkifejezések közül a leginkább kifejező, s közvetlenül adja vissza legalábbis az újdonság, az ápoltság s a törődés nyomait eláruló megjelenés szempontját a *renovare* ige felújítás, tatarozás értelmében. Amikor Moritz von Thausing a bécsi *Stefanskirche*

*Riesentorj*át is sújtó *Phyloxera renovatrix* ellen indított harcot, nem enyhe, felszíni beavatkozásként, hanem a műalkotás történeti értékét már akár csak a patina eltörlése révén is megszüntető tetteként értékelte.⁴ Közismert, hogy kritikáját Bécsben Riegl és Dvořak folytatta és foglalta rendszerbe, mindenekelőtt a műalkotás, a műemlék immanens esztétikai értékeire tekintettel. Thausing érvelése azonban nem elsősorban esztétikai, hanem mindenekelőtt történeti forráskritikai okfejtésen alapult: azt hangoztatta, hogy a műemlék felszínén éppúgy tilos minden változtatás, ahogyan egy oklevélben sem szabad kijavítani egyetlen íráshibát vagy törölni egyetlen téves betűt sem. Az aktualizáló, a modern szemléletre felkészítő, tehát a városképbe beillesztő, múzeumi kiállításra alkalmassá tevő, reprodukálásra érett preparáló beavatkozások közül nyilvánvalóan a *renováció* szó jelzi a legenyhébbet, hiszen szó szerint helyreállítást, már eltűnt összefüggések visszaállítását, pl. ledőlt tárgynak újbóli felállítását jelzi a *restauráció* s eleve újjáalkotást, szó szerint újjáépítést, de legalábbis a szétesett részek újraegyesítését a *rekonstrukció*.

Ám mindez csak játék a szavakkal. Egész gondolkodásunkat az élet, sőt a politika minden vonatkozásában – a konstruktivitástól kezdve a konszolidációig – annyira átszővi az új vagy a megújító építkezésnek ideologikus metaforarendszere, hogy az eredeti szótári jelentésekkel éppoly kevésbé lehet definiálni ezeket a fogalmakat, mint a gyakorlatban elkülöníteni egymástól a megfelelő műveleteket. Ugyanez a helyzet a műalkotásokkal való *konzervatív* bánásmód – a maga idején forradalmi – kritériumával. Ennek kulcsa ugyanis aligha a feltétlenül helyeselhető *hogyan?*, sokkal inkább a nyitva hagyott *mit?*. Vagyis, mit tekintünk a konzerválás során feltétlenül mellőzendő szennyeződésnek; s vajon ez csak fizikai, kémiai, optikai vagy történeti értelemben is definiálható? Vajon egy fellelt, kiasott műnek megjelenésében mely elemek tartoznak csak tárgyként *elszenvedett* történetéhez, s mely elemeknek hozzáadódásában vett részt maga is műalkotásként? A konzerválás feladata elvileg a műnek a történetének egészét bármikor újból követhetővé tevő tárgyi elemekkel, nyomokkal együtt való fenntartása és továbbadása. De, mint tudjuk, az eredeti tárgyat gyakran olyan, történetét tanúsító nyomok fedik el, amelyek – akár természettörténeti, akár humán- vagy művészettörténeti értelemben – csak történetiségét jelenítik meg, magát látni sem engedik. A tengerből kiemelt amforát rákövesedett iszap és kagylók borítják; a festményt többször átfestették, a templomot funkcióváltások során végül garázssá alakították. Nincs konzerválás értékítélet nélkül; fikció az egész történetét tárgyi mivoltából leolvashatóan tanúsító műalkotás; s a „Konzerválni, nem restaurálni!” parancsa éppolyan nehézséggel szembesít bennünket, mint az, hogy „Szeresd felebarátodat!”.

2. Célszerű elhagynunk az építkezéssel kapcsolatos képzetek körét – nem utolsósorban azért, nehogy azt a látszatot keltsük, mintha a művészettörténetben a rekonstrukció problematikája csak vagy kiváltképpen a

műemlékvédelemre vagy az építészettörténetre tartoznék. Nyilvánvalóan nem technikai problémáról van szó, pl. arról, hogy az eredetit kell-e rekonstruálni, illetve visszarekonstruálni, vagy a másolatát, ahogyan ezt a Vatikánban fontolták meg, a Laokoon-csoporton, Münchenben az aiginai szoborcsoportok esetében, Prágában a kolozsvári Márton és György Szent György-szobrának múzeumi elhelyezésekor. Már az a pusztta tény is, hogy e műveletek során a művek kettős vagy többszörös inkarnációban, itt vagy ott, vagy éppen egymás mellett jelennek meg, éppoly kevésbé csak technológiai probléma, mint – legalábbis Walter Benjamin óta – a műalkotás létformája a technikai reprodukálhatóság korában.

A rekonstrukció a művészettörténetnek, mint – a *Wie es eigentlich gewesen* híres maximája jegyében – minden más történeti tudománynak, alapvető módszere és egyben ábrázolási módja. Ebben az értelemben a művészettörténetírás olyan elbeszélés a – közeli vagy távolabbi – múltból, amelynek valóban a múlt időhöz való tartozását elsősorban az elbeszélésben előadott történetnek legalábbis részben való lezárulását tanúsító tárgyi eredmény, az emlék igazolja. Nem véletlen, s a bécsi művészettörténeti iskolának megalapítása óta erőteljes történettudományi orientációjából következik, hogy elsősorban ebben a körben, Hans Tietzénél fogalmazódott meg a műalkotásnak mint történeti forrásnak definíciója és szemlélete, valamint az egyéb, nem szemléletes természetű forrásokhoz való viszonyának kifejtése.⁵ Ennek egyik legfontosabb metodikai előzménye volt Thausing fent idézett diplomatikai hasonlata.

A hasonlathoz azért kívánunk ragaszkodni, mert nagyon világosan kifejti a művészetről szóló történeti elbeszélés egyik alapvető problémáját: benne a művet interpretáló szöveget hozzuk közös nevezőre más, szóbeli vagy írott források szövegével. Egyazon műről végtelen sok szöveget lehet megfogalmazni; ezek számát azonban a történelem elbeszélésében mindekelőtt „korhúségük” korlátozza, a Wölfflini „Nem minden lehetséges minden korban”⁶ elvének megfelelően. Kordokumentumként tekintve a mű tehát kettős értelemben is szöveg: mint egy interpretáció forrása, s mint egy szemléletesen adott jelentés.

a) Bennünket ezúttal a műalkotásnak mint vizuális, tárgyi struktúrának, szövegnek rekonstrukciós kérdései foglalkoztatnak, mert ezekben a kérdésekben gondoljuk megtalálni az érintkezési pontokat más, ugyanezekkel a múzeumi tárgyvédelem vagy a műemlékek védelme keretében foglalkozó diszciplínákkal. Kétségtelenül a legelső rekonstrukciós feladat, a filológiai szövegkritika mintájára, a mű hiteles eredeti szövegének megállapítása. Ez első látásra érintetlennek tűnő művek esetében is feladat. Ilyenekkel a középkori művészettörténet kutatója mifelénk csak nagyon kivételes esetekben találkozik; gyakoribbak, ha nem is kizárólagosak az új- és a modern kori művészettörténészek praxisában. A hozzá szükséges metodikai és tapasztalati háttér is közös, bár arányuk kétségtelenül más és más. A művészettörténet diszciplináris fejlődése során különböző for-

mákban minduntalan felbukkanó igények az ún. objektív tudományosság-ra nem tudták csökkenteni, sem eltörölni a *connoisseurship* vagy *Kenner-schaft*, a műértő személyes tapasztalatán, formamemóriáján és ízlésén alapuló összbenyomás jelentőségét. Minden ellenkező híreszteléssel szemben, a különféle technikai és természettudományos vizsgálatoknak sincs rutinszerű jelentősége, hanem csak a műértés bázisán.⁷ Kísérleteknek, mint a természettudományos megismerés módszereinek ugyanis csak mint határozottan megfogalmazott kérdések eldöntésére vezető vizsgálatoknak van értelmük, s ilyen kérdések feltevéséhez éppúgy szükség van a megismerő szubjektumra, ahogyan a mikroszkóp sem ér semmit a belenéző élő szem nélkül.

