A politika mint művészi alkotás. Adalékok Ambrogio Lorenzetti békeallegóriájának értelmezéséhez

TATTAY SZILÁRD

E sorok írója nem az a típus, aki szeret – főleg publikusan – a személyes érzéseiről beszélni, és ennélfogva általában nehezére esik egy emlékkönyvbe személyes hangvételű laudációt írni.[1] Péter esete viszont az a ritka kivétel, amely erősíti a szabályt. Az Ő esetében ugyanis nagyon könnyű ezt megtennem. Mert az első szó, ami Róla eszembe szokott jutni, a hála (a második a tudás, a harmadik pedig a derű). Hogy miért? Lehetetlen lenne ezt teljes listába szedni, így csak a talán legfontosabb három ok megjelölésére szorítkozom. Az Ő Államelmélet előadásai keltették fel először az érdeklődésemet a jog- és állambölcselet iránt. Ő volt az első egyetemi oktató (ha volt egyáltalán más), aki az első pillanattól fogva komolyan vett, aktívan foglalkozott a szellemi fejlődésemmel, és – minden ifjúkori szeleburdiságom dacára – felnőttként kezelt. Végül pedig nemcsak rengeteg tudást volt alkalmam Tőle magamba szívni, hanem Tőle leshettem el a tudományos igényesség, a szakmai alázat és az intellektuális tisztesség „alapfortélyait" is. Így óriási büszkeséggel és örömmel tölthet el az a tudat, hogy azok népes táborába tartozom, akik Takács Péter tanítványának vallhatják magukat.

Ami az Ünnepelt tiszteletére készült, alábbi tanulmányt illeti: sok évvel ezelőtt egy „Jog és irodalom" szimpóziumon[2] rövid kalandozásra vállalkoztam a „politikai festészet" területén, és előadást tartottam Ambrogio Lorenzetti híres „jó kormányzás"-allegóriájáról. A tudományos önmérséklet mindeddig visszatartott attól, hogy önálló írás formájában publikáljam ezzel kapcsolatos kutatásaimat,

[1] A főcím „az állam mint művészi alkotás" burckhardti kifejezésének parafrázisa, amely eredeti formájában arra utal, hogy a XIV. századi Itáliában „új élő valami lép a történelembe: az állam, mint számítással keletkezett, mint tudatos teremtmény, mint művészi alkotás." Lásd Jacob Burckhardt: *A reneszánsz Itáliában*, ford. Elek Artúr, 2. kiadás, Budapest: Képzőművészeti Alap 1978. 9–10.

[2] V. Jog és irodalom szimpózium, 2014. május 15–16., Budapest, PPKE JÁK.

mivel a művészettörténet számomra *terra incognita*.[3] Amikor viszont azon kezdtem gondolkodni, hogy milyen tanulmánnyal tudnám leróni a tiszteletemet Péter 65. születésnapja alkalmából, a fenti megfontolást felülírta az örömszerzés szándékának szempontja. Eszembe jutott, hogy Péter, akit – mint arról publikációi és egyetemi órái is tanúskodnak – mindig erős érdeklődés jellemzett a művészettörténet és azon belül különösen az igazságosság allegorikus ábrázolásai iránt, maga is jelen volt az említett szimpóziumon, és élénk figyelemmel követte az akkor még alapvetően „kísérleti" fázisban levő előadásomat. Ennek fényében döntöttem úgy, hogy egy hasonló tárgyú esszével igyekszem kedveskedni Neki. Remélem, sikerül. Isten éltessen sokáig, Péter!

1. BEVEZETÉS

Olykor megtörténik, hogy egy képzőművészeti alkotás akár megalkotója szándéka alapján, akár a művész szándékától függetlenül vagy kifejezetten annak ellenére politikai színezetet ölt, vagy politikai tartalmat is felvesz. Arra is akad számos történeti példa, hogy a festészet a politika szolgálólányává szegődik. Az viszont már meglehetősen ritkán fordul elő, hogy egy festő a vizuális ábrázolás segítségével absztrakt módon törekedjen megragadni a politika és a kormányzás lényegét. Ambrogio Lorenzetti „Béke és háború" című – ma „A jó és a rossz kormányzás allegóriája" néven ismert –, a sienai városháza *(Palazzo Pubblico) Sala della Pace* termét díszítő freskóciklusa (1338–1339), különösképpen a terem északi falán látható békeallegória („A jó kormányzás allegóriája") erre tett kísérletet, és ily módon bizonyos értelemben akár politikafilozófiai értekezésként is „olvasható". Jelen tanulmányban a *trecento* e műremekének értelmezéséhez igyekszem néhány fogódzót és támpontot adni.

2. NEHÉZSÉGEK

Meglehet, nem a legmegfelelőbb *captatio benevolentiae* a műelemzés szépségei helyett rögtön annak buktatóival kezdeni. A festmény elemzését megelőzően mégis érdemes lehet előbb azzal időzni, hogy felhívjuk a figyelmet azokra a speciális – részben magától értetődő, részben rejtett – nehézségekre, amik elé a politikai értekezésekhez szokott eszmetörténész olvasót a képzőművészeti alkotás műfaja általában és e freskó különösen állítják. Először is utalni kell arra, hogy ha a nyelvi szimbólumokról elmondható, hogy a fő sajátosságuk abban rejlik, hogy több lehetséges

[3] Köszönettel tartozom Pócs Dániel művészettörténésznek a források felkutatásához nyújtott segítségéért.

