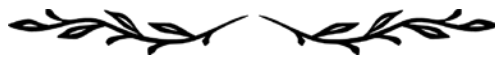


AZ ÁLLAM VIZUÁLIS MEGJELENÍTÉSE



A VÁLOGATÁSRÓL ♦ Az államot, annak alkotóelemeit, formáit és tevékenységét megjelenítő képek szinte vég nélküli köréből e kötetben elsősorban azok kaptak helyet, amelyek jellegük, tartalmi vonásaik és hatásuk szerint különösen alkalmasnak tűntek egy többféle komponensből álló, regionálisan is eltérő és folyamatosan változó intézmény megjelenítésére. E képeket öt, egymásra következő csoportba soroltam. A csoportok maguk és azok tartalma egyfelől nem egy általános államelmélet, másfelől nem valamely ikonológiai, szemantikai stb. képelemélet érvényesítését tükrözik, hanem e sorok írójának a kultúrtörténetileg adott anyag elrendezhetőségével kapcsolatos megfontolásait.

Mindenekelőtt az államra mint egészre vonatkozó *hagyományos metaforákat* részesítettem előnyben, mint amilyen például az „állam hajója”. Idesoroltam azokat a ma már széles körben ismert szimbólumszerű fogalmi kapcsolatokat is, amelyek az államot nem egyszerűen egy tengeri szörnyhöz, leviatánhoz hasonlítják, hanem egyenesen szörnyetegként, leviatánként mutatják fel. S itt található az olyan egyedi lélektani elemeket kifejező megközelítések is, mint az állam „apaként” történő ábrázolása és hasonlók.

A vizualitás egy másik jellegzetes módját azokban az esetekben fedeztem fel, ahol a képi ábrázolás az állam valamely jellemzőjének, például formájának és politikai jellegének mibenlétét *absztrakt fogalmakra utalva* mutatja meg. Az olyan absztrakt fogalmak vizuális megjelenítése ugyanis, mint például az „autoritás”, a „demokrácia”, ideértve az olyan komplex elgondolásokat is, mint a „jó kormányzás”, rendszerint az államról mint egészről alkotott általános elképzelések felé mutat. Ezek néha mást sugallnak, mint amit e fogalmak racionális elemzése indokolna, máskor pedig megerősítik elméleti intuícióinkat vagy feltételezéseinket. Az államformák megjelenítése mindkét esetre példa. E körben érdekes látni azt is, hogy az államrend politikai elismerésének vagy elismerésre méltó jellege megkérdőjelezésének, azaz a legitimációs és delegitimációs folyamatoknak az egyik leghatékonyabb közege sokszor vizuális jellegű: ilyenkor az érzelmi impressziók révén ható látvány sokkal nagyobb hatással legitimál és delegitimál, mint a racionálisnak tűnő, textuálisan is megfogalmazható ideológia. Igaz, a hatékonyság terén a mozgóképek, a film és a televízió már rég legyőzte az állóképeket, ez azonban az imént jelzett összefüggést nem változtatja meg.

A kiválasztott képek egy harmadik csoportját azon tárgyak és események ábrázolásai jelentették, amelyek történelmileg is *állandónak* mondható jelleggel öltötték magukra az államiságra közvetlenül is utalni képes *szimbolikus* jelentést. Ilyen a címer, a korona, a trón és a trónterem, de a reflektált gondolkodást ugyanilyen módon vezeti el az államhoz az olyan bonyolultabb tevékenységek ábrázolása is, mint például egy diadalmenet, a koronázás vagy a menedék lehetősége. Idesorolható az állam határának és „belső határainak” ábrázolása, kitüntetéseinek vagy nevének megjelenítése is. Ez utóbbira persze a vizualitás világában ritkán akad példa, de azért akad: egy kortárs amerikai indián művész *államneveket* „ábrázoló” festményén például, mint látni fogjuk, a kollázsszerű újságkivágások és a festékmegfutasok csak azon amerikai államok nevét nem takarják el, amelyek az őslakosok nyelvéből származnak. A múlt bizonyos elemeinek eltakarása, de legalábbis elhomályosítása, míg más részeinek kiemelése nemcsak az amerikai identitásról és történelemről alkotott szokásos fogalmak megkérdőjelezésének és újragondolásuk ösztönzésének jellegzetes eszköze, de egy állami emlékezet-politika kritikája is.

A képek negyedik csoportja az államok *hatalmi tevékenységét* és annak hatásait jeleníti meg. Olyan dolgok tartoznak ide, mint a jog akár kényszerrel történő érvényesítése, a szabadság biztosítása vagy annak korláto-

zása, a háború, a népirtás, a forradalom és így tovább, hiszen ezekre elsősorban az államok képesek. E képek körének kiválasztásakor egyes témák esetén komoly etikai dilemmát jelentett az Előszóban utalásszerűen érintett „esztétikai probléma” mikénti megoldása: realista s így sokak számára ijesztő módon mutassam-e be az államok olykor véres valóságát (például a holokauszt és más népirtások esetében), vagy megkérdőjelezhetetlenül elgondolkodtató „másodlagos” képekkel, például egy legóból kirakott koncentrációs táborral utaljak az emberek e körbe sorolható tetteire és felelősségére. A kötet újszerű voltára és „képeskönyv”-jellegére tekintettel az utóbbi mellett döntöttem, de elfogadom, hogy az adott kérdésben választható lett volna a véres valóság realista felmutatása is.