Mindezt azért szükséges hangsúlyozni, mivel az eredeti állapothoz rendszerint más, későbbi állapotokon át jutunk el: a festményről, szoborról átfestések, átdolgozások egész sorát kell nem egyszer eltávolítani, az építészeti formát idegen szerkezetekből kell kibontani, lényegében úgy, ahogyan a filológus megtisztítja a szövegét pl. a másolás vagy tollbamondás során belekerült hibáktól éppúgy, mint a nyilvánvaló hamisító szándékkal vagy ilyen nélkül, egyszerűen csak aktualizálás kedvéért beléfoglalt interpolációktól. Amint a filológus munkájában is beleérző figyelmet követel a szövegromlás okainak tisztázása, úgy az eredeti állapot megközelítése során sem nélkülözhető a közties állapotok megbecsülése. Az egykori átfestés, átfaragás, átépítés kétértelmű művelet volt: az eredetinek megszüntetve megtartása. Pusztán annak a megértése is, hogy a módosítás az eredetinek jól-rosszul való fenntartását, esetleg modernizálását, netán megsemmisítését s csak alapanyagának megtartását szolgálta-e, rekonstrukciós munka. Végső soron nem zárható ki, hogy a későbbi, átdolgozott állapot jelentősebb teljesítmény, mint a legelső: elég csak Michelangelo firenzei Dávid-szobrára gondolnunk, amely köztudomásúlag egy Simone da Fiesole Vasari szerint „szerencsétlen kézzel” elrontott szobor-kezdeményezéséből indult ki. A kihámozás munkája nem lehet olyan, mint a kincskeresőé, a régész ős-ellenségéé, aki egyetlen pityke kedvéért képes keresztüldülni magát az egész történelmen. Célja a tárgy egész történelmének megismerése kell legyen, amelyben minden változtatást értelmesnek és célszerűnek kell elfogadnunk. A legnagyobb nehézséget az jelenti, hogy míg a filológiai szövegrekonstrukciót rendszerint nem a tárgyi emléken, az oklevélen végzik, a műalkotás szövegét – többnyire visszafordíthatatlan eredménnyel – magán az emléken kell rekonstruálnunk. Ez – legyen a munka akár egy kép lakkrétegének eltávolítása – rendkívüli felelősséggel jár. Ismeretes a középkori, vegyes technikájú falfestmények példája, amelyeken a freskó alapon alkalmazott al secco befejezés technikailag nem különbözik az utólagos javításoktól vagy átfestésektől – ezért ki tudja, mennyinek az eltűnése írható a gondos tisztítás számlájára. Itt lép be a tapasztalat, az analóg jelenségek ismeretének és mérlegelésének szerepe. A példa azonban arra is felhívja a figyelmet, hogy magának az eredetinek is van belső

története; kivitelezésének munkamenete, amelynek rekonstrukciója egyet jelent formájának megértésével.

Csak ezután következhetik a romlott vagy hiányos forma, a tulajdonképpen eredeti „szöveg” rekonstrukciója, amelynek legfontosabb objektív támasza a nyomolvasás, legfőbb kontrollja pedig ismét a műértő ítélet: az analógiákra támaszkodó kor-ismeretben gyökerező valószínűség. Ennek jegyében találta már Gerecze Péter kevésbé kielégítőnek Henszlmann javaslatait a pécsi altemplomlejárók faragványainak kiegészítéséről. Ugyanígy idegenítenek el bennünket Zala Györgynek a maguk nemében a töredékek korrekt továbbgondolásából kiinduló reliefkompozíciói, miközben hálával gondolunk arra, hogy az eredeti töredékeket megkímélte, sok más kortársával ellentétben. Jól tudjuk, hogy a győri Szent László-fejereklyetartó koronája Prágában készült, manierista mű, azonban – ellentétben bármely más kiegészítési kísérlettel, el kell ismernünk, hogy készítőjének velünk szemben volt egy lényeges helyzeti előnye: valószínűleg több fogalma volt az általa helyettesített eredeti koronáról. Valószínűséget feltételezni csak közeli analógiák alapján lehet, s ugyanilyenekkel valószínűsíthetők másfajta állítások is. Ezért nem ritka, hogy a stiláris besorolás, a datálás vagy az attribúció változásai a rekonstrukció módosulásaival járnak karöltve. Természetes, hogy a tipológiának ebben a folyamatban igen nagy szerepe van. Maguk a művészettörténészek is bizonytalanok azonban a stílus és a típus határkérdéseiben: ezek a legtöbb szakmai vitának, megítélésbeli ingadozásnak az okai. Például keresve sem lehet találni a tipológiának megfelelőbb tárgyat, mint a középkori Madonnaábrázolások: végül is, adva van egy nőalak, tunikában és köpenyben, jobb vagy bal kezében egy tunikás, esetleg egészen vagy félig meztelen gyermekkel. A cselekmény, amely közöttük lejátsszódik, ugyancsak néhány egyszerű típusba illeszkedik, amelyek nemcsak formailag tipizálhatók, hanem e típusok érvényét megerősítették a gyakran céltudatosan másolt kegyképek teremtette szekvenciák is. Viszont a valóságban alig van két egyforma Madonna-szobor: a véges számú differencia végtelen nagy számú variánshoz vezetett. Bármily könnyűnek is tűnnék pl. a budai szoborlelet Madonna-szobrán a kis Jézusnak, sőt, mozdulatának rekonstruktív elképzelése lábainak maradványai, az anya fátylának formája alapján, mégis jobb alakját mintegy néhány tucatnyi rokon emlék alapján, arcát pl. a lelet gyengéd gyermekfejei alapján elképzelni, mint valóságosan újraalkotni. Az eredmény csak ízlésünk és fantáziánk korlátait bizonyíthatná. Egy szobortorzó rekonstrukciója nem ugyanolyan feladat, mint mondjuk, egy amforáé: hasának formáiból nem következik szükségképpen még a nyaka sem.

b) A forma tisztázását részben a „szöveg” alapelemeiben, úgyszólván a szavakban való rekonstrukciójának tekinthetjük. Csak részben, hiszen példáinkkal máris érintettünk olyan kérdéseket, amelyek inkább a szintaktikai összefüggésekre emlékeztetnek. Ilyenek az egy-egy típuson belüli strukturális összefüggések. Az emberi alakon belül ez összefüggések logi-

kai keretét az anatómiai tapasztalat adja: többé-kevésbé biztosan meg tudjuk állapítani, mi hiányzik egy figurából, s a hiányszónak, vagy az összefüggés nélkül megmaradt tagnak körülbelül hol a helye. De csak körülbelül, mert amilyen világos az elképzelésünk az organikus összefüggés normájáról, éppoly homályosak ismereteink egy-egy, főleg primitív vagy középkori ábrázolás sajátos anatómiai törvényeiről vagy éppen ilyen törvényszerűségeknek hiányáról. Hasonló a helyzet a perspektíva törvényszerűségeivel: a centrális perspektívát könnyű racionálisan rekonstruálni, a térábrázolás nem ennyire normalizálható megoldásait kevésbé. Számos rekonstrukció és számos hamisítás – amelyeket ez esetben legyen szabad a rekonstrukció speciális eseteinek tekinteni – bukott meg e kérdések racionális logikával való megközelítésén. Erre kár több szót vesztegetni, annyira triviális a példa.

