

Takács Péter¹

Az állam vizuális megjelenítése képzőművészeti alkotásokon²

Absztrakt

Ez az írás arra a kérdésre keresi a választ, hogy melyek az állam reprezentációjának jellegzetes esetei a képzőművészeti alkotások terén. Először az államot megjelenítő metaforák és allegóriák (pl. az „állam hajója”, „leviatán”, stb.) köréből mutat be néhányat, majd két komplex államértelmezést adó művet elemez. Az egyik a német Thomas Schütte *Vater Staat (Államapa)* című szobra, a másik az angol festőnek és kollázművésznek, Richard Hamiltonnak az államot egy konkrét történeti kontextusban megjelenítő három diptichonja. A tanulmány részletesen kitér az államrend legitimációját és delegitimációját megjelenítő műalkotásokra, végül pedig azokra a nemzetközi és magyar műalkotásokra, amelyek bizonyos államformákat reprezentálnak, vagy jó és rossz kormányzatokat jelenítik meg.

Kulcsszavak: az államot megjelenítő metaforák és allegóriák; az államforma, a legitimáció és delegitimáció megjelenítése a képzőművészetekben; a jó és rossz kormányzat vizuális ábrázolásai.

Abstract

This paper looks for the answer to the question, what are the typical cases of the representation of the state in the field of fine arts. First, it presents some of the metaphors and allegories representing the state (e.g. the “ship of the state”, the “leviathan”, etc.), and then it analyzes two works that provide a complex interpretation of the state. One is the work, titled *Vater Staat (Father State)* by the German sculptore, Thomas Schütte, the other is the three diptychs by the English painter and collage artis, Richard Hamilton that represent the state in a specific historical context. The study discusses in detail the works of art that represent the legitimation and delegitimization of a state order, and finally those international and Hungarian works of art that represent certain forms of state (*Staatsformen*) or show good and bad governments.

Keywords: metaphors and allegories representing the state; representation of the form of state (*Staatsform*), legitimation and delegitimization in visual arts; visual depictions of good and bad governments.

¹ Egyetemi tanár, DSc., Széchenyi István Egyetem Deák Ferenc Állam- és Jogtudományi Kar.

² DOI szám: 10.59558/jesz.2024.4.169

Régi törekvés az emberi kultúra történetében, hogy érzékeljük és érzékelhetővé tegyük azt, ami vitathatatlanul létezik, ám nincs érzékszerveinkkel megtapasztalható léte: lássuk és láttassuk, ami nem látható, halljuk és hallassuk, ami nem hallható, tapinthatassuk, ami nem tapintható, szagolhassuk, ami nem szagolható, és ízlelhessük, ami nem ízlelhető. Az állam és a jog – minősítsük azokat bárhogyan – szokás szerint: „általános fogalmaknak”, „normáknak”, „elvont intézményeknek”, „eszméknek”, esetleg pusztán „gondolatoknak” – vitathatatlanul az ilyen jelenségek közé tartoznak. A fogalmi bizonyosságon túl létükre egyfelől a „társadalmi, politikai, jogi gyakorlat” megfigyelése révén, másfelől abból következtetünk, hogy valahol valaki valahogyan megjeleníti őket. Vagyis miközben még senki nem látta az államot és nem tapintotta a jogot, akadnak, akik megpróbálják láthatóvá vagy kézzel foghatóvá tenni, hogy így fejezzék ki a velük kapcsolatos elgondolásaikat, érzéseiket vagy véleményüket. Ábrázolják, megjelenítik, s ezzel valamilyen módon jelenvalóvá és itt-lévővé teszik; azaz reprezentálják.

E reprezentációk egy része látható, egy másik részük hallható (tapintható, ízlelhető és szagolható állam-reprezentációk tudomásom szerint nem léteznek); s mindkét területen megkülönböztethetjük a mindennapi cselekvés és észlelés területére tartozó (például címerek, logók), valamint a művészi értékű ábrázolásokat. Az alábbi írásban azt szeretném áttekinteni, hogy melyek az állam reprezentációjának jellegzetes esetei a képzőművészeti alkotások terén. Nem az ilyen reprezentációk kortól függő vagy az egyes művészetekre jellemző sajátosságait elemzem a politikai ikonológia, szemantika vagy szimbolika,³ esetleg a művészettörténet szempontjából; csupán számba veszem, összegezek és futólag értelmezem az ilyen ábrázolások közül azokat, amelyeket e tárgykörben a legjelentősebbnek tartok.

I. Allegóriák, metaforák, szimbólumok

Miként a szövegek szerzői, a képek alkotói is sokszor mást mondanak, mint amit az ábrázolt dolgokon értenek (*alla agoreuei*), vagyis allegorikus módon fejezik magukat, mert tudják, hogy a befogadó keresni fogja, és meg fogja találni a célzott értemet. Az ilyen gondolatátársítások egy része aztán mélyebb vagy speciális értelemként állandósul, és „képes beszéddé” válik. Más esetekben a két egymástól távol eső, de valamiben hasonló dolog leírása „egybecsúszva” állandósul (*metafora*), ismét máskor pedig a jellemzők köre szimbólummá sűrűsödik.

Az államot megjelenítő egyik legismertebb gondolatátársítás az, amely a politikai közösséget viharba került vagy veszélyek között navigáló hajóként mutatja fel. Ismert, hogy az *állam hajója* metafora a műtilénéi Alkaiosztól származik, és az ókori görögök óta kíséri a politikai gondolkodást: felbukkant Aiszkhülosznál, megtalálható Szophoklésznál és Arisztophánésznál, egyik legismertebb speciális megfogalmazása pedig Platónnál olvasható.⁴ Ő arra utalt vele, hogy a biztos politikai tudás a „kormányos tudása”, ami nem demokratikus, hiszen egy hajót nem szokás, és nem is lehet demokratikusan kormányozni.

³ E kérdéseket a szakirodalomban természetesen széles körben tárgyalják. Az állam és a politika különböző művészeti területeken való megjelenéséről lásd például Vassallo, Mario Thomas – Debattista, Andre P. (szerk.): *The Different Faces of Politics in the Visual and Performative Arts*. Routledge, Milton Park, 2024.; a politikai szimbolikáról (nem a képzőművészet alkotások terén) Drescher, Seymour (szerk.): *Political Symbolism in Modern Europe. Essays in Honour of George L. Mosse*. Transaction Books, New York, 1982.; a politikai ikonológiáról Fleckner, Uwe – Warnke, Martin – Ziegler, Henrik (szerk.): *Handbuch der politischen Ikonographie*. C.H. Beck, München, 2011², 1-2 kötet.

⁴ Vö. Platón: *Az állam*. (ford. Jánosy István) Gondolat Kiadó, Budapest, 1989, VI. könyv. 230-233. o. A szakirodalomban gyakran utalnak még Horatiusra (lásd az I. 14. ódáját); ezt az értelmezést azonban újabban vitatják is. Vö. például Zumwalt, N.K.: *A szerelmi költészet hajója*. (ford. Böröczki Tamás) In *Ókor*, 2004/1. szám, 3-7. o. A bonyolult problémához lásd még Szabó Etelka: *Egy allegória alakváltozásai*. Argumentum, Debrecen, 2007³, 85-103. o.

A hajó-motívum a reneszánsz idején új életre kelt (a „bolondok hajója” kapcsán még a jogi ikonológiában is szerepet kapott),⁵ majd az antwerpeni flamand festődinasztia alapító tagjának, id. Frans Franckennek az egyik képén⁶ elevenedett meg, és tért vissza eredeti jelentéséhez. Ez a veszélyeknek kitett politikai közösség összetartozását és sorsközösségét hangsúlyozta. Francken festményének történelmi kontextusa a protestáns németalföldi tartományok lázadása II. Fülöp spanyol király uralma ellen. A láthatóan római katolikus utasokat – két bíborost, két püspököt és egy koronás főt – szállító hajó egy sziklás átjárón áthaladva ezernyi veszélynek van kitéve. A kép enyhén propagandisztikus: az állam hajója valójában II. Fülöp hajója, mely támadások keresztútjában áll. A bunkósbotokkal kézben megjelenített „óriások” vélhetően az elszakadó németalföldi köztársaságokat jelképezik, a szomszédos sziklás sziget barlangjában farkasok ólálkodnak. Az egyik értelmező szerint ezek arra a pénzügyi elitre utalnak, akik a déli tartományokból menekültek el, és a Holland Köztársaság sikerét egyengették. Mintha afféle archaikus „sorozást” látnánk a vásznon, azt nyomatékositva, hogy „nincs új a Nap alatt”. Az egyik szigeten vulkánkitörés zajlik, a másikat épp egy meteorit találja el, az előtérben pedig sellők – a bujaság és a csábítás jelképei – láthatók. Mindennek ellenére – sugallja Francken – a hajó dagadt vitorlákkal és a készenlétben álló evezősökkel bizton halad célja felé.

Bizonyos értelemben szöges ellentéte ennek az Ernst Hoffmann által tervezett *Landtagsschiff*,⁷ mely a Sankt Pölten-i kormányzati negyedben az alsó-ausztriai tartományi parlamentnek és kormánynak ad helyet. Az épület nyugalmat árasztó körvonalai egy mai államhajót kívánnak megformázni. Természetes arányai, higgadt kialakítása és modern vonalai szinte elfeledtetik a kérdést: alatta vajon miért egy szökőkutakkal tarkított mesterséges vízfelület díszel, s nem a viharos tenger hullámoz? Valószínűleg azért, mert ez az államhajó – talán a megrendelő kérésére, talán a tervező kezdeményezésére – az idealizáltan békés Ausztria-kép része kíván lenni. S ha ez egyesek szemében esetleg egy kicsit közhelyszerűvé tenné a koncepciót, az épület fő vonalainak időtlen eleganciája, a jól megválasztott anyagok szépsége, a kő, üveg és a víz nyugalmat árasztó kapcsolata (az épület vizuálisan is a Duna jobb oldali mellékfolyójához, a Traisenhez csatlakozik) bőven ellensúlyozza ezt.

Különbözik ezektől az államnak, pontosabban az állam egy bizonyos fajtájának a bibliai tengeri szörnyhöz való hasonlítása, melynek ugyancsak évszázados múltja van. Ez Thomas Hobbes korszakos műve, a *Leviatán* első kiadásának előzéklapja⁸ óta, melyet a korabeli francia rézmetsző az angol filozófus útmutatásai alapján készített, a *korlátlan hatalom ikonikus* toposzává is vált. A szinte kihalt város és a környező táj látképe fölé tornyosuló, valószínűleg éppen a hegyek mögötti tengerből kiemelkedő koronás óriás, egyik kezében karddal, a másikkban pásztorbottal, a mű alap gondolata szerint valójában olyan szörnyeteg, amelynek testét mintegy háromszáz kisebb emberi alak alkotja. A kép fölötti felirat szerint „nincs e földön hozzá hasonló hatalom” (*Jób* 41, 33). Az alatta lévő tíz képmező öt képpárban a kard és a pásztorbot, vagyis a világi és az egyházi hatalom világát részletezi: vár és templom, korona és püspöksüveg, ágyú és villámok (kiátkozás), a harci jelvények és logikai fegyverek (racionális vita), csata és hitvita.

⁵ Lásd erről utalásszerűen Takács Péter: Justitia kendője – avagy be kell-e kötni az igazságosság istennőjének a szemét? In *Állam- és Jogtudomány*, 2021, 62. évf., 1. szám, 77. o.

