

A JOG, A TÖRVÉNY ÉS AZ IGAZSÁGOSSÁG KÉPI ÁBRÁZOLÁSAI



A JOG JELEI ♦ Miként az állam, a jog is két fő módon ragadható meg: fogalmilag és érzékileg. Az előbbi a jogtudomány, azon belül is elsősorban a jogbölcselet területe; az utóbbi – mely érzékszerveinkkel is megtapasztalható módon közvetíti a tárgyat – a különböző mesterségek és művészetek világába tartozik. Mindkettő esetén valamiféle „beszámítás” révén¹ vonatkoztatjuk a részt az egészre, a konkrétat az absztraktra, az egyedit az általánosra.

Az érzékileg is megragadható ábrázolások, formák, tárgyak, terek, alakzatok, hallható hangok vagy látható mozdulatok esetén ez azért lehetséges, mert azokat sajátos *jelentéssel* bíró *jelekként* fogjuk fel. Annak elemzése során, hogy miként történhet a jog egészének vagy valamely általános jellemzőjének a konkrét és egyedi alapján való érzéki megragadása, a *jel és a jelentés* viszonyát, valamint összekapcsolásuk módjait és rendszerét szokás tudományos igényességgel számba venni.²

E jelek legtöbbje gyakran évszázados, sőt évezredes hagyományok hordozója. A hosszú út során azok több történelmi korszak szellemében, sokféle kultúrában és civilizációban megmerítkeznek, gyakran továbbvíve azok egy-egy elemét. Ennek hatásai – legalábbis szeretjük így gondolni – a mi „európai”, „nyugati” kultúránkban összegződtek. Fontosabb ennél, hogy bizonyos jelekből *szimbólumok* lesznek, melyek egy részét *allegóriként* kezeljük, amelyre aztán *metaforák* és – másfajta elméletek kontextusában magyarázható módon – sajátos *narratívák*, sőt *mítoszok* épülnek rá. Ezeket aztán a vizualitás lehető legkülönbözőbb műfaji formáiban jelenítik meg festők és címerfestők, szobrászok, grafikusok és nyomdászok, pénzverők (érmetervezők), filmrendezők és logókészítők, újabban pedig a digitális designerek.

PARAGRAFUS ♦ A jog vizuális megjelenítésének legegyszerűbb konkrét jelei közül több közismertnek mondható. Ilyen mindenekelőtt a *paragrafus jele*. Ez ókori eredetű ugyan, de a paleográfusok szerint alakjában csupán a XIV. században vélegesedett, a jogra utaló jelentésében pedig csak a vizuális tömegtermelés idején, azaz korunkban állandósult.

Maga a szó az ógörög παράγραφοςból (vö. *para*: mellé, *grapho*, *gramme*: ír) származó késő latin *paragrapheus* mai megfelelője, bár jelentése az idők folyamán sokat módosult. Az írástörténészek szerint a latin szónak megfelelő jel kezdetben a szöveg mellé húzott vízszintes vonal volt, amely később Γ jellé alakult. Ezt oda tették, ahol fontosnak tartották a szöveget kiegészíteni, és a „melléírt (megjegyzés)” értelemmel használták. Ez a jelentés azonban lassan eltűnt a jel mögül, s az évszázadok folyamán új alakult ki helyette. A latin szó a középkor végén már a következő szakasz elejére utalt, és – részben *signum separandi*, részben *sub scriptum* jelentéssel – egy-egy szöveg folyamatosságának értelmezéséhez járult hozzá. Innen már csak egy lépés volt, hogy szövegek meghatározott egységét, szakaszát, majd meghatározott jogszabályhelyet jelentsen, mint ma. Ezzel a jelentésbeli változással párhuzamosan változott maga a jel is: mintegy hétszáz éve kialakult a (képileg) két egymásra tolt, de eltérő síkban írt S betűből álló *signum sectionis*, amely a részen és fejezeten (*pars*, *caput*) belüli *sectióra*, azaz a szakaszra vonatkozott.³

A § jel a XIV. századtól használatos a szövegek egy egységének, illetőleg helyének megjelöléseként. A jog egészére utaló általános jelentésében a § jel használata manapság elburjánzottnak mondható, mely bizonyos kontextusokban, például a jogi tankönyvek borítólapján kétségtelen hatékonysága ellenére is a vizuális fantáziátlanság jele, másutt nemritkán pejoratív mellékjelentést hordoz. A jogászai formalizmust például Max We-

ber „paragrafus-automata” bírójának képével szokás felidézni, „akibe fent bedobják az aktákat... s lent kijön belőle az ítélet”; noha a német szociológus eredetileg inkább a jog kiszámíthatóságát kívánta érzékeltetni vele. A paragrafusjel sokszor utal az úgynevezett túlszabályozásra (a jog a „paragrafusok dzsungelé” – mondják egyesek) és a törvény betűjét szigorúan betartó bürokratikus szemléletre is. Andreas Paul Weber grafikai igényességű karikatúrái⁴ mellett ilyen például az a számon ülő *Paragrafus-lovas*, amely Blasius Spreng *Karneváli szökőkútján* (1967) látható Mainz egyik terén mint a kétszáz tréfás figura egyike.

A paragrafus ilyen negatív mellékjelentések nélküli önálló megjelenítése ritka. A kivételek egyike Franz Radziwill szimbolikus utalásokkal teli festménye, a *Beszélgetés egy paragrafusról*. A vásznon – egyebek mellett – egy paragrafus, egy angyal, két üres üveg és két meztelen nő látható, akik közül az egyik alszik, talán ittasan, de legalábbis bódultan. Ágyékán egy szokatlan levélárnyék, az angyal pedig mintha megáldaná a paragrafusjelet. Nyilvánvaló, hogy e képet csak annak ismeretében lehet értelmezni, ha tudjuk, hogy a művész 1929-ben kezdte el festeni (és három évtizeden keresztül nem adta ki a kezéből). 1928-ban ugyanis Németországban heves vita bontakozott ki a Büntetőtörvénykönyv abortuszt illegálissá tevő 218. paragrafusának eltörléséről. Radziwill feltehetőleg egyetértett a német jog változásával, amit az egyik nő francia nemzeti színekre emlékeztető kalapja is megerősít, hiszen e motívum valószínűleg az abortuszt a németnél liberálisabb módon szabályozó francia törvényekre utal. A kép „üzenete” mindazonáltal még ilyen keretozéssel sem egyértelmű, s az alkotó inkább a néző fantáziájára és szabad asszociációira bízta a hatást. A festményt nézve csak annyi bizonyos, hogy a kompozíció azt sugallja: egy ilyen ügyben nem szabad leegyszerűsítő értelmezésekkel élni.

Az építészet terén a szerencsés paragrafusreprezentációk közé tartozik a Łódźi Egyetem jogi karának, a Collegium Iuridicumnak helyt adó épület is, melyet Jacek Grabowski tervezett 2006-2008-ban. Ennek tömbje felülnézetből – meglehetősen merész módon – paragrafusjelet formál. Az esztétikailag kifejezetten tetszetős, külső megjelenésével és belső tereinek formavilágával nyugalmat árasztó, építészeti megoldásaiban intellektuálisan izgalmas épület s alakja mindazonáltal a földről szemlélve nem látszik. Ezért az épület üzemeltetői – hogy mégiscsak napirenden tartsák valahogyan az építészeti bravúrt – egy paragrafust formáló jellegtelen „drótszobrot” helyeztek a bejárat elé.

FASCES ♦ Ismert jele a jognak a *fasces* (vesszőnyaláb) is, amely ugyancsak ókori eredetű, és már a rómaiak is szimbolikus értelemben használták. A *fasces* az ókori Rómában egy piros bőrszíjjakkal összekötött, szil- vagy nyírfaágakból álló vesszőköteg volt, amelybe egy bárdot kötöttek. A bárd fejszéje egyes ábrázolásokon kikandikált a vesszők közül, míg másokon a vesszőnyaláb mellett szerepelt. Eredetileg a *lictorok* (kb. testőrök, törvényszolgák) hordozták a vállukon bizonyos tisztviselők előtt haladva, s azt fejezték ki vele, hogy védelmüket és a nekik kijáró tiszteletet akár erővel is biztosítják.⁵

Közvetlenül arra utalt, hogy az általuk kísért tisztviselő *testi kényszert* vagy *fenyítést* alkalmazhatott. Később ez a jel szélesebb jelentéseket vett fel: általában a hivatalosságot és az úgynevezett impériumot, vagyis *a jog mögött* álló *autoritást* s általában a hatalmat jelezte. A modern nyugati jogi kultúrák körében előszeretettel alkalmazták a francia abszolutizmus idején, s alkalmasint később is, például az olasz fasizmus korszakában (a szó magának a fasizmusnak az elnevezésében is szerepet játszott). Szerepe volt az Amerikai Egyesült Államok kulturális formálódása során, de fel-feltűnik a mai amerikai szélsőjobboldali szervezet, a Proud Boys tagjainak pólóján is. Mint látható, a *fasces* igen eltérő jogi és politikai kultúrák része lett. Széles körű elterjedését egy harmadik jelentése indokolja: az, hogy az autoritáson túl kifejezi *az egység* és az egységben létező *erő*, valamint az egységhez szükséges *rend* eszméit is.

Az ókori időkből fennmaradt eredeti ábrázolása viszonylag ritka, de léteznek ilyenek. Ilyet láthatunk például a római *Theatrum Marcelli* falán, a Capitoliumi Múzeum egyik márványtábláján, valamint a veronai lapidáriumban, egy egykori helyi magisztrátus síremlékéről származó kőtömbön. Ez utóbbin egy ókori *sella curulis* (trónus) és két *lictor* látható, amint bal vállukon cipelik mesterségük címerét. A *fasces*t az Egyesült Államok születésekor azért tartották nagy becsben, mert többek között ezzel idézték fel, vagy inkább idézték meg a római republikánus hagyományokat. Miután George Washington több esetben egy *fascesszel* ábrázolták, így jártak el Alexander Hamilton és Abraham Lincoln szobrai esetében is. Az amerikai Szenátus üléstermében

kettő is van belőle a falon. Egyik legismertebb művészi megjelenítése Daniel Chester French alkotása, a *Lincoln Memorial* (1920), valamint James Earle Frasernek az amerikai Legfelsőbb Bíróság előtt álló, *A jog autoritása* (1935) című szobra. A fasces mindkettőn afféle dekoratív elemként, a szék oldalán látható. Mivel a hivatalos jogérvényesítést s az ahhoz esetleg szükséges testi kényszer jogát is jelképezi, gyakran találjuk meg különböző rendőrségek, ügyészségek és adóhatóságok logóin, így például Romániában, Magyarországon és az Egyesült Államokban – vagyis igencsak eltérő jellegű jogi kultúrákban.

A fasces a lehető legváratlanabb helyeken bukkan fel; például Kuba és Kamerun címerében, Ecuador zászlóján vagy különleges díszítőelemként egy oroszlán szájában az oxfordi egyetemi ünnepek dísztermében, a Sheldonian Theaterben. Itt az emeleti nézőtér kiemelkedő „box”-át díszíti; azt, ahonnan az ünnepek és diplomaátadók idején az egyetem proktorai (képviselői) szólnak a közönséghez. Megtalálható a „magyar Bastille”-nak nevezett budapesti, úgynevezett katonai bíróság épületének bejáratánál, (mérleggel, fáklyával és oroszlánal kombinálva) a Kúria és a Legfőbb Ügyészség épületében egy ólomüveg ablakon, valamint Vázsonyi Vilmos ügyvéd és liberális-polgári demokrata igazságügyi miniszter családi síremlékén is.

A vesszőnyaláb természetesen gyakran került az igazságosság istennőjének tekintett Justitia kezébe is. A rengeteg lehetséges példából csak kettőre utalva ezt látjuk a ferrarai iskolához tartozó Battista Dossi 1544-es festményén a drezdai Zwingerben, valamint a korábbi spanyol királyi bíróságnak, a mai aragóniai autonóm közösség felső bíróságának helyt adó zaragozai Hold-palotában is.

ÁLLATSZIMBÓLUMOK ♦ A jog érvényesítésének egyes jellemzőire gyakran utalnak bizonyos állatok ábrázolásával. Ezek manapság olykor már elhalványodó jelentése rendszerint a középkorba, egyes esetekben pedig a bibliai időkbe vagy a keleti kultúrák ősi évszázadaiba nyúlik vissza.