jelentéssel bírnak (mindig több dolgot jelentenek, mint amit közvetlenül helyettesítenek), és a poliszemikusságuk jelentős mértékben hozzájárul integratív funkciójuk betöltéséhez,[4] akkor fokozottan igaz ez egy politikai allegóriát ábrázoló festményre. Az értelmező helyzetén a feliratok sem könnyítenek sokat, mert elvont fogalmakat (erények latin neveit) és verseket, illetve bibliai idézeteket tartalmaznak. Sőt, az absztrakció magas szintje és a többértelműség mellé itt egy további bizonytalansági tényező is belép, mégpedig az, hogy a feliratok valódi szerzője (a bibliai szövegek esetében kiválasztója) minden valószínűség szerint nem maga a festő, hanem valaki más volt, akinek a pontos kilétét nem ismerjük – nemhogy a szerzői szándékot.[5] Ráadásul még abban sem lehetünk biztosak, hogy egyes feliratok nem később lettek-e felírva a freskókra vagy módosultak. Különösen óvatosságra int az a tény, hogy a festményciklusnak a köztudatban és a szakirodalomban egyaránt elterjedt, bevett, a *jó* és *rossz kormányzásra* utaló megnevezése is csupán XVIII–XIX. századi „koholmány"; a képek eredeti címei a *békét* és a *háborút* állították egymással szembe (mint ahogy a középkorban a festményeknek otthont adó termet sem *Sala dei Nové*nek, hanem *Sala della Pacé*nek hívták).[6] Végül pedig tudható, hogy a sienai közéletben egyébként is aktív szerepet betöltő Lorenzettit a városállam politikai vezetése bízta meg a freskók elkészítésével;[7] azt viszont nem tudjuk, hogy pontosan ki és hogyan dolgozta ki a falfestmények eszmei-ideológiai koncepcióját, és főleg, hogy annak megalkotásában milyen mértékben vett részt a nemcsak technikai, hanem szellemi téren is igen képzett, a kortársak által *doctus pictor*ként jellemzett festő.[8]

3. KONTEXTUSOK

3.1. A művészettörténeti kontextus

A freskót számos kontextusból lehet és érdemes szemügyre vennünk. Festményről lévén szó, kezdjük a művészettörténeti kontextussal. Noha a Lorenzetti fivérek, Ambrogio (1290 körül–1348, alkot: 1319–1348) és bátyja, Pietro (1280 körül–1348) a Duccio di Buoninsegna (1255–1260 körül–1318–1319 körül) és Simone Martini

[4] H. Szilágyi István: A jog szociológiai fogalma, in Loss Sándor (szerk.): *Bevezetés a jogszociológiába*, Miskolc: Bíbor 1999. 23–24.; H. Szilágyi István: Ember, társadalom, kultúra – alapfogalmak, in H. Szilágyi István (szerk.): *Társadalmi-jogi kutatások*, Budapest: Szent István Társulat 2012. 34.

[5] Patrick Boucheron: *Conjurer la peur. Sienne, 1338. Essai sur la force politique des images*, Párizs: Seuil 2013. 71–72, 116.

[6] Edna Carter Southard: Ambrogio Lorenzetti's Frescoes in the Sala della Pace: A Change of Names, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 24 (1980) 3. 361–365. A „névváltozást" jelentős részben a romantika és a *Risorgimento* eszméi ihlették. Lásd Rosa Maria Dessì: L'invention du „Bon Gouvernement". Pour une histoire des anachronismes dans les fresques d'Ambrogio Lorenzetti (XIVe–XXe siècle), *Bibliothèque de l'École des chartes* 165 (2007) 2. 456, 486.

[7] Boucheron: *Conjurer la peur*. 72–75.

[8] Uo. 70–73, 77.

(1284 körül–1344) nevével fémjelzett „sienai iskolához" tartoztak, és annak – elsősorban szakrális – ikonográfiai hagyományait képviselték, maga a békeallegória kétségkívül sokkal inkább firenzei s azon belül giottói mintát követ.[9] Az egész *trecento* festészet meghatározó alakja, Giotto di Bondone (1267 körül–1337) hatása nem csak az ábrázolásmód terén mutatható ki. Azon túl, hogy a firenzei mester által kifestett (1303–1305) padovai Scrovegni-kápolna és a *Sala della Pace* igazságosságot szimbolizáló nőalakjai között szembeötlő a hasonlóság, a hét erény és hét bűn – köztük az Igazságosság és az Igazságtalanság – szembeállításának giottói alapkoncepciója is modellként szolgálhatott Lorenzetti számára.[10] De ami még fontosabb: a politikai allegória műfaját mint olyat szintén Giotto honosította meg a korabeli észak-itáliai képzőművészetben. Előbb a páduai *Palazzo della Ragione* (1306–1309), majd a firenzei podestà-palota (1320-as évek) nagytermét díszítette freskókkal.[11] E festmények nem maradtak fent, így sajnos csak utólagos rekonstrukciók segítségével alkothatunk képet róluk; a *Palazzo del Podestà* vonatkozó freskója esetében, Giorgio Vasari klasszikus beszámolója alapján:[12]

> „A firenzei podestà palotájának nagytermében [Giotto] freskót festett a sokaktól kifosztott városról *(Comune rubato)*; a várost bíró alakjában ábrázolta, aki jogarral kezében ül, a feje fölött igazságos döntései révén kiegyensúlyozott mérleg látható, a törvénytevésben négy erény segíti, mégpedig a Lelkierő *(Fortezza)* bátorsággal, az Okosság *(Prudenzia)* törvényekkel, az Igazságosság *(Giustizia)* fegyverekkel és a Mérséklet *(Temperanza)* szavakkal."