Végül, az ötödik csoportban az államiság egyes konkrét elméleti vonatkozásait villantottam fel, mint amilyen az állam és az egyházak viszonya, a migráció vagy a magyar történelemből ismert Trianon-probléma. Ezek köre természetesen szaporítható lett volna, de a kötet koncepciója nem kívánta, terjedelmi adottsága pedig nem tette lehetővé ezt.

Fontos megjegyzés, hogy a képekkel az egyik területen sem valamilyen általános elméletet kívántam szemléltetni. Pont fordítva jártam el: a vizualitás adott lehetőségeiből, valamint a jogi és politikai kultúrához szorítottan szervesen hozzátartozó művészi értékű képanyagból indultam ki, s azt rendeztem el a fel- és megmutathatóság követelményei, illetőleg lehetőségei szerint, majd egészítettem ki néhány eseti képpel. A fenti öt képcsoportot ugyanezen okból nem különítettem el „fejezetek” szerint, az I. rész anyagát fejezetcímekkel is tagolva és megterhelve. Inkább hagytam, hogy e tematikus egységek és az azokat jelző, az alsó margóra írt „rugalmas fejezetcímek” néhány ponton szinte egymásba folyjanak és keveredjenek. Ugyanez mondható el a képek szemantikai vagy ikonográfiai kezeléséről: a közölt képanyag és annak elrendezése remélhetőleg azt is megmutatja, hogy a spontaneitásban rejlő erő olykor többre képes, mint egy-egy általános elméleti tétel mesterséges, esetleg egyenesen kínban fogant szemléltetése.

Ezek után a bemutatott képanyag könnyebb értelmezhetősége végett annak egy-egy eleméhez vagy részéhez fűzök néhány rövid megjegyzést.

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 ki magukat, mert tudják, hogy a befogadó keresni fogja, és meg fogja találni a célzott értelmet. Az ilyen gondolatársítások egy része aztán mélyebb vagy speciális értelemként állandósul, és „képes beszéddé” válik. Más esetekben a két egymástól távol eső, de valamiben hasonlító dolog leírása „egybecsúszva” állandósul (*metafora*), ismét máskor pedig a jellemzők köre szimbólummá sűrűsödik.

Az államot megjelenítő egyik legismertebb gondolatársítás 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 Arisztophanésznál, egyik legismertebb speciális megfogalmazása pedig Platónnál olvasható.¹ Ő arra utalt vele, hogy a biztos politikai tudás a „kormányos tudása”, amely nem demokratikus, hiszen egy hajót nem szokás és nem is lehet demokratikusan kormányozni.

A hajómotívum a reneszánsz idején új életre kelt (a „bolondok hajója” kapcsán még a jogi ikonológiában is szerepet kapott), majd az antwerpeni flamand festődinasztia alapító tagjának, id. Frans Franckennek az egyik képén 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 kereszttüzeiben áll. A bunkósbottal megjelenő „óriások” vélhetően az elszakadó németalföldi köztársaságokat jelképezik, a szomszédos sziklás sziget barlangjában ólálkodó farkasok pedig az egyik értelmező szerint arra a pénzügyi elite utalnak, akik a déli tartományokból menekültek el, és a Holland Köztársaság sikerét egyengették. 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 dagadó vitorlákkal és a készenlétben álló evezősökkel bizton halad célja felé.

Bizonyos értelemben szöges ellentéte ennek az Ernst Hoffmann által tervezett *Landtagsschiff*, mely mai viszonyok között eleveníti fel a hajómotívumot. A *Landtagsschiff* 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 hullámzik? 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 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 előzéklapja 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 másikban pásztorbottal – a mű alapgondolata 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.

A kép szinte végtelen értelmezési lehetőséget nyújtott, és nyújt ma is² – már ezért is különös, hogy nemcsak Hobbes másik metaforikus állatával, a Behemóttal kellett versengenie,³ 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 képét leválasztják a hatalom és az állam fogalmáról: a brit-indiai Anish Mikhail Kapoor installációja 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 szerint⁴ legalábbis – reményt sugall és kontemplációra ösztönöz.

KOMPLEX ÁLLAMÉRTELMEZÉSEK ♦ Az államról mint egészről a vizualitás terén is születtek általános elképzelések, gyakran igen bonyolult jelentésrétegekkel. Ezek közül kettőre utalok.