Az organikus szemléletnek azonban van olyan esete, amelynek felidézését aligha fogja köztetszés fogadni. Ez az eset az építészeti rendszerek racionalitásának kérdésére vonatkozik. A klasszikus építészetelmélet iskoláját a vitruviusi-vignolai öt rend jelenti; amelyeknek legfőbb alapja a proporcionalitás, a szüm-metria; elvileg a részből az egész, az egészből a rész következik. Hogy ez az elv vonatkozik-e a középkori építészetre is, heves viták tárgya. Vasari köztudottan hatodikként sorolta a klasszikusok után az *ordine tedescót*, hogy hatásosabban csúfolhassa, nem rendnek, hanem inkább rendtelenségnek. Viollet-le-Duc ezt a rendtelenséget a korábbi középkori építészet szerzetesi szellemének tulajdonította, az *esprit laiïque* nagy eredményének tartva a gótikus építészet racionalizmusát. E racionalizmus utóbb éppúgy a 19. századi építészetelmélet középkorra visszavetített vezérelvének bizonyult, mint a szerkezeti elaszticitás statikai elképzelése. Egy másik, a 19. században gyökerező törekvés a geometriai konstrukciókban kereste a középkori építészet sajátos racionalitásának biztosítékát. Henszlmann Imrét ebbe vetett hite fájdalmas tévútra vezette; Csemegi József tervezéstechnikai elképzeléseinek, Szakál Ernő erősebben empirikus vizsgálatainak századunkban is mind rekonstrukciós módszerként, mind történeti interpretációk alapjaként nagy szerep jutott és jut. Véleményünk szerint helyüket ugyanott kell keresnünk, mint Viollet-le-Duc elképzeléseit: a modern építőművészeti kompozíció alapelveinek sorában. Így kritikájuk annak mérlegeléséből indulhat csak ki, joggal vetíthetők-e vissza a múltba, függetlenül attól, hogy alkalmazásuk eredménye ízlésünket kielégíti-e. Ugyanebben a Menenius Agrippa meséje szellemében, a tagok és az test organikus megfeleléséről szóló racionális meggyőződésben gyökerezik az a hit, hogy bármely középkori szerkezet megnyugtatóan rekonstruálható néhány, szerkezeti csomópontjának töredékeiből. A magyarországi művészet kutatásának közismert, a kutató erőfeszítéseit olykor környezete szemében is heroikus teljesítményként, varázslatként feltűntető, klasszikus metaforája a *dissecta membra* közhele. Ez a hivatkozási alap számunkra elengedhetetlenül fontos, a tagok-

nak, tagozatoknak organizmussá való összerakása azonban mindenképp a létrehozott organizmus valóban ilyenként való értelmezésének bizonyítását követeli.

Eddig csak a műtárgynak mint organizmusnak belső összefüggéséről esett szó. Valójában azonban a középkori mű reális határaival sem vagyunk teljesen tisztában. Ami ránk, kezelésünkre maradt, lehet modern technikai értelemben független műalkotás, pl. kerek szobor, kisplasztika, önmagában lezárt festészeti vagy ornamentális kompozíció, de a legritkább esetekben bizonyosodik be, hogy ezt az egészet az autonómia is megillette. A szobrok, festmények többnyire építészeti alkalmazásból származnak, síremlékek, oltárművek részei voltak, a kisplasztikai alkotások nem egyszer használati tárgyak alkotóelemeinek bizonyulnak, ornamentek, pl. textil rátétek, fém brakteáták tömegesen alkalmazva, a viselet összefüggéséből szakadtak ki. Az egykori összefüggésekből nemcsak az egyidejű készítés viszonyai adódnak, hanem még inkább a közös rendeltetés, a készletszerű összefüggés viszonylatai igen különböző rendeltetésű és technikájú tárgyak között is, amilyenek pl. egy kórus berendezése, egy kápolna liturgikus felszerelési tárgyainak, szent edényeinek és paramentumainak összessége, vagy egy asztaldísz tárgyegyüttese. A *service*-ek révén még ez a legutóbbi együttes-típus tűnik a leginkább megszokottnak. Mindez örök – és kimeríthetetlen, mert lezárhatatlan – rekonstrukciós problémák elé állítja a művészettörténeti kutatást. A legnagyobbak s még mindig a viszonylag legegyszerűbbek közé tartoznak pl. Duccio sienai Maestà-oltárának, a van Eyck-testvérek genti oltárának, Konrad Witz konstanzi Heilspiegel-oltárának kérdései.

Alig van olyan középkori mű, amellyel kapcsolatban hasonló kontextus-problémák ne merülnének fel; még akkor is, ha a tárgy vagy az együttes viszonylagos épségben maradt ugyan ránk, látásának, megközelítésének, megvilágításának feltételei azonban megváltoztak. Ezen középkori művek recepció és létfeltételeinek rekonstrukciója szinte beláthatatlan és kimeríthetetlen feladat. Annál inkább, mert aktualizálásuk, szemléletüknek modern szokásai, a megvilágítás-igénynek már-már antropológiai mérvű ingerküszöb-emelkedést feltételező fokozódása, a közeli, a részletekre irányuló figyelem megkövetelte technikai fegyverzet növekedése folyvást az eredietektől való távolodás irányában hatnak.

c) Csak a legrövidebben érdemes itt szólni a művészettörténet tulajdonképpen legfontosabb feladatáról, a mű külső kontextusának rekonstrukciójáról. A hagyományos művészettörténetírás elsősorban ebben látta feladatát: a mű körül egyre táguló társadalmi köröknek megvonásában, az alkotó életművének, a műhely- és iskolaviszonyoknak rajzában, típusok és kultúrák egymásutánjának, esetleg fejlődéstörténetének megrajzolásában. Elsősorban e külső kontextus rekonstrukciójára való törekvése alapján emel a művészettörténet igényt a történettudományok közé sorolására, időről időre más-más tudományos paradigmában: a kultúrák egymás-

utánjában, a művészi stílus önfejlődésében, a társadalomtörténetben vagy a mentalitástörténetben stb. keresve támaszát. A rekonstrukciónak erről a szintjéről azért sem kívánok részletesen szólni, mert manapság a legvitatottabbak közé tartozik. A történeti rekonstrukció igényéhez gyakran az önkényes konstrukció vádja tapad, s vele szemben inkább a dekonstrukció igénye fogalmazódik meg. Senki sem vitatja azonban, inkább hangsúlyozza a tárgy és közvetlen kontextusa rekonstrukciójának igényét.