A békeallegória alapkoncepciójával való egyértelmű párhuzam aligha lehet merő véletlen műve.[13] A *Sala della Pace* ikonográfiai programjának kidolgozásakor Lorenzetti minden bizonnyal a padovai városháza és igazságügyi palota freskóiból is ihletet merített. Giotto és műhelye itt Salamon ítéletét festette meg; az Igazságosságot mérleggel; az Igazságosságot jobb kezével feltehetően koronát vagy jutalmat adva, a ballal pedig vélhetően lefejezést végrehajtva, illetve elrendelve; és a hódolatban részesülő, vagy épp ellenkezőleg – mint a firenzei freskón – megtámadott közös-

[9] Maria Monica Donato: „Cose morali, e anche appartenenti secondo e' luoghi": Per lo studio della pittura politica nel tardo Medioevo toscano, in Paolo Cammarosano (szerk.): *Le forme della propaganda politica nel due e nel trecento*, Róma: École française de Rome 1994. 510–517.

[10] Quentin Skinner: Ambrogio Lorenzetti's *Buon Governo* Frescoes: Two Old Questions, Two New Answers, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 62 (1999) 13, 25.

[11] Ezenfelül valószínűleg Milánóban is ő festette meg 1335-ben az Azzone Visconti által építtetett palotában a földi dicsőséget ábrázoló, szintén politikai témájú freskót. Lásd Creighton Gilbert: The Fresco by Giotto in Milan, *Arte Lombarda* 47–48 (1977) 31–72.

[12] Giorgio Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete* [1550], szerk. Vayer Lajos, ford. Zsámboki Zoltán, Budapest: Magyar Helikon 1973. 92.

[13] Lásd részletesebben Maria Monica Donato: Testi, contesti, immagini politiche nel tardo Medioevo: esempi toscani. In margine a una discussione sul „Buon Governo", *Annali del'Instituto storico italo-germanico in Trento* 19 (1993) 323–326; Donato: Cose morali. 515–517.

séget („*Comune in signoria*" vagy „*Comune rubato*", a radikálisan eltérő interpretációktól függően) jelképező, a kezében elképzelhető módon mérleget tartó alakot.[14] Az említett freskók mellett a „Béke és háború" festményciklus fontos előzményként említendő – bármennyire is meglepően hangozzon ez – Arezzo egyházi és világi urának, Guido Tarlatinak (†1327) a helyi székesegyházban található, sienai szobrászok által megformált síremlékének két, „*Comune pelato*" (A kifosztott város) és „*Comune in signoria*" (Az uralmon levő város) címet viselő domborműve. Az előbbi reliefen, amelyet valószínűleg Giotto firenzei *Comune rubato*-freskója inspirált, heten támadnak rá a közösséget szimbolizáló szakállas aggastyánra, míg az utóbbin ugyanő látható hatalma teljében. Elképzelhető, hogy e szimbolikus alak az igazságosságra is utal, a kezében mérleget tartva, illetve jutalmat adva – bár a domborművek megrongálódása miatt ezt rendkívül nehéz megítélni.[15]

3.2. A politikai kontextus

A falfestmény elkészültének másik meghatározó kontextusa értelemszerűen a politikai kontextus. A teljes freskóciklus megfestésével a városvezetést akkor már több mint fél évszázada gyakorló ún. „Kilencek" (*Nove*) kormányzata (1287–1355) bízta meg Ambrogiót, akit – *honni soit qui mal y pense* – „a Kilencek bizalmi festőjének" nevezhetünk.[16] Festői karrierje jelentős részében, csaknem felében (1335-től 1348-ig, amikor a nagy pestisjárvány őt is magával ragadta) kizárólag Sienában dolgozott, egyre növekvő mértékben közmegrendeléseknek eleget téve. 1347-ben még a város egyik igazgatási testülete, a *Consiglio dei Paciari* tagjává is megválasztották.[17] Akár azt is mondhatnánk, hogy a Kilencek saját maguknak rendelték meg a műalkotásokat, hiszen korabeli funkciója szerint a *Sala della Pace* az ő üléstermük volt. A Bölcsesség könyvének az Igazságosság feje fölé arany betűkkel felírt kezdőmondata: „*Diligite iustitiam qui iudicatis terram*" (Szeressétek az igazságosságot, ti, akik ítélkeztek a föld fölött) így elsősorban nekik szólt mint intelem – éppúgy, ahogy a gyermek Jézus kezében tartott pergamentekercsen olvasható hasonló szövegű felirat Simone Martini *Maestà* című freskóján (1315) a szomszédos tanácsteremben (*Sala del Consiglio*, későbbi nevén *Sala del Mappamondo*) a nagytanács

[14] Eva Frojmovič: Giotto's Allegories of Justice and the Commune in the Palazzo della Ragione in Padua: A Reconstruction, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 59 (1996) 30–40, 45.

[15] Georgina Pelham: Reconstructing the Programme of the Tomb of Guido Tarlati, Bishop and Lord of Arezzo, in Joanna Cannon és Beth Williamson (szerk.): *Art, Politics, and Civil Religion in Central Italy, 1261–1352*, Aldershot: Ashgate 2000. 81–83.

[16] Lásd Maria Monica Donato: Il pittore del Buon Governo: Le opere „politiche" di Ambrogio in Palazzo Pubblico, in Chiara Frugoni (szerk.): *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Firenze: Le Lettere 2004. 209.