Ilyen például Thomas Schütte *Vater Staat (Államapa)* című szobra, mely nemcsak többjelentésű, de – mind összességében, mind egyes jellemzőiben – szándékoltan, ám bizonytalanul többértelmű is. Az alak egyszerre komoly és méltóságteljes, ugyanakkor – Schütte más alkotásaihoz (például *Az idegenek*, 1992, *Egyesült ellenségek*, 2011) hasonlóan – finoman ironikus, némileg szatirikus, egyes elemeiben pedig egyenesen groteszk. Tekintete apai nyugalmat sugall, láthatatlan kezei ezzel szemben esendőséget és tehetetlenséget sejtetnek. Eszméjét a poroszos hagyományba helyezve gondoskodást és igazságosságot várunk tőle, köntösét és szinte leköttött karjait, esetleg hiányzó kezét látva azonban azt kell mondanunk: ez az államapa bizony senkinek sem fog segíteni. Ironikus az is, hogy arcvonásai – amint Schütte műhelyének alkalmazottai észrevették – Wolfgang Schäuble egykori német pénzügyminiszterre emlékeztetnek, állítólag véletlenül, s a szobor, mely a legutóbbi nagy pénzügyi világválság idején született, ennek alapján, vagyis véletlenszerűen kapta a címét.⁵ Egyes kritikák szerint ugyanakkor azért nincs keze, hogy senki se számítsa tőle támogatásra vagy pénzre. Szinte kedvünk szottyán megkérdezni: vajon *államapu* olyan pénzügyminiszter, aki senkinek sem ad pénzt? Hát milyen államapu az ilyen?

Paradox az is, hogy a figura csaknem négyméteres 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 törekenynek, esendőnek és elszigeteltnek tűnik. Olyan köntöst visel, amelyben a nagy emberek egy hálósobából legfeljebb akkor szoktak kicsoszogni, amikor nem látja őket senki. Sapkája keleties, de a figura maga végső soron semmilyen nemzethez nem köthető; nincs nemzeti tartalma.

Ellentmondásait a művész barátja azzal összegezte, hogy ez a *Vater Staat* „a hatalom és a gyávaság kombinációja”.⁶ Talán igen, talán nem. Annyi azonban biztos, hogy az államiság klasszikus megjelenítéseivel – például a sokáig Goyának tulajdonított *Kolosszussal* (1808/1812) vagy a Philipp Veitnek tulajdonított (második) *Germaniával* (1848) – összevetve *Államapa* ijesztően tehetetlen,⁷ sőt, reménytelen. Olyan sűrítmény, amelyben az állammal kapcsolatos régi romantikus víziókat felváltotta a disztópia.

Amíg a német szobrász 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 történetet *mesél* el. Az egyik afféle *flash*, a másik *narráció*.

Hamilton diptichonjainak 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 északír 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 börtön szabályokat: 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 éhségstrájkot is kezdeményeztek, melyben aztán tízen életüket vesztették.

A képen tehát egy cellát látunk, falra kent emberi ürülékkel, amelynek mintázata az ősi kelta ornamentikára emlékeztet, s a cellában egy pokrócra öltözött krisztusi figurával, akinek vonásai a kortársak számára Hugh Rooney-t, az IRA egy kevésbé ismert tagját idézhette fel. Hamilton, aki angol volt, az írek hazaszeretetből táplálkozó eltökéltségét mutatta meg:⁸ 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 háttérében – miként az észak-írországi konfliktusokéban is – más vallási megfontolások is fellelhetők.

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 ablakmotívum azonossága ellenére – vallásukban, szociálisan és politikailag (sőt, az egyik elemző⁹ 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 meztláb jár, az jól kifényesített cipőben vonul. Az ír „köztársasági hadsereg” harcosa láthatóan meg van fosztva javaitól és elnyomott; az angol uralkodó „harcosának” megvan mindene, felhatalmazást kapott valamire, és maga is uralkodik. Az egyik testtartása engesztelhetlenséget 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, melynek címe az *Állam*, 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 őráratozik. Mintha egy feszültség két végpontját fogná egybe, erővel. Óvatosan hátrafelé lépdel, 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, amellyel – bár gerincén 1904 és 1922 között helyi gránitkövekből 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 *Ulysses*-ére, 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.

AZ ÁLLAMREND LEGITIMÁCIÓJA ♦ Közismert, hogy a vizualitás nagyban hozzájárulhat az állam értékes, elismerésre méltó valóságként való elfogad(tat)ásához. Ebből a körből két alkotást említek – azzal, hogy ezek természetesen nem az államot, hanem egy meghatározott állami *rendet* legitimálnak.¹⁰

Így Simone Martini *Toulouse-i Szent Lajos képmása* című festménye 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 szereplő testvérükkel, Anjou Martell Károlyval, a magyar királyság trónkövetelőjével, s a későbbi Károly Róbert magyar király apjával – V. István magyar király unokái is.¹¹ 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, 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 neki a hatalmat. Nos, e kép alapján úgy tűnik, hogy a vizuális legitimáció, ha kiváló a mester, igen egyszerű dolog.