A bagoly, az oroszlán és a kígyó ilyen szerepe a mi jogi kultúránkban széles körben ismert, viszonylag egyértelmű jelentésük többnyire elfogadott, ezért gyakran találkozunk velük a bírósági épületek díszeként⁶ vagy bírók ábrázolásának kiegészítéseként. Idesorolható a ma már szimbólumként ritkán alkalmazott, de a reneszánsz idején még igen népszerű strucc is; művészi megjelenítéseként lásd például a Giulio Romano által befejezett Raffaello-freskórészletet a vatikáni Apostoli Palotában, valamint Giorgio Vasari és Luca Giordano festményeit, az utóbbiak egyikét a budapesti Szépművészeti Múzeumban. A strucc és a jog kapcsolata az ősi egyiptomi kultúrára vezethető vissza, amelyben az igazságosságot, a törvényt és a rendet megszemélyesítő Maat istennőt egy tollal, állítólag struccotollal ábrázták,⁷ s a tollnak a *Halottak Könyve* szerint is döntő szerepe volt az emberek túlvilági sorsának meghatározásában.⁸ A strucc és a jog kapcsolatára vonatkozóan számos régi és modern elmélet létezik, melyeket a jogi és ikonográfiai szakirodalom szertelen bőségben, nemritkán kusza összevisszaságban szeret kifejtteni, úgyhogy talán jobb, ha itt nem is térek ki rájuk. Az állatszimbólumok olykor nemzetek és népek szerint is változnak: a franciák számára például a gall kakas a bíró igazságtevő hatalmát jelzi, a középkori angoloknál a kutya az eljárás nyilvánosságára utalt, míg a kínaiak számára a (nálunk szinte teljesen ismeretlen) xiezhí⁹ a természetes igazságérv és az igazságosság megtestesítője volt, sőt ma is az. Egyes indiai ábrázolásokon, főleg Mahárástra államban – bár ott sem túl gyakran – a majmot hozták kapcsolatba a joggal, amikor megalkották a majombíró vagy majom-Justitia képét. Ennek a bombayi (mumbaii) Legfelsőbb Bíróság épületéhez vezető úton található, vörös mészkből faragott állatfigurának a kezében mérleg és kard látható, s az európai hagyományok szerint egy kendővel be van ugyan kötve szeme, de az egyikről eltolta azt, és szemtelenül kikukucskál alóla.¹⁰

A vizuális jogi kultúrának az apokalipsziselméletek mélységeit is megmutató egyik állatábrázolása Albrecht Dürer rézmetszete, a *Sol Iustitiae, Az igazságosság Napja* (1499/1501). Ezen Krisztus mint a világ bírójaként komor tekintettel ül egy oroszlánon, kezében Justitia kellékeivel, a mérleggel és karddal. A kép jelentését az egykor vezető Dürer-kutató, Erwin Panofsky tárta fel ikonográfiai módszerekkel.¹¹ A művészre valószínűleg Malakiás könyve hatott, amelyet keresztapjától kapott. Ebben azt olvasta, hogy a Seregek Ura szerint egyszer majd „eljön az a nap, amely olyan lesz, mint az izzó kemence. Minden kevély és minden gonosztevő olyan lesz, mint a pelyva, és elégeti őket az eljövő Nap, nem marad sem gyökerük, sem águk”. De aztán – teszi hozzá a tizenkét kispróféta egyike – „fölragyog majd az igazságosság napja számotokra, akik nevemet féltitek, és suga-

rai gyógyulást hoznak” (Mal 3,19–20). A végítélet napján tehát, amikor a Nap – miként egyébként júliusban, az oroszlán csillagjegy idején is – füveket és virágokat perzsel fel, Krisztus vad bíróként jelenik majd meg, és ítéletet hoz a kevély és gonosz emberiség felett. Mint látható, a kép alkotója vegyítette a pogány és a bibliai szimbólumokat, és Panofsky szerint éppen ez hatásának a titka: az oroszlánon ülő alak egyszerre Krisztus és Justitia, római istennő és ókori napisten (a görögök Héliosza, vagyis a rómaiak Solja). A hagyományosan bekötött szemű istennővel ellentétben a szeme tágra nyílt, mint aki mindent lát; lábai a bírák középkorban szokásos ülés helyzetét idézik; maszkja három lángnyelvből áll (ami talán a Szentháromságra utal), és erős sugarakat bocsát ki, mint a Nap.

MÉRLEG ÉS KARD, PAJZS ÉS PELTA, KALAPÁCS, PÁLCA, FÁKLYA ÉS HASONLÓK ♦ A mérleg részben az ősi akkád világból, részben az egyiptomi kultúrából került át a görög, majd a római jogi szimbolikába,¹² és megőrződött a keresztény középkorban, majd az újkorban is.¹³ A mérlegnek mindig is sokféle jelentése volt, a Justitia-ábrázolásokon azonban rendszerint a következő három dologra vagy azok egyikére utaltak vele: arra, hogy az igazságos döntés során összemérik a törvényt és az aktuális cselekedeteket, vagyis az egyik serpenyőbe az emberi tettek kerülnek, a másikba a törvény; arra, hogy az igazságos rendben kiegyenlítik, azaz kiegyensúlyozzák a felek érdekeit; valamint arra, hogy a helyes döntés helyreállítja a megsértett jogrendet.

Mivel alakja számos variációs lehetőséget enged, és teret biztosít az alkotó játékosságának, a mérlegnek sok különleges ábrázolása van. Ilyen például a brit Graham Ibbeson szobra a middlesbrough-i bíróság udvarán, amely azt sugallja, hogy bizonyos perekben az anyának kell egyensúlyt teremtenie a gyermekei között; valamint a krakkói királyi vár, a Wawel szárnyas kerubja, amely egyik lábával a mérleg egyik serpenyőjén áll, a másikkal a másikon. De idesorolható Charles Williams brit karikaturista és illusztrátor 1802-es metszete is, amely egy mérlegszerűen elrendezett akasztófára kötött emberek számával mutatja meg, hogy bizonyos egyensúlyok szomorúak, fájdalmasak és igazságtalanok is lehetnek. A dolgokat összemérő jellege miatt a jog reprezentációja során rendszerint¹⁴ kétkarú mérleget adnak Justitia kezébe, amelynek két serpenyője van. Az a gondolat, hogy a mérlegnek két serpenyővel *kell* rendelkeznie, többek szerint az *audite et alteram partem* (hallgattassék meg a másik fél is!) követelményével is összefügg.

A kard és annak különböző változatai, így a *pallos*, a *bárd*, nagy ritkán a *szablya* mint az akarat érvényesítésének a másik ember törekvéseit korlátozó eszköze azáltal utal a jogra, hogy megmutatja a mögötte meghúzódó autoritást. A pallos megjelenítése a középkorban nyilvánvalóan utalt a pallosjogra is.¹⁵ Ide tartoznak továbbá azok a tárgyak, amelyek védelmet jelenthetnek az ilyen eszközökkel szemben, mint amilyen a *pajzs*, vagy annak változatai: *vért*, *pelta* és így tovább. Az utóbbiakat úgynevezett *apotropikus* (bajelhárító) szimbólumokként sokszor oroszlánokkal és – a görög mítoszok ismerői tudják, hogy miért – gorgóval vagy Meduszával díszítik.

Amíg a kard képe egy konfliktus erővel való megoldását sugallja, addig a középkori ábrázolásokon Justitia kezében olykor *pálmaágot* láthatunk. A pálmaág egyfelől – miként az ókori és a keresztény ikonográfiában – a győzelem jele, másfelől azonban – a jog kontextusában – annak a békének a szimbóluma, amelyet közösségi méretekben elsősorban az igazságos törvény és a méltányos ítélkezés képes megteremteni. A felvilágosodás kora óta a jogi szimbolika része a *fáklya*, mely Justitia kezében vagy attól függetlenül is az értelem fényét és a tudást szimbolizálja, utal az igazságra vagy a döntésben szerepet játszó felvilágosult értelemre, esetleg az ahhoz szükséges megvilágosodásra. A kisebb jelentőségű jelképek közül találkozhatunk *babérkoszorúval* is, bár ma már inkább csak stilizált képeken és modern logókon. A babér a győzelem és az örökkévalóság, de legalábbis a tartósság szimbóluma, s arra utal, hogy a megkoszorúzott különleges kapcsolatban van az istenekkel, sőt már meg is kapta tőlük a titkos tudás valamilyen dózisát. Ezért babérkoszorúval – mely a költők és bölcsék gyakori díszjele – a jogászok és a jog vizuális reprezentációja során akkor találkozunk, amikor valaki azt akarja nyomatékosítani, hogy a jogi tudás különleges, együtt jár valamilyen autoritással is.

Végül gyakran utalnak a jog egészére az ítélkezés során szerepet kapó tárgyakkal is. Ilyen a *bírói pálca* és a *bírói bot*. A pálca a kiválasztottság és beavatottság jele, s különösen igaz ez, ha tudjuk, hogy a jogar helyettesítője. A francia királyok hatalmi jelvényei között mind a lándzszerű liliumos jogar, mind az ítélkezési hata-

lomra utaló „bírói pálca” megtalálható volt. Ez utóbbit (*la main de justice*) a franciák Nagy Károlyig szeretik visszavezetni, ám tudnunk kell, hogy a múltnak a hatalmon lévők elképzelései szerinti alakítgatása – amint a képanyag mutatja – e nagy jogi kultúrával rendelkező néptől sem volt mindig idegen.

Az igazságszolgáltatás és a bírói pozíció újabban elterjedt szimbóluma a bírói *kalapács*. Ez valójában nem is bírói, hanem tárgyalásvezető kalapács (*gavel*), hiszen a bírók mellett használják a testületi ülések elnökei, sőt árverések kikiáltói is. Késő középkori vagy kora újkori eredetű, de csak a XIX-XX. században indult „világhódító” útjára az Egyesült Államokból, ahol a Szenátusban ülésvezetésre használták, majd átvették az amerikai bírók is. Mára számos országban elfogadták, főleg azért, mert a fegyelmezési eszközökben nem bővelkedő bírók a rendfenntartást illetően éppen alkalmas – nem túl szigorú, nem túl enyhe – eszközt láttak benne. Nálunk is terjed, bár parlamenti használata az 1990-es évek elején – az akkori elnök szenvedélyes kalapács- és csengőhasználatáért – sokakból mosolyt váltott ki. Bírói bevezetésére vonatkozó javaslat a Somogy Megyei Bíróságról indult ki 2004-ben, s – mint a per kultúra avatott ismerője, Kengyel Miklós fogalmazott – „vegyes fogadtatásra talált”.¹⁶

TÖRVÉNYTÁBLA ♦ Mindezek mellett mi mással lehetne plasztikusabban megjeleníteni a jogot, mint a törvények ábrázolásával? De hogyan lehet ábrázolni a törvényt? – kérdezheti bárki, hiszen az is elvont fogalom. Nos, kétféleképpen is: törvénykönyvvel és (régebben) törvénytáblával.

A törvénytábla a biblikus időkhöz, s azon belül is Mózeshez kötődik. Jelentése a vallási értelmezések függvényében nemritkán ambivalens, mert két értékrendet is képes kifejezni. Mint közismert, Mózes volt az, akinek Isten a Sínai-hegyen kinyilatkoztatta a törvényt, ti. a Tízparancsolatot, amelyet aztán ő közvetített az emberek felé. Egy bonyolult és a különböző forrásokban több változatban is leírt történet szerint ugyanakkor a hegyről népéhez visszatérve – felháborodva a nép bálványimádásán, amely az ő távollétében alakult ki – Mózes először összetörte a táblákat, később azonban Isten előírása szerint pótolta. A két kőtábla (vö. Mózes-táblák), melyeket maga Isten írt tele az „újjával”, egyfelől az emberi együttélés alapját jelentő jog, s ebben az értelemben a legalapvetőbb erkölcsi követelményeket is megfogalmazó normativitás *univerzális* szimbóluma. Másfelől azonban e táblák – a bonyolult történet egy másik mozzanata alapján – Istennek a zsidó néppel kötött szövetségében is szerepet játszottak, ezért azok sokak számára a *zsidó vallás* szimbólumai. E kettősség aztán alkalmilag a keresztény és a zsidó vallások közötti feszültségként is megjelent, amennyiben a keresztények – Jézus hegyi beszédben tett kijelentése alapján – olykor „új Mózesnek” tekintették Jézus Krisztust. A hegyi beszédben ugyanis ez áll: „Ne gondoljátok, hogy azért jöttem, hogy érvénytelenné tegyem a törvényt vagy a próféták tanítását... azért jöttem, hogy (...) betöltssem azokat” (Mt 5,17–37). Mindez folyamatosan jelen volt, és jelen van ma is a Mózes-törvénytáblákkal ábrázoló műveken, melyek nyíltan vagy rejtve, eltökélten vagy kénytelen-kelletlenül, spontán módon vagy tudatos koncepció alapján leteszik a voksukat a két koncepció egyike mellett.¹⁷

Természetesen a témának léteznek olyan feldolgozásai is, amelyek feloldják a fenti ellentmondást, amennyiben úgy mutatnak rá a különbségekre, hogy azokat nem élezzik ellentétekké. Ilyen például Raffaellónak és tanítványainak két freskója – *Mózes átveszi a törvénytáblákat Istentől* és *Mózes bemutatja népének a törvénytáblákat*, 1517/1519 – a vatikáni Apostoli Palota egyik oszlopcsarnokában.¹⁸ Idesorolható továbbá Rembrandtnak az az 1659-ben készült festménye is, amely a haragvó Mózes-t mutatja meg, azt a pillanatot megörökítve, amikor a próféta a nép értetlensége feletti haragjában összetörte a törvénytáblákat.¹⁹

Az univerzalitás és a lokális diszkrepanciája a Mózes-ábrázolások kapcsán gyakran másként is felvillan. Széles körben ismert, hogy Michelangelo márványból faragott, minden ízében erőt, életet és szellemet sugárzó, emberi nagyságot és hatalmat kifejező Mózes-szobra, mely a római San Pietro in Vincoli-bazilika kulturális világszenzációja, megrendelőjének szándéka szerint a pápai állam hatalmát is megjelenítette.²⁰ Ennek ellenére Sigmund Freud egyik – otthontalanná válásának évében, 1939-ben megjelent, de máig érvényes – tanulmányában az *univerzalizmus* fogalmi rendszerében elemezte, és a zsidó kultúra nagy kérdéseinek megválaszolására használta fel. Ha valaki Michelangelo így értelmezett alkotásának kulturális ellenpontját keresné, jó okkal mutathatna rá a csupán lokális érdeklődésre számot tartó, ismeretlen alkotótól származó Mózes-szoborra a Siklósi Járásbíróság épületének sarkán, mely szinte élvezzi a *parokializmust* és a vidéki Magyarország világába

való csendes belesimulást. Ez a ragasztott kőporból készült, kompozíciójában és formavilágában megnyerő, de méltatlanul elhanyagolt szobor ugyanakkor egyfajta kulturális mixtura: lábán antik saru, fején miszner, a régi idők zsidó viseletét idéző fejkendő, jobb kezében törvénykönyv latin LEX-felirattal, bal kezében pedig a Thémiszek és Justitiák szokásos, de Mózes esetében teljesen idegen kelléke: egy mérleg. Ez a vegyes jelleg megfigyelhető a Mosonmagyaróvári Járásbíróság utcafronti teraszát díszítő Mózes-ábrázoláson is, amennyiben a próféta fejének háttérében nem törvénytábla, hanem törvénykönyv látható.