[17] Patrick Boucheron: „Tournez les yeux pour admirer, vous qui exercez le pouvoir, celle qui est peinte ici". La fresque du Bon Gouvernement d'Ambrogio Lorenzetti, *Annales* 60 (2005) 6. 1146.

tagjainak.[18] Sőt, a Kilencek maguk is megjelennek – még ha csak szimbolikus módon is – a festményeken, kilenc erény, kilenc bűn, vagy éppen kilenc táncos formájában.[19]

De kik voltak azok a Kilencek, hivatalos címükön „Siena városának és népének kilenc kormányzója és védelmezője" (*Nove governatori et difenditori del Comune et Popolo di Siena*)? Milyen volt a nevükkel fémjelzett kormányzati rendszer? És milyen céllal bízták meg Ambrogio Lorenzettit a *Sala della pace* kifestésével? Első látásra a Kilencek kormányzata egyfajta kereskedőoligarchiát honosított meg Sienában. Ez a gyakran – még a legszakavatottabb szerzők körében is[20] – felbukkanó nézet azonban árnyalásra szorul. Való igaz, hogy e rezsim a gazdag kereskedő- és a közhatalmi funkciók gyakorlásából nem kizárt, kisebb nemesi családok egyértelmű dominanciáját valósította meg. A kilenc kormányzó személyét ugyanakkor 1318-tól fogva sorshúzással döntötték el, ahol – bizonyos megszorításokkal – bárkinek a nevét kihúzhatták, aki legalább tíz éve a város polgára volt, nem volt ghibellin, betöltötte a harmincadik életévét és tudott írni-olvasni. A mindössze két hónapra szóló megbízatást a politikai rendszer közel hét évtizedes fennállása alatt hozzávetőleg ezer személy töltötte be; több mint felük többször is (volt, aki nyolcszor).[21]

A kilencek rendszere tehát inkább valamiféle sajátos kompromisszumot testesített meg politikai zártság és nyitottság, állandóság és változás között. Különös módon talán éppen ebben a kompromisszumos jellegben rejlett a sikereinek titka, és ezért tudott politikai stabilitást és gazdasági-kulturális prosperitást hozni a város számára. Úgy váltotta fel ugyanis az akkor már egész Itáliában folyamatosan háttérbe szoruló népi kormányzatot, hogy közben – amennyire lehetséges volt – megőrizte a korábban érvényesülő republikánus értékeket és eljárásokat, a saját territóriumán belül gátat vetve ezáltal az *insignorimento* általános folyamatának,

[18] Rosa Maria Dessì: La giustizia in alcune forme di comunicazione medievale. Intorno ai protesti di Giannozzo Manetti e alle prediche di Bernardino da Siena, in Ginetta Auzzas, Giovanni Baffetti és Carlo Delcorno (szerk.): *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII–XVI*, Firenze: Olschki 2003. 227–228. Egy másik tanulmányában a szerző részletesen bemutatja, mennyire közhelyszerűen áthatotta az igazságosságra és különösen a Bölcsesség könyvének első versére való hivatkozás az itáliai városállamok – mind egyházi, mind világi – politikai diskurzusát. Lásd Rosa Maria Dessì: „Diligite iustitiam vos qui iudicatis terram" (Sagesse I, 1). Sermons et discours sur la justice dans l'Italie urbaine (XIIe–XVe siècle), *Rivista internazionale di diritto comune* 18 (2007) 197–230.

[19] Skinner: Ambrogio Lorenzetti's *Buon Governo* Frescoes. 27–28.

[20] Lásd például Nicolai Rubinstein: Political Ideas in Sienese Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 21 (1958) 3–4. 189; Quentin Skinner: Ambrogio Lorenzetti: The Artist as Political Philosopher, *Proceedings of the British Academy* 72 (1986) 7., 22.

[21] William M. Bowsky: *A Medieval Italian Commune: Siena under the Nine, 1287–1355*, Berkeley: University of California Press 1981. 61–62, 73–74.

az egyeduralom kialakulásának.[22] Gondoljunk csak bele: ha nem így történt volna és a kilencek politikai rendszere minden további nélkül oligarchikus lett volna, akkor ugyan milyen értelmes okuk lett volna – a hamis nosztalgiát és az egyszerű képmutatást nem számítva – politikai propagandát folytatni a republikánus hagyomány védelmében? Így viszont, hogy ragaszkodtak e tradícióhoz, a folyamatos belső és külső fenyegetések és veszélyek közepette arra kényszerültek, hogy kétfrontos harcot vívjanak: egyfelől arról kellett meggyőzniük Siena polgárait, hogy a kilencek kormányzati rendszere még mindig „népi" rezsim; másfelől arról, hogy a köztársaság, nem pedig az egyeduralom (*signoria*) hozza el számukra a hőn áhított igazságosságot, közjót és békét.[23]

A kilencek által vezényelt tudatos „propagandaháború" ebből következően főként ideológiai-kulturális hadszíntéren zajlott. Ennek egyik legfontosabb állomásaként, a republikánus politikai kultúra megőrzését elősegítendő 1309–10-ben elkészíttették a város statútumának népnyelvi fordítását, hogy az a latinul nem tudó, írástudó polgárok számára is hozzáférhetővé váljon. Másrészt Siena fényének és tekintélyének általános emelésével igyekeztek kormányzati rendszerük legitimitását a nép szemében erősíteni. A *città* jelentős részben ekkoriban s ennek köszönhetően nyerte el a ma ismert formáját. 1297 és 1311 között megépült a *Palazzo Pubblico*. 1327-ben kilenc sávra osztva kikövezték az előtte fekvő *Piazza del Campó*t, amelyen 1338 és 1348 között a hatalmas *Torre del Mangia* is felépült. Több ütemben felújították a székesegyházat, sőt, az eredeti tervek szerint területének több mint kétszeresére növelésével a korabeli kereszténység legnagyobb templomává szerették volna tenni. 1321-ben jelentősen bővítették a város egyetemét, azzal a nem titkolt célkitűzéssel, hogy a bolognai egyetemmel keljen versenyre. A templom előtti téren szobrot emeltek Arisztotelésznek és így tovább. Mindezekkel a meglehetősen ambiciózus lépésekkel az volt a céljuk, hogy Sienát a második Rómává tegyék, arra a legendára alapozva, miszerint a várost Remus gyermekei, Senius és Ascius alapították. Innen eredt az anyafarkassal való ábrázolás konvenciója, amely a békeallegórián is látható. A város másik fontos jelképének, illetve védelmezőjének a Firenze fölött aratott fényes diadal, az 1260-ban megnyert montaperti csata óta Szűz Máriát tekintették. Siena ekkor vette fel a *civitas virginis* nevet, és a dicsőségben trónoló Szűzanya innentől kezdve vált a sienai festészet közkedvelt témájává. Simone Martininek a „Béke és háború" freskók tőszomszédságában található *Maestà*ja tehát ugyancsak – legalábbis részben – „politikai alkotás".[24]