Előfordulnak azonban bonyolultabb esetek is! Egy család uralmának legitimációját célozta az a hármas táblakép is, 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 kilenc-, római királlyá választásakor pedig 12 éves volt – ezekre tekintett vissza. A hájon a Habsburg-fennhatóság alá tartozó országok és tartományok zászlói lengenek: kiemelt helyen a (német) Római Szent Birodalomé a fekete kétfejű sassal, Csehországé a vörös háttér elé helyezett kétfarkú oroszlánnal, valamint Magyarországé 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 Morvaországé. 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 vitorlán pedig a Habsburgok ekkor már régi mottójának mozaikszava szerepel. Ez a római írás magánhangzóinak sora: AEIOU, vagyis *Austriae est imperare orbi universo* – Ausztriáé az 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 túszul adtak az etruszk királynak, ő azonban megszökött, és a Tiberis folyón egy lóháton átúszva hazatért Rómába.¹²

Mindhárom képen bőséggel találhatók a római mitológiára és Vergilius *Aeneis*ére vonatkozó utalások. Ezzel az ismeretlen alkotó azt a korai legitimációs gondolatot folytatta, amelynek keretében már I. Miksa és V. Károly német-római császárok is Trójiáig vezették vissza a Habsburgok genealógiáját, s egyenesen Aeneas leszármazottjaként tüntették fel magukat. A kisebb paneleken ugyancsak számos ókori mitológiai utalás azonosítható. Ámott az egyik fordított fáklyával látjuk, amely a szunnyadó, de eltiltott 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 a szerelmével üldözött Syrinx nimfa nádcsomóvá változott, kicsit odébb azonban három nereida vidáman lubickol egy medencében.

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 terjesztették el. Talán ez a félreértés (esetleg megkockáztathatjuk: félrevezető törekvés) is hozzájárult ahhoz, hogy kép nem került be a Habsburg-uralomhoz igazodó művészettörténeti kánonba.

DELEGITIMÁCIÓ ♦ A vizualitás nemcsak valamely állami-politikai rend igazolására alkalmas, hanem a létező rend igazoltsága és elismerésre méltó jellegének elvitatására, illetőleg elismerése megvonására is. Vagyis arra, amit delegitimációnak nevezünk.

Ennek egyik legérzékletesebb példája a bolgár származású, de franciává lett, majd az Egyesült Államokba költözött képzőművész, Christo (Hriszto Javasev) és francia felesége, Jeanne-Claude Denat de Guillebon installációja, a *Reichstag becsomagolása*. Bár a műnek sokféle értelmezése van, az egyik legjellegzetesebb szerint az a német nacionalizmus és nemzetállam megkérdőjelezésével egy posztnemzeti állapot lehetőségét veti fel: zárójelbe teszi, de legalábbis megpróbálja eliminálni az állam 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,¹³ mely mintegy „hozzánőtt” a német történelemhez, és ikonikus jelentésre tett szert. Itt ülésezett a Birodalmi Gyűlés, s később számos történelmi esemény színhelye volt.¹⁴ Az 1950-es években a nyugat-berliniek azon vitatkoztak, hogy a romos épületet vajon le kell-e bontani, vagy inkább fel kellene 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, Norman Fosternek kérték fel. Fosternek úgy kellett felújítania az épületet, hogy az megőrizze a nemzeti jelleget, és az épület egyben az új, demokratikus Németország szimbóluma¹⁵ legyen.

A Reichstag becsomagolásának tervét Christo már 1971-ben megfogalmazta, s ahhoz számtalan vázlatot készített. 1971 és 1990 között feleségével 54 alkalommal utazott Németországba, s 350 parlamenti képviselővel és hat 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, az akkori kancellár – többségbe kerültek azok, akik szerint a terv engedélyezhető. Christót és Jeanne-Claude-ot ekkor már „csomagoló-művészként” ismerték,¹⁶ akik lepellel borították be például a berni Kunsthallét, a chicagói Kortárs Művé-

szeti Múzeumot, valamint az ismert párizsi hidat, a Pont Neuf. A „becsomagolás” abból állt, hogy az épületet ezüstös színű, enyhén csillogó alumíniumszálakkal 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 szövögyárban. A szövetet kék kötéllel erősítették fel az épülethez kapcsolt acélvázra. A lényeg az volt, hogy az alkotáson sehol nem jelentek meg a nemzeti színek – igaz, hogy az előtte hagyott zászlórúdon elhelyeztek egy trikolórt, de az 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 népünnepélyé vált, hisz csaknem félmillióan utaztak ezért Berlinbe. Valaki úgy fogalmazott, hogy a „becsomagolt Reichstag” az egyesített és újjáépülő ország „sikeres regenerációjának kulturális ikonja”. És ez így igaz – ha figyelembe vesszük, hogy az eredeti épület a német egységet, sőt az egységes Német Birodalmat szimbolizálta. Volt 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 azt, hogy ez a lepel a régi Reichstagot választotta el az újtól. Christo eredeti, még az 1970-es években készített első terve azt hangsúlyozta volna, hogy mivel az épület a berlini fal közelében volt, a csomagolás a Kelet és Nyugat megosztottságára reagál. A német egység létrejötte és 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 majálisjelleg valójában a német egység ünnepevé vált – ám úgy, hogy az egység nemzeti-nacionalista felhangja 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 áttemeli 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”. Vagyis látható volt az is, hogy a lepel alatt egy régi épület rejlik, 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, a nemzetet is, de főleg a nemzet utáni posztnationalizmust, s valamit, ami 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, 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 szomorúan.