TÖRVÉNYKÖNYV ♦ A jog törvénykönyvek révén való ábrázolása a jogfejlődéssel, azon belül pedig a „kodifikált jog” létevel és a modern kodifikáció jelenségével áll kapcsolatban, ezért az újkor elején jelent meg, és azt követően vált jellemzővé. A XVI. században Cesare Ripa a bíró ábrázolását illetően azt tanácsolta, hogy „egyik oldalára nyitott törvénykönyveket és egy sást, a másikra órát és próbakövet tegyünk...”. Javaslatát így indokolta: „a nyitott könyvek azt bizonyítják, hogy az igaz és tökéletes bírónak a jog kiváló ismerőjének, körültekintőnek, feddhetetlennek és ébernek kell lennie...”²¹ Az ilyen ábrázolásmód lehetővé teszi, hogy az egyetemes szimbólum részeként nemzeti elemeket is megjelenítsenek, amint azt a francia Igazságügyi Minisztériumnak helyt adó Hôtel de Bourvallais úgynevezett madárszalonjában látható aranyozott stukkódíszítés mutatja.

A kodifikáció és kódexek jelentőségét a korai szimbolizmus képviselőjének, Jean-Baptiste Mauzaisse-nek a különleges festménye – *A Code Civilt író Napóleont megkoronázza az idő*, 1833 – mutatja. A kép tárgya persze nem a kodifikáció, hanem a francia császár: az alkotás egykor a Napoleon-kultusz része volt, és azt sugallta, hogy a császár nem halt meg, hanem az égiekhez közel kerülve időtlenné vált. S ha ez történt, az főleg a nevéhez kötődő Polgári Törvénykönyv révén történt. Az apoteózis-közeli kompozíciót a művész egy téglalap alakú vászon átlóján rendezte el, s e megoldást egy másik dimenzióban a tekintetek háromszögével egészítette ki: azzal, hogy az idő allegorikus alakja a főhősre, a főhős a nézőre, a néző pedig a műre tekint. A kódexre utaló írotábla hátoldalán a törvénykönyv ekkor már szokásos címe, a *Code Napoleon* olvasható.

A kódex vizuális megjelenítésének érdekes esete Oliver Bieh-Zimmert installációja, *A német Polgári Törvénykönyv fogalmi hálózatának vizualizálása*, 2013. A „vizualizációs szakértő”, ahogy Bieh-Zimmert önmagát nevezi, úgy jelenítette meg az 1900 óta hatályban lévő Bürgerliches Gesetzbuch (BGB) 2385 szakaszának struktúráját, hogy egy szoba falára felírta a törvénykönyv szövegét, megjelölve annak szakaszait is, majd az azok mellé beütött szöveket – a törvényben lévő kapcsolatok alapján – egy vékony vörös kötéllel összekötötte. A végén egy bonyolult hálózatot kapott. Hogy ezek a kapcsolatok valóban érdemiek-e, vagy sem, tehát hogy a kölcsönt szabályozó szakasz melletti szögtől vajon a haszonkölcsön, a kezesség vagy a zálog felé fut-e a szál, a mű szemlélőjének pozíciójából nehéz megállapítani, de emiatt nem kell aggódnunk, mert senki sem kívánja a vörös kötelek mentén tanulmányozni a BGB-t. Viszont a mai német jog részét képező törvénykönyvet hálózatként látja és láttatja, s ezzel sajátos gondolatokat ébreszt, és asszociációkat válthat ki a nézőben.

Emlékezetes törvénykönyv-ábrázolás látható a torontói Igazságosság kertjében is. Ez John Greer kortárs kanadai szobrász alkotása, mely három hatalmas könyvből – feltehetőleg jogkönyvből, törvénykönyvből – áll, kettő rá van állítva egy elfektetettre. A konceptualizmus szellemét idéző mű címe: *A jog fensősége mindannyiunkat kifejez*, 2017. A kompozíció azt sugallja, hogy a jogot nem ránk erőltetik, hanem az annak a megnyilatkozása, amik mi magunk vagyunk, s amilyenné mi magunk tesszük egymást és világunkat. A könyvek borítótáblái fekete gránitból, lapjai fehér márványból készültek. Amikor a fényesre csiszolt gránit visszatükrözi a mellette álldogáló szemlélőt, az úgy érezheti: alakja egy nyilvános térben jelenik meg, sejtelmes, de valóságos lehetőségek között.

METAFORIKUS KIFEJEZÉSEK KÉPI MEGJELENÍTÉSEI ♦ A jogi nyelv és a jogról való beszéd kedveli a metaforákat és a metaforikus kifejezéseket.²² Montesquieu szerint például a bíró a „törvény szája”, a pandektisták úgy vélték, hogy a jognak „forrásai” vannak, Petőfi pedig a XIX. század költőihöz beszélve egyik versében a „jog asztalát” emlegette, ahol majd „mind[enki] egyaránt [egyenlően] foglal helyet”. Egyik költeményében Schiller a „törvény szeme” képpel élt: amikor a harang este kongat, csendes lesz az utca, s a föld „sűrű leplet ölt” magára, „ám a polgár elpihenhet biztosan, míg a bűnös félve retteg, mert a törvény szeme nyitva van” – írta.²³ E metafo-

rák és metaforikus kifejezések gyakran vizuálisan is megjelentek, sőt, vizuális kifejezésük bizonyos esetekben verbális alakjuknál tartósabb és mélyebb hatást gyakorolt.

Ilyen metaforikus kifejezés a *bírósági ágy* (*lit de justice*), amely lényegében egy régi francia ítélkezési eljárás volt, amikor a király közügyeket is tárgyalva személyesen ítélkezett.²⁴ A középkorban, ha nem is túl gyakran, de folyamatosan éltek vele, egészen a francia forradalomig. Ilyenkor a király mint bíró nem a trónszéken ült, hanem egy párnán, miközben egy másik párnával a hátát támasztották meg, egyet a lába alá tettek, kettőt pedig a két keze alá helyeztek. Helyét egy hatalmas, ágyszerű emelvény kiemelt sarkában alakították ki, s a többnyire elzárt emelvényen és akörül a per minden résztvevőjének kijelölt helye volt. Legismertebb képi megörökítése Jean Fouquet egyik miniatúrája, melyen azt látjuk, amikor Vendôme-ben VII. Károly Jean d'Alençon herceg felett ítélkezett (1458). A miniatúra Giovanni Boccaccio olasz író egyik franciára fordított, kézzel másolt és különlegesen illusztrált kódexében, a „müncheni Boccaccióban” maradt fenn.

Az esküdszék intézményének nevéből sok nyelvben, így a magyarban kialakítható metaforikus kifejezéshez – az *esküdtek széke* – ugyancsak társítható vizuális jel. Ilyen Hew D. J. Locke *Az esküdtek* című térinstalációja (2015), amelyet egy Londontól 20 mérföldre lévő mezőn (Runnymede, Surrey megye) állítottak fel. A mező arról nevezetes, hogy 800 évvel azelőtt János király és bárói itt írták alá („pecsételték le”) a Magna Cartát, mely az angol jogtörténet igen fontos dokumentumává vált. Az évforduló alkalmából Locke 12 bronzszéket helyezett el a mező közepén, téglalap alakzatban, talapzat, emelvény és megvilágíthatóság nélkül, mintegy belesimítva azt az egyébként természetileg kissé jellegtelen, lényegében emlékműmentes környezetbe. Az alkotás különlegessége viszont, hogy a székek háttábláján a jogi kultúra különböző jelei láthatók, és ezek nemcsak az angol jogtörténetre utalnak, hanem – például az egyiptomi Maat istennő és a kínai xiezhi alakjával – a globális értelemben vett jogra is.

Itt említhető a cardiffi Llandaff-székesegyház egyik ólomüveg ablaka, melyet az azon megjelenített jelenetek és bibliai szövegek alapján a *jogászok ablakának* neveznek. A katedrális a XII. századtól folyamatosan épült, az ólomüveg ablakot a XIX. században készítette két üvegművész, John Burlison és Thomas Grylls. Legfelső részén három Justitia-ábrázolást láthatunk: az igazságosság istennője az egyikén kürttel (mint hírnök), a másikon karddal, a harmadikon pedig mérleggel jelenik meg. Az első sorban a bal oldalon I. Henrik (Hódító Vilmos negyedik fia) tűnik fel mint törvényhozó, egy speciális bibliai szöveggel; középen Krisztus látható mint törvényadó, ugyancsak bibliai idézettel; a jobb oldalon pedig Nagy Alfréd ugyancsak törvényhozóként, egy Pál Rómabeliekhez írt leveléből vett idézettel.²⁵ Az alsó sor három jelenetet ábrázol: az elsőn Krisztus látható, amint a farizeusokat inti az „Ezt meg kell tenni, azt nem szabad elhagyni” (Lk 11,42) szöveggel; a második a jó szamaritáriust mutatja, az ehhez igazodó „szeresd felebarátodat, mint önmagadat” felirattal; a harmadik pedig egy jelenetet ábrázol, amely arra utal, hogy „adjátok meg a császárnak, ami a császáré, Istennek, ami az Istené” (vö. Mk 12, Lk 20).

Sajátos metaforikus kifejezés a *törvény szeme* is, amely a keresztény ikonográfiából ismert „Isten szeme”-képet vitte át a jogra. Ebben az elképzelésben Isten nem ítélőbíróként, hanem gondviselőként jelent meg. Ilyet láthatunk különböző templomok timpanonján, bejáratánál vagy szószekén, s jelen volt a középkori heraldikában, majd a „gondviselés szemeként” a szabadkőműves ikonográfiában is. A XVIII–XIX. század folyamán ennek a gyakran sugárzó háromszögbe helyezett gondoskodó, felügyelő szemnek a képét átvitték a jog területére, s ez lett a „törvény szeme”. Eleinte különböző emblémákon (például a francia forradalom idején kiadott bírói medalionokon és vignettákon), valamint pénzerméken (a dollárt megelőző amerikai „nova constellatio”-n) lehetett találkozni vele, majd könyvborítókra került. Így például Georg Adam Struve sok kiadást megért művének²⁶ előzéklapján is látható, s megjelent különböző grafikákon és rézkarcokon is, például Johann Daniel Preysler *A jog allegóriája* című képén,²⁷ már 1737-ben. Alig száz évvel később a hannoveri jogászlappal, a *Juristische Zeitung* emblémáján a sugarakkal körülvelt szem egy hagyományos jogi szimbólumrendszer – törvénykönyv, mérleg, babérág, main de justice – részeként tűnt fel. A metafora egyik legkülönösebb vizuális megjelenítése a neobarokk stílusban épült berlin-moabiti bíróság egyik oszlopán látható stilizált Justitia (1906) volt, akinek szemét bekötötték ugyan egy kendővel, de a homlokán vagy egy kicsit afölött máig ott a törvény nyitott és figyelő szeme.²⁸ A sugarakat kiárasztó háromszögbe helyezett szem megtalálható J.-J.-F Le Barbiernek az

Emberi és polgári jogok deklarációjának hirdetménye című 1789-es képén, és az (sugarakkal, de a Szentháromságra utaló háromszög nélkül) központi helyet foglalt el Nicolas Henri Jeurat de Bertrynek *A forradalom allegóriája Rousseau tiszteletére* című 1794-es festményén is. Ez utóbbin – mellyel a művész a 16 évvel azelőtt meghalt filozófus előtt tisztelgett – a francia forradalom gazdag szimbólumrendszerének számos eleme²⁹ megtalálható, meglehetősen rendezetlenül, vagyis inkább szervező koncepció nélkül, de a történelmi menetének nyomaival³⁰ együtt. A „törvény szemét” a XX. század folyamán egyre ritkábban ábrázolták, s lassanként maga a metafora is eltűnt a nyelvünkéből.

RÉGI NARRATÍVÁK VIZUÁLIS LENYOMATAI ♦ A jog vizuális reprezentációjának legelevenebb formái alighanem azok a képek, amelyek a híres perek egy-egy jellegzetes momentumát örökítik meg.

Ilyenek például a bölcs Salamon ítéletének különböző ábrázolásai, melyekből olyan sok létezik, hogy el sem kezdhjük itt felsorolásukat; talán elég két mennyezetképre utalni: Raffaellónak a Vatikánban látható freskórészletére (1508/1510), valamint Veres Gusztáv munkájára (1899), amely a Gyulai Törvényszék lépcsőházának mennyezetén látható. Sokan megörökítették a Jézussal szembeni jogi eljárás egyes részleteit is. Ilyenek például a *Krisztus Pilátus előtt* (Jacopo Tintoretto, 1566/1567, és Munkácsy Mihály, 1880), a *Jézus Kajafás előtt* (Duccio di Buoninsegna, 1308/1311), a *Krisztus Heródes előtt* (Albrecht Dürer, 1509) és így tovább. Kiegészítik ezeket a keresztény vértanúk életének azon pillanatait megörökítő képek, amelyek azt mutatják be, amikor – gyakran igazságtalanul – bíróság elé kerültek. Így például a Valerianus császár elé hurcolt Szent Lőrincet Fra Angelico (1447/1449), a bíró előtt álló Szent Lúciát Lorenzo Lotto (1532), Szent Cecíliát pedig Domenico Zampieri, más néven Domenichino (1612/1615) festette meg. A vádlója és bírója elé állított Szent Zsuzsannát ismeretlen alkotó ábrázolta egy üveg tondón (1510), a kappadókiai Szent Dorottya életét, elítélését és kivégzését pedig egy ugyancsak ismeretlen német mester mutatta be a lőcsei Szent Jakab-templom húsz faliképe³¹ (1420 körül). Közismertek továbbá Szent Pál, Júdea helytartója Félix előtti meghallgatásának és perének ábrázolásai, melyeket William Hogarth számos változatban – komoly olajfestményen és rézkarcon, valamint egy szatirikus grafikán is (1747/1752) – megörökített.