⁶ Id. Francken, Frans: *Az állam hajója*. Késői XVI. század; olaj, fatábla; mérete: 49.5×44.5 cm, Nemzeti Tengerészeti Múzeum, Greenwich, London.

⁷ Hoffmann, Ernst építész: *Az alsó-ausztriai tartományi parlament és kormány épülete*. Sankt Pölten, Landhausplatz 1. 1986/1997. Fotója megtekinthető: a tervező honlapján (<https://e-hoffmann.at/>).

⁸ Hobbes, Thomas: *Leviathan* című műve első angol nyelvű kiadásának (Crooke, Andrew, London) előzéklapja. 1651. A metszetet készítette Bosse, Abraham rézmetsző, *magassága*: 27 cm. Digitális változata megtekinthető Yale University Law Library, Flickr gyűjtemény.

A kép szinte végtelen értelmezési lehetőségeket nyújtott, és nyújt ma is⁹ – márcsak ezért is különös, hogy nemcsak Hobbes másik metaforikus állatával, a Behemóttal kellett versengenie,¹⁰ hanem a XX. század során új értelmezéseket is kapott. Egyfelől az autoriter hatalom könyörtelenségének és hidegségének bemutatására alkalmazták, ahol – amint azt Andrej Petrovics Zvjagincev filmje Oroszország vonatkozásában sugallja – még az egyház is szentesíti a korrupciót. Másfelől viszont arra is van példa, hogy a leviatán-képet leválasztják a hatalom és az állam fogalmáról. A brit-indiai Anish Mikhail Kapoor installációja¹¹ esetében ugyanis e tengeri szörny egy felfújható plasztiktömlővé vált, amelybe bele lehet sétálni, és ott el lehet merülni. S bár van benne valami félelmetes, mégis – az alkotó szándéka szerint¹² legalábbis – reményt sugall és kontemplációra ösztönöz. Erre talán az az adekvát elméleti válasz: jó lenne, ha így lehetne.

II. Komplex államértelmezések

Az államról mint egészről a vizualitás terén is születtek *általános* elképzelések, gyakran igen bonyolult jelentésrétegekkel. Ezek közül kettőt említek: a német Thomas Schütte szobrát és az angol Richard Hamilton három diptichonját.

Schütte *Vater Staat (Államapa)* című szobra¹³ – a művész más alkotásaihoz hasonlóan – többjelentésű, és mind összességében, mind egyes jellemzőiben szándékoltan, ám kissé bizonytalanul többértelmű is. Az alak egyszerre komoly és méltóságteljes, s ugyanakkor – miként Schütte más szobrai (például *Az idegenek*, 1992, *Egyesült ellenségek*, 2011) – finoman ironikus, némileg szatirikus, egyes elemeiben pedig egyenesen groteszk.

A figura tekintete apai nyugalmat sugall, láthatatlan kezei ezzel szemben esendőséget és tehetetlenséget sejtetnek. Esméjét a poroszos hagyományba helyezve gondoskodást és igazságosságot várunk tőle, köntösét és szinte lekötött karjait, esetleg hiányzó kezét látva azonban azt kell mondjuk: ez az államapa bizony senkinek sem fog segíteni. Ironikus az is, hogy arcvonásai – amint Schütte műhelyének alkalmazottai észrevették – Wolfgang Schäuble egykori pénzügyminiszterre emlékeztetnek, állítólag véletlenül, s a szobor, mely a legutóbbi nagy pénzügyi világválság idején született, ennek alapján, vagyis véletlenszerűen kapta a

⁹ Lásd például Bredekamp, Horst: Thomas Hobbes Visuelle Strategien. Der Leviathan. Das Urbild des modernen Staates. Werkillustrationen und Portraits. Akademie, Berlin, 1999⁴, 2012 (angolul: Bredekamp, Horst: Leviathan. Body Politic as Visual Strategy in the Work of Thomas Hobbes. (ford.: Klegg, E.). De Gruyter, Berlin, 2020) és Kristiansson, Magnus – Tralau, Johan: Hobbes's hidden monster. A new interpretation of the frontispiece of Leviathan. In European Journal of Political Theory, 2014, 13. évf., 3. szám, 299-320. o.

¹⁰ A „Leviatán a szuverenitás egységének és a békének, Behemót a szuverenitás felbomlásának, a polgárháborúnak és a természeti állapotba való visszahanyatlásnak a metaforája. Leviatán az uralom és a rend, Behemót a bomlás és a háború” – fogalmaz például Balogh László Levente: A Leviatán anatómiája, 110. o. In Magyar Filozófiai Szemle, 2010, 54. évf., 2. szám, 101-112. o. A Leviatán és a mára gyakran elfelejtett hobbesi Behemót összehasonlítása köréből – melyeket William Blake is ábrázolt 1810 körül – lásd Springborg, Patricia: Hobbes's Biblical Beasts: Leviathan and Behemoth. In Political Theory, 1995, 23. évf., 2. szám, 353-375. o.

¹¹ Kapoor, Anish: Leviathan. Installáció a párizsi Grand Palais-ben. 2011, 33.6×99.89×72.23 m, belülről is megtekinthető, bejárható, „felfúj” pvc-tömlők, Monumenta, Párizs, Grand Palais.

¹² Kapoor, Anish: Leviathan at the Grand Palais – Monumenta. 2011 (2011. május 11-június 23). Kiállítási ismertető. Párizs, cnap.fr, 2011. 5.

¹³ Schütte, Thomas: Vater Staat (Államapa). 2007 és 2011 között. A mű három méretben és több változatban készült: agyagból mintázva kisméretű modellként (2007-ben), 49.5×22.2×11 cm méretben; bronzfiguraként (2010/11-ben, bronz, 120 cm magas, 30×30-as acél sztlére szerelve), 6+3 példányban kiöntve; valamint nagyformátumú szoborként (2010-ben és 2011-ben, 373×155×110 cm méretben). Az előbbi anyaga patinázott bronz, az utóbbié rozsdás acél. A nagyméretű alkotások súlya kb. egy tonna. A kisméretűek egyike szövet köpenybe van öltöztetve (*Vater Staat, dressed*). A példányok több múzeumban és gyűjteményben is megtekinthetők; így például Neue Nationalgalerie, Berlin; Moderna Museet, Stockholm; Art Institute of Chicago stb.

címét.¹⁴ Egyes kritikák szerint ugyanakkor azért nincs keze, hogy senki se számítson tőle támogatásra vagy pénzre. Szinte kedvünk szottyan megkérdezni: vajon *államapu* egy olyan pénzügyminiszter, aki senkinek sem ad pénzt? Hát milyen államapu az ilyen!

Paradox az is, hogy a figura csaknem négy méteres magassága és a groteszk vonások ellenére is komoly tekintete ellenállhatatlanságot és hatalmat jelez, de nincsenek rajta hatalmi jelvények vagy a hatalomra utaló történelmi jelek. Végső soron törékenynek, esendőnek és elszigeteltnek tűnik. Olyan köntöst visel, amiben a nagy emberek egy hálósobából legfeljebb akkor szoktak kicsoszogni, amikor nem látja őket senki. Ellentmondásait a művész barátja azzal összegezte, hogy ez a *Vater Staat* „a hatalom és a gyávaság kombinációja”.¹⁵ Talán igen, talán nem. Az azonban biztos, hogy az államiság klasszikus megjelenítéseivel – például a sokáig Goyának tulajdonított *Kolosszussal* (1808/12) vagy a Philipp Veitnek tulajdonított (második) *Germániával* (1848) – összevetve *Államapa* ijesztően tehetetlen,¹⁶ sőt, reménytelen. Olyan sűrítmény, amelyben az állammal kapcsolatos régi romantikus víziókat felváltotta a disztópia. Amíg Schütte alkotása ironikus és groteszk, addig az angol festő, Richard Hamilton drámai hangon beszél az államról és annak polgáráról. Amíg az előbbi *felvillant* egy gondolatot, vagy inkább érzést, addig az utóbbi három diptichonja egy sztorit *mesél* el. Az egyik afféle *flash*, a másik *narráció*.

Hamilton diptichonjainak¹⁷ központi eleme az elsőként született *Állampolgár*, mely egy mára már bezárt észak-írországi börtön, a Long Kesh (Maze) lakóinak több évig zajló tiltakozását jelenítette meg. Az ide bezárt rabok, az erőszakos eszközöket alkalmazó észak-ír paramilitáris szervezet, az Ír Köztársasági Hadsereg tagjai azt követelték, hogy politikai foglyoknak tekintsék őket, ne pedig bűnözőknek, s az ennek megfelelő jogokat biztosítsák számukra. Ezek egyike, hogy ne kelljen az uniformizált rabruhát viselniük. Miután ezt megtagadták tőlük, nem tartották be a börtönszabályokat: rabruha helyett az ágyneműként kapott pokrócokba burkolóztak (ez volt a híres *blanket protest*), nem mosakodtak, nem vágatták le a hajukat, s hogy reggel ne kelljen kivinni az éjszakai ürüléküket tartalmazó vödört a cellából (ahol nem volt vécé), annak tartalmát a falra kenték (*dirty protest*). Mivel a hatóságok nem engedtek nekik, később még éhségsztrájkot kezdeményeztek, melyben aztán tízen életüket vesztették.

Az *Állampolgár* című képen tehát egy cellát látunk, falra kent emberi ürülékkel, aminek mintázata az ősi kelta ornamentikára emlékeztet. A cellában egy pokrócba öltözött krisztusi figurával (akinek vonásai a kortársak számára Hugh Rooney-t, az IRA egy kevésbé ismert tagját idézhették fel). Hamilton, aki angol volt, az írek hazaszeretéből táplálkozó eltökéltségét mutatta meg:¹⁸ ezek a rabok a legmélyebb nyomorúságban minden külső eszköz nélkül, mintegy önmagukból, saját emésztőrendszerükből teremtették meg az ellenállás eszközét – hangsúlyozta. Krisztus pedig úgy kerül ide, hogy a helyzet egyik értelmezése szerint a rabok – akik feszületet viseltek nyakláncukon – önmaguknak okoztak szenvedést, mint a régi keresztények, s az áldatlan körülmények között is őrizték méltóságukat. A kompozíció hátterében – miként az észak-írországi konfliktusokéban is – más vallási megfontolások is fellelhetők.

¹⁴ Vö. Grages, Anne cikkét idézi Bergem, Wolfgang: „Herrschende Dienerinnen“ der politischen Theorie. Metaphern vom Staat, 54. o. In Kink, Markus – Ziegler, Janine (szerk.): Staatsansichten – Staatsvisionen. Ein politik- und kulturwissenschaftlicher Querschnitt. LIT Verlag, Münster, 2013, 45-73. o.

¹⁵ Anthony [Tony] D. Cragget idézi Bergem: i.m. 54. o.

¹⁶ Kohler, Michael: Bauherr mit Renditekiste. In Art. Das Kunstmagazin. 2010. július 15.

¹⁷ Hamilton, Richard: Az állam. 1993; Az állampolgár. 1981/83; Az alattvaló. 1988/90. Mindhárom: olaj, vászon, az első emellett: vegyes technika (a katonai ruhája részben festett, részben valódi, fakított szövetet a festővászonra ragasztva). Mindhárom panel mérete: 2×100×200 cm. Megtekinthetők: Tate, Tate Gallery, Tate Modern, London.

¹⁸ Ezt ő maga állította a kiállítási katalógusban. Vö. Donagh, Rita – Hamilton, Richard: A Cellular Maze. Orchard Gallery, Londonderry, 1983, 2002², 6. o.