A 2006-os őszi zavargások – melyeket egyesek túlzó módon az 1956-os forradalom folytatásaként, sőt újraelkezdéseként („felkelésként”) fogtak fel annak 50. évfordulóján – sokakban nemcsak a remake-vel együtt járó alapattitűdöt 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 „újratorgatása”, vagyis az eredeti történetnek a megváltozott társadalmi viszonyok között való újólagos feldolgozása mindig felveti egyfelől a hitelesség kérdését,¹⁷ másfelől kifejez egyfajta tiszteletet is az eredeti iránt. Az új alkotás így elkerülhetetlenül vegyíti a tisztelet és a kritika, esetleg a tisztelet és az ironia 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 egykor sok televízióban bemutatták. A tank már-már játékosan indult neki a világnak, mint afféle vidám „Thomas, a Gőzmozdony”, s pár másodpercen belül eljutott a félelemkeltésig és a rombolásig. Az előtte menekülő emberek a tragédiáig, egy rajzfilmen: a tragikomédiáig fokozzák fel azt az élményt, amely azt sugallja, hogy az alkotmányos demokrácia a legegyszerűbb rendészeti feltételeket sem tudja biztosítani. Az alkotó a híradós videóból egy sajátos színvilágú, egyedi hanghatásokkal aláfestett rajzfilmvideót 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, „riméjkelő forradalmárokkal” kapcsolatos megdöbbenését is. Mivel a 2006-os eseményekre való hivatkozás a később létrejött új politikai rend legitimitásának megteremtésében 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, amikor a televíziós székházat megrohamozó-felgyújtó tüntetők végül is nem tudtak mit kezdeni győzelmükkel, és a funkciójukat veszített biztonsági kamerák előtt feltörtek egy Túró Rudi-automatát. Az *Easy Rider* a máig feledhetetlen, úgynevezett Gój Motoros Egyesület tagjainak céltalan, ám sokakat megfélemlítő randalírozását örököltette meg, az *Ártatlanul jöttünk a földre* a lovas rendőröket mutatta be melankolikusan, a *Barikád* a szabadságélményt konstataálta, a *Ha ön forradalmár lenne...* pedig a média és a politika összefonódásának korában azt a kérdést tette fel, hogy ha a néző forradalmár volna, vajon melyik televíziót foglalná el.

ÁLLAMFORMÁK, JÓ ÉS ROSSZ KORMÁNYZATOK ♦ A különböző jogi formákban és politikai alakzatokban, vagyis az államformákban állandósult hatalmi viszonyok a vizuális államrepresentáció 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 *republikánizmus* kapcsán informatív például Ambrogio Lorenzetti 1338 és 1340 között keletkezett négy freskója, melyek a sienai városházán az előjárók által tanácskozásra használt Kilencek termét, más elnevezés 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 vezetőknél 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 elemzések¹⁸ egyértelművé is teszik, hogy a bonyolult kompozíció nem csupán a politikai erények allegóriáinak ma is hatásos megjelenítése, hanem a *republikánizmus* egyik első érdemi megfogalmazása. 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, amely a republikánizmus eszméit terjesztette? A kép közjó iránt elkötelezett eszmei tartalma és az oligarchikus kormány közti ellentmondást az oldja fel, hogy a republikánizmus 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 hűségese alattvalójaként volt republikánus. Lorenzetti freskója alighanem ezt a különös és jótékony hatású ellentmondást aknáza ki már a kora reneszánsz idején.¹⁹

A négy falképnek továbbá volt és van egy másik fontos sajátossága is. A modern republikánizmus mindkét fontos vonása felsejlett rajtuk: egyrészt a politika 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 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;²⁰ ezért nem csoda, hogy a bal oldali fókuszban látható *Igazságosság* két mellékjelenete a tamási *justitia distributívát* és *justitia commutatívát* 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 1551-1552 körül, Isaac Schwender 1592-ben Regensburgban, s legutóbb 1985-ben Caleb Ives Bach 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 Piazza della Signorián. A két szobor ugyanis akár a *köz-társaság* 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 firezei Niccolò Machiavelli újítása volt 1513-ban. Vagyis nagyjából akkor, amikor Michelangelo *Dávidja* és Cellini *Perseusa* érzéki-érzékeltető formában is megjelenítette azokat.

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 nem csak 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 Tolnay Károly 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.²¹

Cellini bronzból készült *Perseusa* ezzel szemben azt a pillanatot ábrázolja, amikor a hérosz – 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, fáradtság, sőt gyötrelém. 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 héroszok védelmét élvezik. Az egymástól mind anyagában, mind kompozíciójában különböző két szobor két határozottan eltérő politikai valóság megjelenítése volt,²² melyeket ekkortól egy fogalompár két elemének kezdték tartani.