Az északi reneszánsz keretében a *részrehajlásmentes jogalkalmazás* szemléltetéseként többen megörökítették Lucius Iunius Brutusnak, a római köztársaság alapítójának azt a döntését, amellyel a királyság visszaállítása érdekében szervezkedő fiait, Titust és Tiberiust halálra ítélte, majd nagy lelkierővel végignézte megkorbácsolásukat és lefejezésüket. Legismertebb változata a flamand Artus Quellinus alkotása (1651/1654), mely az amszterdami királyi palota törvényszéki termében egy márvány domborművön látható.

A képileg megörökített ítéletek mögötti történetek nemcsak azért fontosak, mert hozzájárulnak a joggal kapcsolatos erkölcsi, érzelmi, kulturális vagy történelmi elképzelésekhez, hanem azért is, mert sok esetben a jogról alkotott általános ismereteinket is gazdagítják. Ilyen például a görög Zaleukosz ítélete, mely az „emberi tényezőknek” teret engedő jogalkalmazás bonyodalmaival mutatja meg. Zaleukosz a dél-itáliai Lokroi törvényhozója volt az i. e. VII. században, aki a delphoi jósa tanácsára és a polgárság megbízásából több törvényt alkotott. Számos pozitív újítással élt; például írásba foglalta, és valószínűleg elsőként vezette be preambulummal azokat. Törvényei szigorúak voltak, s *kivételt sosem engedve* alkalmazta őket. Egyik törvénye szerint a házasságtörésnek az lett a büntetése, hogy a bűnösnek kiszúrják a szemét. Egyszer azonban saját fiát érték házasságtörésen. Mint szigorú bíró, el is ítélte őt, és kiszabta rá az előírt büntetést: *szúrják ki fia mindkét szemét. Ám Lokroi népe kegyelmet kért a fiú számára, s Zaleukosz az apai szeretetnek engedve, de a jogász formalizmus megdöbbentő alkalmazásával módosította az ítéletét: „Nos, a törvény két szemet kíván, ezért az egyiket vegyettek el a fiamtól, a másikat pedig tőlem!”* – rendelkezett. A ítélet végrehajtását történelmi léptékben nézve szinte egy időben jelentette meg a flamand id. Ambrosius Francken (1606) és a holland Jan de Bray (1676).

Sokan – így a németalföldi Gerard David (két képen, 1498/1499) és Claes Jacobsz van der Heck (1620), a flamand Victor Boucquet (1671), Rubens műhelyének ismeretlen tagja (XVII. század), valamint festett üvegen Dirk Vellert üvegművész (1542) – megörökítették Kambüszész, annak bírója, Sziszamnész és ennek fia történetét is. Ez ugyancsak a jog és bizonyos emberi tényezők kapcsolatának mélységeit tárja fel. A történet szerint II. Kambüszész perzsa uralkodó azon kapta Sziszamnészt, hogy *megvesztegették*, és pénzért részrehajló ítéletet

hozott. Uralkodói döntés alapján büntetése az lett, hogy elvágták a torkát, és lenyúzták a bőrét. Gerard David például a történetnek ezt a horrorisztikus pontját mutatta meg festményén.³² A borzalmak azonban – mint Hérodotosztól tudjuk (vö. V.25) – nem értek véget itt, s nem kevésbé ijesztő módon folytatódtak: Sziszamnész bőrét ugyanis csikokra vágták, és a beborították vele azt a bírói széket, amelyen korábban ült. Ezután Kam-büszész Sziszamnész fiát, Otanészt nevezte ki bírónak apja helyére, s azt mondta neki: amikor ítélezik, sose feledje el, hogy milyen székekben ül. Az efféle széket egy időben az „igazságosság trónusának” (*thronus justitiae*) nevezték, s miközben szinte senki sem szeretne ilyenre ülni, a korrupcióra hajló bírók megfélemlítése és a helyes erkölcsi rend fenntartása érdekében többen ábrázolták.

A magyar jogtörténet egyfajta narratívájának vizuális lenyomata az a hat nagy méretű pannó, amelyet Feszty Árpád festett historizáló stílusban a Fővárosi Törvényszék egykori esküdtszéki termébe (1899). A terem két szemközti falán a pilaszterek között a magyar jog és büntetőbíráskodás történetének hat jellegzetes pillanata elevenedik meg. Az egyes témákat Feszty az apósa, Jókai Mór javaslatára választotta, ezért a koncepción egy kicsit érződik is a XIX. század végi romantikus boszorkánykonyha propagandisztikus mellékíze – összességében azonban a sorozat a kor színvonalán álló alkotás. A tehetséges vő egyébként azzal hálálta meg Jókai spindoktori szolgáltatását, hogy belefestette az apóst a Werbőczy-képbe (*Werbőczy bemutatja a Hármaskönyvet II. Ulászlónak*): ezen ugyanis a háttérben ülő alakok egytől egyig Feszty kortársai, akik között Jókai Mór ma is jól felismerhető. A hatodik jelenet (*Deák Ferenc előterjeszti a büntetőtörvény javaslatát*) eredeti címe a Haza hét bölcse lett volna, hiszen az 1846-os büntetőtörvénykönyv-tervezetnek – melyben nálunk is megfogalmazódott a *nullum crimen sine lege* elve, és felsejlik a halálbüntetés eltörlése – tulajdonképpen több „atyja” volt: Deák mellett Eötvös József, Szemere Bertalan, Pulszky Ferenc, Szalay László, Bezerédj István és Klauzál Gábor. A kép ezen a ponton is egyfajta nemzeti panteon lett. A háttérben Justinianus mellszobra látható, de csak félárnyékban, kicsit elmosódottan, nehogy az egyetemes gondolat megzavarja a nemzeti szellemet.

THÉMISZ, DIKÉ, JUSTITIA, ASTRAEA ÉS NEMEZISZ ♦ Az igazságosság eszméjét vagy annak valamely aspektusát megszemélyesítő ókori görög és római istennők, akiknek persze megvoltak az akkád, egyiptomi és más keleti előzményeik, az európai vizuális kultúra gyakori szereplői. A bonyolult mitológia természetesen nem rekonstruálható itt, és nincs is erre szükség. Elég annyi, hogy Thémisz (más írásmóddal Thémis vagy még gyakrabban: Themis) titanisz volt: Uranosznak és Gaiának, vagyis az ég istenének és a föld istennőjének az egyik lánya, s a görögök őt tekintették a törvényes világrend legfőbb megtestesítőjének és fenntartójának. Diké, az igazságosság istennője – testvéreivel, Eunomiával, a jó rend és a törvényesség védelmezőjével, valamint Eirénével (olykor Irénével), a béke istennőjével – a természeti és a társadalmi törvények, valamint az erkölcsök rendjét őrizte. Ők hárman, Zeusz és Thémisz lányai voltak a hórák, a sors úrnői, s azok második nemzedékéhez tartoztak. A római mitológiában Diké megfelelője Iustitia, középkori írásmód szerint: Justitia vagy Justicia volt, akit ugyancsak az igazságosság istennőjének mondhatunk. Diké eredetileg halandónak született, és az aranykorban az emberek között élt, ám látva megromló erkölcsüket, elhagyta a Földet, s Astraeként (vagy Asztraeaként, esetleg Asztraeiként) – vagyis mint Szűz csillagzat: Virgo – visszatért az égbe. Bizonyos idő után azonban újra eljön az emberekhez, és igazságot szolgáltat. Végül Nemezisz (Nemeszisz, esetleg Nemesis) – aki egyes források szerint ugyancsak Zeusz gyermeke – a megtorlás és bosszúállás, a büntető igazságosság istennője, s általában a sors bizonytalanságának kifejezője.

A JUSTITIA-ÁBRÁZOLÁSOK IKONOLÓGIAI KÉRDÉSEI ♦ A válogatott képanyag meg fogja mutatni, hogy Thémisz, Diké, Justitia és társaik mindig egy-egy korszak világértelmezésének, mitológiájának vagy elfogadott teológiai és bevett etikai elképzeléseinek megfelelően jelenítik meg az igazságosságot, a törvényes rendet és a jogot. E meglehetősen általános kijelentést konkretizálva azt is látjuk majd, hogy vizuális megjelenítésük korántsem olyan egyszerű, mint amilyennek azt az első pillanatban gondolnánk. Az alkotóknak – legyenek azok művészek, logókészítők vagy digitális designerek – számos koncepcionális kérdést kell eldönteniük.

Az ábrázolás *kompozícióját* illetően először is azt, hogy *ülve* vagy *állva* ábrázolják-e az igazságosság istennőjét, s bármelyiket válasszák is, azt hogyan tegyék. Sok középkori ábrázoláson a nőalak egy négyszögletes,

nehéz kövön ül, ami elmozdíthatatlanságát sugallja. Ez az ábrázolásmód később is megmaradt, az ülőalkalmatosság azonban – különösen az ókori római Iustitiákat³³ visszaidéző kora újkori alakok esetén – trónussá vált, és az uralmat vagy annak lehetőségét szimbolizálta. A trónus egy-egy képen olykor csak sejtetve jelenik meg, mint például Raffaellónak a vatikáni Stanza della Segnatura terem mennyezetén látható híres Justitiáján,³⁴ ahol az igazságosság uralmát a művész azzal érzékeltette, hogy annak megszemélyesítőjét – a neoplatonikus tanácsadók útmutatásai szerint – a „felhők feletti régióban” jelenítette meg, a többi erénynél magasabban. Justitia így egyfelől még *erényallegória* volt, másfelől már királynő módjára *uralkodott* is. A későbbi kisebb mesterek az ilyen bonyolult problémákat kicsit ügyetlenebbül oldották meg; igaz, nem is uralkodóként vagy uralkodó erényként kívánták megjeleníteni az igazságosságot. Pompeo Batoni *Justitia és Pax átölelik egymást* című festményén (1745)³⁵ például – mely „Isten lányaként” mutatja be az ábrázolt két figurát – Pax egy nehéz kövön üldögél, Justitia pedig (feltehetőleg) valamilyen magasabb alkalmatosságon, melyről át tudja ölelni őt.

Gyakran elvi jelentőségű kompozicionális kérdés a *kezek* ábrázolása is. A jelentést illetően ugyanis annak is fontos szerepe lehet, hogy az istennő magasba emeli-e az egyik kezét. A felemelt kéz – különösen egy suhintásra készülő karddal – nemcsak az autoritás jele, mint Raffaello imént említett alkotásán, hanem (mint például az egyik fakultáskép előkészületeként született Gustav Klimt-művön, 1897/1898) a jog és a büntetés szoros kapcsolatát is érzékelteti, vagyis a megtorló igazságosság lehetőségét veti fel. Ezért az ilyen képek különböző kiadványokban való közlése politikai rendszerváltozások idején gyakori, és azt sugallja, hogy az új rendben feltétlenül meg kell(ene) büntetni a korábbi rendszerben elkövetett bűnök nem üldözött elkövetőit.

Másodszor, mivel Justitia nő, ezért a nőiség és a női szépség mikénti ábrázolása is megfontolt döntést kíván. Ez annak ellenére is érzékeny kérdés, hogy a keresztény vizuális kultúrában Justitia képi formáinak közvetlen előzményei – legalábbis részben – a mérleggel és karddal megjelenített Szent Mihály-ábrázolások voltak. Az is magától értetődik, hogy egy istennőt szép nőként kell megjeleníteni ahhoz, hogy az eszmény, amelyet képvisel, vonzó legyen. Ám a szépségnek nem szabad érzékileg is vonzósnak, vagyis olyannak lennie, hogy az alak, ha valóságos volna, képes legyen felkelteni egy férfi testi vágyát. Egy Justitia tehát legyen szép, de ne legyen erotikusan vonzó! – fogalmazható meg a gyakorlati maxima. S bár tudjuk, hogy az ilyen esetek a valóságos emberi lények körében lehetségesek, művészi ábrázolásuk távolról sem könnyű. Nem szerencsés az sem, ha a nőalak „érett asszonyos”, amint azt Huszár Adolf Deák Ferenc-émlékművének egyik mellékalakja esetén a budapesti Széchenyi István téren látjuk, ám az sem, ha a figura kislányosan bájos, mint például Mészáros Attila szobra egy békéscsabai bíróság kertjében, vagy (részben) Bánvölgyi László alkotása a Szegedi Ítéltábla épületében. Az „érett asszonyos” alak nem teszi vonzóvá az eszményt (pontosabban: többek számára nem az eszményt teszi vonzóvá), a „kislányos” pedig nem alkalmas arra, hogy komoly gondolatokat közvetítsen vagy sugalljon, erőt képviseljen, illetőleg hogy a figuráról elhitesse: uralkodik a világ felett (vö. *fiat iustitia, pereat mundus*).