Az alattvaló című diptichonon az Észak-Írország és Nagy-Britannia egysége mellett kiálló protestáns párt elkötelezettje, egy *Orangeman* látható, aki a városokban megtartott szokásos éves parádék egyikén büszkén menetel egyenruhaszerű viseletében: keménykalapban, fekete öltönyben narancsszínű vállszalaggal, XVII. századi mandzsettával, fehér kesztyűben és hüvelyéből kivett, felfelé tartott karddal. Nyilvánvaló, hogy ő a másik oldalt, a brit hatóságokat támogatja; sőt, lehet, hogy ő maga a hatóság. Hamilton – a két kép strukturális hasonlósága és a mindkettőn feltűnő ablak-motívum azonossága ellenére – vallásukban, szociálisan és politikailag (sőt, az egyik elemző¹⁹ szerint már-már antropológiailag is) különböző lényekként mutatja be őket. Az egyik minden valószínűség szerint katolikus, a másik tudhatóan protestáns, az előbbi fiatal, az utóbbi idős, az előbbi egy nyomorúságos pokrócot visel, az utóbbi teljes ünnepi díszben parádézik, ez mezítláb van, az jól kifényesített cipőben vonul. Az ír „köztársasági hadsereg” harcosa láthatóan meg van fosztva javaitól és elnyomott; az angol uralkodó „harcosának” megvan mindene, fel van hatalmazva valamire, és maga is uralkodik. Az egyik testtartása engesztelhetetlenséget sugall, a másiké dacos. Mégis, mindennek ellenére az előbbi polgár (*citizen*), és ezért állampolgár, az utóbbi pedig alattvaló (*subject*), bár ebben az értelemben – az angol terminológia szerint – ő is állampolgár.

A harmadik, utoljára keletkezett diptichon, mely az *Állam* címet viseli, az első kettőben kifejezett értelem egymáshoz tartozását, sőt egymásra vonatkoztatását adja meg. Ezen egy katonát látunk a belfasti utcán, aki terepszínű ruhában, fején sisakkal, kezében géppisztollyal őráratózik. Mintha egy feszültség két végpontját fogná egybe, erővel. Óvatosan hátrafelé lépdél, ahogy az angol katonák biztonsági okokból gyakran tették ezt, amint azt Hamiltonnak az édesapja mesélhette, aki Észak-Írországban teljesített katonai szolgálatot. A katona arckifejezése inkább ijedt, semmint támadó. A belfasti házak mögött ugyanakkor egy ténylegesen nem környékbeli hegység, a Morne sziluettje látható, amivel – bár gerincén 1904 és 1922 között helyi gránit kövekből egy 35 kilométer hosszú magas falat emeltek – a művész összekapcsolja a várost a „zöld szigettel”, és annak köztársaságával. Ezt erősíti a bal oldali panelen elmosódottan ábrázolt országút, valamint az első diptichon címének finom utalása James Joyce Ulyssesére, amelyben Leopold Bloom egy mindenki által „polgárként” (*citizen*) ismert feniánus léggel került összeütközésbe. Márpedig a feniánusok az ír sziget egységét akarták, sőt harcoltak érte. Mindez persze a legcsekélyebb mértékben sem jelenti azt, hogy Hamilton az ír állam mellett folytatott volna propagandát. Pusztán annyit mondott: a teljes szigetre kiterjedő ír szabad állam képviselőinek „mocskos tiltakozásában” van valami tiszta, hősies, elementárisan emberi és emelkedett, sőt krisztusi, az elnyomók parádéja pedig kicsinyes, s e feszítő ellentétek között az állam olyan valami, ami erőnek erejével, de rettegve teremt egységet.

III. Az államrend legitimációja

Közismert, hogy a vizualitás nagyban hozzájárulhat az állam legitimációjához: értékes, elismerésre méltó valóságként való elfogad(tat)ásához. Ebből a körből két alkotást említek – azzal, hogy ezek nem az államot, hanem egy meghatározott állami rendet legitimálnak.²⁰

¹⁹ Lásd Foster, Hal: *Citizen Hamilton. The Art of Richard Hamilton*. In *Artforum*, Penske Media Corp., 2008. június 1.

²⁰ Az államelméletek tanulsága szerint „az állam legitimációja” bonyolult, sokakat félrevezető kifejezés, hiszen Georg Jellinek „államkeletkezési” (valójában az állam létét hipotetikusán megindokoló) elméleteit kivéve nem nagyon tudunk példát hozni rá – az elméletek világában sem. A legtöbb ide sorolt elmélet az állam *valamely rendjét* legitimálja. Ez az állam képzőművészeti megjelenítésére is áll.

Így Simone Martini *Toulouse-i Szent Lajos képmása*²¹ egy konkrét személy uralmát igazolta és fogadtatta el. A képen „kettős koronázás” látható: miközben két angyal a püspöki öltözetben ábrázolt főalak fejére teszi a koronát (*égi koronázás*), ő maga a mellette térdeplő, arányaiban nála jóval kisebb figura feje fölé emeli azt (*földi koronázás*). A főalak a jámborságáról ismert Anjou Lajos, ismertebb nevén Toulouse-i Szent Lajos, aki 1296-ban azzal a feltétellel fogadta el Toulouse püspökévé való kinevezését, ha egyben szerzetes is lehet. A kép sarkában szerényen meghúzódó férfi a testvére, Bölcs Róbert. Anyjuk Magyarországi (Árpád-házi) Mária, így a képen látható két férfi – az ott nem látható testvérükkel, Anjou Martell Károllyal, a magyar királyság trónkövetelőjével, s a későbbi Károly Róbert magyar király apjával – V. István magyar király unokái is.²² Lajos püspöki palástban ül egy trónszéken, egyik kezében pásztorbotot tartva. Ornátusát a nápolyi és a magyar király egyesített címere díszíti, ami arra utal, hogy tulajdonképpen őt illetné a nápolyi trón. Ő azonban – amint azt átszellemült tekintete jelzi – a földi hívságoknál többre tartotta az égi értékeket, és lemondott a koronáról. A díszes püspöki palást alatt szerényen meghúzódó habitus alapján arra következtethetünk, hogy ekkor már be is lépett a ferences rendbe. Vele szemben Róbert földi hatalomra vágyott, és a korabeli Itália egyik legbefolyásosabb, meghatározó alakja lett: 1309 és 1343 között nápolyi király, a 1317-ben Róma szenátora és Itália pápai vikáriusa, 1318-ban Genova, 1319-ben pedig Brescia „ura”. A kép legitimációs célja önmagában is nyilvánvaló, és még inkább az, ha tudjuk, hogy Róbert megrendelésére készült Lajos szentté avatásának évében, a nápolyi San Lorenzo Maggiore templom számára. A kompozíció Róbert nápolyi uralmának jogszerű voltát hangsúlyozza, vagyis azt, hogy bár testvérét illette volna a korona, de ő lemondott róla, és átadta a hatalmat testvérenek. Nos, e kép alapján úgy tűnik, hogy a vizuális legitimáció, ha kiváló a mester, igen egyszerű dolog.

Vannak azonban bonyolultabb esetek is! Egy család uralmának legitimációját célozta az a hármastáblakép is,²³ amely a Habsburg-dinasztia eredetéről mesél, számos történelmi, heraldikai és mitológiai utalással. A mű a XVII. század végén vagy a XVIII. század elején került ki egy máig ismeretlen alkotó műhelyéből, feltehetőleg Ausztria területén.

A főpanelen József osztrák főherceget, az I. József néven ismert magyar és cseh királyt, majd német-római császárt látjuk zöld mágnásruhában, a magyar nemesek hagyományos viseletében. Nem kizárt, hogy a kép József magyar királlyá koronázását, esetleg „római királlyá” választását örökítette meg, vagy – mivel magyar királlyá koronázásakor 9, római királlyá választásakor pedig 12 éves volt – ezekre tekintett vissza. A hajón a Habsburg fennhatóság alá tartozó országok és tartományok zászlói lengenek: kiemelt helyen a (német) Római Szent Birodalomé a fekete kétfejű sassal, Csehországa a vörös háttér elé helyezett kétfarkú oroszlánnal, valamint Magyarországa a vörös alapon látható fehér kettős kereszttel. Három puttó három koronát tart: a rómainak, az osztrák főherceget és a magyart, más értelmezés szerint a csehet. A hajó tatján és másutt különböző címerek láthatók; például Lotaringiáé és Morvaországa. A piros-fehér-piros „osztrák” zászlón felirat olvasható: *Ite triumphales circa sua tempora laurus* (a győzelem babérjainak alapja a te templomod), a birodalom zászlaja alatti vitorlára pedig a Habsburgok ekkor már régi mottójának mozaikszava van felírva. Ez a római írás magánhangzóinak sora: AEIOU, vagyis *Austriae est imperare orbi universo* – Ausztriáé az

²¹ Martini, Simone: *Toulouse-i Szent Lajos képmása*. 1317 körül; fatábla, tempera, 200×188 cm, predella 5×56×38 cm, *Nemzeti Capodimonte* Múzeum, Nápoly. Digitális változata megtekinthető: Web Gallery of Art.

²² A képnek az Anjouk legitimációs elképzeléseiben játszott szerepéről, ideértve néhány magyarországi vonatkozást is, lásd Kerny Terézia: *Uralkodók, királyi szentek*. Válogatott ikonográfiai és kultusztörténeti tanulmányok. MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet, Budapest, 2018, 17., 175-176. és 226-227. o.

²³ Ismeretlen alkotó: *A Habsburgok története* (utólagos cím). XVII. sz. vége – XVIII. sz. eleje, olaj, fatáblára erősített vászon, polikróm kiegészítő panelekkel, színezett keretekben; 170×275 cm, 170×142 cm, 170×142 cm, készült Ausztria területén. Digitális változata megtekinthető a New York-i Carlton Hobbs LLC műkereskedő honlapján.

egész világ uralma. A hajó környezete: Neptunusz alakja, a különböző tengeri lények – nereidák, tritonok, nimfák és delfinek –, továbbá a kontinensek allegóriái, valamint Héraklész oszlopai (Gibraltár) a Habsburgok uralmának (állítólagos) tengeri eredetére, birodalmi jellegére és a birodalom „határok nélküliségére” utalnak. A tengeri lények és szörnyek között az egyik egy női alakot, Cloeliát, a legendás római nőt jeleníti meg, akit más hajadonokkal együtt túsul adtak az etruszk királynak, ő azonban megszökött, és a Tiberis folyón egy lóháton átúszva hazatért Rómába.²⁴

Mindhárom képen bőséggel találhatók a római mitológiára és Vergilius Aeneisére vonatkozó utalások. Ezzel az ismeretlen alkotó azt a korai legitimációs gondolatot folytatta, amelynek keretében már I. Miksa és V. Károly német-római császárok is Trójáig vezették vissza a Habsburgok genealógiáját, s egyenesen Aeneas leszármazottjaként tüntették fel magukat. A kisebb paneleken ugyancsak számos ókori mitológiai utalás azonosítható. Ámott az egyiken fordított fáklyával látjuk, ami a szunnyadó, de eltűnt szerelmet jelképezi, a másikon egy feliratot olvashatunk a galambok felett: *Huic nidum flores amores* – ebben a fészekben virágzik a szerelem. Ez utóbbin feltűnik Pán alakja is, aki meglepődve tapasztalja, hogy általa szerelmével üldözött Syrinx nimfa nádcsomóvá változott, kicsit odébb azonban három nereida vidáman lubickol egy medencében. Szóval abban biztosak lehetünk, hogy a Habsburgok története kalandos történet.