Más jellegű tanulságok levonását teszik lehetővé a francia forradalmak korának köztársaság-allegóriái. 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 kivételével) egyfajta koncepcionális

tétovaság, vagy mondjuk így: útkeresés egészítette ki, s ezt csak az úgynevezett Marianne-ábrázolások utólag sugallt egységes képe feledtette el.

Ebben a kontextusban és erre adott válaszként értelmezhető Honoré Daumier kissé „suta” 1848-as *Köztársasága* is. E vázlaton, mely a II. Francia 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 kiemelte²³ – Daumier alkotása a republikánus ikonológia XIX. századi átalakulásának idején született, amikor is a régi köztársaságjelképek 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 szorítja. 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 üldögéltek trónjukon.²⁴ A képet nemzetközi kontextusban értelmezve az sem kizárt, hogy Daumier e műve tudatos vagy ösztönös válasz volt Philip Veit (első) *Germaniájára* (1834/1836). Ebben ugyanis a német festő egy finom vonásokkal megrajzolt, ugyancsak „trónoló” nőalak révén reprezentálta Németországot, illetőleg a Német-római Császárságot, esetleg – amint arra a császári korona és annak pozíciója utal – annak a Német Szövetségben látni vélt továbbélését. Ennek alapján úgy tűnik, hogy Daumier nem ötletszerűen dolgozott, 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 vegyes államformák megértését illetően is. Ilyen különleges államformát példáz a *Tetrarchák szobra*,²⁵ George Grosz akvarellje, valamint Hende Vincének a király nélküli királyság viszonyait akarva-akaratlanul is megjelenítő egykori falfestménye.

Ez utóbbi – *Az alkotmányos élet helyreállítása Horthy Miklós kormányzásával* – az Országház 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.²⁶ Ezt a Horthy Miklós politikájával szembeni „kritika részeként” 1945 után lemázolták, majd eltávolították; az 1950-es években Iván Szilárd *Földosztás* című képével pótolták, amelyet 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 jeleníti meg.

Hende Vince alkotásán – amint azt a Gárdonyi testvérek fotója a létrán álló művésszel 1928-ban megörökítette – Bethlen István miniszterelnök Horthy Miklósnak prezentál valamit, talán valamilyen programot, esetleg közjogi dokumentumot. Ez 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 kell hunyni, s itt valójában az 1920 és 1944 közötti alkotmányos életet megteremtő törvényről és annak rendjéről van szó, mely – mint tudjuk – valóban Bethlen István műve.

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 az *ősi múlt* képében tűnik fel: az oszlopon egy turulmadár ül széttárt szárnyakkal, karmaiban karddal. A falfestmény a jövőt a múltban megtalálni szándékozó politika ábrázolása. Ez persze vitathatatlan ellentmondás, de nem a képé, hanem a koré. Ezen túl az alkotáson 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 alakok²⁷ 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 volt, 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 szélfúttá vásznát egy korona nélküli címerre emlékeztető pajzs rögzíti, a zászlón felsejlő korabeli államcímer pajzsára helyezett korona pedig diszkreéten elbújt a redők között. S ez következetes is: egy király nélküli királyságban – elvileg – nincs szükség koronára. Legalábbis Hende Vince így gondolta. Mint tudjuk, később e különös és különleges tárgynak új funkciói lettek.

A festmény 1945 utáni balsorsát, a falról való eltávolítását egyébként egy jel már a Horthy-korban is előre vetítette: Hende 1930-ra fejezte be a művet, Bethlen István kormánya pedig 1931-ben megbukott.

Ha létezik király nélküli királyság, létezhet *republikánusok nélküli köztársaság* is. S valóban van ilyen; mindenekelőtt a német weimari köztársaságot szokták így minősíteni.²⁸ Ennek közismert képi megfogalmazása Thomas Theodor Heine karikatúrája a *Simplicissimus* 1927. március 27-i számának címlapján, amelynek kép-aláírása így hangzik „Viszik a cég betűit, de ki viszi a szellemet?” Egy másik példa George Grosz *Republikánus automaták* című akvarellje, mely nem pusztán e különleges államforma vizuális kritikája, hanem az alkotó örököseinek jogérvényesítése révén vált ismertté a jogi kérdések iránt is érdeklődő művészetkedvelő közönség körében. Ennek részleteire azonban terjedelmi okból nem térhetek ki itt.