A női szépség megjelenítése továbbá finom és kortalan, azaz nem egy-egy korszakra jellemző ruházatot kíván; s a szépség ez esetben nem igényli, sőt nem is nagyon teszi lehetővé a ruhátlan ábrázolást. A „meztelen igazság” – hogy Gustav Klimt *Nuda Veritas*ára utaló kifejezéssel jelezsem e lehetőséget – és a „meztelen igazságosság” nem ugyanaz. Sőt, az utóbbi tulajdonképpen fából vaskarika, s a művészek, ha megpróbálják is, nem tudnak mind a két követelménynek eleget tenni. Így járt például Ricardo Ponzanelli, aki egy mexikói város, Chihuahua közterére készített Justitia-szobrot (1995), vagy az amerikai Gilbert Barrera, aki a texasi San Antonio bírósága előtti Igazságosság kutat tette díszesebbé egy ruhátlan Justitiával (2008). Ezek az alkotók ugyanis láthatóan inkább a gömbölyded női formák megmintázásával törődtek, semmint a magasztos eszmék formába öntésével. Ám mindez semmi az idősebb Lucas Cranach rejtélyes, már-már a pedofília határát súroló *Igazságosság* című festményéhez (1537) képest! Ez ugyanis fátyolszerűen átlátszó ruhában mutatja Justitiát, akit az alkotó nagyon is fiatal, már-már kiskorú lányként vizionált. Bármivel magyarázzák is e jelenséget a művésztörténészek, a jogi ikonográfiai szakirodalom e reprezentációval nem tud mit kezdeni – hacsak nem annak az elemzőnek az értékelését vesszük, aki azt állítja: „a mesterien megfestett finom fátyol lehetővé teszi, hogy az Igazságot az Igazságosság testében szemléljük”.³⁶ Nos, ez kétségtelenül szellemes érv, de elméletileg problematikus magyarázat, hiszen az igazságot és az igazságosságot – bonyolult és itt nem tárgyalható viszonyuk ellenére – végső soron célszerűbb egymástól elkülönült fogalmi rendben tartani.

A nőiségnek egyfelől a gyermekáldással, pontosabban a várandós testi állapottal összefüggő, másfelől az érzékiség esetleges pénzzé tételével kapcsolatos eleme ugyancsak összeegyeztethetetlen azokkal az eszmékkel, amelyeket Justitiának meg kell jelenítenie. A terhes vagy a prostituált Justitia fogalmilag ugyancsak elképzelhetetlen – mondhatják azok, akik nem ismerik a kortárs képzőművészet legújabb fejleményeit. Számukra bizonyára meglepő, hogy az elmúlt évtizedben születtek ilyen reprezentációk. Ilyen például Damien Hirstnek a dél-walesi kisváros, Ilfracombe kikötőjében felállított *Verity* című szobra (2012), mely valójában egy terhes nőt ábrázol a különböző jelek (mérleg stb.) alapján Justitiaként, de lehetővé teszi a test magzatot körülvevő traktusaiba való bepillantást is. Ilyen továbbá az angol graffitifestő és *street art*-művész, Banksy alkotása is. Ő egy groteszk-ironikus szobor révén, amelyet (rá jellemzően) meglepetésszerűen – s persze engedély nélkül – állított fel Londonban 2004-ben, az Old Bailey tetején álló híres alkotást idéző pózban, de szétnyíló szoknyával, a harisnyakötője alá dugott pénzköteggel, prostituáltként jelenítette meg Justitiát. A szobrot maga az alkotó – címének filozofikus jellege ellenére (*Ne bízz senkiben!*) – a „hazudozók, tolvajok és zaklatók emlékműveként” írta le. Felállítása után néhány héttel ki is lopták kezéből a kardot.

Harmadszor, kevésbé izgalmas, de fontos kérdéseket vet fel Justitia attribútumainak (eszközeinek), például a mérlegnek a mikénti ábrázolása, valamint a vele együtt megjelenített állatok (struccok, kígyók stb.) szemantikájának feltárása. Ezek egy részét fentebb röviden már említettem.³⁷

Negyedszer, fontos politikaelméleti kérdéseket vetnek fel azok az esetek, amelyekben egy uralkodó foglalja el az istennő pozícióját, akit beöltöztetnek annak ruháiba, és felszerelnek jellegzetes attribútumaival, vagyis amikor az uralkodók maguk tűnnek fel Justitiaként. Ez kétségtelenül szerepcsere, sőt több annál: a jog és a politika viszonyának megfordítása, sőt, a jog és az igazságosság összefüggésének megkérdőjelezése. A szándék nyilvánvalóan legitimációs: az adott személy uralmának elfogadtatása. Az ilyen ábrázolások rendszerint abszolút monarchiák idején születnek, vagy amikor az uralom más okból igazolást kíván.

Ilyen például Peter Paul Rubens Medici-sorozatának utolsó darabja, a *Boldogság Medici Mária régensége alatt* (1622/1625). Ezen Medici Mária, aki Franciaország régense volt, egy mozgalmas, zsúfolt, erotikusan felfűtött jelenet középpontjában Justitiaként trónol. Kezében mérleg és a francia uralkodókat illető *main de justice*. Kezét földgömbön pihenteti, amely az államiság korabeli szimbóluma, körülötte görög és római mitológiai alakok jönnek-mennek rejtélyesen. Maga az alkotó úgy jellemezte a képet, hogy az az aranykorban megvalósuló isteni igazságosságot és Astraea földre való visszatérését ábrázolta, nem pedig a francia viszonyokat. S hogy Astraea vagy Justitia alakjában miért éppen Medici Mária vonásait örököltette meg? Nos, ez Rubens azon képességéből fakadt, hogy vizuális elképzeléseit sikeres művész-üzletemberként mindig hozzá tudta igazítani a megrendelő igényeihez.

Diadalmas Justitiaként jelenítette meg Anna királynőt, az utolsó Stuart s egyben az első „brit” uralkodót Antonio Verrio, az angol udvar olasz festője is (1700/1705). A barokkosan zsúfolt képen – mely az angol királyi család külső londoni palotájában, a Hampton Courtban látható a szalon mennyezetén – a középpontban trónoló királynő a Justitiák klasszikus „felszerelésével”, karddal és mérleggel a kezében látható, körülötte pedig erényallegóriák röpködnek, sőt: nyüzsögnek, zsonganak. Fölötte egy férfi és egy nő – Neptun és Britannia allegóriái – királyi koronát tartva úsznak felé, jelezve, hogy azt mindjárt a fejére teszik. E képpel a nápolyi születésű mester azt fejezte ki, hogy úgy gondolja: a királynő és országa – s mint ismeretes, Skócia az 1702-ben trónra került Anna uralkodása alatt egyesült Angliával – uralni fogja majd a tengert és a szárazföldet. Ha így gondolta, ebben körülbelül kétszáz évre igaza is lett, hiszen Nagy-Britannia egy időre világhatalommá vált, s ebben valószínűleg szerepe volt annak a társadalmi rendnek is, amelynek kiépítése Anna idején kezdődött.

Végül, ötödször, a szóban forgó ábrázolások legbonyolultabb és legismertebb kérdése az, hogy be kell-e kötni az igazságosság istennőjének szemét.

JUSTITIA BEKÖTÖTT SZEME ♦ Azt, hogy a bekötött szemű vagy a kendő nélküli ábrázolás tekinthető-e autentikusnak, a joggal és az igazságszolgáltatással összefüggésben kifejezőnek, s általában véve helyesnek, számos helyen és formában tárgyalják: a joggal és a művészetekkel kapcsolatos laikus okoskodásoktól kezdve az értelmes beszélgetéseken át a magas szintű esztétikai, ikonológiai és jogfilozófiai elemzéseig.³⁸ S nemcsak

tárgyalják, de mindkét lehetőség mellett és ellen okos érveket, jó szempontokat is felhoznak. Ennek ellenére – vagy talán épp ezért – az a kérdés, hogy melyik a helyes megoldás, sosem szűnik meg, csak új és új megvilágításba kerül.

A tényekkel kezdve megállapítható, hogy a XV–XVI. század fordulójáig mindig kendő nélkül, olykor – mint például Giotto 1305-ben – egyenesen távolba, vagyis a jövőbe néző tekintettel ábrázolták az igazságosság istennőjét. Bekötött szemmel először – amint azt Robert Jacob, Martin Jay, valamint J. Resnik és D. E. Curtis elemzéseiből tudjuk³⁹ – egy középkor végi illusztráción volt látható, amely a svájci német humanista költő, később jogászprofesszor, Sebastian Brandt *Bolondok hajója*⁴⁰ című, satirikus verses művét díszítette (1494). Az illusztrációt néhányan a fiatal Albrecht Dürernek tulajdonítják.⁴¹ A képen az látható – a könyv egy 1497-es francia nyelvű kiadásában színes változatban⁴² is –, amint egy bohóc vagy inkább udvari bolond éppen beköti Justitia szemét egy kendővel.

A bekötött szem azonban ekkor a bizonytalan, sőt a téves, rossz ítélet jelzésére szolgált, vagyis egyfajta kritika volt. Erre következtethetünk abból is, hogy az adott korban a bekötött szemmel történő ítéletalkotás más vizuális üzeneteken is előkerült, s ott is ugyanilyen értelemben. Ezek egyike a bambergi erkölcsfilozófus és bíró, J. F. Schwarzenberg által összeállított törvénnyel, a Bambergische Halsgerichtsordnunggal (a *mater Carolinae*, 1507) állt kapcsolatban, amely a főbenjáró bűnök büntetésére vonatkozott. Amint a képzett jogászok számára ismeretes, e törvény – utánezatával, a *soror Carolinaenak* nevezett brandenburgi törvénnyel (1516) együtt – az össznémet és Svájcra is kiterjedő 1530-as *Constitutio Criminalis Carolina* előfutára volt. A Schwarzenberg-féle munka 1508-as kiadásának⁴³ egyik oldalát a *Bolondok törvényszéke (Az igazságtalan bírók)* című képpel illusztrálták, amely bekötött szemmel ábrázolta a bírókat, sőt a feleket is. Ezzel a kötet szerkesztője azt üzenté, hogy a római jogon alapuló törvényi jog felette áll a német laikus bírák által alkalmazott szokásjognak. Ehhez hasonló képek a törvény későbbi kiadásaiban némileg módosulva ismétlődtek.⁴⁴

Különös előzménye volt a „bekötött szemű” allegóriáknak, s a kendős ábrázolás elterjedésében is szerepe lehetett két, a joghoz nem kapcsolódó allegória, nevezetesen Egyház és Zsinagóga megjelenítése a középkor delelőjén, a XI–XIV. század között. Ezekkel az allegorikus nőalakokkal több helyen – legismertebb módon a strasbourg-i katedrálison, de egyebek mellett a párizsi, bambergi, erfurti és magdeburgi székesegyházakon is – a kereszténység és a judaizmus viszonyát szemléltették. A kőfaragó mesterek Egyházat (*Ecclesia*) rendszerint a Krisztus vérére felfogó kehellyel, Zsinagógát (*Synagoga*) pedig szemén kendővel ábrázolták. A kendő fő funkciója itt annak hangsúlyozása, hogy a judaizmus hívei vakok voltak a kereszténység fényének meglátására, és nem ismerték fel Jézusban a Messiást. Ezt, illetve az ennél durvább jellegzetes ábrázolásokat⁴⁵ többen az egykori egyházi antijudaizmus kifejeződésének és a középkori antiszemitizmus jelének tartják.

A XVI. század során Justitia bekötött szemű ábrázolása széles körben elterjedt, kezdetben svájci-délnémet területen, később másutt is. A városi köztereken a kendős változat először 1543-ban, Bernben volt látható a svájci Hans Gieng *Az igazságosság kútja* című munkájaként (1543). A festett szobor, mely a Gerechtigkeitsbrunnen része volt, felállításakor olyan nagy hatást váltott ki, hogy a XVI–XVIII. század folyamán rövid időn belül számos ahhoz hasonlót készítettek: többé-kevésbé hű másolatként Solothurnban 1561-ben, Lausanneban 1585-ben, valamint Boudry, Cudrefin és Neuchâtel városában; vagy annak hatása alatt készült önálló alkotásként: Aarau-ban 1643-ban, Biel/Bienne-ben, Burgdorfban, Bruggban, Zürichben és Luzernben később.⁴⁶

A „kendős ábrázolások” mellett Justitiát olykor látási képesség nélküli, sőt egyenesen vak nőként, máskor pedig (bár meglehetősen ritkán) a transzba esett emberekre jellemző „szemét forgató”, s ezért (be)látási képességgel az adott pillanatban nem rendelkező alakként jelenítették meg. A legismertebb ilyen ábrázolás Jacques (Jacob) de Gheyn *Justitiája* (1593). A vakság e kontextusban való ábrázolásának különleges példája a holland Hans Vredeman de Vries *Iustitia et Iniustitia* (1594/1595) című festménye, mely eredetileg a gdański városházát díszítette. Ezen az igazságosságot megjelenítő allegorikus nőalak (bal oldali panel) kifejezetten vak, az igazságtalanságot megjelenítő pedig (jobb oldali panel) látási képességeinek teljes birtokában van. Mivel az alkotó a piktúra terén talán nem volt elég ügyes – hiszen egyébként építészként működött –, üzenetét nem Justitia szeme, hanem inkább a mellékalakok egyfelől egyenes, nyílt és becsületes, másfelől hamiskás, álnok, néhány esetben pedig kifejezetten gonoszságot sejtető tekintete, testtartása és mozdulata árulja el.

A kendőmotívum terjedése és egyre szélesebb körű elfogadottsága ellenére Justitia szemének eltakarása nem vált általánossá, s továbbra is számos nem bekötött szemű Justitiát alkottak. Jellemző, hogy a kanonizált ábrázolásmódokat „a költők, festők, szobrászok és mások számára” leíró mű, Cesare Ripa *Iconológiája* (1593/1603) hét jellegzetes Justitia-ábrázolást is ismertetett – „isteni”, „szigorú”, „egyenes” „igazságosság” stb. –, de ezek közül csak egyet írt le úgy, hogy a figura szemén kendő van. „Azért ábrázoljuk bekötött szemmel – írta ehhez Ripa –, minthogy semmi olyanra nem szabad tekintenie, ami a bíró érzékeire, az értelem ellenségeire hatással lehetne.” Vagyis a kendő ekkor már egyértelműen az ítélkezés kikényszerített és garantált pártatlanságára utalt. Az egyik első ikonográfusnak tartott szerző négy esetben meg sem említette azt a kérdést, hogy mi a teendő a szem ábrázolásával, két esetben pedig minősítette Justitia tekintetét, tehát biztosan nem javasolta eltakarni a szemét. Aulus Gelliusnak, az *Athéni éjszakák* (*Noctes Atticae*) szerzőjének ábrázolásmódját felidézve egyenesen úgy fogalmazott, hogy Justitia „éles tekintettel néz”, az isteni igazságosságról pedig azt mondta, hogy az a világra „mint néki alávetett dologra tekint”.⁴⁷ Vagyis ebben a korban a bekötött szemű Justitiák terjedtek ugyan, de távolról sem váltak kizárólagossá.