A fenti, három pontba szedett áttekintés szándékosan, s nemcsak Thausing iránti tiszteletből követett stilisztikai-retorikai szkémát, a szó–mondat–szöveg logikai egymásutánját, hanem azért is, hogy ez artikuláció teljesen művi jellege s legfőljebb csak iskolai logikai szkémaként való érvénye még jobban kitűnjék. A művészettörténetírás módszertana bővelkedik ilyen, mindig a korízlésnek megfelelő, hol genealógiai táblázatokhoz, hol elektronikus kapcsolási rajzokhoz hasonlóan, hol a halmazelméleti ábrákat követően ábrázolt szkémákban. Panofsky, a művészettörténet módszertani fokozatai egyik legkörültekintőbb tabellájának tervezője, olykor attól sem riadt vissza, hogy a skolasztikus logika szillogizmusainak mintájára ábrázolja a középkori művészet egyes problémáit. Ezek a logikai elrendezések azonban elsősorban a demonstráció, s nem a megismerés formulái. Remélem, a rekonstrukcióról szóló eddigi fejtegetés is igazolta, mennyire elképzelhetetlenek egyes fázisai az állandó visszacsatolás nélkül: a „szöveg” megállapítása, azaz a forma rekonstrukciója értelmetlen e forma történeti helyének tudata nélkül, amint belső és külső kontextusa is állandóan korrigálja egymást. Ezzel kifejeztem véleményemet abban a kérdésben is, vajon őszintén és tudatosan eljáró művészettörténet lemondhat-e a külső kontextussal való figyelmes és tudatos foglalkozásról.

3. Még néhány szót kell szólnunk a rekonstrukció forrásairól, ha lehet ezekről külön, a művészettörténet általános forrásaitól elkülönítve szólni. Szerintem annyira nem, hogy ez esetben nincs értelme a Tietze forrás-szisztematikájában fontos szerepet játszó intenció szempontjának, nevezetesen a szándékosságnak vagy szándékolatlanságnak, továbbá a művészet modern fogalma szempontjából felfogott tudatosságnak. Mégis, épp e szempontokból tanulságos megemlíteni néhány példát.

A rekonstrukció természetére különösen éles fényt vetnek azok az *ekphrasis* körébe tartozó írott források, amelyekhez már nem tartozik tárgyban megtestesülő mű, vagy soha nem is tartozott, lévén azok eleve műalkotás-leírások formájába öltöztetett irodalmi fantáziák. A Biblia egyes helyeinek, pl. a mózesi frigsátornak, Salamon templomának rekonstrukciója nemcsak mindenkori egzegetikai feladat volt, s nem is csak a Biblia-kommentárok és a Flavius Josephus-szövegek illusztrációinak témája, hanem elsődlegesnek tekintett, nem specifikusan dokumentatív célzatú műalkotásokat is inspirált: épületek elrendezését, felszerelését, egyes, pl. az ércengert, a templom kárpitját követő tárgyakat. Hasonló szerepet töltöttek be Lukianos, Philostratos képleírásai, alighanem utánzásra ösz-

tönöztek a Horatius és követői által mélységesen elítélt fantázia-lények is. Ezek az esetek a rekonstrukció eszmei, irodalmi inspirációjára, gondolati jellegére hívják fel a figyelmet, s ugyanakkor realizációjának alapvetően művészi természetére. Más probléma is akad e téren: elsősorban az a kérdés, vajon készpénznek vehetők-e Bonfini leírásai a Mátyás-kori épületekről, veti fel, hogy stiláris és ideologikus intenciói révén a leírás félrevezető is lehet.⁸

Természetesen igen jelentősek a rekonstrukció szempontjából a műalkotás-jellegű, különösen az ábrázoló források. A konkrét, egyedi tárgyak visszaadása azonban nem minden ábrázoló műnek szándéka. A viselet egyéni jellegének visszaadása lehet cél akkor is, ha az individuális portréjelleg nem található meg a képben, a portréjelleg nem feltétlenül jár együtt a környezet, a táj, az események individuális visszaadásának igényével. Nem minden részletező épületábrázolás látkép is egyben, s nem minden látkép alapul szakszerű felvételen a legapróbb részletekig. Emellett az ábrázolásoknak van sajátos hagyományozódásukban rejlő, önálló története is. Ennek a történetnek egyik ága a grafikai sokszorosításhoz tartozik: rajzok, festmények, utóbb fényképek kezdenek önálló életet élni s ez életük folyamán transzformálódni a publikáció manipulatív körülményei közepette. A hagyományozódás másik ága a publikáció természetéből következik, s nem kevésbé manipulatív természetű: itt a grafikai átvételeket eredeti, szemtanú művésztől elvárható részletek leplezik. E kétféle megfontolás s a mindenkor konkrét ábrázolási funkciók és publicisztikai szándékok tisztázásának igénye már régen nagy szerepet játszik a történeti és a veduta-ikonográfiában. E kiváló magyar kutatások egyik legmegszívlelendőbb tanulsága, hogy rendkívül kevés számú őstípussal, s azok között is nagyon sokféle stílusú, szándékú és funkciójú ábrázolással találkozunk.⁹

Erről a megállapításról és erről a módszerről az utóbbi idő kutatásai mintha elfeledkeztek volna, s pl. a Schedel-féle nürnbergi Világkrónikának nemcsak vedutáit, hanem azok mikroszkopikus fametszet-részleteit is indokolatlanul ruházták fel nagy forrásértékkel.¹⁰ Itt és más esetekben is, pl. az esztergomi Várhegy képátvételektől hemzsegő történeti látképsorozatának kritikátlan túlértékelésében¹¹ is nemcsak az ideális rekonstrukciók helyeselhető vagy csak a kisebbik rosszat jelentő szándéka, hanem ezen túlmenően, az építészeti tettelegesség igénye is jelentkezik. Nem volt olyan régen, és történelmi körülményei miatt semmiképpen sem tekinthető precedensnek a budai vár déli részén a Buzogány-torony és a déli rondella hasonló forrásalapon végrehajtott rekonstrukciója, régészetünk és műemlékvédelmünk nem éppen legdicőbb epizódja! Voluntarizmusnak nevezzük azt a magatartást, amelynek történeti vetülete a *mától kezdve így volt* jelszava. A konkrét példa arra is figyelmeztet, mily fontos elemei az ilyen látványos rekonstrukciós elképzeléseknek az épület inszenizálásának múlandó kellékei: toronysisakok, tetők stb. Az ezekben történt alap-

vető ízlésváltozást – s egyben a bennük rejlő színpadi természetű hatást – a karcsai templom új lefedése, Szalonna, Tarnaszentmária restaurálási munkái óta követhetjük nyomon. Nem különben, mint a romantikus történelmi festészetben, pl. Vízkelety Béla budai, vajdahunyadi jeleneteinek látkép-hátterein.

Külön szükséges megemlékezni a szó legtágabb értelmében vett irodalom szerepéről a rekonstrukciós elképzelésekben. Ma kevésbé Walter Scotot és Victor Hugót vagy Vörösmartyt, Jósikát, alig a Beszterce ostroma Mikszáthját, nem is Wagner zenedrámáinak színpadát tartanám befolyásosnak, inkább a kommersz kosztümös-díszletes filmet és a Disneylandek talmi csodavilágát. Sponzori hozzájárulásra mindenestre ez utóbbiak számíthatnak – innen fent érintett könnyed viszonyuk is a forrásokhoz és azok kritikájához. Minél inkább tömegakciókra, manifesztációkra, ünnepekre számítanak, a „hasznosításra” kacsintanak, annál bizonyosabban azonosulnak a millenáris kiállítás történelmi főcsoportjával, Alpár Ignác nagy sikerére tekintettel megörökített Vajdahunyad-varával. Ez a maga nemében zseniális építészeti *pastiche* számunkra itt csak azért fontos, mert sűrített kiadásban a 19. század végének művészettörténeti kompendiumát jeleníti meg. Feleslegesesek voltak eddigi fejtegetéseim, ha most még külön kellene bizonyítanom, hogy véleményem szerint minden mai rekonstrukciós elképzelésben is, mint cseppben a tengerben, egész aktuális művészettörténeti felfogásunk jelenik meg.