[22] Boucheron: *Conjurer la peur*. 59–60, 66, 144–145. Mire Lorenzetti a béke-allegóriáját megfestette, Verona, Ferrara, Milánó, Lucca és Pisa (sok más város mellett) már meghódolt a *signoria* előtt, rövid időre – 1260 és 1269 között – maga Siena is, és Firenze is többször közel került ehhez.

[23] Boucheron: Tournez les yeux. 1139–1141, 1195. A kilencek rendszerének stabilitását számos esemény zavarta meg időlegesen belülről, mint például a Piccolominik közötti belharcok 1292-ben, a ghibelin összeesküvés 1311-ben, az 1318-as polgárháború, a Tolomei-féle puccskísérlet 1325-ben, kívülről pedig az ősi rivális Firenze fenyegette folyamatosan.

[24] Uo. 1140–1142, 1148.

4. TEXTUSOK

Végül kiemelkedően fontos az eszmetörténeti kontextus, a festményeket (potenciálisan) inspiráló elméleti szövegek kérdése. Minthogy Ambrogio Lorenzetti kora a középkor és a reneszánsz, a skolasztika és a humanizmus határán fekszik, a békeallegória eszmetörténeti elhelyezése rendkívül komplex kérdéseket vet fel. És ahogy az eszmetörténetírásban nemegyszer előfordul, éppen azok az értelmezések tettek szert e téren a legnagyobb befolyásra, amelyek e bonyolult kérdésekre – kétségbevonhatatlan érdemeik mellett – némileg leegyszerűsítő válaszokat adtak. Két szerzőt lehet ebben a vonatkozásban kiemelni. Az első Nicolai Rubinstein, a reneszánsz Firenze politikatörténetének elismert szakértője, akinek az 1958-ben publikált, úttörő tanulmánya az első jelentős kísérletet tette a békeallegória politikafilozófiai elemzésére. A freskó Rubinstein leírása szerint[25]

> „egy olyan összetett allegóriát ábrázol, amelynek a központi témáját az annak korabeli skolasztikus és jogászi értelmezése szerint felfogott arisztotelészi igazságosságelmélet képezi. A *Iustitia* és a *Pax* összekapcsolásában egyúttal ágostoni felhangok is megjelennek […] Az Igazságosság és a Közjó allegóriája az arisztotelészi politikai filozófia ikerfogalmainak képi megjelenítését adja, amely azonban csak akkor válik érthetővé, ha tekintetbe vesszük, hogy a korban hogyan értelmezték tovább és alkalmazták politikailag az arisztotelészi tant."

A középkori arisztoteliánus gondolkodók közül Rubinstein elsősorban Aquinói Szent Tamás (1225–1274) munkásságát és valószínűsíthető hatását emelte ki, kifejtve például, hogy a „jó kormányzás" vidéki életre gyakorolt hatását bemutató festmény „mintha Szent Tamás szavainak illusztrációja volna: »*per iustitiam autem conservatur pax civitatis*«."[26]

Másik szerzőnk, a cambridge-i eszmetörténeti iskola híres alakja, Quentin Skinner teljes joggal nehezményezte, hogy Rubinstein (csaknem) kizárólag Arisztotelészre és skolasztikus forrásokra vezette vissza Ambrogio politikai allegóriájának alapkoncepcióját, (döntően) figyelmen kívül hagyva a római és a prehumanista irodalmat. Skinner különösen meggyőzően hangsúlyozta ez utóbbi körben a retorika részét képező *ars dictaminis* műfajához tartozó két mű, Giovanni da Viterbo

[25] Rubinstein: Political Ideas in Sienese Art. 182, 186. Lényegében ezt az értelmezést vette át sokak mellett William Bowsky is. Lásd Bowsky: *A Medieval Italian Commune*. 288–291.

[26] Rubinstein: Political Ideas in Sienese Art. 188. Az idézet forrása Tamás *Politika*-kommentára. Vö. Aquinói Szent Tamás: *Sententia libri Politicorum* lib. 2 l. 9 n. 3.

Liber de regimine civitatum (1250 körül) és Brunetto Latini *Li livres dou trésor* (1266) című munkáinak jelentőségét. Úgy tűnik viszont, hogy átesett a ló túloldalára, amikor azt állította:[27]

> „kételyt érzek azzal kapcsolatban, hogy a skolasztikus politikai filozófia kontextusa vajon hasznos vagy akárcsak releváns útmutatót kínál-e Lorenzetti műalkotásának értelmezéséhez. Úgy vélem, hogy szinte semmi sincs a freskóciklus e középső részén [ti. a békeallegórián], ami Arisztotelész vagy Aquinói Szent Tamás gondolkodásának ismeretét előfeltételezné, és hogy az ikonográfiai koncepcióját az ezzel ellentétes feltevésből kiindulva magyarázták alapvetően félre."