E kalandokkal teli, bonyolult narratívában az a meglepő, hogy az ősi eredet bizonyítása érdekében milyen nagymértékben épített az ókori mitológiára, s mennyire figyelmen kívül hagyta a keresztény történeteket. S tette ezt pont akkor, amikor a Habsburgok legitimációs szempontból Magyarország irányában az „apostoli királyság” eszméjét kidolgozták és elterjesztették. Talán ez a félreértés (esetleg megkockáztathatjuk: félrevezető törekvés) is hozzájárult ahhoz, hogy kép nem került be a Habsburg-uralomhoz igazodó művészettörténeti kánonba.

IV. Delegitimáció

A vizualitás nemcsak valamely állami-politikai rend igazolására alkalmas, hanem a létező rend igazoltsága és elismerésre méltó jellegének elvitatására, illetőleg elismerése megvonására is.

A vizuális delegitimáció egyik legfinomabb példája a Christo néven ismertté vált bolgár származású, de franciává lett, majd az Egyesült Államokban élt képzőművész, Hriszto Javasev, és francia felesége, Jeanne-Claude Denat de Guillebon installációja, a *Reichstag „becsomagolása”*.²⁵ Bár a műnek sokféle értelmezése van, az egyik legjellegzetesebb szerint az a német nacionalizmus és nemzetállam megkérdőjelezésével az egy posztnemzeti állapot lehetőségét veti fel: zárójelbe teszi, de legalábbis megpróbálja eliminálni az állami nemzeti eszméknek való kiszolgáltatottságát. Egy másik perspektívából fogalmazhatunk úgy is, hogy delegitimálja a nemzetállamot.

A Reichstag a német nemzeti politika és politikai kultúra jellegzetes épülete,²⁶ mely mintegy „hozzánőtt” a német történelemhez, és ikonikus nemzeti jelentésre tett szert. Itt

²⁴ A leírás a magyar vonatkozások kivételével Christian Steeb osztrák művészettörténésznek az alkotást áruló műkereskedő számára adott szakvéleményét veszi alapul.

²⁵ Christo és Jeanne-Claude: A becsomagolt Reichstag. 1971-1995, installáció, bemutatva: 1995. Berlin. Lásd például Ball-Teshuva, Jacob: Christo and Jeanne-Claude – Wrapped Reichstag. Berlin, 1971-95. (Taschenbuch, Berlin, 1996) című kötetben. A különböző kiadványok rendszerint Wolfgang Volz légifotóját közlik az installációról.

²⁶ Felépítéséről Németország első egyesítésekor I. Vilmos császár döntött; a munkálatokat 1874-ben kezdték, és 1894-re fejezték be, amikor már II. Vilmos uralkodott. A tervező, Paul Wallot – miután úgy találta, hogy nincs az ő céljai szempontjából megfelelő modern német építészeti stílus, amit követhetne – a klasszicizáló neoreneszánszt

ülésezett a Birodalmi Gyűlés, és később számos történelmi esemény színhelye volt.²⁷ Az 1950-es években a nyugat-berliniek azon vitatkoztak, hogy a romos épületet vajon le kell-e bontani vagy inkább fel kell újítani. Az utóbbi híveinek szemében a Reichstag a nemzeti egység reményét jelentette, s mint később kiderült, ebben nem tévedtek. 1961 és 1964 között részben helyreállították, Németország újraegyesítésekor pedig elhatározták, hogy a német parlament a régi-új fővárosba, Berlinbe költözik, és a Bundestag ottani székháza a Reichstag épülete lesz. A felújításról 1995-ben döntöttek, s a rekonstrukcióra az ismert angol építész, Normann Forstert kérték fel. Forsternek úgy kellett felújítania az épületet, hogy az megőrizze a nemzeti jelleget, és az egyben az új, demokratikus Németország szimbóluma²⁸ legyen.

A „Reichstag becsomagolásának” tervét Christo már 1971-ben megfogalmazta, s ahhoz számtalan vázlatot készített. 1971 és 1990 között feleségével 54 alkalommal utaztak Németországba, s 350 parlamenti képviselővel és 6 Bundestag-elnökkel tárgyaltak személyesen. Tervüket mindig elutasították. 1994-ben azonban parlamenti szavazást tartottak a kérdésről, s ekkor – bár továbbra is voltak ellenzői, például Helmut Kohl, akkori kancellár, többségbe kerültek azok, akik szerint a terv engedélyezhető. Christót és Jeanne-Claude-ot ekkor már „csomagoló-művészként” ismerték, akik lepellel borították be, például, a berni Kunsthallét, a chicagói Kortárs Művészeti Múzeumot, valamint az ismert párizsi hidat, a Pont Neuf-t.²⁹ A „becsomagolás” abban állt, hogy az épületet ezüstös színű, enyhén csillogó alumínium szálakkal megerősített polipropilén szövetbe burkolták. Ez – az alkotók jelzése szerint – a berlini égbolt színére emlékeztetett, ám nyilvánvalóan több volt annál. A burkolóanyagot, melynek súlya 670 mázsa volt, kifejezetten erre a célra gyártatták le egy keletnémet szövőgyárban. A szövetet kék kötéllel erősítették fel az épülethez kapcsolt acélvázra. A lényeg az volt, hogy az alkotáson sehol nem jelentek meg a nemzeti színek, kivéve azt, hogy az előtte ott hagyott zászlórúdon elhelyeztek egy trikolorot, ami nemcsak hogy nem uralta az installációt, hanem kifejezetten elenyészett, eltűnt a látvány egészében.

Az így becsomagolt épület 1995. június 17-től július 7-ig volt látható. A műalkotás efemer létezése hozzátartozott az alkotás performance jellegéhez: a becsomagolt Reichstag megtekintése kisebb népünnepellyé vált, hisz csaknem fél millióan utaztak Berlinbe azért, hogy megnézzék. Valaki úgy fogalmazott, hogy a „becsomagolt Reichstag” az egyesített és újjáépülő ország „sikeres regenerációjának kulturális ikonja”. Valóban így volt – ha figyelembe vesszük, hogy az eredeti épület a német egység, sőt az egységes német birodalom szimbóluma volt. Volt

választotta, s azt egészítette ki néhány dagályos ornamentalsel és egy sajátos kupolával a XIX. századi birodalmi építészet tónusában.

²⁷ A legjellegzetesebbek: 1918-ban ennek egyik ablakából kiáltották ki (először) a köztársaságot, 1933-ban ezt gyűjtötták fel a náci hatalomátvétel előjátékaként; a II. világháború során a szövetségesek a megbombázták; a Berlint elfoglaló szovjet csapatok pedig vörös zászlót tűztek ki rá.

²⁸ A tervpályázat szerint az épületnek az állampolgárok által megközelíthetőnek és transzparensnek kellett lennie, ami a politikai transzparenciára is utalt. Ezért Forster – amellet, hogy egyes falak lebontásával tágasabbá és kényelmesebbé tette a belső tereket – nem építette újra a régi kupolát (amit egyébként háborús sérülései miatt még 1954-ben berobbantottak), hanem egy üvegkupolát és ún. üvegcilindert helyezett az épületre, ami a plenáris üléstermet természetes fénnel világítja meg, és az érdeklődők fölülről betekintheznek az ülésterembe.

²⁹ A „becsomagolás” korai művészeti formáiról –, ami később az ún. tájművészet (*landart*) része lett – lásd Schellmann, Jorg – Christo and Jeanne-Claude: *Wrapped Book*. Abbeville Press, New York, 1978, 1988². Christo halála után az ő tervei alapján „becsomagolták” a párizsi Diadalívet is; lásd erről Christo and Jeanne-Claude. *L’Arc de Triomphe Wrapped*. Taschen, Paris, 2022. A csomagolás az 1990-es években már korjelenség volt; akadt rá példa Magyarországon is. 1992-ben, a szovjet csapatok kivonulásának napján Szentjóbby Tamás magyar képzőművész és költő fehér ejtőernyőselyem-lepellel „takarta el” Kisfaludi Strobl Zsigmond 1947-ben felállított, 14 méter magas (talapzatával együtt 40 méteres) szobrát a budapesti Gellért-hegyen. Közismert, hogy Kisfaludi Strobl műve – kiegészítőivel együtt – „felszabadulási emlékműként” született egy szovjet marsall megrendelésére, majd új kontextust nyerve Szabadság-szoborrá vált, Szentjóbby értelmezésében pedig néhány napig *A szabadság lelkének szobra* lett. A lepel – mint mondták [vö. Zsoldos Anna – Mónus Gergő: Vár állott, most kőhalom. Gondolatok egy pályaműről, 67. o. In Régi-új Magyar Építőművészet, 2018, 18. évf., 6. szám (65-68. o.)] – nemcsak a szobrot takarta el, de a mögötte lévő történelmet is.

benne valami patetikusan nemzeti, valami birodalmi, de mivel már döntöttek a felújításról is, az egész nem azt sugallta, hogy a parlamentben megjelenő vitatkozó szellemre dobtak leplet, hanem inkább Reichstagot választotta el az újtól. Christo eredeti, még az 1970-es években készített első terve még azt hangsúlyozta volna, hogy mivel az épület a Berlini Fal közelében volt, a csomagolás a Kelet és Nyugat megosztottságára reagáljon. A német egység létrejötte, s Berlin egységessé válása után azonban ez nem jelentett volna semmit, ezért módosították a terveket: más színű anyagokat választották, és máshogy kiviteleztek a dolgot. A rövid ideig való megtekinthetőség például szinte ösztönözte az ünneplést. Ez a majális jelleg valójában a német egység ünnepévé vált – ám úgy, hogy az egység nemzeti-nacionalista jellege teljesen, vagy legalábbis csaknem teljesen elveszett. Így lehetett a megújulás jele.

Maga az alkotás kétségtelenül posztmodern; gyökeres ellentéte és kritikája a XIX. és XX. századi dagályos német nacionalizmusnak. Olyan valami, ami szimbolikusan átemeli a német politikát és államot a XIX. századba. Ezzel – s talán ezt a németek is alig vették észre – búcsút intett a réginek, a XIX. századnak, sőt a XX. századnak is, de úgy, hogy mindez azért ártalmatlanul „ott is maradt”. Ti. a lepel alatt. Vagyis látható volt az is, hogy a lepel alatt egy régi épület van, a régi Reichstag, sejtelmes, de nehézkes kontúrokkal, egy-két helyen feltehetően golyók által kilyuggatott, omladozó vakolattal. Erre utalt az is, hogy a Reichstagot, a németek szerint nem „becsomagolták” (mint ahogy valamit bezárnak – példának okáért – Andy Warhol „konzervdobozába”), hanem „beburkolták” (*verhüllen*). A becsomagolt-beburkolt Reichstag így egyszerre sugallta, s a képeken sugallja ma is, a régit és az újat, egy kicsit a nemzetit is, de főleg a nemzet utáni poszt-nacionalizmust, s valamit, ami a lokális (*echte berlini*), ám egyben globális is, hiszen első ránézésre futurista, mint egy falanszter. Ebben a helyzetben az épület éppen nem látható homlokzatán olvasható közismert felirat (*Dem Deutschen Volke* – A német népnek) felfüggesztődik, a nemzeti-nacionalista elv megkérdőjeleződik, s maga az alkotás egyetemes üzenetet sugall egy egyetemessé táguló körnek.