Ezért a rekonstrukciók művészettörténeti összképünk részei, eredményei, kifejező formái és megjelenítésének eszközei. Hozzá vannak kötve; változásai bennük jelennek meg, ez összkép nagy módosulásainál értelmüket veszítik. Azok, amelyeket a múltba rögzítettek, tárgyiasítottak, Friedrich Schmidt pécsi székesegyháza, Steindl kassai dómja, Schulek Frigyes budai Nagyboldogasszony-temploma, Gyalus László jáki temploma, de Lux Kálmán esztergomi palotakápolnája vagy Gerő László budai vári rekonstrukciói is menthetetlenül kötődnek korukhoz. Könnyebb a sorsuk azoknak, amelyeket az írásra vagy rajzra bízta, az eredetitől elkülönítve valósítottak meg; de létezésük tere ma már nem a művészettörténetírás, hanem annak historiográfiája, esetleg koruk képzőművészete. Véleményem az, hogy művészettörténeti rekonstrukcióinknak előbb-utóbb ez a sorsa. Helyesebb tőlük megkímélni az eredetieket, amelyeknek maradéktalan és hamisítatlan megőrzésére és továbbadására, ha fel nem is esküdtünk, de mégis vállalkoztunk. Alapvetően szakmai etikai kérdésről van tehát szó, akár a *nil nocere*, akár a *habeas corpus* ismert kifejezéseivel akarjuk kifejezni lényegét.

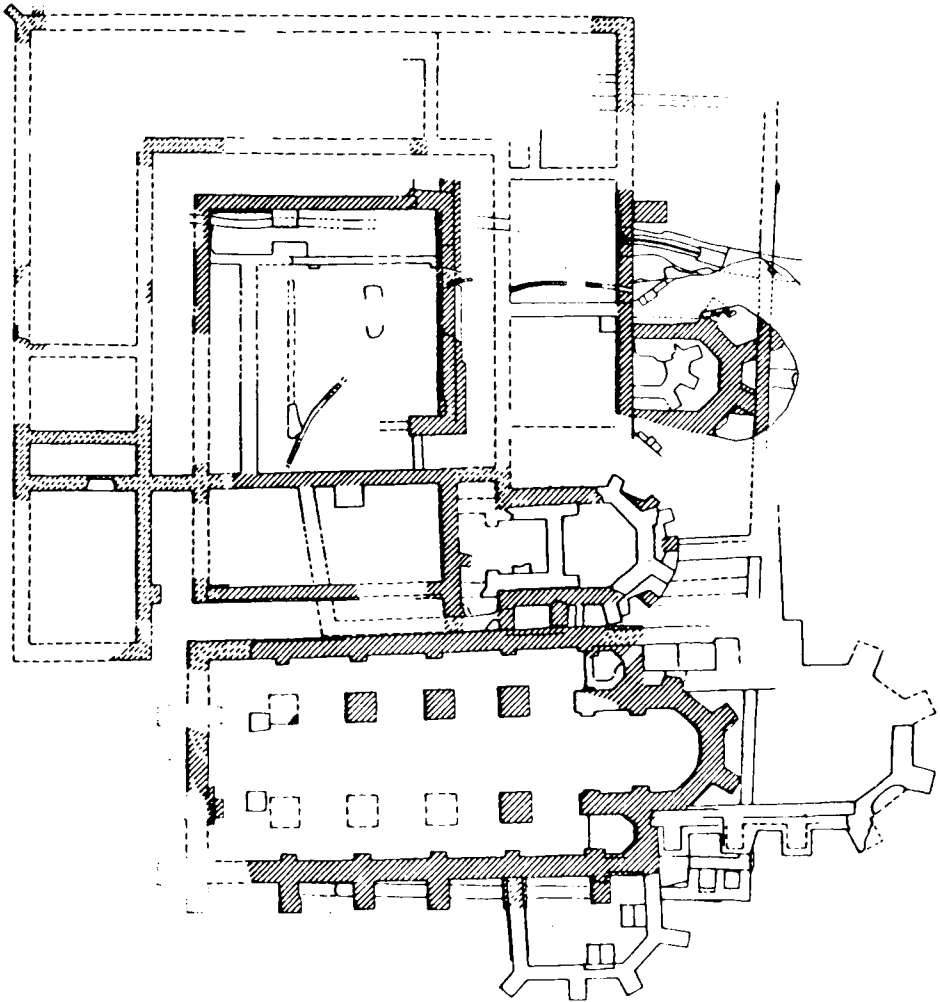
* * *

A fenti fejtegetések a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat vitaülése számára készültek, és ott felolvasásra is kerültek 1997. november 19-én. Szerepük már ott, az ősrégészettől a 20. századig a különféle

korok emlékeire nézve a teljes élménykeltés igényével fellépőtől kezdve a virtuálisig és a tisztán elméletiig a legnagyobb sokféleséget bemutató módszerek közepette is: egyfajta figyelemfelhívás lehetett, mindenekelőtt az elsődleges forrásanyag védelmében és túlhaladottnak tűnő etikai érvekkel – tekintet nélkül a marketing szempontjaira.¹² Csak azt a kérdést vizsgáltam, lehet-e a tudományos rekonstrukció kiviteli terv forrása, azt nem, tekinthető-e (keletkezési korától eltekintve más korra is vonatkoztatható) történeti forrásnak. Most egy kiváló, építészettörténetünk ismeretanyagának nemzetközi áttörését jelentő könyv¹³ egyetlen ábrája azonban ezzel a kérdéssel is szembesít. Mint a fenti fejtegetések körébe vágó példa, azok közreadására ösztönzött, s mint az ott tárgyalt jelenségek újabb területre való átterjedésének jele, arra is figyelmeztet, hogy *Qui tacet, consentisse videtur*.