Így ez az interpretáció ugyanúgy nem tűnik plauzibilisnek, mint Rubinsteiné – még ha ellenkező okból is. Elsősorban azért nem, érvel meggyőzően Patrick Boucheron, mert Skinner elemzése visszatérően az *ars dictaminis*, a humanizmus és a republikanizmus Arisztotelésszel és Aquinói Szent Tamással való mesterséges szembeállításán alapszik.[28] A reneszánsz és az ariszotelianizmus közötti viszonyról Paul Oskar Kristeller, akinek a reneszánsz humanizmus eredetére és kronológiájára vonatkozó téziseit Skinner tudatosan átvette (vagy pontosabban radikalizálta),[29] azt írta, hogy bár jelentős módosításokkal, de „a reneszánsz arisztotelianizmus egyértelmű törés nélkül folytatta a skolasztikus hagyományt".[30] A skolasztikus arisztotelianizmust a republikanizmussal ötvöző, a tomista politikaelméletet az itáliai városköztársaságok viszonyaira adaptáló teoretikusokra, Tolomeo da Luccára (1236 körül–1327) és Remigio de' Girolamira (1235–1319) már Rubinstein is felhívta a figyelmet.[31] Szent Tamást illetően pedig egy helyütt maga Skinner is elismerte esszéjében a tomista eszmék lehetséges jelenlétét – a három teológiai erény, az Igazságosság és a *Prudentia* formájában – Lorenzetti falfestményén, ám azon nyomban hozzátette, hogy ebből nem következtethetünk arra, hogy Lorenzetti *ténylegesen* Tamáshoz vagy más skolasztikus tekintélyhez folyamodott volna, hiszen ezekben az esetekben is támaszkodhatott a prehumanista szerzőkre, és valószínűleg így is tett.[32] De ugyan honnan tudhatnánk, hogy Lorenzetti a valóságban milyen textuális

[27] Skinner: Ambrogio Lorenzetti: The Artist as Political Philosopher. 3.

[28] Boucheron: Tournez les yeux. 1176.

[29] Lásd Skinner: Ambrogio Lorenzetti: The Artist as Political Philosopher. 56, 4. lj.

[30] Paul Oskar Kristeller: Humanism and Scholasticism in the Italian Renaissance, *Byzantion* 17 (1944–1945) 369. A magyarul is megjelenő *Szellemi áramlatok a reneszánszban* című klasszikus művében hasonlóképpen azt olvashatjuk: „A reneszánsz sok tekintetben még arisztoteliánus korszak, mely részben tovább viszi a középkori arisztotelianizmus áramlatait, részben pedig új irányba tereli ezeket az áramlatokat a klasszikus humanizmus és más jellegű gondolatok hatására." Lásd Paul Oskar Kristeller: *Szellemi áramlatok a reneszánszban*, ford. Takács Ferenc, Budapest: Magvető 1979. 73.

[31] Rubinstein: Political Ideas in Sienese Art. 185–186. Rajtuk kívül érdemes még megemlíteni Padovai Marsilius híres *Defensor pacis*át (1324) is.

[32] Skinner: Ambrogio Lorenzetti: The Artist as Political Philosopher. 46–47.

forrásból merített? És miért ne meríthetett volna egyszerre több forrásvidékről? Maria Monica Donato érzékletesen tapint rá ezzel kapcsolatban Skinner műértelmezésének Achilles-sarkára: az angol eszmetörténész az általa kiválóan ismert érett reneszánszra jellemző közvetlen, egyértelmű megfeleltetést keres autoritatív szöveg és kép között, csakhogy a középkori művészet esetében ez a viszony még sokkal lazább, sőt kifejezetten többértelmű volt; és ebből a szempontból Ambrogio még tőrőlmetszett középkori festő.[33] Egy másik alapvető probléma pedig abban áll, hogy Skinner – sarkosan fogalmazva – egyfajta eszmetörténeti csatamezővé redukálja Lorenzetti békeallegóriáját azzal, hogy az „önkormányzó republikanizmus", a „liberalizmus előtti szabadság" prehumanista ideológiája „illusztrációjaként" kezeli,[34] és bevalottan arra használja fel, hogy a segítségével Hans Baron (Rubinstein tanára) klasszikus „polgári humanizmus"-tézisét cáfolja, amely szerint a XV. század előtt nem beszélhetünk önálló republikánus ideológiáról.[35]

Mielőtt búcsút intenénk Lorenzetti békeallegóriájának, vegyük még utoljára közelről szemügyre a freskó néhány olyan, az erények különböző fajtáit ábrázoló apró részletét, amelyek híven fejezik ki a festmény „doktrinális eklekticizmusát".[36] Minden valószínűség szerint antik római vagy prehumanista hatásra utal többek között a Béke központi helye és diadalmas, aktív erőként való megjelenítése,[37] a *Fortitudo* „katonai erényként",[38] a *Magnanimitas* Seneca nyomán önálló erényként való szerepeltetése,[39] illetve egyes erények sajátos szimbolikája.[40]

Jellegzetesen arisztoteliánus vagy (tomista) skolasztikus elemnek tűnik viszont például a teológiai erényeknek – Hit, Remény, Szeretet – és a *Sapientiá*nak mint isteni bölcsességnek a freskó felső, „mennyei" régióiban lebegő alakként való ábrázolása,[41] a *Prudentia* színpompás öltözéke s közvetlenül az „uralkodó" mellett elfoglalt helye[42] és főképpen az Igazságosság kitüntetett szerepe. Utóbbi „megduplázása" elsőre talán nehezen megindokolható képi megoldásnak tűnik, mégis viszonylag könnyen megmagyarázható – többféleképpen is. Érvelhetünk úgy, hogy a jobboldalt

[33] Donato: Testi, contesti, immagini politiche nel tardo Medioevo. 321–333.