Hasonlóan szubtilis értelme van Nemes Csaba *Remake* (2007) című művének,³⁰ amely az 1990-ben létrejött hazai alkotmányos demokrácia delegitimációjának egyik nagy pillanatát, a 2006-os szeptemberi és októberi budapesti zavargásokat örökítette meg olykor ironikusan, máskor keserűen, ismét máskor pedig szomorúan.

A 2006-os őszi zavargások – melyeket egyesek túlzó módon az 1956-os forradalom folytatásaként, sőt újrakezdéseként („felkelésként”) fogtak fel annak 50. évfordulóján – sokakban nemcsak a remake-kel együtt járó alap attitűdöt erősítették fel, hanem egyszerre vitték el azt, egyfelől a valódi drámáig, másfelől – Nemes alkotásának fényében – a bohózatig.

A mű tíz kisfilmből és az azokból kiemelt állóképekből áll. A sorozat címe kettős, sőt hármas utalást tartalmaz. A régi filmek „újraforgatása”, vagyis az eredeti történetnek a megváltozott társadalmi viszonyok között való újolagos elkészítése mindig felveti egyfelől a hitelesség kérdését,³¹ másfelől kifejez egyfajta tiszteletet is az eredeti iránt. Az új alkotás így elkerülhetetlenül vegyíti a tisztelet és a kritika, esetleg a tisztelet és az irónia elemeit.

A *Remake* legismertebb része az *Elindul a tank* című animációs videó és az abból készült állókép. Azt mutatja, hogy a politikai hevület a groteszkig viheti a megidézett forradalom komoly emlékekben őrzött rituáléját és kellékeit. A néhány másodperces videó a Deák téren egy tüntető által elköött tank útját mutatja a tömegben, ahhoz a valóságos felvételhez hasonlóan, amely az egyik Károly körúti lakás ablakából készült, és amit sok akkori televízióban bemutattak. A tank már-már játékosan indult neki a világnak, mint afféle vidám

³⁰ Nemes Csaba: *Remake* I-X. tíz videó, és számos videó állókép, illetve grafika, Ludwig Múzeum, Budapest, 2007.

³¹ Ha egy filmet rimékelnek, az annak a jele, hogy az eredeti felett, bár van benne valami időtlen is, ami miatt érdemes újra feldolgozni a sztorit, eljárt az idő. A „remake” ugyanakkor valaminek a megújíthatóságát, adaptálhatóságát is jelzi.

„Thomas a Gőzmozdony“, míg pár másodpercen belül eljut a félelemkeltésig és a rombolásig. Az előtte menekülő emberek a tragédiáig, egy rajzfilmen azonban a tragikomédiáig fokozzák fel azt az élményt, amely azt sugallja: az alkotmányos demokrácia a legegyszerűbb rendészeti feltételeket sem tudja biztosítani. Az alkotó, a híradós videóból egy sajátos színvilágú, egyedi hanghatásokkal aláfestett rajzfilm-videót készített, s ezzel a történetet kiemelte az adott szituációból, hogy valami általánosabb jelentése lehessen. A gondolati és érzelmi átfordítások – például a videó animációba fordítása, stb. – művészi elidegenítő-eltávolító gesztusokként jelennek meg, ami közölni engedi a művész politikai értékálláspontját, de jelzi a békés átlagpolgárnak a futballpályák világából a politikába átlépő, rimékelő „forradalmárokkal” kapcsolatos megdöbbenését is. S mivel a 2006-os eseményekre való hivatkozás a később létrejött új politikai rend legitimitásának megerősítésében komoly szerepet játszott, a mű ironikus-groteszk elemei máig megőrizték hatásukat – mindazok számára, akik ismerik a valóságos események történelmi kontextusát, és nem tekintik spontán módon kitört felkelésnek a zavargásokat.

A *Remake*-nek számos más része is van. Így a *Túrórudi*, mely abban a pillanatban ragadta meg és mutatta be a zavargásokat, amelyben a televíziós székházat megrohamozó-felgyújtó tüntetők végül is nem tudtak mit kezdeni „győzelmükkel”, és a funkciójukat veszített biztonsági kamerák előtt feltörték egy Túrórudi-automatát. Az *Easy Rider* a máig feledhetetlen ún. goj-motoros egyesület tagjainak céltalan, ám sokakat megfélemlítő landarírozását örököltette meg, az *Ártatlanul jöttünk a földre* a lovasrendőröket mutatta be melankolikusan, a *Barikád* a szabadságélményt konstatálta, a *Ha ön forradalmár lenne...* pedig a média és a politika összefonódásának korában azt a kérdést tette fel, hogy ha a néző forradalmár lenne, vajon melyik televíziót foglalná el.

V. Államformák, jó és rossz kormányzatok

A különböző jogi formákban és politikai alakzatokban, vagyis az államformákban állandósult hatalmi viszonyok a vizuális állam-reprezentáció habkönnyű témái. Fajsúlyosabb eredményeire többnyire akkor figyelünk oda, amikor a történelmi változások idején az egyik vagy másik államformát népszerűsítik, esetleg bírálják, megmutatják a formák mögötti politikai kultúrát, vagy a tudományos elemzés szempontjából is informatívnak bizonyulnak.

A korai republikanizmus kapcsán informatív például Ambrogio Lorenzetti 1338 és 1340 között keletkezett négy freskója,³² melyek a sienai városházán az előjárók tanácskozássra használt ún. Kilencek termét, más elnevezése szerint Béke-termét díszítették, és díszítik ma is. A falképek a közjó szerepét, a közéleti erények fontosságát és a társadalmi béke feltételeit mutatták meg a kortárs vezetőknek, és utódaiknak is. A béke feltétele az igazságosság érvényesülése és a közjó tisztelete. A *jó kormányzat allegóriája* bal oldali mezőjének fókuszában az Igazságosság, a jobb oldaliéban a Közjó alakja áll. Első ránézésre nyilvánvaló, de a különböző elemzések³³ egyértelművé is teszik, hogy a bonyolult kompozíció nem csupán

³² Lorenzetti, Ambrogio: A jó és a rossz kormányzat allegóriája. Az egyes részek utólag adott címei: A jó kormányzat allegóriája. A jó kormányzás hatása a városi életre. A jó kormányzás hatása a vidék életére. A rossz kormányzat allegóriája (ez utóbbi olykor *Zsarnokság* címen is). Készült 1338-1340, falfreskó a sienai Palazzo Pubblico (Városháza) Kilencek termének, más néven Béke termének falán. A terem mérete: 7.7×14.4 m. Siena. Fondazione Musei Senesi. Digitális változata megtekinthető: Web Gallery of Art.

³³ A művet elméleti szempontból sokan elemezték és elemzik; a legnagyobb hatást Quentin Skinner írásai váltották ki. Lásd főleg a következő három művét: Skinner, Quentin: *Ambrogio Lorenzetti: The Artist as Political Philosopher*. In *Proceedings of the British Academy*, 1986, 72. évf., 1-56. o.; uő: *Ambrogio Lorenzetti's Buon Governo Frescoes. Two Old Questions, Two New Answers*. In *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1999, 62. kötet 1-28. o.; és uő: *Ambrogio Lorenzetti on the power and glory of republics*. In *Visions of Politics*. 2. kötet, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, 93-117. o. A hazai szakirodalomból lásd még Nagy Márta:

a politikai erények allegóriáinak ma is hatásos megjelenítése, hanem a *republikanizmus* egyik első érdemi megfogalmazása volt. Igen ám, de a sienai kormányzat az adott korban nem republikánus, hanem lényegében oligarchikus jellegű volt! S vajon az oligarchák miért rendelték maguknak olyan falfestményt, ami a republikanizmus eszméit terjesztette? A kép közjó iránt elkötelezett eszmei tartalma és az oligarchikus kormány ellentmondását az oldja fel, hogy a republikanizmus ebben a korban, és általában is, nem feltétlenül követelt (mai értelemben vett) köztársasági államformát. Vagyis a republikánus értékeket – miként azóta Rousseau vagy Kant elméletei alapján az elméletek művelői számára racionális módon is belátható – előmozdíthatónak gondolták a formailag másféle államforma keretei között, sőt, akár egy monarchiában is. Mint közismert, Kant a porosz király hűséges alattvalójaként volt republikánus. Lorenzetti freskója alighanem ezt a különös és jótékony hatású ellentmondást aknáztta ki már a kora-renaisszánsz idején.³⁴

A négy falképnek továbbá volt, és van egy másik fontos sajátossága is. Azokon a modern republikanizmus mindkét fontos vonása felsejlett: egyrészt a politika, mint olyan a közjó iránti erkölcsi elkötelezettségként jelent meg, másrészt e képekről az is leolvasható volt, hogy a kormányzás sosem gyűlöletkeltéssel és a közösség megosztásával, hanem csakis a polgárokat egymással és eszményeikkel összekapcsoló intézményi megoldások révén képes közösségi rendet teremteni. A társadalmi-politikai világ „barátokra és ellenségekre” való felosztása, s ami ebből könnyen következhet: a gyűlölet szítása révén csak másokat elnyomni és rajtuk uralkodni lehet; a jó közösségi rendhez azonban egyetértés és összhang vezet. Ezért van az, hogy a kép előterében álló polgárok kezében egy szál, az egyetértés fonala fut végig, mely a *Justitia* alatt üldögélő *Concordantiát* szinte észrevétlenül köti össze az *Közjó* figurájával, s így a közösség egészének rendjével, az állammal. Az igazságos rend eszerint összhangot és egyetértést teremt, ami a közjót szolgálja, s ami a közjót szolgálja, az egyetértést teremt, és igazságos! Ez a republikánus gondolat és annak ilyen képi megjelenítése egyáltalán nem ellentétes Aquinói Szent Tamás bizonyos nézeteivel;³⁵ ezért nem csoda, hogy a bal oldali fókuszban látható Igazságosság két mellékjelenete a tamási *justitia distributívát* és *justitia commutativát* együtt, egységben jeleníti meg.

A jó és a rossz kormányzat allegóriáit mások is megfestették, kétségtelenül szerényebb hatást elérve. Így például (csak a legkiválóbbakra utalva) Paolo Veronese 1551/52 körül,³⁶ Isaac

Ambrogio Lorenzetti: A jó kormányzás allegóriája. In Acta Academiae Paedagogicae Agriensis, Sectio Historiae, Eger, 2007, 36. évf., 49-64. o., közigazgatási szempontból Drechsler, Wolfgang: Good and Bad Government. Ambrogio Lorenzetti's frescoes in the Siena Town Hall as mission statement for public administration today, Budapest, Local Government and Public Service Reform Initiative – Open Society Institute, Arktisz Studio, (Discussion Papers No. 20), 2001, 1-29. o.; Tattay Szilárd: A politika mint művészi alkotás. Adalékok Ambrogio Lorenzetti békeallegóriájának értelmezéséhez. In Cserne Péter – Jakab András – Paksy Máté et al. (szerk.): Annak, hogy tud-e valaki, a tanítani tudás a jele. Gondolat Kiadó, Budapest, 2020, 213-227. o.

³⁴ Ettől eltérően értelmezi ezt az ellentmondást Tattay Szilárd. Szerinte a Kilencek rendszere „valamiféle sajátos kompromisszumot testesített meg politikai zártság és nyitottság, állandóság és változás között. Különös módon talán éppen ebben a kompromisszumos jellegben rejtett a sikereinek titka, és ezért tudott politikai stabilitást és gazdasági-kulturális prosperitást hoznia város számára. Úgy váltotta fel ugyanis az akkor már egész Itáliában folyamatosan háttérbe szoruló népi kormányzatot, hogy közben – amennyire lehetséges volt – megőrizte a korábban érvényesülő republikánus értékeket és eljárásokat, a saját territóriumán belül gátat vetve ezáltal az insignorimento általános folyamatának, az egyeduralom kialakulásának.” Vö. Tattay: i.m.