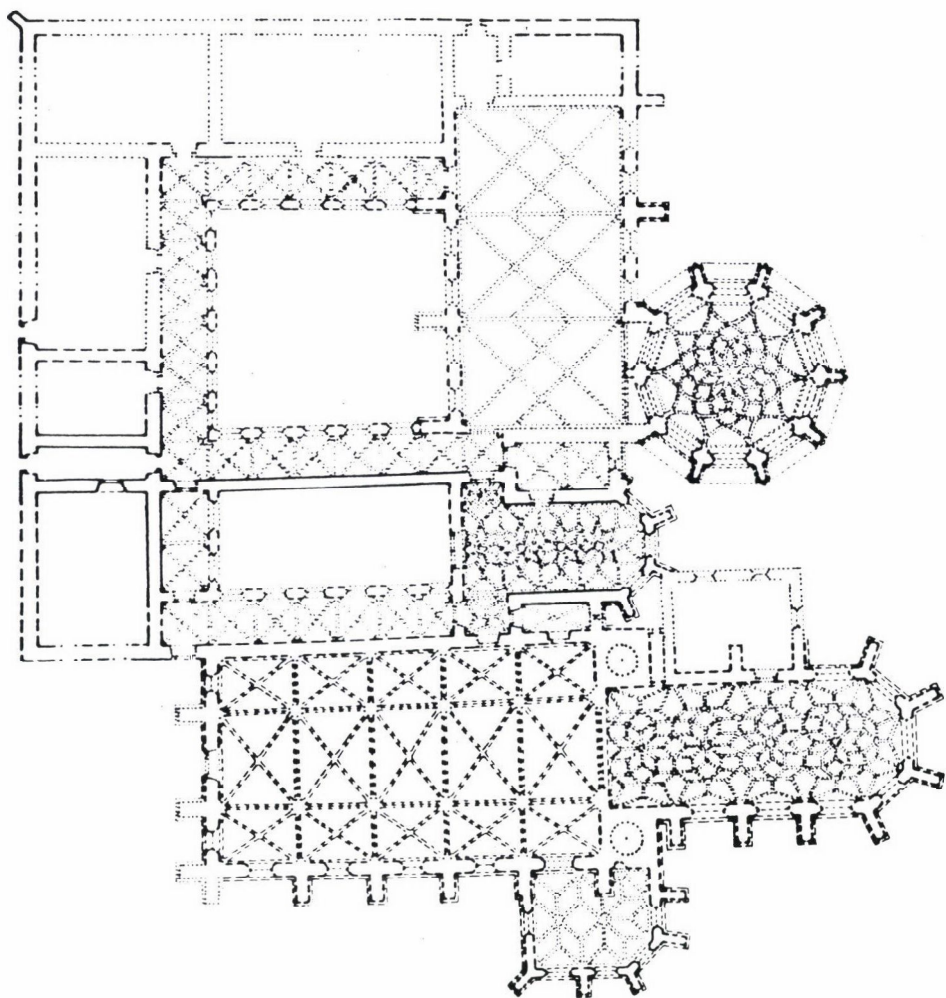
A *történelmi Magyarország építészetéről* frissen megjelent kötet a budaszentlőrinci pálos monostor alaprajzát is közli illusztrációi között.¹⁴ Nagyszabású együttest látunk, gazdag tagolású hálóboltozatokkal a templom nyújtott szentélye fölött, a templomtérhez járuló sekrestyén és déli kápolnán. Különös építészeti szituáció mutatkozik a két keleti tornyosnak feltételezett és megrajzolt templomtértől északra: egy, a kolostor kerengőjétől fallal elválasztott tér, amelynek téglalap alakú terét mintha kerengőszárnyak fognák közre. Ez a kolostor ásatási alaprajzain tényleg korábbi (két periódusú) templomtérként feltüntetett épületrész hajója. A szentélyrészt ismét gazdag csillagháló-boltozat tünteti ki; a jelölés szerint ez a Remete Szent Pál-kápolna. A legnagyobb meglepetés azonban a – szintén szép, tágas hálóboltozattal tervezett, a kolostor egész keleti szárnyát elfoglaló – káptalanteren-félehez csatlakozó, tízszögű tér. Valóságos építészettörténeti szenzáció középső támasz nélküli, hajlított bordás csillagboltozata. Ilyesmi Magyarországon Steindl Imre Országház-kupolájáig aligha épült – igaz, az sem hajlított bordákkal (amelyekre talán az István kassai építőmesternek tulajdonítható kicsiny diósgyőri dekoratív fülkeboltozat adott ihletést?). Az angolszász olvasó (s a bizzunk benne: az ábrát előbbutóbb felfedező, éppen disszertációjának témaválasztásával győtrődő egyetemi hallgató) igazi lelkesedésére azonban az számíthat, hogy első látásra felismeri a kapcsolatot az angliai székesegyházak 13–14. századi centrális káptalanházaival, a székesegyházi papság sajátos, monasztikus szervezétének e ritka emlékeivel. Majd, ha Magyarországra érkezik, s a 22-es autóbusszal megközelíti a kutyával őrzött ásatási területet, felvilágosítható tévedéséről, hogy ti. a közölt rajz tetemes része a kiegészítést jelentő szaggatott vonallal készült. (A magunk részéről csupán az iránt érdeklődnénk, vajon mivel szolgáltak rá a korábban közismert ásatási alaprajzok vaskos alapfalai közül *egyesek* a folytonos vonallal való jelölésre.)

A rekonstruált alaprajz forrása egy, az angol nyelvű építészettörténeti szintézisben különben dicséretes frissességgel felhasznált monográfia,¹⁵ ahol az teljes dokumentáció (köztük építési periódusonként megkísérelt



1. Budaszentlőrinc, pálos kolostorrom. Összesítő alaprajz, (Bencze-Szekér nyomán)

rekonstrukciók sorozatának) része.¹⁶ Így az eredeti, a budaszentlőrinci romegyüttes feltárásának igen küzdelmes szakaszát lezáró közleményben a kolostor 16. század eleji állapotának rekonstrukciós elgondolása helyesen, a sok építési periódusban kialakult együttes romjainak vizuális értelmezési javaslataként jelent meg. Ebben az összefüggésben helyénvaló az épület egyes történeti állapotainak rajzi megjelenítése, amint végső soron elfogadható (noha önmagában, szöveg támasza nélkül a művészettörténetírás *irodalmi* hagyományával inkább ellentétes) a szöveg mellett az *ábrázoló interpretáció* is. A megváltozott összefüggésben, reprezentatív, az



2. Budaszentlőrinc, a pálos kolostor alaprajza a 16. század elején. Szekér György rekonstrukciója

egyes részletkérdések filológiai elemzésére alkalmat nem adó szintézisben való közlés azonban több, mint felelőtlenség.

A közölt rekonstrukció ugyanis a legmerészebbek egyike; tudomásom szerint az irodalom eddig nem vitatta – tehát el sem fogadhatta.¹⁷ Alapjai a következők: Gyöngyösi Gergely főperjelsége idején „gyűlésterem” (*domus definitoria admirandae pulchritudinis*¹⁸) építése.¹⁹ A régészeti támpontot a csatornával kapcsolatban álló, az alapfalak tanúsága szerint²⁰ közel négyzetes alaprajzú, egymás utáni két periódusban mind nagyobb poligonális kápolnával bővített káptalanteremhez járuló, „kör alakú (a későbbi

szakirodalomban sokszögűnek nevezett) építmény²¹ jelenti. Figyelemre méltó az építéstörténet ismertetésének nem az ilyen közleményekben megszokott, elemző-következtető, hanem narratív hangneme. A forrásadat s részben *in situ* előkerült (döntők az ötszögre utaló lépcsőfokok) illetve az épülethez rendelt töredékek („legalább 11 különböző méretű és profilú borda fordul elő a későgótikus átépítések anyagában”) vezetnek az interpretációhoz.²² A támaszul idézett szakirodalom részben egy speciális jelentőség monográfiája, részben a távoli Közép-Rajna-vidék építéstörténetének úttörő feldolgozása; nagy tekintélyűk csak egyet nem fedez: ábraanyaguknak mintakönyv-szerű használatát.²³ Mi is valljuk, hogy ...*az előkerült építészeti kőtöredékek feldolgozása még számos lehetőséget kínál arra, hogy az egyetlen magyarországi alapítású szerzetesrend főkolostorát jobban megismerhessük, tovább gazdagítva a középkori Magyarország építészeti történetét.* – Ám gazdagítsuk: előbb emlékanyagát, majd történetét, ha lehet. De ne fordítva!

JEGYZETEK

¹ A kérdés dokumentumaihoz v.ö.: *Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten*, hrsg. N. Huse, München 1984. Az azonnali magyar visszhang: ÉBER László: A műemlékek kutatóinak XII. kongresszusa (1911 szeptember), *Archaeologiai Értesítő* U.F. XXXII (1912) 1–6. – E kérdések szerepéről a hazai műemlékvédelemben legutóbb: HORLER Miklós: Az intézményes műemlékvédelem kezdetei Magyarországon (1872–1922), *A magyar műemlékvédelem korszakai. Tanulmányok*, szerk. Bardoly István, Haris Andrea, Budapest, 1996. 123. sk.

² NIETZSCHE, F.: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, 1873. Magyarul is: *A történelem hasznáról és káráról*, Budapest, 1989.