A tények értelmezési lehetőségeit vizsgálva azt látjuk, hogy a bekötött szem néhány évszázad alatt egyértelműen pozitív jelentést kapott. Jól szemlélteti a kendő időközben megváltozott jelentését Claude Franchomme fából faragott Justitiája (1718), amely eredetileg a lille-i Rihour-palota azon termét, a Salle du Conclave-t díszítette, ahol rendszeresen tartottak bírósági tárgyalásokat. Később átkerült a l’Hospice Comtesse-be, amely a XX. század második felétől múzeum. A színesre festett faszobor nem sokkal kétszázadik születésnapja előtt, egy 1916-os épülettűzben majdnem elpusztult, de újabb száz év elteltével, 2012 és 2014 között közadakozásból sikerült restaurálni. Friss aranyozása kiemeli a benne rejlő finom ellentéteket, például emelkedettségét és melankóliába vagy legalábbis mélabúra hajló tartását; eltökéltségét és törekenységét, amelyeken szépsége alapul.

A nem látás mint *hiányosság* (amennyiben azt is feltételezzük, hogy a szem a megismerés, a megértés és az ítéletalkotás feltétele)⁴⁸ így nem valamilyen korlátozottságként, hanem *értékes* jellemzőként percipiálódott, és azt sugallta, hogy a látás elfogultsághoz vezethet, s ezért a megrontott ítélet és a korrupció forrása is lehet.

A kendővel bekötött szem ma nyilvánvalóan nem korlátozottságként jelenik meg, hanem a *pártatlanság* eszközeként és az *elfogulatlanság* garantálásaként. Akinek be van kötve a szeme – sugallja ez az értelmezés –, az várhatóan részrehajlás nélkül veszi figyelembe a szabályokat, érdekeket és egyéb szempontokat. E gondolat mögött ott az emberi természet gyengeségével kapcsolatos feltételezés, s emiatt azt többen félrevezetőnek tekintik. Ám nem biztos, hogy igazuk van! E gondolat elfogadásához nagyban hozzájárult Montesquieu-nek a hatalmi ágak elkülönítésére vonatkozó elmélete is, amely a pártatlanság eszméjével erősítette a bírói hatalmi ág függetlenségének gondolatát. Az képes elfogulatlan ítéletet alkotni, aki nem ismeri, azaz látja azokat a körülményeket, amelyek részrehajlóvá tennék. Ma általános az az elgondolás, hogy a bekötött szem az ember antropológiai-erkölcsi gyengeségét orvosolja: egyfajta védekezés önmagunk önzésével vagy mások csábításával szemben. S egyfajta védekezés általában is: Justitia szeme azért van bekötve – mondta például Goethe szellemeskedve –, hogy elkerülje, hogy a csalók elvakítsák.⁴⁹

Az ilyen módon *kikényszerített pártatlanság* még a XX. század nagy politikai-filozófiai rendszereiben is visszaköszön: az amerikai John Rawls például azt állította, hogy a méltányos igazságosságra vonatkozó társadalmi szerződést csak megfelelő körülmények között, vagyis akkor lehet elfogadni, ha a felek nem ismerik a szerződéskötéssel létrehozott leendő társadalomban betöltött társadalmi helyzetüket, képességeiket és saját szerencsés vagy szerencsétlen adottságaikat. Vagyis akkor, ha mindezt a *tudatlanság fátyla* borítja. E fátyolnak és Justitia kendőjének végső soron hasonló az üzenete: a csábító vagy félrevezető, vonzó vagy taszító konkrétumok ismerete nem mozdítja elő a pártatlan és semleges ítéletet. Ilyen előzmények után és elméleti megfontolások között nem csoda, ha a Leideni Egyetemen nemrég született egyik disszertáció⁵⁰ egyenesen azt állítja, hogy a római egyezmény 6. cikkében biztosított bírói függetlenség és pártatlanság Justitia szemének bekötése révén jeleníthető meg.

Másfelől viszont sosem tűntek el azok az érvek és szempontok, amelyek a látásnak az ítéletalkotásban nélkülözhetetlen szerepét hangsúlyozták. A bekötött szem a „vaktában alkotott”, véletlenszerű, sőt szeszélyes ítélet lehetőségét sejteti – nem véletlen, hogy egyes középkori képeken a szerencse istennőjét, Fortunát⁵¹ s néha a

szerelem istenét, Éroszt ábrázolják bekötött szemmel. A szerencse szeszélyes, a szerelem vak – szokták még ma is mondani. A vakságot – fogalmazott az ikonológia klasszikusa, Erwin Panofsky – Homérosz és Justitia esetét kivéve mindig is valami rosszal, sokszor a gonoszszággal társították. A vakság „funkciója” Homérosz esetében az érzéki vágyak befolyásoló szerepének kizárása, Justitia estén a pártatlanság biztosítása volt; ám – tette hozzá – mindkét értelmezés idegen a klasszikus és a középkori gondolkodástól, s a bekötött szemű igazságosság alakja különösen a humanizmus korszakához kötődik.⁵²

Megfontolandó az is, hogy az ábrázolásmód nem mindig elvont megfontolásoktól függ, hiszen azok rendszerint konkrét kulturális kontextusban jelennek meg. Panofsky szerint a klasszikus görög antikvitásban az igazságosságot szűrös szemmel és félelmet keltő tekintettel jelenítették meg, ahogy az ókori Egyiptomból olyan ábrázolásokat is ismerünk, amelyeken a főbíróknak nincs szeme, hogy így mutassák fel pártatlanságát, kollégáinak pedig nincs kezük, hogy így jelezzék: őket nem lehet megvesztegetni.⁵³

ÁTMENETEK, KOMPROMISSZUMOK ♦ Miközben mindkét oldalon meggyőző érvek állnak, néhány alkotó átmeneti megoldásokat keresett, vagy valamilyen kompromisszumra törekedett a határozott tekintet és a bekötött szem között.

Ilyen például az angol portréfestő, Joshua Reynolds *Justitia* című képe, amelyet tanulmánytervként készített el két változatban is (1777/1778)⁵⁴ az oxfordi New College négy erényt ábrázoló ólomüveg ablakához. Ezen egy karcsú női alak magasba emeli a mérlegét tartó kezét, s az árnyékot vet arcának szemvonalára, mint amikor az ember a tenyerével árnyékolja el szemét, hogy ne vakítsa el a nap. Mintha azt mondaná: ő dönti el, hogy mit és mennyit akar látni a külvilágból. A kép ugyanakkor értelmezhető úgy is, hogy a szem eltakarása csak látszat, s a néző ne is törődjön vele. Ezt a látszatot erősíti, sőt kicsit megtévesztéssé is teszi, hogy a női alak haja úgy omlik előre a vállán, mintha egy kendő két vége volna. Hasonló átmenetet képvisel a modern szobrászat terén Diana K. Moore több *Justitia*-ábrázolása is (1991–1995), melyeken olyan vékony, már-már áttetsző kendővel köti be a főszereplő szemét, hogy azon egészen biztosan át lehet látni. Vagyis van kendője, ám az nem akadályozza a látásban.⁵⁵

E probléma ellentmondásait aknázza ki vitatható vagy legalábbis vitára sarkalló módon Audrey Flack amerikai szobrásznő *Veritas et Justitia* című alkotása (2007), amely a floridai Tampa bírósága előtti téren látható. Címe szerint a művész egyszerre, egy figurában akarta ábrázolni az igazságot és az igazságosságot. Ezt úgy gondolta elérni, hogy a figura szeme be is van kötve, de a kendő takarásai között ki is lát egy kicsit, azaz érzékeli a körülötte történő eseményeket, talán mondhatjuk úgy is: az igazságot. Ám – vethető fel – az istennő így nemcsak kinéz a világra, hanem egyenesen ki is kukucskál oda, azaz csal egy kicsit. Az „egy kicsit csaló” *Justitia* ugyanakkor nem feltétlenül tesz jót a *fair* eljárást is magában foglaló igazságosságélménynek.

Nem átmenet, hanem egyfajta koncepcionális bizonytalankodás jele, hogy a lengyelországi Wrocław egyik bíróságának bejárata fölött álldogáló *Justitia* kétszer is átalakult az elmúlt évtizedekben. Theodor von Gosen még Breslauban készített alkotása (1935) kapcsán ugyanis az 1990-es években néhányan arról kezdtek vitázni: vajon nem az elfogultság jele-e az, hogy nincs bekötve a szeme, hiszen ez a szobor a szocializmus idején is a bíróság bejáratánál állt. Az esetlen viták lezárásaként aztán 2005-ben, vagyis az alkotás hetvenedik születésnapján a figura fejére ráerősítettek egy aranyszínű, csillogó fém kendőt, vagyis bekötötték a szemét. Nem tudni, hogy ez kihatott-e az épületben zajló ítélezésre bármilyen módon is. Valószínűleg nem, az azonban biztos, hogy a korrodált sötétszürke fémalak és a csillogó aranykendő kontrasztja sokak számára zavaró lehetett, mert néhány év múlva eltávolították róla.

Ezek az átmenetek, mesterkéltnél vagy ügyes kompromisszumok és koncepcionális bizonytalankodások megerősítik a kora modern európai művészeti hagyomány kutatója, Valérie Hayaert tételét. Ő ugyanis – Gaspard Heuvick 1589-es *Justitia* című festményének elemzése során – azt mutatta ki, hogy *Justitia* szemének bekötése valójában „paradox gesztus”, hiszen egyszerre jelenthet fogyatékoságot és tárgyilagos elfogulatlanságot, de utalhat akár valamilyen trükkre vagy az előterjesztett bizonyítékok pillanatnyi figyelmen kívül hagyására is.⁵⁶ A bekötött szem tehát önmagában poliszémikus (többjelentésű), s legfeljebb a képi kontextus keretei között ítélt meg. Ott viszont – mint láttuk – különbözőképpen értékelhető. Vagyis *Justitia* ábrázolásakor sem

a szem bekötését, sem annak szabadon hagyását nem lehet helytelennek, tévesnek vagy nem-autentikusnak minősíteni, s egyik megoldást sem lehet abszolút, kivételek nélküli követelménynek tekinteni. Mindkét ábrázolásmód révén fontos dolgok mondhatók el a jogról és a jogi ítéletalkotás jellegéről – feltéve, hogy nem keverjük össze (mint azt egyébként sokan teszik) Justitiát és a jogalkalmazó bírót. S bár egyik megoldást sem lehet abszolút követelménynek tekinteni, az azért kijelenthető, hogy a köztes, középúton járó vagy a kompromisszumos megoldások ezen a területen többnyire sikertelenek maradtak. A sikertelenség itt azt jelenti, hogy az ilyen ábrázolások lehetnek akár szépek is, de csak félreérthető vagy vitatható értelmezésekhez vezettek, s többek között ezért nem volt tartós, komoly hatásuk.

A JOG, A TÖRVÉNY ÉS AZ IGAZSÁGOSSÁG KÉPI ÁBRÁZOLÁSAI

- ¹ A jogi gondolkodásbeli beszámítás fogalma itt nyilvánvalóan a Hans Kelsen által kifejtett általános-elméleti jelentésében (*Zurechnung*), nem pedig mindennapi vagy szakjogtudományi (polgári jogi) értelmében veendő. Lásd például Hans Kelsen: *Tiszta jogtan*. Ford.: Bibó István. Budapest, ELTE Bibó István Szakkollégium, 1988. 13., 31. és 66., valamint számos más műben is.
- ² Lásd erről általában Voigt Vilmos: *Bevezetés a szemiotikába*. Budapest, Loisir Kiadó, 2008 (első kiadásban: 1977), jogi vonatkozásban pedig Bernard S. Jackson: *Legal Semiotics and Semiotic Aspect of Jurisprudence*. In: *Prospects of Legal Semiotics*. Szerk.: Anne Wagner – Jan M. Broekman. Dordrecht–Heidelberg, etc., Springer, 2010. 3–36.
- ³ E problémátlannak tűnő vázlat kiegészítéseként megjegyzem, hogy a paragrafusjel eredete és története sok ponton bizonytalan. A paleográfusok szerint mind a jel, mind a szó jelentésének kialakulására és fejlődésére nézve két fő elgondolás létezik, melyeket a szövegben terjedelmi okokból egybevettem. A kérdéstről lásd Paul Lehmann: *Lateinische Paläographie bis zum Siege der karolingischen Minuskel*. In: *Einleitung in die Altertumswissenschaft*. I./10. füzet. Szerk.: Alfred Gercke – Eduard Norden. Lipsce–Berlin, (1925) ²1927. 37., valamint Christian Ahcin – Claudia Carl: *Der Paragraph – ein obskures Subjekt des Rechts. Zur Geschichte eines Zeichens*. *Juristenzeitung*. 1991. 915–917.
- ⁴ Lásd például Takács Péter (szerk.): *A jog megjelenítése, épített környezete és szimbólumai... id. kiadás (2020)*, 35. és az ott megjelölt forrásokat.
- ⁵ Történetéről lásd Corey T. Brennan: *The Fasces. A History of Ancient Rome's Most Dangerous Political Symbol*. Oxford, Oxford University Press, 2022.
- ⁶ Lásd erről Bódiné Beliznai Kinga: *Állatok és szimbólumok*. In: *Ünnepi tanulmányok Máthé Gábor 65. születésnapja tiszteletére*. Szerk.: Mezey Barna – Révész T. Mihály. Budapest, Gondolat Kiadó, 2006. 125–143.; uő: *A bírósági épületek állatdíszei*. In: *Ábrázolt és épített jog*. Szerk.: Megyeri-Pálfi Zoltán. Budapest, Gondolat Kiadó, 2021. 125–143.
- ⁷ Lásd erről Jan Assmann: *Maat. Gerechtigkeit und Unsterblichkeit im Alten Ägypten*. München, C. H. Beck, 1990, ²2020; a toll funkciójáról: 122–159.; és N. J. van Bler: *Evaluation of Justice in Law from an Ancient Egyptian Perspective*. *African Journal of Democracy & Governance / Revue africaine de la démocratie & de la Gouvernance*. 2019 (6. évf.) 2–3. sz. 23–44. o.
- ⁸ A *Halottak Könyve* (XXV–XXX) szerint a meghalt embernek – miután az istenek 42 tagú bírósága előtt számot adott az élete során tanúsított tetteiről – át kellett esnie a „szívmérlegelésen”. Ez abban állt, hogy szívét egy mérlegre helyez-

ték, amelynek másik serpenyőjébe egy tollpihe, vagyis az igazság tolla került. Ha az illető tisztázta magát, a mérleg nem mozdult, s a halott az örök élet birtokába jutva átkerülhetett a túlvilágra és egyesülhetett az istenekkel. Ha viszont szíve könnyebb volt a tollnál, az bűnösségét bizonyította, s Ammit, a Halottfaló szörnyeteg (egy krokodilfejű, orosz-lántestű, vízilófenekű kiméra) felfalta, lelkének pedig az idők végtelenségig az újjászületésre kellett várakoznia. Lásd *Egyiptomi halottaskönyv*. 2 kötet. Ford.: Bánfalvi András. Budapest, Farkas Lőrinc Imre Kiadó, 1994–1995. Valamint Barry Kemp: *Az egyiptomi Halottak Könyve*. Ford.: Árokszállás Zoltán és Fábíán Zoltán. Budapest, Corvina Kiadó, 2007. 59–68.