[34] Skinner: Ambrogio Lorenzetti: The Artist as Political Philosopher. 32, 55–56.; Quentin Skinner: Ambrogio Lorenzetti and the Portrayal of Virtuous Government, in uő: *Visions of Politics*, 2. kötet: *Renaissance Virtues*, Cambridge: Cambridge University Press 2002. 93. Vö. Quentin Skinner: *Liberty before Liberalism*, Cambridge: Cambridge University Press 1998.

[35] Boucheron: Tournez les yeux. 1177. Vö. Hans Baron: *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, Princeton: Princeton University Press 1955.

[36] E kifejezést Rubinsteintől kölcsönzöm. Lásd Nicolai Rubinstein: Le allegorie di Ambrogio Lorenzetti nella Sala della Pace e il pensiero politico del suo tempo, *Rivista storica italiana* 109 (1997) 3. 788.

[37] Skinner: Ambrogio Lorenzetti: The Artist as Political Philosopher. 31–33; Rubinstein: Political Ideas in Sienese Art. 186–187.

[38] Skinner: Ambrogio Lorenzetti: The Artist as Political Philosopher. 50–51.

[39] Uo. 27–31, 48.

[40] Uo. 48–52: ide tartozik például a *Prudentia* három lángnyelvvel, a *Temperantia* homokórával és bizonyos erények drágakőként való ábrázolása.

[41] Rubinstein: Political Ideas in Sienese Art. 183, 185.

[42] Skinner: Ambrogio Lorenzetti: The Artist as Political Philosopher. 47.

látható nőalak az igazságosságot mint a kormányzás módját jelképezi, a baloldali pedig az igazságosságot a politikát vezérlő elvont elvként jeleníti meg.[43] De talán meggyőzőbbnek tűnik az a magyarázat, miszerint az előbbi ábrázolás a prehumanista felfogásnak feleltethető meg, amely szerint az igazságosság sorban a többi erény után – tehát a kép szélén – következik,[44] míg az utóbbi egy, az igazságosságot majdhogynem a teológiai erények magasságában elhelyező, s a felirat tanúsága szerint „szent erényként" elgondoló tomista koncepciót tükröz.[45]

FELHASZNÁLT IRODALOM

Baron, Hans: *The Crisis of the Early Italian Renaissance,* Princeton: Princeton University Press 1955.

Boucheron, Patrick: „Tournez les yeux pour admirer, vous qui exercez le pouvoir, celle qui est peinte ici". La fresque du Bon Gouvernement d'Ambrogio Lorenzetti, *Annales* 60 (2005) 6. 1137–1199.

Boucheron, Patrick: *Conjurer la peur. Sienne, 1338. Essai sur la force politique des images,* Párizs: Seuil 2013.

Bowsky, William M.: *A Medieval Italian Commune: Siena under the Nine, 1287–1355,* Berkeley: University of California Press 1981.

Burckhardt, Jacob: *A reneszánsz Itáliában,* ford. Elek Artúr, 2. kiadás, Budapest: Képzőművészeti Alap 1978.

Dessì, Rosa Maria: La giustizia in alcune forme di comunicazione medievale. Intorno ai protesti di Giannozzo Manetti e alle prediche di Bernardino da Siena, in Ginetta Auzzas, Giovanni Baffetti és Carlo Delcorno (szerk.): *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII–XVI,* Firenze: Olschki 2003. 201–232.

Dessì, Rosa Maria: L'invention du „Bon Gouvernement". Pour une histoire des anachronismes dans les fresques d'Ambrogio Lorenzetti (XIVe–XXe siècle), *Bibliothèque de l'École des chartes* 165 (2007) 2. 453–504.

Dessì, Rosa Maria: „Diligite iustitiam vos qui iudicatis terram" (Sagesse I, 1). Sermons et discours sur la justice dans l'Italie urbaine (XIIe–XVe siècle), *Rivista internazionale di diritto comune* 18 (2007) 197–230.

Donato, Maria Monica: Testi, contesti, immagini politiche nel tardo Medioevo: esempi toscani. In margine a una discussione sul „Buon Governo", *Annali del'Instituto storico italo-germanico in Trento* 19 (1993) 305–355.

Donato, Maria Monica: „Cose morali, e anche appartenenti secondo e' luoghi": Per lo studio della pittura politica nel tardo Medioevo toscano, in Paolo Cammarosano (szerk.): *Le*

[43] Boucheron: *Conjurer la peur*. 158

[44] Skinner: Ambrogio Lorenzetti: The Artist as Political Philosopher. 48.

[45] Boucheron: *Conjurer la peur*. 157–158. Skinner is hangsúlyozza, hogy a prehumanista szerzők nem ismerték a *iustitia distributiva* és *iustitia commutativa* közötti, arisztotelészi gyökerű tomista különbségtételt. Lásd Skinner: Ambrogio Lorenzetti: The Artist as Political Philosopher. 37.

forme della propaganda politica nel due e nel trecento, Róma: École française de Rome 1994. 491–517.

Donato, Maria Monica: Il pittore del Buon Governo: Le opere „politiche" di Ambrogio in Palazzo Pubblico, in Chiara Frugoni (szerk.): *Pietro e Ambrogio Lorenzetti,* Firenze: Le Lettere 2004. 201–209.

Frojmovič, Eva: Giotto's Allegories of Justice and the Commune in the Palazzo della Ragione in Padua: A Reconstruction, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 59 (1996) 24–47.

Gilbert, Creighton: The Fresco by Giotto in Milan, *Arte Lombarda* 47–48 (1977) 31–72.