³⁵ Ezt erősíti, hogy a képre felfestett feliratok között nemcsak a *Bölcsesség* könyvének parancsát olvashatjuk (*Diligite iustitiam qui iudicatis terram* – Szeressétek az igazságosságot, ti, akik a Földet kormányozzátok!), hanem – amint azt Tattay Szilárd írásából tudom – Aquinói Szent Tamás Arisztotelész *Politika* című művéhez írt kommentárjának tételét is: *per iustitiam autem conservatur pax civitatis* – az igazság szolgáltatása megőrzi az állam békéjét. Vö. Aquinói Szent Tamás: *Sententia libri Politicorum*. lib. 2 l. 9 n. 3.

³⁶ Veronese, Paolo: A jó kormányzat allegóriája. 1551/52 körül, olaj, vászon, mérete 105×64 cm. Capitoliumi Múzeum Képtára (Pinacoteca Capitolina), Róma.

Schwender 1592-ben,³⁷ s legutóbb Caleb Ives Bach 1985-ben,³⁸ a Seattle-i „William Kenzo Nakamura” Szövetségi Bíróság épületének díszítéseként.

Államformatani szempontból tanulságos az is, ha együtt és egymásra tekintettel vizsgáljuk meg Michelangelo és Cellini alkotásait Firenze egykori főterén. A két szobor ugyanis akár a köztársaság és a monarchia kontrasztjaként is felfogható. E szembeállítás azért érdekes, mert az államformák monarchiára és köztársaságra történő duális felosztása az államelméleti szakirodalom többségi álláspontja szerint a firenzei Niccolò Machivelli újítása volt, 1513-ban, vagyis nagyjából akkor, amikor a Firenzében, Michelangelo *Dávid*-ja és Cellini *Perseusa*³⁹ is érzéki-érzékeltető formában is meg jelenítette azokat. Ma mindkét alkotás a Piazza della Signorián látható.

Az, hogy a két szobor „egymás párja”, mindenekelőtt az alkotások keletkezési körülményeiből következtethető ki. Michelangelo fiatalon, vagyis a Dávid elkészítésére vonatkozó megbízás idején republikánus érzelmű volt, s a felkérést az átmenetileg köztársasági Firenze vezetésétől kapta. Cellini szobrát ezzel szemben a visszatérő Medici család fejedelmi ágának alapítója, I. Cosimo rendelte meg, hogy közhírré tegye: megsemmisítette a köztársasági összeesküvőket. Ám a kontraszt nemcsak a keletkezési körülmények kontextusában értelmezhető.

Carrarai márvány anyagával és letisztult formáival a *Dávid* a késő antik (görög) szobrászat tiszta formáit idézte, és a köztársasági uralom áttekinthető, természetesen egyszerű szellemét fejezte ki. A szoborra már a kortársak is úgy tekintettek, mint ami a névadó hősön túl a republikánizmust és a polgári erényeket jeleníti meg. Elődeivel szemben Michelangelo nem Dávid életének egy meghatározott pillanatát mutatta be, hanem – amint Charles de Tolnay rámutatott – „jellemének és erkölcsi magatartásának állandó vonásait akarta hangsúlyozni. Ez a Dávid annak az erkölcsi és fizikai erőnek a megtestesülése, amely nem ismeri a félelmet, és készen áll ideáljainak megvédelmezésére... Kifelé, úgy tűnik, uralkodik magán és nyugodt, belülről azonban feszült és cselekvésre kész. ... Maga a megtestesült *fortezza* (erő) és *ira* (harag)”, s ezzel a reneszánsz két legfőbb polgári erényét testesíti meg.⁴⁰ Cellini bronzból készült *Perszeusa* ezzel szemben azt a pillanatot ábrázolja, amikor a hős – egyébként Mükéné alapítója és királya – egy kardvágással legyőzte (a monarchikus érzelmű firenzeiek számára) a köztársasági uralmat szimbolizáló Medusát, és magasra emelte a levágott gorgófejet. Perseus tekintetéből ugyanakkor nem a győztesek szokásos triumfálása olvasható ki, hanem a kötelezettségek állhatatos teljesítésével járó önelégedettség, fáradság, sőt gyötrellem. Legitimációs szempontból a szobor azt is sugallta, hogy a Mediciek, akik újra hatalmat szereztek Firenze felett, és ténylegesen ők irányították a népet, a görög mitológiából ismert olimposzi istenek és hősök védelmét élvezik. Az egymástól mind anyagában, mind kompozíciójában nagyon különböző két szobor két határozottan eltérő politikai valóság megjelenítése volt,⁴¹ melyeket ekkortól egy fogalompár két elemének kezdték tartani.

³⁷ Schwender, Isaac: A jó kormányzat erényei. 1592, olaj vászon, festett fakerettel, 192×156 cm (keretben). Reichstagsmuseum Regensburg (korábban Historisches Museum, Regensburg). Reprodukciója megtekinthető a Frieden durch Recht. Das Reichskammergericht von 1495 bis 1806 (szerk.: Scheurmann, Ingrid), von Zabern, Verlag Philipp, Mainz, 1994. című kötet 250. oldalán.

³⁸ Bach, Caleb Ives: A jó és a rossz kormányzat hatásai. 1985, olaj, fatáblára (farostlemeze) ragasztott vászon, mérete: 243.8×138.1 cm. „William Kenzo Nakamura” szövetségi bíróság épülete, Seattle.

³⁹ Lásd Michelangelo: Dávid. 1501/04, carrarai márvány, 517 cm, Piazza della Signoria, a Palazzo Vecchio előtt (az eredeti: Galleria dell'Accademia). – Cellini: Perseus Medusa fejével. 1545/53, bronz, 320 cm, Loggia dei Lanzi. Mindkettő: Firenze.

⁴⁰ Tolnay, Charles de: Michelangelo. Mű és világkép, 228-229. o. (ford.: Szilágyi Tibor és Pődör László), Corvina Kiadó, Budapest, 1975, 225-249. o.

⁴¹ A két mű részletes összehasonlítását lásd Maggio, Maureen: Cellini vs Michelangelo. A Comparison of the Use of Furia, Forza, Difficoltà, Terribilità, and Fantasia. In International Journal of Art and Art History, 2018, 6. évf., 2. szám, 22-30. o.

Más jellegű tanulságok levonását teszik lehetővé a francia forradalmak korának köztársaság-allegóriái.⁴² Ezeket áttekintve megállapítható, hogy a modern köztársaság szimbólumrendszere meglehetősen nehézkesen és lassan alakult ki; eleinte hiányzott belőle a szervező koncepció, vitathatatlanul eklektikus és ikonográfiailag szervezetlen, sőt kusza volt. A szinte tékozló formagazdagságot (Delacroix *A szabadság vezeti a népet* című festménye kivételével, melyet sokan a köztársaság eszméjéhez asszociálnak) egyfajta koncepcionális tétováság, vagy mondjuk így: útkeresés egészítette ki, s ezt csak az ún. Marianne-ábrázolások utólag sugallt egységes képe feleltette el.

Ebben a kontextusban és erre adott válaszként értelmezhető Honoré Daumier kissé „suta” 1848-as *Köztársaság*⁴³ is. E vázlaton, mely a II. Köztársaság által kiírt állami pályázatra készült, egy hosszú hajú, büszke testtartással távolba tekintő ülő nőt látunk, amint két gyermeket szoptat, miközben a lábánál egy harmadik gyermek könyvet olvas. A nőalak izmos, már-már tagbaszakadt, s ugyancsak erősek a szoptatáshoz egyébként túlkorosnak tűnő gyermekek is. Történeti szempontból – amint azt a turkui egyetem művészettörténésze kiemelte⁴⁴ – Daumier alkotása a republikánus ikonológia XIX. századi átalakulásának idején született, amikor is a régi köztársaság-jelképek már elhasználódtak, az újabbak pedig még nem születtek meg. Daumier pályaművén az egyetlen hagyományos szimbólum a trikolór volt, zászlóként megjelenítve, melynek rúdját a nőalak jobb kezével szorongatja. A figura egyébként – szemben Eugène Delacroix harcias, valamint mások nőiesen szép és könnyed Marianne-ábrázolásaival – úgy ül előttünk egy karfás széken, mint ahogy királyok, régebben pedig egyenesen a fáraók üldögélnek trónjukon.⁴⁵ A képet nemzetközi kontextusban értelmezve az sem kizárt, hogy Daumier e műve tudatos vagy ösztönös válasz volt Philip Veit (első) *Germaniájára*⁴⁶ (1834/36), amelyen Németországot, illetőleg a Német-római Császárságot, esetleg – amint arra a császári korona és annak pozíciója utal – annak a Német Szövetségben (*Deutscher Bund*) látni vélte tovább élését egy finom vonásokkal megrajzolt, ugyancsak „trónoló” nőalak reprezentálta, ölében valamilyen törvénykönyvvvel és karddal, bal oldalán pedig egy – a Német-római Birodalom címerében a XVI. század folyamán állandósult, de a Német Szövetség címerébe is átvett – kétfejű sast ábrázoló pajzzsal. Ennek alapján úgy tűnik, hogy Daumier nem ötletszerűen festett, hanem – miként azt más művei, különösen a jogászok világának fonákját megmutató sorozatai is jelzik – nagyon tudatos alkotó volt.

Végül, bizonyos képek informatívak lehetnek a különleges vagy az ún. vegyes államformák megértését illetően is. Ilyen különleges államformát példáz a *Tetrarchák szobra*,⁴⁷

⁴² Az itt szóba jöhető ismertebb művek Gros, Antoine-Jean: A francia köztársaság allegóriája. 1794/95, olaj, vászon. 73×61 cm. Franciaország Története Múzeum, Párizs (Versailles); Gérôme, Jean-Léon: Köztársaság. 1848/49, olaj, vászon, 322×223 cm. Párizsi Szépművészeti Múzeum (Petit Palais), Párizs; Flandrin, Hippolyte Jean: A francia köztársaság allegóriája. 1848, olaj, vászon, 60×44 cm, ismeretlen tulajdonos; Ange-Louis Janet: Köztársaság. 1848, olaj, vászon 86×73 cm. Musée Carnavalet, Párizs. Digitális változatai megtekinthetők az interneten (vö. Wikipédia, artnet.fr., Musée Carnavalet, stb.).

⁴³ Daumier, Honoré: Köztársaság. 1848, olaj, vászon, 73×60 cm, Orsay Múzeum, Párizs.

⁴⁴ Vö. Andersson, Fred: Iconography of the Labour Movement. Part 1: Republican Iconography, 1792-1848. In *Iconographisk Post – Nordisk tidskrift för bildtolkning – Nordic Review of Iconography*, 2020, Nr 1-2. 153-183.o

⁴⁵ Ezen értelmezési lehetőséget felveti, bár nem fejti ki Watts, Oliver: Daumier and Replacing the King's Body, 441-442. o. In Wagner, Anne – Sherwin, Richard K. (szerk.): *Law, Culture and Visual Studies*. Springer, 2014. 421-443. o. A kifejtést talán azért sem hiányoljuk, mert ez a motívum nem lett része a köztársasági ikonográfiának.