³ *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Wien – Leipzig 1903. és újabb kiadása: RIEGL, Alois: *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg – Wien 1928. – Most rendelkezésre áll az újabb, a szöveget eredeti összefüggésében, Riegl műemléki törvénytervezetének első részeként hozzáférhetővé tevő kiadás: Entwurf einer gesetzlichen Organisation der Denkmalpflege in Österreich, *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denk-*

malpflege, hg. Ernst Bacher. Wien–Köln–Weimar, 1995. 49. skk.

⁴ Megjelent tárcaként: *Neue Freie Presse*, 1882. IV. 26. – maga a bécsi dóm szól: „Dicsekvés nélkül, én vagyok minden oklevél közül, amivel rendelkeztek, a leginkább tiszteletre méltó, és éppoly kevésbé, ahogyan egy régi oklevél pergamenjén hamisítás nélkül egyetlen részt, akár egy íráshibát, vagy csak egy helytelen betűt sem szabad törölnötök, vagy a magatok véleménye szerint megújítanotok, ugyanúgy, az én, őseitek keze nyomát magán viselő öltözetemen sem változtathattok, vehettek el és pótolhattok semmit sem, ha különben akkora hazafiak vagytok is, ahogyan ezzel olyan nagyra vagytok.” – Fordítás ROSENAUER, Artur: *Moritz Thausing und die Wiener Schule der Kunstgeschichte, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXXVI (1983) 138. sk. nyomán.

⁵ TIETZE, Hans: *Die Methode der Kunstgeschichte*, Leipzig, 1913.

⁶ WÖLFFLIN, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München, 1915. 11. – a mondat eredeti kontextusához l. MAROSI Ernő: *Kép és hasonmás. Művészet és valóság a 14–15. századi Magyarországon*, Budapest, 1995. 179. 30. jegyzetét is.

- ⁷ Ebben az értelemben v.ö. a ma elérhető legjobb és legkiegyensúlyozottabb áttekintést: SAUERLÄNDER, Willibald: Die Gegenstandssicherung allgemein, *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, hrsg von Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer und Martin Warnke [1985], 1988³, 47. skk. – Itt: „Amíg a művészettörténet önálló diszciplinaként fogja fel magát, mindig a stíluskritikáé és a műértésé lesz az utolsó szó, amikor az a cél, hogy egy tárgy korát, helyét vagy művészi individualitását biztosítsák.” – fordítás i. h. 55. nyomán.
- ⁸ V.ö. különösen MIKÓ Árpád ide vonatkozó megfontolásait: Egy stílusfordulat reinkarnációja. Antonio Bonfini építészeti terminológiájának értelmezése. „*Sub Minervae Nationis praesidio*”. *Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára*, Budapest, 1989. 37–40.; továbbá: Ekphrasis. A budapesti Philostratos-kódex és a Bibliotheca Corvina, *Művészettörténeti tanulmányok Mojzer Miklós hatvanadik születésnapjára. A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve*, 1991. 69–75.
- ⁹ RÓZSA György: Typologie als Methode der Bearbeitung der alten ungarischen Veduten, *Lüneburger Beiträge zur Vedutenforschung*, hrsg. Eckhard Jäger, Lüneburg, 1983. 45–52. A módszerrel, a hazai kutatás gyakorlatáról a s az eredményekről összefoglalóan és röviden l. Uő: Pályámról és a történeti ikonográfiáról, *Művészettörténeti Értesítő*, XLIV (1995) 131–137. különösen: 134. sk.
- ¹⁰ E rekonstrukciós módszer újabb kezdeményezője: FEUERNE TÓTH Rózsa: Renaissance-Baumotive auf der Budaer Palastdarstellung der Schedelschen Weltchronik, *Acta Archaeologica*, XXXIV (1982); Uő (Farbaky Péterrel): A budai királyi palota 1478–1500 között épült reneszánsz homlokzatai. Egy eszmei rekonstrukció variációs lehetőségei, *Ars Hungarica*, 1986. 17–49.; továbbá ugyanerről: FARBAKY Péter: A budai királyi palota díszudvara, *Ars Hungarica*, 1988. 143–171. – V.ö.: BUZÁS Gergely – VÉGH András: Adalékok a budai királyi várban álló Zsigmond-palotahomlokzat rekonstrukciójához, *Castrium Bene*, 2 (1990), *Várak a középkorban*, szerk. Juan CABELLO, Budapest, 1992. 102–110.; BUZÁS Gergely: A budai királyi palota déli nagycsarnoka, *Gerő László nyolcvanötödik születésnapjára. Tanulmányok*, szerk. PÁMER Nóra, Művészettörténet – Műemlékvédelem VI. Budapest, 1994. 109–140. – A rajzi rekonstrukciók meszesemenő alkalmazásával jelent meg: *Budapest im Mittelalter*, hg. von Gerd BIEGEL, kiállítási katalógus, Braunschweig, 1991.
- ¹¹ MÓGA Sándor: Esztergom hiteles ábrázolásai 1595-ből, *Műemlékvédelmi Szemle*, 1993/1. 47–53. – Esztergom rekonstrukciós problémáiban váltak a legközvetlenebbül tervdokumentációs érvvé a történeti látkép-ábrázolások.
- ¹² A probléma aktualitásához tartozik, hogy – a budapesti előadásorozatot megelőzően – 1997. márciusában ez volt a XXIV. német művészettörténeti kongresszus egyik témája is. A német megfogalmazás (*Die Inszenierung des Kunstwerks*) persze, egy lépéssel jobban megközelíti az aktuális problémát, s így nyersebben szembesít vele. A vita anyaga (részben kivonatossan) közölve: *Kunstchronik* 50/12 (Dezember 1997): GRUBEN, Gottfried: Über Anstilose und Rekonstruktion, i. h. 657–665; MÖRSCH, Georg: Grezüberschreitung – Die Altstadt als Kulisse, i. h. 666–672; WOLTERS, Wolfgang: Historische Innenräume: Restaurieren? Inszenieren? Konservieren? i. h. 672–678; Bachman, Karl Werner: Das unmerkliche Schwinden der Originale, i. h. 678–679.
- ¹³ *The Architecture of Historic Hungary*, edited by Dora Wiebenson and József Sisa, contributions by Pál Lővei, Péter Farbaky, György Kelényi, József Sisa, Tibor Sabján, János Gerle, András Ferkai, The MIT Press, Cambridge/Massachusetts – London/England, 1998. – A szintézis recenziója, alapos méltatása külön feladat, nem e tanulmány feladata.
- ¹⁴ I. m. 56. old., 3.10 ábra: az ábra címe: *Plan. Pauline monastery, church, and chapel, Budaszentlőrinc, 1486–1492 (reconstr. Gy. Szekér) a sacristy, b south chapel, c Chapel of St. Paul the Hermit.* A hozzá tartozó szöveg Farbaky Péter munkája: ...the Paulines had their own built