JEGYZETEK



AZ ÁLLAM VIZUÁLIS MEGJELENÍTÉSE

- ¹ Vö. Platón: *Az állam*. Ford.: Jánossy István. Budapest, Gondolat Kiadó, 1989. VI. könyv. 230–233. A szakirodalomban gyakran utalnak még Horatiusra is (lásd az I. 14. ódáját); ezt az értelmezést azonban újabban vitatják is; például N. K. Zumwalt: A szerelmi költészet hajója. Ford.: Böröczki Tamás. *Ókor*. 2004/1. 3–7. A bonyolult problémához lásd Szabó Etelka: Egy allegória alakváltozásai. *Argumentum* [Debrecen]. 2007. 85–103.
- ² Lásd Horst Bredekamp: *Thomas Hobbes Visuelle Strategien. Der Leviathan. Urbild des modernen Staates*. Berlin, Akademie, Acta humaniora, 1999, ³2006, ⁴2012 (angolul: Horst Bredekamp: *Leviathan. Body Politic as Visual Strategy in the Work of Thomas Hobbes*. Ford.: E. Klegg. Berlin, De Gruyter, 2020) és Magnus Kristiansson – Johan Tralau: Hobbes's hidden monster. A new interpretation of the frontispiece of Leviathan. *European Journal of Political Theory*. 13. évf. 2014/3. sz. 299–320.
- ³ 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. *Magyar Filozófiai Szemle*. 54. évf. 2010/2. sz. (101–112) 110. A Leviatán és a mára gyakran elfelejtett hobbesi Behemót összehasonlítása köréből – melyeket William Blake is ábrázolt 1810 körül – lásd Patricia Springborg: Hobbes's Biblical Beasts: Leviathan and Behemoth. *Political Theory*. 23. évf. 1995/2. sz. 353–375.
- ⁴ Anish Kapoor: *Leviathan at the Grand Palais – Monumenta 2011* (2011. május 11. – június 23.). Kiállítási ismertető. Párizs, cnap.fr, 2011. 5.
- ⁵ Vö. Anne Grages cikkét idézi Wolfgang Bergem: „Herrschende Dienerinnen“ der politischen Theorie. Metaphern vom Staat. In: *Staatsansichten – Staatsvisionen. Ein politik- und kulturwissenschaftlicher Querschnitt*. Szerk.: Markus Kink – Janine Ziegler. Münster, LIT Verlag, 2013. (45–73) 54.
- ⁶ Anthony [Tony] D. Cragget idézi Wolfgang Bergem: idézett mű, ugyanott.
- ⁷ Michael Kohler: Bauherr mit Renditekiste. *Art. Das Kunstmagazin*. 2010. július 15.
- ⁸ Ezt ő maga állította a kiállítási katalógusban. Vö. Rita Donagh – Richard Hamilton: *A Cellular Maze*. Londonderry, Orchard Gallery, 1983, ²2002. 6.
- ⁹ Lásd Hal Foster: Citizen Hamilton. *The Art of Richard Hamilton. Artforum*. 2008. június 1.
- ¹⁰ Az államelméletek tanulsága szerint „az állam legitimitációja” bonyolult, sokakat félrevezető kifejezés, hiszen – Georg Jellinek „államkeletkezési” (valójában az állam létét hipotetikusan megindokoló) elméleteit kivéve – nem nagyon tudunk példát hozni rá az elméletek világában sem. A legtöbb idesorolt elmélet az állam *valamely rendjét* legitimálja. Ez a probléma az állam vizuális megjelenítésére is áll.
- ¹¹ A képek az Anjouk legitimitációs elképzeléseiben játszott szerepéről, ideértve néhány magyarországi vonatkozást is, lásd Kerny Terézia: *Uralkodók, királyi szentek. Válogatott ikonográfiai és kultusztörténeti tanulmányok*. Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet, 2018. 17., 175–176. és 226–227.
- ¹² A leírás a magyar vonatkozások kivételével Christian Steeb osztrák művészettörténésznek az alkotást áruló műkereskedő számára adott szakvéleményét veszi alapul.
- ¹³ 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, amelyet követhetne – a klasszicizáló neoreneszánszt választotta, s azt egészítette ki néhány dagályos ornamenssel és egy sajátos kupolával a XIX. századi birodalmi építészet tónusában.
- ¹⁴ A legjellegzetesebbek: 1918-ban ennek egyik ablakából kiáltották ki (először) a köztársaságot; 1933-ban ezt gyújtották fel a náci hatalomátvétel előjátékaként; a második világháború során a szövetségesek bombázták; a Berlint elfoglaló szovjet csapatok pedig vörös zászlót tűztek ki rá.