⁴⁶ Lásd Veit, Philipp: *Germania*. 1834/36, illetőleg 1877, freskó, majd falról leválasztott freskó vászonra erősítve, 285×192 cm, Städelsches Kunstinstitut (Städel Múzeum), Frankfurt am Main.

⁴⁷ Ismeretlen alkotó: A tetrarchák szobra. V. század, egyiptomi porfir, kb. 130 cm, eredetileg Konstantinápoly, jelenleg Szent Márk tér, Velence. – A tetrarchia (kb. „négyes uralom”) ritka és speciális ókori államforma. A terminust a XIX. századi klasszikus ókortudósok, például Theodor Mommsen még nem használták; azt Otto Seeck történész terjesztette el az előző századfordulón. *A római tetrarchia mellett ilyen volt a „heródesi tetrarchia” is, mielőtt Júdea, Szamária és Edóm, valamint néhány más nyugat-levantei terület római provincia lett.* A velencei Szent Márk téren látható Tetrarchák szobrát – szakirodalmi utalásokkal – elemeztem Az államformák megjelenítése műalkotások révén című írásomban. In Pesti Sándor – Szoboszlai-Kiss Katalin (szerk.): *Homo*

vegyes politikai alakzatot pedig Hende Vincének a *király nélküli királyság* viszonyait⁴⁸ akarva-akaratlanul is bemutató egykori falfestménye. Ez utóbbi, *Az alkotmányos élet helyreállítása Horthy Miklós kormányzásával* című alkotás az Országház ún. elnöki fogadótermét díszítette, amíg el nem távolították onnan. E terem négy falán három alkotó Magyarország négy kormányzóját jelenítette meg: Udvary Géza Hunyadi Jánost és Kossuth Lajost, Diósy Antal Szilágyi Mihályt, Hende Vince pedig Horthy Miklóst.⁴⁹ Ez utóbbit – a Horthy Miklós politikájával szembeni „kritika részeként” – 1945 után lemázolták, majd eltávolították; az 1950-es években Iván Szilárd alkotásával pótolták, amit viszont az 1970-es években választottak le a falról, hogy Patay László fessen a helyére egy újabbat, amely II. Rákóczi Ferenc és Esze Tamás találkozását ábrázolja.⁵⁰

Hende Vince alkotásán – amint azt a Gárdonyi testvérek fotója⁵¹ a létrán álló művésszel együtt 1928-ban megörökítette – Bethlen István miniszterelnök Horthy Miklósnak prezentál valamit, talán valamilyen programot, esetleg közjogi dokumentumot. Ez persze nem lehet a korszak jellegét döntően meghatározó 1920. évi I. törvénycikk tervezete, mert azt 1920 elején „prezentálták”, míg a képen ábrázolt személyek az 1921. április 14-én hivatalba lépett Bethlen-kormány tagjai. Lehetséges persze, hogy e részletek felett a művész szerint szemet lehet / kell hunyni, s itt valójában az 1920 és 1944 közötti alkotmányos életet megteremtő törvényről és annak rendjéről van szó, amely – mint tudjuk – a dolog érdemét illetően valójában Bethlen István műve volt.

A képen mindenki díszmagyarban, mellükön kitüntetések. Tekintetükön némi bizonytalanság, de legalábbis valami várakozás. Mindegyik alak a kormányzóra figyel, a kormányzó pedig a távolba tekint, talán a jövőt kémleli. A *jövő* azonban a képen az *ősi múlt* képében tűnik fel: az oszlopon egy turulmadár ül széttárt szárnyakkal, karmaiban karddal. A kép *a jövőt a múltban* megtalálni szándékozó politika ábrázolása. Ez persze vitathatatlan ellentmondás, de nem a képé, hanem a koré. Ezen túl a képen egy másik kontraszt is jelen van: egyfelől a csoport mögött felhők gomolyognak, és a viharos szélben zászlók lobognak, ami valamilyen izgalmat sejtet; másfelől a díszmagyarba öltözött alakok⁵² sziklaszilárd, sőt merev, de legalábbis lendület nélküli alakzata nyugalmat és rendet sugároz. Ám a nyugalmat mégsem az alakok sora, hanem az teremti meg, hogy minden szem az autoritást sugárzó kormányzóra tapad. A kompozíció önkéntelenül is Horthy felé tereli figyelmünket; ő áll a fókuszban. Az államforma mibenléte szempontjából a jelenet mintha azt az összefüggést reprezentálná, hogy a király nélküli királyság nem valódi királyság, ideiglenesen kormányzóval az élen, hanem király nélküli monarchia, *kormányzóval a király helyén*.

Bizonyos értelemben kontraszt az is, hogy miközben az ábrázolt alakok közül sokan legitimisták voltak, a képen nem látható semmilyen uralkodói felségjelvény. Sőt, az oszlop szélfüttá vásznát egy korona nélküli címerre emlékeztető pajzs rögzíti, a zászlón felsejlő

Politicus. ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2023, 269-270. o.

⁴⁸ Tartalmi értelemben elméleti elemzésként lásd erről Takács Péter: Az államok rendszertana és tipológiája. Államelméleti elemzés. Gondolat Kiadó, Budapest, 2023, 432-451. o.

⁴⁹ A képekről lásd Bojtos Anikó et al: Az Országház falfestményei. Országház Könyvkiadó, Budapest, 2017, a teremről Csákó Beáta – Samu Nagy Dániel: Az Országház nevezetes termei. Országház Könyvkiadó, Budapest, 2019, 91-97. o.

⁵⁰ Lásd Iván Szilárd: Földosztás (más címmel: Munkás-paraszt szövetség), 1946, megsemmisült, valamint ennek helyén Patay László: II. Rákóczi Ferenc és Esze Tamás találkozása. 1977, freskó, Országház, Nándorfehérvár-terem, Budapest. Megtekinthető: Az Országház falfestményei. 2017, id. kiadás, 88. o.

⁵¹ Gárdonyi testvérek: Hende Vince festőművész „Az alkotmányos élet helyreállítása Horthy Miklós kormányzásával” című festménye előtt az Országházban. 1928. Fotó, 18×24 cm, Budapest, MNG Fényképtár.

⁵² Bethlen István miniszterelnök mögött Vass József népjóléti, Walkó Lajos külügy-, Klebersberg Kunó vallás- és közoktatásügyi, valamint Zsitvay Tibor igazságügyi miniszterek sorakoznak. Bethlen és Horthy között, hátul, Mayer János földművelésügyi, Horthy balján Scitovszky Béla belügy- és Bud János kereskedelmi miniszterek, továbbá két, most beazonosíthatatlan személy. A karzat előtt álló három személy egyike Wlassics Gyula, a századforduló legendás vallás- és közoktatásügyi minisztere, aki 1926 után a felsőház elnöke lett.

korabeli államcímer pajzsára helyezett korona pedig diszkréten elbújt a redők között. S ez következetes is: egy király nélküli királyságban – elvileg – nincs szükség koronára. Legalábbis akkor még így gondolták.

A festmény balsorsát egyébként egy különös jel már a Horthy-korban is előrevetítette: Hende 1930-ra fejezte be a művet, Bethlen István kormánya pedig 1931-ben megbukott.

Ha létezik király nélküli királyság, mondhatjuk, hogy létezik *republikánusok nélküli köztársaság* is. S valóban van ilyen; mindenekelőtt a német Weimari Köztársaságot szokták így minősíteni.⁵³ Ennek közismert képi megfogalmazása Thomas Theodor Heine karikatúrája a *Simplicissimus* 1927. március 27-i számának címlapján, amelynek képaláírása így hangzik „Viszik a cég betűit, de ki viszi a szellemet?” Egy másik példa a republikánusok nélküli köztársaság képi ábrázolására George Grosz *Republikánus automaták* című akvarellje,⁵⁴ mely nem e különleges államforma vizuális kritikája, hanem az alkotó örököseinek jogérvényesítése révén vált ismertté. Ennek részleteire azonban itt nem térhetek ki.

Irodalomjegyzék

Andersson, Fred: Iconography of the Labour Movement. Part 1: Republican Iconography, 1792-1848. In *Iconographisk Post – Nordisk tidskrift för bildtolkning – Nordic Review of Iconography*. 2020, Nr. 1-2. 153-183. o. <https://doi.org/10.69945/ico.vi1-2.25660>

Ball-Teshuva, Jacob: Christo and Jeanne-Claude – Wrapped Reichstag Berlin 1971-95, Taschenbuch, Berlin, 1996.

Balogh László Levente: A Leviatán anatómiája. In *Magyar Filozófiai Szemle*, 2010, 54. évf., 2. szám, 101-112. o.

Bergem, Wolfgang: „Herrschende Dienerinnen“ der politischen Theorie. Metaphern vom Staat. In Kink, Markus – Ziegler, Janine (szerk.): *Staatsansichten – Staatsvisionen. Ein politik- und kulturwissenschaftlicher Querschnitt*. LIT Verlag, Münster, 2013, 45-73. o.

Bojtos Anikó et al: *Az Országház falfestményei*. Országház Könyvkiadó, Budapest, 2017.

Bredenkamp, Horst: Thomas Hobbes Visuelle Strategien. Der Leviathan. Das Urbild des modernen Staates. Werkillustrationen und Portraits. Akademie, Berlin, 1999⁴, 2012 (angolul: Bredenkamp, Horst: *Leviathan. Body Politic as Visual Strategy in the Work of Thomas Hobbes*. (ford. Klegg, E.) De Gruyter, Berlin, 2020) <https://doi.org/10.1515/9783110681413>

⁵³ Maga a terminus persze jóval régebbi a weimari időknél. Ismereteim szerint először a német monarchista drámaíró, August von Kotzebue használta azt a Napóleon által 1797-ben a Rajna bal partján létrehozott Cirrén Köztársaságra, 1804-ben. Később, 1848-ban Benjamin Disraeli nevezte így a II. Francia Köztársaságot, s a XIX. század vége felé a III. Francia Köztársaság is megkapta e minősítést. Ez utóbbi oka, hogy az egyébként orleanista J. L. A. Thiers a köztársaságot egy átfogó, republikánusok nélküli *politikai szövetség eszméjeként próbálta elfogadtatni a monarchistákkal. A kifejezés magyar vonatkozásában is használható. Én magam – bizonyos német irodalomelméleti utalások alapján – az 1918-a Magyar Népköztársaságra és az 1919-es Tanácsköztársaságra alkalmaztam; nem kizárva annak a lehetőségét sem, hogy az 1989-ben kikiáltott a harmadik Magyar Köztársaságnak is volt egy ilyen karaktervonása, amennyiben 2010/11-ben nem tudta magát megvédeni az antirepublikánus erőkkel szemben. Lásd erről Takács Péter: *Az államok rendszertana és tipológiája*. idézett kiadás, 2023, passim.*

⁵⁴ Grosz, George: *Republikánus automaták*. 1920, toll, vízfesték, papír, mérete: 60×47 cm. Korábban: MOMA, New York, jelenleg Estate of George Grosz.

Christo and Jeanne-Claude. *L'Arc de Triomphe, Wrapped*, Paris. Taschen, 2022.

Csákó Beáta – Samu Nagy Dániel: *Az Országház nevezetes termei*. Országház Könyvkiadó, Budapest, 2019.

Donagh, Rita – Hamilton, Richard: *A Cellular Maze*. [kiállítási tájékoztató füzet] Orchard Gallery, Londonderry, 1983, 2002².