ding organisation independent of the royal workshops. In the course of rebuilding their central monastery at Budaszentlőrinc near Buda (1486–1492; only the foundations remain) they erected a chapel on the south side of the church and added a new star vault to the chapel of St. Paul the Hermit on the east side of the cloister. Master István of Kassa was possibly one of the builders directing construction. i. m. 55. Az ismertetés korrekt; megemlíti, hogy újjáépítésről van szó, tudatja, hogy csak alapfalak maradtak meg. A szöveg egy problematikus helye már felfogás kérdése. Az a feltevés, hogy létezett volna önálló pálos építőszervezet is, nemcsak név szerint ismert lapicida rendtagok (köztük Dionysius); ebben a szerző nyilván Guzsik Tamás véleményére hagyatkozik [GUZSIK Tamás – FEHÉRVÁRY Rudolf: *A pálosrend építészeti emlékei a középkori Magyarországon (összefoglaló és katalógus)*, sokszorosított füzet, Budapesti Műszaki Egyetem Építészettörténeti és Elméleti Intézet, Budapest 1980, illetve – az idézőjellel is kifejezett fenntartásokkal – GUZSIK Tamás: Késő gótikus „pálos” műhelyek Magyarországon, *Építés-Építészettudomány* XV. (1981) 199–217]. Hagyatkozhatnék pl. PAPP Szilárd pálos emlékekre (Porva, Nagyvázsöny, Lakfalva) is támaszkodó véleményére is (Késő gótikus építkezések Pannonhalmán, *Mons Sacer* 996–1996. *Pannonhalma 1000 éve*, szerk. Takács Imre, Pannonhalma 1996, I. 237–271), aki itt is, mint Visegrádon a budai provizori hivatal körében elterjedt stílusváltozat szerepével számol. E tekintetben különösen meggondolkoztató, hogy az 1490-es évek elejének építkezéseinek fő támogatója Albertus Tharispán, a pálos rendbe lépett volt budai várnagy volt (*Documenta artis Paulinorum*, gyűjtötte Gyéressy Béla, a bevezetést és az egyes fejezetek előszavát írta Hervay Ferenc, 2. Budapest 1976, 416. sk.). – A magyar kiadásban (*Magyarország építészetének története*, Budapest 1998, 74–75) a 3.11/a és b ábrák – helyesen – szembesítik az ásatási tényeket és a rekonstrukciót.

¹⁵ BENCZE Zoltán – SZEKÉR György: *A budaszentlőrinci pálos kolostor*, Budapest 1993; a rekonstrukció: 44. kép.

¹⁶ Igaz, a 16. század eleji állapot (1508–1513) rekonstrukciója került közlésre, 1486–1492 felirattal.

¹⁷ Kivétel: BUZÁS Gergely, *Műemlékvédelmi Szemle*, 1994/1. 127–138.; témánkról: 136: „jó, még további kidolgozást érdemlő ötlet”, de „a kőfaragványanyag feldolgozatlansága” után „enyhén szólva túlzásnak tűnnek Szekér György gazdag boltozatrekonstrukciói”.

¹⁸ DAP i. m. 1976, 417.

¹⁹ BENCZE – SZEKÉR: i. m. 1993, 10.

²⁰ Összesítő ásatási alaprajz: BENCZE – SZEKÉR: i. m. 1993, 21. kép.

²¹ BENCZE – SZEKÉR: i. m. 1993, 12.

²² *A lépcsőfokok homlokoldalainak meghoszabításai szabályos ötszög sarkával egyező szöveget zárnak be. A kiszerveztető ötszög azonban nem illeszthető (a rekonstrukciós módszer kulcskifejezéseire utaló kiemelések: M. E.) a kolostor keleti szárnyának vonalához; oldala nem párhuzamos azzal, így a lépcsőfokok által megadott két oldal nem lehet szomszédos, köztük kívánkozik még egy, tehát az építmény tízszögű volt. Az alapfalakra felszerkesztett tízszög már jól kapcsolódik a keleti szárny vonalához úgy, hogy a tízszög két oldala belesimul a szárny keleti falába, nyolc oldallal képezve a külső tömeget...* BENCZE – SZEKÉR: i. m. 1993, 22.

²³ Wolfgang Götz és Friedhelm Wilhelm Fischer idézve: 28. o. 249, 250. jegyzet. A tízszögű épületrekonstrukció analógiáiként közölve: Meisenheim és Münster templomalaprajzai: uo. 43. kép. Az ún. „pfalzi csoport” tervrajzainak feltételezett jelenléte a bécsi építőpályában nehéz, majdnem megoldhatatlan gyűjteménytörténeti kérdés. Erről írtam: Hans Koepf: Die gotischen Planrisse der Wiener Sammlungen (recenzió), *Acta Historiae Artium* XVII. (1971) 129. Mivel Fischer határozottan elenezte e csoport közép-európai (bécsi) jelenlétének feltevését, aligha fogadná kedvezően a közvetítés útjával és lehetőségével nem gondoló analógiakeresést.

Zusammenfassung

DIE REKONSTRUKTION IN DER KUNSTGESCHICHTE

Der Aufsatz ist ursprünglich ein Beitrag zur vom Verein Ungarischer Archäologen und Kunsthistoriker veranstalteten Tagung über methodische Fragen der Rekonstruktion gewesen. Den Ausgangspunkt der Erörterungen bildete eine von Moritz von Thausing anlässlich der Rekonstruktionsvorschläge des Riesentores von St. Stefan in Wien genützte Metapher, derentsprechend Kunstdenkmäler auf ähnliche Weise wie Urkunden ohne Eingriffe in ihren Text aufbewahrt werden sollen.

Der Verfasser gibt zu, daß ja Rekonstruktion ein grundlegendes Verfahren aller Kunstgeschichte ist.

a) Als die erste Aufgabe kunsthistorischer Rekonstruktion kommt die Wiederherstellung des „Textes“ des Kunstwerks in ihrer materiellen Beschaffenheit in die Frage. Dabei muß berücksichtigt werden, daß alle „Texverderbungen“ ja historischen Zwischenstadien gehörten, die meist ebenfalls als Kunstwerke gegolten haben.

b) Während die Rekonstruktion der Beschaffenheit des Kunstwerks ähnlich wie die Wiederherstellung der Wortlaut eines Textes aufzufassen ist, gibt es Aufgaben kunsthistorischer Rekonstruktion, die mehr Gemeinsamkeit mit der Syntaxis aufweisen. Als solche kommen besonders Fragen der organischen Struktur (etwa der menschlichen Gestalt), der Perspektive und der Komposition in Betracht. Das Prinzip, daß jedes Zeitalter nach den eigenen Normen zu beurteilen ist, kommt etwa in der Frage der Anwendbarkeit der Grundsätze der Anastylose zum Ausdruck, die wohl auf die klassischen Säulenordnungen gelten, wobei gerade die Gesetzmässigkeit mittelalterlicher Proportionen als zweifelhaft erscheint. Einen weiteren Problemkreis syntaktischer Rekonstruktion bilden Funktionskreise, die den Werkkontext ergeben.

c) Als die wichtigste Frage der kunsthistorischen Rekonstruktion gilt diejenige nach dem äußeren Kontext. Ob diese Problematik dem wichtigsten Aufgabenkreis der Kunstgeschichte gehört oder ihm das Werk vorzuziehen sei, steht heute im Mittelpunkt methodischer Diskussion (s. die Debatten mit den Schlagwörtern „Rekonstruktion des historischen Kontexts“ vs. „Dekonstruktion“).

Zusammenfassend ist Verfasser der Ansicht, daß Rekonstruktionen eine grundlegende Methode kunsthistorischer Arbeit bilden auf die man nie verzichten kann. Man soll jedoch aufgrund kritisch überprüfter Quellen Arbeiten und das Prinzip der Trennung von Original und (womöglich literarischer bzw. darstellerischer) Rekonstruktion muß ständig berücksichtigt werden.

Im Anhang wird ein Beispiel willkürlicher und dadurch irreführender Rekonstruktion in einem inzwischen erschienenen Werk analysiert (*The Architecture of Historic Hungary*, edited by Dora Wiebenson and József Sisa, Cambridge/Massachusetts – London/England, 1998. Fig. 3.10). Es handelt sich um die zeichnerische Rekonstruktion des spätgotischen Kapitelsaales des ehemaligen Paulinerklosters Budaszentlőrinc, die aufgrund des Grabungsbefundes und der zur Hilfe gezogenen Baufragmente eher als Architekturphantasie als wirkliche Rekonstruktion betrachtet werden darf.