- ⁹ A *xiezhi* egy külsőleg kisebb ökörre vagy nagyra nőtt kutyára, kecskére, esetleg bárányra hasonlító szőrös testű, fényes (villózó) szemű, homlokán szarvas állat a kínai mitológiában. Az igazságosság és a jog, olykor a természetes és ösztönös igazságérzet ősi szimbóluma. Az állatról azt tartották, hogy képes megkülönböztetni a jót és a rosszat, s ha korrump hivatalnokokkal találkozott, a szarvával felöklelte, majd felfalta őket. A legenda szerint az ősi Kína egyik igazságügyi minisztere, Gao Jou a bírósági bizonyítási eljárásban is felhasználta a *xiezhi*-t, mert az állat képes volt megérezni a vádlott bűnösségét vagy ártatlanságát. Évszázadokkal ezelőtt a bírói fejedőt *xiezhi*-kalapnak mondták, sőt, annak mintájára formázták. A *xiezhi*-kalap sok ábrázolásban a pártatlan és hatékony jogérvényesítés jele. Szűk körben, például a bíró tárgyalásvezető kalapácsán a mai Kínában is fel-feltűnik. Egy ehhez hasonló mitikus lény – némileg eltérő megnevezéssel – megtalálható a japán és a koreai jogi kultúrában is. Lásd erről A. H. C. Hung: *The Unaesthetic Complexity of the Image of Xiezhi in Representing the Jurisprudence in Ancient and Modern China*. In: *Aesthetics of Law*. Szerk.: K. Zeidler – J. Kamień. Cham, Springer, Law and Visual Jurisprudence 14. kötet. 2024. 277–294.
- ¹⁰ A majombírók elemzését lásd Rahela Korakiwala: *Depiction of Justice in the Colonial Courts of British India. The Judicial Iconography of Bombay High Court*. In: *The Arts of Law. Artistic Representations and Iconography of Law and Justice in Context, from the Middle Ages to the First World War*. Szerk.: Stefan Huygebaert – Georges Martyn et al. Cham, Springer, 2019. 433–447. Megjegyzem még, hogy amikor a brit gyarmati kultúra importálta a Buddha születéstörténetét elmondó Dzsátaka meséket, azok egyikében az európaiak is találkozhattak majombíróval. Ez aztán, mint Mr. Justice Monkey, megjelent a XIX. századi angol gyermekmesékben is: ő volt a lopott sajton osztozkodó cicák vitájának eldöntője, aki persze eléggé el nem ítéhető módon megette előlük a sajtot.
- ¹¹ Vö. Erwin Panofsky: *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton, Princeton University Press, 2005 (eredetileg 1943, 1955). Különösen 78–79. és 143.
- ¹² Lásd erről Nótári Tamás: *A mérleg mint az igazságszolgáltatás jelképe Homérosznál és Vergiliusnál*. In: Nótári Tamás: *Válogatott tanulmányok a jogi kultúrtörténet köréből*. I. Szeged, Lectum Kiadó, 2018. 6–17.
- ¹³ Vö. egyebek mellett Judith Resnik – Dennis Curtis: *Representing Justice. Invention, Controversy, and Rights in City-States and Democratic Courtrooms*. New Haven, Yale University Press, 2011. Különösen a 2. fejezet.
- ¹⁴ A ritka kivételek közé tartozik Joshua Reynolds festménye, melyre később térek ki; valamint Máté Györgynek a jászberényi városháza tetőzetén álló, 2012-es *Justitia*-szobra. Ezeket egykarú, úgynevezett római mérleget láthatunk.
- ¹⁵ Vö. Kelemen Roland: *A pallosjog magyarországi történetéhez és szimbolikájához*. In: *A jog megjelenítése, épített környezete és szimbólumai*. Szerk.: Takács P. Idézett kiadás (2020). 444–460.
- ¹⁶ Kengyel Miklós: *Perkultúra. A bíróságok világa – A világ bíróságai*. Budapest–Pécs, Dialóg Campus Kiadó, 2011. 250. (95. jegyzet.)
- ¹⁷ Azt a jelenetet, amikor Mózes épp átveszi a törvénytáblákat Istentől, sok művész megörökítette. Ezek közül kettőre utalok. A táblák átvételének egyik legkorábbi, immár klaszikus ábrázolása a firenzei Szent János-keresztelőkápolna, a Battistero keleti kapujának egyik kazettáján látható. A kapu díszítését Lorenzo Ghiberti készítette 1425 és 1452 között, s azt Michelangelo kijelentése nyomán, miszerint a Paradicsom kapuja is lehetne, paradicsomi kapunak (*Porta del Paradiso*) nevezik. – A táblák átadásának modern változatát Marc Chagall festette meg az 1960-as években egy olajképen, melyhez csaknem tíz éven át készített különböző előtanulmányokat, többnyire grafikákat. Mivel Chagall ortodox zsidó családban született, az ő képén – szemben Ghibertiével, aki annak keresztény voltát emelte ki – az esemény zsidó vallási világertemezési jegyei ismerhetők fel.
- ¹⁸ Az oszlopcsarnokot azok teljes díszítésével átmásolták a Téli Palota egyik csarnokába is, tehát a képek másolata Szentpéterváron is megtekinthető.
- ¹⁹ Ezek mellett se szeri, se száma azon tisztos mesterműveknek, amelyek – ugyancsak láttatva, de nem ellentétké élezve a zsidó-keresztény különbségeket – törvénytáblákkal ábrázolták a prófétát. Az Angliában letelepedett németalföldi Aaron de Chaves például 1656-ban egy londoni zsinagóga számára készített képén a zsidó kultúra hagyományaihoz igazodva tette ezt. A holland Ferdinand Bol és Hendrick de Somer, valamint a brabanti-francia Philippe de Champaigne, a francia Valentin de Boulogne, Laurent de La Hyre, Jacques de Létin és Claude Vignon, a Nápolyban működő spanyol José (Jusepe) de Ribera pedig katolikus szellemben, barokk stílusban. Ferdinand Bol Mózes-képei akként is kapcsolatban állnak a jog világával, hogy azok egyike (*Mózes leszáll a Sínai-hegyről a Tíz-*

- parancsolattal*, 1662) az egykor bíróságként és városházaként is funkcionáló amszterdami királyi palotában látható, másika (*A fáraó lánya megtalálja Mózeszt a kosárban*, 1655 körül) pedig a hágai Békepalotában az Állandó Választottbíróság termét, az ún. „Boolzaal”-t díszíti. Lásd erről Ganczer Mónika – Kecskés Gábor: A béke szimbólumai az Egyesült Nemzetek Szervezetében. In: *A jog megjelenítése, épített környezete és szimbólumai*. Szerk.: Takács P. Idézett kiadás (2020). 623–651.
- ²⁰ A szoborról röviden lásd Tóth K. János: *Római virágszedés*. Bécs, Művészettörténeti Társaság, 1988. 380–386.
- ²¹ Cesare Ripa: *Iconologia*. Ford.: Sajó Tamás. Budapest, Balassi Kiadó – Magyar Képzőművészeti Főiskola, 1997 (eredetileg 1593/1603). 236.
- ²² A jog és a metaforák kapcsolatáról lásd Milner S. Ball: *Lying Down Together. Law, Metaphor, and Theology*. Madison, University of Wisconsin Press, 1985. Valamint Stefan Larsson: Copy Me Happy. The Metaphoric Expansion of Copyright in a Digital Society. *International Journal for the Semiotics of Law – Revue internationale de Sémiotique juridique*. 26. évf. 2013. 615–634.
- ²³ Friedrich Schiller: Ének a harangról (1799). Fordította: Rónay György. A „törvény szeme” metafora kapcsán idézi Michael Stolleis: *Das Auge des Gesetzes. Geschichte einer Metapher*. München, C. H. Beck, ³2014. 7.
- ²⁴ Lásd erről részletesen Paksy Máté: Két ódon bútordarab a francia alkotmányosság szolgálatában: a „bírósági ágy” és az „alkotmányos esküdtszék”. In: *A jog megjelenítése, épített környezete és szimbólumai*. Szerk.: Takács P. Idézett kiadás (2020). 525–540.
- ²⁵ Az I. Henrik alatti szöveg: „Rulers are not a terror to good works. He is the minister of God to the for good.” Ez a Biblia Róm 13,3 szöveghelyének speciális fordítása. Károli Gáspár magyar szövege szerint az adott helyen a Szentírás így szól: „Mert a fejedelmek nem a jó, hanem a rossz cselekedetnek rettegésére vannak... Cselekedjed a jót, és dicséreted lesz attól.” – A középső ablak szövege ez: „Thou shalt love the Lord thy God with all thy heart and with all thy mind and with all thy might”, amelyet magyarul szokásosan így mondunk: „Szeresd az Urat, a te Istenedet teljes szívedből és teljes lelkedből és minden erődből és teljes elmédből; és a te felebarátodat, mint magadat” (Lk 10,27). Fölötte ez áll: „Love is fulfilling of the Law” – „A szeretet a törvény beteljesítése”. Végül Nagy Alfréd ablakán ezt olvashatjuk: „He beareth not the sword in vain”, vagyis „Nem ok nélkül viseli a kardot”; vö. Róm 13,4.
- ²⁶ Georg Adam Struve: *Syntagma juris prudentiae*. Frankfurt, 1666, 1692–1701, 1718 (és más kiadásokban is).
- ²⁷ Az egyik regensburgi múzeumban megőrzött példánya alapján közli M. Stolleis idézett művében (44). A képen egy kisváros, valószínűleg Regensburg idealizált látképe felett bekötött szemű Justitiát látunk, őfölte azonban a magasban, napszerű sugarakkal körbevéve egy önmagában álló szem őröködik. Lásd még Adriano Prosperi: *Justice Blindfolded. The Historical Course of an Image*. Leiden–Boston, Brill, 2018. 200.
- ²⁸ A képet közli – és a kérdés elméleti problémáit elemzi – José María González García: *The eyes of justice. Blindfolds and farsightedness, vision and blindness in the aesthetics of the law*. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, Recht as Kultur 13, 2017.
- ²⁹ A kép ikonográfiai leírása a következő. A kompozíció első, figyelmet megragadó eleme az idős Rousseau szigorú, mégis merengő tekintetű portréja egy aranyláncon függő medalionban. Alatta a „gondviselés szeme”, fénysugarakkal, mintha valaki bekukucskálna a térbe. Megragadja a figyelmet az ezek alatti két zászló is: mindkettő trikolór (egy 1794-es törvény alapján a francia állam zászlaja – a fehér mezőben sárga liliomot és kék pajzsot ábrázoló Bourbon-zászló helyett – piros-fehér-kék), zászlórudakkal, melyek egy ugyancsak piros-fehér-kék színű szalaggal vannak felfüggesztve az égbe. A zászlókon olvasható felirat: „hazaszeretet” (*amour de la patrie*) és „Francia Köztársaság” (*Republique française*). A kép előtérben, középen egy hatalmas, már-már illuzórikus méretű, számos vesszőből készült *fasces* tölgfalvelekkel és virágokkal díszített kötéllel összekötve, belül sok bárdal (miközben a valóságos ókori *fasces*ben rendszerint csak egy szokott lenni). Rajta négy szó: *force* (erő), *vérité* (igazság), *justice* (igazságosság) és *union* (egység). Az oszlopszerű *fasces*ből felfelé kilógó rúdon „polgári korona” és frígiai sapka (a szabadság korabeli jelképe); előtte egy kutya (lehetetlen kideríteni, miért) és egy bőségszaru, melyből *assignaták* ömlenek ki. Mindez egy dombon látható. Mellettük egy fiatal fa szabadság (*liberté*) felirattal, a domb egyik üregéből bővizű forrás ered. Az előtérben jobb oldalon egy sans-culotte, aki régi pénzeket szór szét, mintha vetne; a bal oldalon két egyszerű öltözetű fiatal polgárlány, amint kezet fognak egymással, előttük pedig egy birka és egy tyúkokra figyelő gall kakas. Bal oldalon hátul egy szoboralapra helyezett piramisszerű obeliszk, rajta háromszög (a korabeli ábrázolások szerint vízszintező mérce, az egyensúly jele) és „egyenlőség” felirat. A talpázat szövege: „a bátorság köztársaságokat alapít, az erény megőrzi őket”. A bal oldali háttérben homályosan feldereng egy francia falu, jobb oldalon egy csonka oszlop. Az oszlopon ugyancsak felirat: „Az erkölcsök újjászületése – minél felvilágosodottabb egy nemzet, annál inkább érzi, hogy igazi érdeke az igazságos és bölcs törvények betartása. Fenelon”. Az oszlopnak támasztva egy könyv, lapjain: „emberi és polgári jogok” (*droits de l’homme, et du citoyen*). Az oszlop talpázatán egy részben dekódolhatatlan szöveg: „peint et donné par le of Jeurat. l’art a de la republique fin 20 Ventôse(?)1794”, magyarul „festette és adományozta Jeurat. A köztársaság