Drechsler, Wolfgang: *Good and Bad Government. Ambrogio Lorenzetti's frescoes in the Siena Town Hall as mission statement for public administration today*. Budapest, Local Government and Public Service Reform Initiative / Open Society Institute [Arktisz Studio] (Discussion Papers No. 20), 2001, 1-29. o.

Drescher, Seymour (szerk.): *Political Symbolism in Modern Europe. Essays in Honour of George L. Mosse*. Transaction Books, New York, 1982.

Fleckner, Uwe – Warnke, Martin – Ziegler, Henrik (szerk.): *Handbuch der politischen Ikonographie*. C.H. Beck, München, 2011². 2 kötet

Foster, Hal: *Citizen Hamilton. The Art of Richard Hamilton*. In *Artforum* [Penske Media Corp.] 2008. június 1.

Kapoor, Anish: *Leviathan at the Grand Palais – Monumenta 2011* (2011. május 11 – június 23.), kiállítási ismertető. Párizs, cnap.fr, 2011. 5.

Kerny Terézia: *Uralkodók, királyi szentek. Válogatott ikonográfiai és kultusztörténeti tanulmányok*. MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet, Budapest, 2018.

Kohler, Michael: *Bauherr mit Renditekiste*. In *Art. Das Kunstmagazin*. 2010. július 15.

Kristiansson, Magnus – Tralau, Johan: *Hobbes's hidden monster. A new interpretation of the frontispiece of Leviathan*. In *European Journal of Political Theory*, 2014, 13. évf., 3. szám, 299-320. o. <https://doi.org/10.1177/1474885113491954>

Maggio, Maureen: *Cellini vs Michelangelo. A Comparison of the Use of Furia, Forza, Difficoltà, Terribilità, and Fantasia*. In *International Journal of Art and Art History*, 2018, 6. évf., 2. szám, 22-30. o. <https://doi.org/10.15640/ijaah.v6n2a4>

Nagy Márta: *Ambrogio Lorenzetti: A jó kormányzás allegóriája*. In *Acta Academiae Paedagogicae Agriensis. Sectio Historiae* [Eger], 2007, 36. évf., 49-64. o.

Platón: *Az állam*. (ford.: Jánosy István) Gondolat Kiadó, Budapest, 1989.

Schellmann, Jorg – Christo & Jeanne-Claude: *Wrapped Book*. Abbeville Press, New York, 1978, 1988².

Skinner, Quentin: *Ambrogio Lorenzetti on the power and glory of republics*. In *Visions of Politics*. 2. kötet, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, 93-117. o. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511613777.007>

Skinner, Quentin: Ambrogio Lorenzetti. The Artist as Political Philosopher. In *Proceedings of the British Academy*, 1986, 72. évf., 1-56. o.

Skinner, Quentin: Ambrogio Lorenzetti's Buon Governo Frescoes. Two Old Questions, Two New Answers. In *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1999, 62. szám, 1-28. <https://doi.org/10.2307/751381>

Springborg, Patricia: Hobbes's Biblical Beasts: Leviathan and Behemoth. In *Political Theory*, 1995, 23. évf., 2. szám, 353-375. o. <https://doi.org/10.1177/0090591795023002008>

Szabó Etelka: Egy allegória alakváltozásai. *Argumentum* [Debrecen]. 2007³, 85-103. o.

Takács Péter: Az államformák megjelenítése műalkotások révén. In Pesti Sándor – Szoboszlai-Kiss Katalin (szerk.): *Homo Politicus*. ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2023, 269-270. o.

Takács Péter: Az államok rendszertana és tipológiája. Államelméleti elemzés. Gondolat Kiadó, Budapest, 2023.

Takács Péter: Justitia kendője – avagy be kell-e kötni az igazságosság istennőjének a szemét? In *Állam- és Jogtudomány*, 2021, 62. évf., 1. szám, 68-86. o. <https://doi.org/10.51783/ajt.2021.1.04>

Tamás, Aquinói Szent: *Sententia libri Politicorum*. (Szent Tamás Arisztotelész Politika című művéhez írt kommentárja). XIII. század, modern kiadása: Thomas Aquinas: *Aristotelis Libri. Sententia Libri Politicorum. Ad Sanctae Sabinae*, Róma, 1971.

Tattay Szilárd: A politika mint művészi alkotás. Adalékok Ambrogio Lorenzetti békeallegóriájának értelmezéséhez. In Cserne Péter – Jakab András – Paksy Máté et al. (szerk.): *Annak, hogy tud-e valaki, a tanítani tudás a jele*. Gondolat Kiadó, Budapest, 2020, 213-227. o.

Tolnay, Charles de: Michelangelo. Mű és világkép. (ford.: Szilágyi Tibor és Pődör László) Corvina Kiadó, Budapest, 1975, 225-249. o.

Vassallo, Mario Thomas – Debattista, Andre P. (szerk.): *The Different Faces of Politics in the Visual and Performative Arts*. Routledge, Milton Park, 2024.

Watts, Oliver: Daumier and Replacing the King's Body. In Wagner, Anne – Sherwin, Richard K. (szerk.): *Law, Culture and Visual Studies*. Springer, 2014, 421-443. o. https://doi.org/10.1007/978-90-481-9322-6_19

Zumwalt, N. K.: A szerelmi költészet hajója. (ford.: Böröczki Tamás) In *Ókor*, 2004/1. szám, 3-7. o.

Zsoldos Anna – Mónus Gergő: Vár állott, most kőhalom. Gondolatok egy pályaműről. *Régi-új Magyar Építőművészet*. 2018/6. szám, 65-68. o.

A hivatkozott műalkotások

Bach, Caleb Ives: A jó és a rossz kormányzat hatásai. 1985, olaj, fatáblára (farostlemeze) ragasztott vászon, 243.8×138.1 cm, „William Kenzo Nakamura” szövetségi bíróság épülete, Seattle.

Bosse, Abraham: Thomas Hobbes Leviathan című műve első angol nyelvű kiadásának (Andrew Crooke, London) előzéklapja. 1651. m.: 27 cm.

Cellini: Perseus Medusa fejével. 1545/53, bronz, 320 cm, Loggia dei Lanzi. Firenze.

Christo és Jeanne-Claude: A becsomagolt Reichstag 1971-1995, installáció, bemutatva: 1995. Berlin.

Daumier, Honoré: Köztársaság. 1848, olaj, vászon, 73×60 cm, Orsay Múzeum, Párizs

Flandrin, Hippolyte Jean: A francia köztársaság allegóriája. 1848, olaj, vászon, 60×44 cm, ismeretlen tulajdonos

Francken, Frans Id.: Az állam hajója. Késői XVI. század; olaj, fatábla; 49.5×44.5 cm, Nemzeti Tengerészeti Múzeum, Greenwich, London.

Gérôme, Jean-Léon: Köztársaság. 1848/49, olaj, vászon, 322×223 cm. Párizsi Szépművészeti Múzeum (Petit Palais), Párizs.

Gros, Antoine-Jean: A francia köztársaság allegóriája. 1794/95, olaj, vászon. 73×61 cm. Franciaország Története Múzeum, Párizs (Versailles)

Grosz, George: Republikánus automaták. 1920, toll, vízfesték, papír, mérete: 60×47 cm. Korábban: MOMA, New York, jelenleg Estate of George Grosz.

Hamilton, Richard: Az állam. 1993; Az állampolgár. 1981/83; Az alattvaló. 1988/90. Mindhárom: olaj, vászon, az első emellett: vegyes technika. Mindhárom panel mérete: 2×100×200 cm. Megtekinthetők: Tate, Tate Gallery, Tate Modern, London.

Hende Vince: Az alkotmányos élet helyreállítása Horthy Miklós kormányzásával. 1930, freskó, Budapest. Országház, Nándorfehérvár-terem (Fotón: Gárdonyi testvérek: Hende Vince „Az alkotmányos élet helyreállítása Horthy Miklós kormányzásával” című festménye előtt az Országházban. 1928. Fotó, 18×24 cm, Budapest. MNG Fényképtár) – helyén később: Iván Szilárd: Földosztás (más címmel: Munkás-paraszt szövetség), 1946, freskó, Budapest, Országház, Nándorfehérvár-terem. – helyén később: Patay László: II. Rákóczi Ferenc és Esze Tamás találkozása. 1977, freskó, Budapest. Országház, Nándorfehérvár-terem.

Hoffmann, Ernst: Az alsó-ausztriai tartományi parlament és kormány épülete. Sankt Pölten, Landhausplatz 1. 1986/1997.

Ismeretlen alkotó: A Habsburgok története (utólagos cím). XVII. sz. vége – XVIII. sz. eleje, olaj, fatáblára erősített vászon, polikróm kiegészítő panelekkel, színezett keretekben; 170×275 cm, 170×142 cm, 170×142 cm, készült Ausztria területén.

Ismeretlen alkotó: A tetrarchák szobra. V. század, egyiptomi porfír, kb. 130 cm, eredetileg Konstantinápoly, jelenleg Szent Márk tér, Velence.

Janet, Ange-Louis: Köztársaság. 1848, olaj, vászon 86×73 cm. Musée Carnavalet, Párizs.

Kapoor, Anish: Leviathan. Installáció a párizsi Grand Palais-ben. 2011, 33.6×99.89×72.23 m, belülről is megtekinthető, bejárható, „felfűjt” pvc-tömlők, Monumenta, Párizs, Grand Palais.

Lorenzetti, Ambrogio: A jó és a rossz kormányzat allegóriája. 1338–1340, falfreskó a sienai Palazzo Pubblico (Városháza) Kilencek termének (Béke termének) falán. A terem mérete: 7.7×14.4 m. Siena. Fondazione Musei Senesi

Martini, Simone: Toulouse-i Szent Lajos képmása. 1317 körül; fatábla, tempera, 200×188 cm, predella 5×56×38 cm, Nemzeti Capodimonte Múzeum, Nápoly

Michelangelo: Dávid. 1501/04, carrarai márvány, 517 cm, Piazza della Signoria, a Palazzo Vecchio előtt (az eredeti: Galleria dell'Accademia), Firenze.

Nemes Csaba: Remake I-X. tíz videó, és számos videó állókép, illetve grafika, 2007. Budapest, Ludwig Múzeum.

Schütte, Thomas: Vater Staat (Államapa). 2007 és 2011 között. A mű három méretben és több változatban készült: agyagból mintázva kisméretű modellként 2007-ben, 49.5×22.2×11 cm méretben; bronzfiguraként 2010/11-ben, bronz, 120 cm magas, 30×30-as acél sztelére szerelve, 6+3 példányban kiöntve; valamint nagyformátumú szoborként 2010-ben és 2011-ben, 373×155×110 cm méretben. Az előbbi anyaga patinázott bronz, az utóbbié rozsdás acél. A példányok több múzeumban és gyűjteményben is megtekinthetők; így például Neue Nationalgalerie, Berlin; Moderna Museet, Stockholm; Art Institute of Chicago stb.

Schwender, Isaac: A jó kormányzat erényei. 1592, olaj vászon, festett fakerettel, 192×156 cm (keretben). Reichstagsmuseum Regensburg (korábban Historisches Museum, Regensburg).

Veit, Philipp: Germania. 1834/36, illetőleg 1877, freskó, majd falról leválasztott freskó vászonra erősítve, 285×192 cm, Städelsches Kunstinstitut (Städel Múzeum), Frankfurt am Main.

Veronese, Paolo: A jó kormányzat allegóriája. 1551/52 körül, olaj, vászon, mérete 105×64 cm. Capitoliumi Múzeum Képtára (Pinacoteca Capitolina), Róma.