- ¹⁵ A tervpályázat szerint az épületnek az állampolgárok által megközelíthetőnek és transzparensnek kellett lennie, ami a politikai transzparenciára is utalt. Ezért Foster – amellet, hogy egyes falak lebontásával tágasabbá és kényelmesebbé tette a belső tereket – nem építette újra a régi kupolát (amelyet egyébként háborús sérülései miatt még 1954-ben be-robbantottak), hanem egy üvegkupolát és úgynevezett üvegcilindert helyezett az épületre, amely a plenáris üléstermet természetes fénnel világítja meg, és az érdeklődők fölülről betekinhetnek az üléssterembe.
- ¹⁶ Lásd Jacob Ball-Teshuva: *Christo and Jeanne-Claude – Wrapped Reichstag. Berlin 1971–95*. Berlin, Taschenbuch, 1996. Christo halála után az ő tervei alapján „becsomagolták” a párizsi Diadalívet is; lásd erről Christo – Jeanne-Claude: *L'Arc de Triomphe, Wrapped, Paris, 1961–2021*. Párizs, Taschen, 2022. A „becsomagolás” korai művészeti formáiról – mely később az úgynevezett tájművészet (*landart*) része lett – lásd Jorg Schellmann – Christo & Jeanne-Claude: *Wrapped Book*. New York, Abbeville Press, 1978, ²1988. A csomagolás az 1990-es években már korjelenség volt; akadt rá példa Magyarországon is. 1992-ben, a szovjet csapatok kivonulásának napján Szentjóbó Tamás magyar képző-művész 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, Szentjóbó 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. *Régi-új Magyar Építőművészet*. XVIII. évf. 102. sz. [65–68] 67.) – nemcsak a szobrot takarta el, de a mögötte lévő történelmet is.
- ¹⁷ Ha egy filmet remake-elnek, az annak a jele, hogy az eredeti felett, bár van benne valami időtlen is, ami miatt érdemes újra feldolgozni a történetet, eljárt az idő A „remake” ugyanakkor valaminek a megújíthatóságát, adaptálhatóságát is jelzi.
- ¹⁸ A művet elméleti szempontból sokan elemezték; a legnagyobb hatást Quentin Skinner írásai váltották ki. Lásd főleg a következő három művét: Ambrogio Lorenzetti. The Artist as Political Philosopher. *Proceedings of the British Academy*. 72. 1986. 1–56; Ambrogio Lorenzetti's Buon Governo Frescoes. Two Old Questions, Two New Answers. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 62. kötet, 1999, 1–28.; és Ambrogio Lorenzetti on the power and glory of republics, in: *Visions of Politics*. 2. kötet. Cambridge, Cambridge University Press, 2002. 93–117. A hazai szakirodalomból lásd még Nagy Márta: Ambrogio Lorenzetti: A jó kormányzás allegóriája. Erényábrázolások az itáliai trecento művészetben és antik előzményeik. *Acta Academiae Paedagogicae Agriensis. Sectio Historiae* [Eger] [ISSN 1785-3117] XXXVI (2007) 49–64.; közigazgatási szempontból Wolfgang Drechsler: *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. 29.; az államelmélet terén Tattay Szilárd: A politika mint művészi alkotás. Adalékok Ambrogio Lorenzetti békeallegóriájának értelmezéséhez. In: *Annak, hogy tud-e valaki, a tanítani tudás a jele*. Szerk.: Cserne Péter – Jakab András et al. Budapest, Gondolat Kiadó, 2020. 213–227.
- ¹⁹ 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 rejlett a sikereinek titka, és ezért tudott politikai stabilitást és gazdasági-kulturális prosperitást hozni a 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: idézett mű.
- ²⁰ 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.
- ²¹ Charles de Tolnay: *Michelangelo. Mű és világgép*. Ford.: Szilágyi Tibor – Pődör László. Budapest, Corvina Kiadó, 1975. (225–249) 228–229.
- ²² A két mű részletes összehasonlítását lásd Maureen Maggio: Cellini vs Michelangelo. A Comparison of the Use of Furia, Forza, Difficultà, Terribilità, and Fantasia. *International Journal of Art and Art History*. 6. évf. 2018/2. sz. 22–30.
- ²³ Vö. Fred Andersson: Iconography of the Labour Movement. Part 1: Republican Iconography, 1792–1848. *Iconographic Post – Nordisk tidskrift för bildtolkning – Nordic Review of Iconography*. 2020. Nr 1–2. 153–183.
- ²⁴ Ezen értelmezési lehetőséget felveti, bár nem fejti ki Oliver Watts: Daumier and Replacing the King's Body. In: *Law, Culture and Visual Studies*. Szerk.: Anne Wagner – Richard K. Sherwin. Dordrecht, Springer, 2014. (421–443) 441–442.

- ²⁵ A *tertrarchia* (kb. „négyes uralom”) ritka és speciális ókori államforma. A terminust a XIX. századi klasszikus ókortudósok, például Theodor Mommsen még nem használták; Otto Seeck történész terjesztette el az előző századfordulón. A római *tertrarchia* 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 írásban; in: *Homo Politicus*. Szerk.: Pesti Sándor – Szoboszlai-Kiss Katalin. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2023. 269–270.
- ²⁶ A képekről lásd Bojtos Anikó et al: *Az Országház falfestményei*. Budapest, Országház Könyvkiadó, 2017., a teremről Csáki Beáta – Samu Nagy Dániel: *Az Országház nevezetes termei*. Budapest, Országház Könyvkiadó, 2019. 91–97.
- ²⁷ Bethlen miniszterelnök mögött Vass József népjóléti, Walkó Lajos külügy-, Klebelsberg 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.
- ²⁸ Maga a terminus persze jóval régebbi a weimari időknél. Először a német monarchista drámaíró, August von Kotzebue használta 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 vonatkozásban 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 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: Államelméleti elemzés*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2023. *passim*.