- művészete, befejezve 1794-ben, a *Szél havában*(?)”. Az oszlop előtt ágyú, mellette katona, vállán puskájával, kék-fehér egyenruhában, amely a francia–porosz–osztrák háborúra utal; a távolból pedig homályosan egy guillotine tűnik elő
- ³⁰ Amint azt a kép egy részletének 1952-ben készült röntgenfelvétele megmutatta, azon – Rousseau arcképe mellett – a francia forradalom két mártírjának, az öngyilkosságot elkövetett Jean-Paul Marat-nak és a merénylet áldozatává vált Louis-Michel le Peletier-nek az arcképe is rajta volt; ezt azonban valamilyen ismeretlen ok miatt az alkotónak le kellett róla kaparnia.
- ³¹ Lásd ezeket Prokopp Mária – Méry Gábor: *Középkori falképek a Szepességben*. Somorja, Méry Ratio, 2009.
- ³² A kép kompozíciója – amint azt a leuveni jogi kar professzora, Raf Verstegen megmutatta – a Limnurg testvérek Szent Bertalan bőrenek lenyúzását ábrázoló miniatúráját (1407/1409) és Stephan Lochner *Szent Bertalan mártírsága* (XV. század) című képét idézi, valójában másolja. Lásd erről és David festményének más aspektusairól Raf Verstegen: *The Judgement of Cambyses. A Rich Iconographical Topic with Multiple Sources and a long Tradition*. In: *The Art of Law*. Szerk.: S. Huygebaert – G. Martyn et al. Idézett kiadás (2019). 125–147. o.
- ³³ Justitia trónuson ülő ábrázolása már a római pénzerméken megjelent, de meglehetősen ritka volt. Iustitiát trónszéken ülve, kezében jogarral először Nerva császár ezüst dénáriuszán láthatták 96-ban. Aztán így jelent meg Hadrianus dénáriuszán is egy-két évtized múlva. Ezzel szemben Pescennius Niger, aki nem volt ugyan igazi császár, csak trónkövetelő, de Szíria felett azért uralkodott, és 193-ban pénzt is veretett, állva ábrázoltatta őt, kezében mérleggel.
- ³⁴ A képről lásd Takács Péter: *A félbehagyott Jogtudomány. Raffaello freskója a Stanza della Segnatura*ban. In: *Suum cuique. Ünnepi tanulmányok Paczolay Péter 60. születésnapjára*. Szerk.: Fejes Zsuzsanna – Török Bernát. Szeged, Pólay Elemér Alapítvány, 2016. 209–221. Valamint az ott hivatkozott klasszikus szakirodalmat.
- ³⁵ Lásd erről részletesebben Takács Péter: *Justitia-ábrázolások magyarországi köztereken, középületeken és közgyűjteményekben. MTA Law Working Papers. 2020/27. szám. 8–12.*
- ³⁶ Vö. José M. García González: *The Eyes of Justice. Blindfolds and Farsightedness, Vision and Blindness in the Aesthetics of the Law*. Ford. Lawrence Schimel. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2017. 17.
- ³⁷ Itt utalok Raymond Kaskey-nek a virginiai Alexandria egyik bírósága előtt látható érdekes alkotására (1994), amely látszólag ugyancsak kompozíciójával hívja fel magára a figyelmet, hatásához azonban hozzájárul két másik tényező is. Az egyik a talpazat különleges felirata, amely egy bizonytalan eredetű jogi aforizma (*Justice delayed – justice denied*: a késve érkező igazságszolgáltatás megtagadott igazságszolgáltatás), a másik a Justitiát tartó „ablak-híd” két szimbolikus állatfigurája: egy teknősbéka és egy rohanó nyúl. Az ítélezés terén az aforizma igazsága vitathatlannak tűnik, az ítéletalkotásban mégis lehetnek olyan tényezők, amelyek – a teknős és a nyúl bonyolult, már Aiszóposz meséiben is kiaknázott viszonya szerint (lásd a 254. mesét) – ezt felülírják. Vagyis nyugodt és megfontolt mérlegelés nélkül nem születhet helyes ítélet. Az indiai jogászok ezt így mondják, ugyancsak aforizmaszerűen: *Justice hurried, justice buried*: az elsietett igazságosság nem más, mint eltemetett igazságosság. Kaskey alkotása természetesen nem „kifejti” ezeket a szempontokat, hanem – kompozíciójának ellentéteivel, a teknősbéka feletti Justitia-figura dinamikus mozdulatával – exponálja és érzékelteti a problémát.
- ³⁸ Az utóbbiakhoz lásd például José M. González García: *The Eyes of Justice. Blindfolds and Farsightedness, Vision and Blindness in the Aesthetics of the Law*. Ford. Lawrence Schimel. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2017. Valamint Mario Sbriccoli: *La triade, le bandeau, le genou. Droit et procès pénal dans les allégories de la Justice du Moyen Âge à l'âge moderne* [https://doi.org/10.4000/chs.382]. *Crime, Histoire & Sociétés*. 9. évf. 2005/1. szám. 33–78.
- ³⁹ Jacob: idézett mű, 87. és 232. Resnik–Curtis: idézett mű, 68. és 91–105. Kissel: idézett mű, passim, valamint Martin Jay: *Must Justice be Blind? The Challenge of Images to the Law*. In: *Law and the Image. The Authority of Art and the Aesthetics of Law*. Szerk.: Costas Douzinas – Lynda Nead. Chicago–London, University of Chicago Press, 1999. 19. sköv.
- ⁴⁰ Sebastian Brandt: *Das Narren Schyff*. Basel, 1494 (később különböző kiadásokban); magyarul (részlete): *A bolondok hajója*. Ford.: Márton László. Zebegény, Borda, 1999. Brandt könyve az úgynevezett *bolondirodalom* első jelentős alkotása volt, amely gyorsan nagy népszerűsége tette: hat év alatt 26 kiadást ért meg, lefordították latinra, franciára, angolra és számos más nyelvre, utánozták, átdolgozták és hamisították, s az erasmusi *Balgaság dicséretének* (1509/1511) is előfutára lett. Ezután elfeledték, hogy aztán a XX. században újra felfedezhessék.
- ⁴¹ Lásd erről Friedrich Winkler: *Dürer und die Illustrationen zum Narrenschiff*. Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte, 36. kötet, 1951.
- ⁴² Sebastian Brant: *La nef des folz du monde*. Lyon, 1497, fol. 63, 607.; a képet közli Jacob: idézett mű, XXVII. tábla.
- ⁴³ *Bambergische Halsgerichtsordnung*. Mentz, Johannem Schöffler, 1508. Az interneten digitalizálva is elérhető.
- ⁴⁴ Érdemes megjegyezni, hogy a látásproblémával egy időben az arc, ti. a kétarcúság kérdése is felvetődött, elsősorban az antwerpeni Joost Damhoude(r) *Praxis Rerum Criminalium*a (1567) kapcsán. Ezt a művet is fontos, bár kevésbé tartós ikonográfiai változások kísérték. Justitia Janus-arcú ábrázolásának kérdésére e helyütt terjedelmi okból nem térhetek ki, de lásd ezzel kapcsolatban Marcílio Franca: *The Blindness of Justice. An Iconographic Dialogue between Art and*

- Law. Portugálból fordította: Caio Martino. In: *See. Law and the Senses*. Szerk.: A. Pavoni – D. Mandic – C. Nirta – A. Philippopoulos-Mihalopoulos. London, University of Westminster Press, 2018. 159–194., különösen 186–187., ahol (a digitális kiadásban) a linkre kattintva a Janus-arcú Justitia is megtekinthető.
- ⁴⁵ A strasbourgi katedrális szobrain Eklézsia koronát viselt, míg Zsinagóga koronája a földre esett, ő maga pedig lehajtott fővel és eltört lándzsával szomorkodott. A szobrokat néhány éve eltávolították a katedrálisról; azok ma a strasbourgi Musée de l'Œuvre Notre-Dame-ban tekinthetők meg. Más ábrázolásokon Zsinagóga törvénytáblát tartott, amely majdnem kicsúszott a kezéből. Egyes miniatűrökön Eklézsia a Nap felé, Zsinagóga a Hold felé fordult, ami egyfelől az életet és a feltámadást, másfelől a halált jelképezte. Megint másutt Eklézsia az okos, Zsinagóga a balga szüzeket vezette. Volt olyan ábrázolás is, ahol Zsinagóga kos- vagy kecskefejet fogott, erszényt hordott és zsidókalapot viselt, vagy disznón lovagolt.
- ⁴⁶ Ezek közül egyeseket lásd Paul Hofer: *Kunstdenkmäler des Kantons Bern*. 1. kötet: *Die Stadt Bern*. Basel, Birkhäuser, 1952. 315–320. Itt jegyzem meg, hogy Bernben jelenleg nem az eredeti mű, hanem annak másolata látható, mert az eredetit 1986-ban vandálok ledöntötték, s a restaurált alkotást azóta a berni Történeti Múzeumban őrzik.
- ⁴⁷ Cesare Ripa: *Iconologia* (1593/1603). Ford. Sajó Tamás. Budapest, Balassi Kiadó – Magyar Képzőművészeti Főiskola, 1997. 236–239.
- ⁴⁸ Újabbban ebben a kérdéskörben még azt is felvetik, hogy milyen szempontokat lehet és kell mérlegelni annak megválaszolásakor, hogy vak ember lehet-e bíró. Lásd ezzel kapcsolatban Doron Dorfman: *The Blind Justice Paradox. Judges with Visual Impairments and the Disability Metaphor. Cambridge Journal of International and Comparative Law*. 5. évf. 2016/2. szám. 272–305.
- ⁴⁹ „Az igazság[osság] is kötést hord szemén, és nem lát meg minden káprázatot.” Vö. Johann Wolfgang Goethe: Torquato Tasso. Ford. Szabó Ede. II. felvonás, 3. jelenet. In: J. W. Goethe: *Drámák*. Budapest, Európa, 1982. 479.
- ⁵⁰ Lásd Martin Kuijer: *The Blindfold of Lady Justice. Judicial Independence and Impartiality in Light of the Requirements of Article 6 ECHR*. Nijmegen, Wolf, Meijers' series, 2004.
- ⁵¹ „Egy istennő szemének bekötése bizonyos értelemben nem más, mint hogy Fortunához hasonló pozícióba teszik” – fogalmazott Erwin Panofsky, lásd *Good Government or Fortune? The Iconography of a Newly Discovered Composition by Rubens. Gasette des Beaux Arts*. Ser 6. 108. 1966. 305–326.
- ⁵² Erwin Panofsky: *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of Renaissance*. Abingdon, Routledge, 2018 (eredetileg Oxford, Oxford University Press, 1939; később New York, Harper Collins, 1962). 60. Korábban hasonló gondolatokat fogalmazott meg a jogtörténész Ernst von Moeller is, aki szerint a látásképtelenség eredetileg nem szimbolikus tulajdonság volt, hanem véletlenszerű negatív tény. Ernst von Moeller: *Die Augenbinde der Justitia*. Schwann, 1905. Idézi Adriano Prosperi: *Justice Blindfolded. The Historical Course of an Image*. Leiden, Brill, 2018. 36.
- ⁵³ Lásd Panofsky: idézett mű (2018). 105. A „kéz nélkül ábrázolt bíró” nem feltétlenül „levágott kezű bírót” jelent, hisz az utóbbi egy korábbi büntetést sejtet, vagy azzal fenyeget. A téma az európai művészet történetében is megjelent, amint azt Cesáre Giglio *Levágott kezű bírók (Les juges aux mains coupées)* című képe mutatja. Ez 1604-ben került a genfi Conseil d'Etat termének falára, ahol a XVII. század elején bírósági tárgyalásokat tartottak, feltehetőleg figyelemzetésként vagy inkább fenyegetésként.
- ⁵⁴ Az 1777-es változat (Sommerley Estate, Hampshire, Lord Lormanton gyűjteménye) reprodukcióját közli Desmond Manderson: *Danse Macabre. Temporalities of Law in the Visual Arts*. Cambridge, Cambridge University Press, 2019. 2.1. színes tábla. Az 1778-as változat reprodukcióját (a Thomas Agnew and Sons, Ltd. engedélye alapján) közli Resnik–Curtis: idézett mű, 16. színes tábla. Az ezek alapján készült ólomüveg ablak az oxfordi New College kápolnájának előterében látható.
- ⁵⁵ A fátyolszerű, áttetsző kendőt nem az újabb időkben fedezték fel; hiszen valami ilyesmit látunk már a XVII. századi flamand festő, Jacob Jordaens egyik képén (1665) is, amely már a címével is azt állítja, hogy az emberi törvény az isteni jogon alapul.
- ⁵⁶ Valérie Hayaert: *The Paradoxes of Lady Justice's Blindfold*. In: *The Art of Law*. Szerk. S. Huygebaert – G. Martyn et al. Idézett mű. 201–221.