H. Szilágyi István: A jog szociológiai fogalma, in Loss Sándor (szerk.): *Bevezetés a jogszociológiába,* Miskolc: Bíbor 1999. 6–45.

H. Szilágyi István: Ember, társadalom, kultúra – alapfogalmak, in H. Szilágyi István (szerk.): Társadalmi-jogi kutatások, Budapest: Szent István Társulat 2012. 26–43.

Kristeller, Paul Oskar: Humanism and Scholasticism in the Italian Renaissance, *Byzantion* 17 (1944–1945) 346–374.

Kristeller, Paul Oskar: *Szellemi áramlatok a reneszánszban,* ford. Takács Ferenc, Budapest: Magvető 1979.

Pelham, Georgina: Reconstructing the Programme of the Tomb of Guido Tarlati, Bishop and Lord of Arezzo, in Joanna Cannon és Beth Williamson (szerk.): *Art, Politics, and Civil Religion in Central Italy, 1261–1352,* Aldershot: Ashgate 2000. 81–83.

Rubinstein, Nicolai: Political Ideas in Sienese Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 21 (1958) 3–4. 179–202.

Rubinstein, Nicolai: Le allegorie di Ambrogio Lorenzetti nella Sala della Pace e il pensiero politico del suo tempo, *Rivista storica italiana* 109 (1997) 3. 781–802.

Skinner, Quentin: Ambrogio Lorenzetti: The Artist as Political Philosopher, *Proceedings of the British Academy* 72 (1986) 1–56.

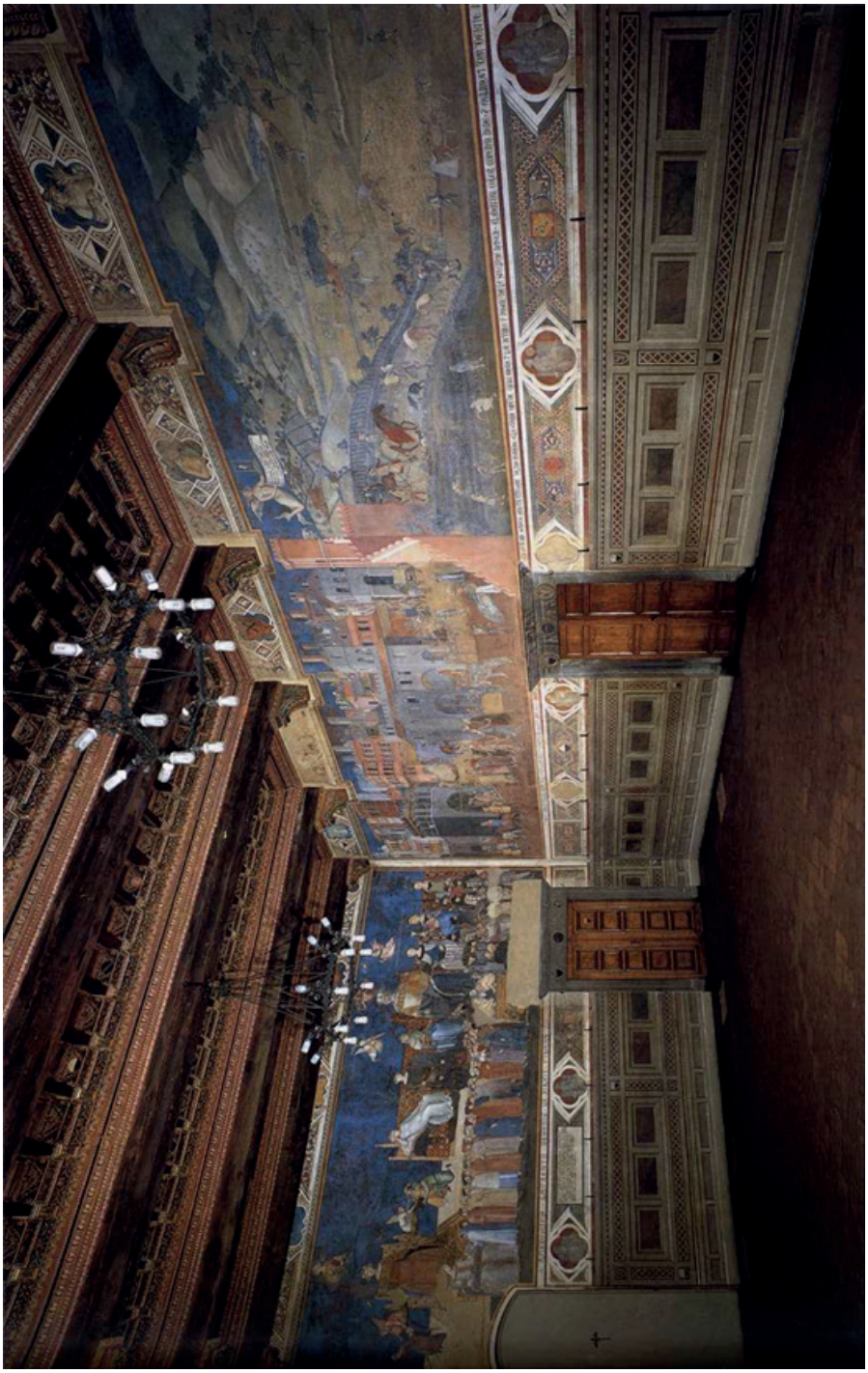
Skinner, Quentin: *Liberty before Liberalism,* Cambridge: Cambridge University Press 1998.

Skinner, Quentin: Ambrogio Lorenzetti's Buon Governo Frescoes: Two Old Questions, Two New Answers, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 62 (1999) 1–28.

Skinner, Quentin: *Visions of Politics,* Cambridge: Cambridge University Press 2002.

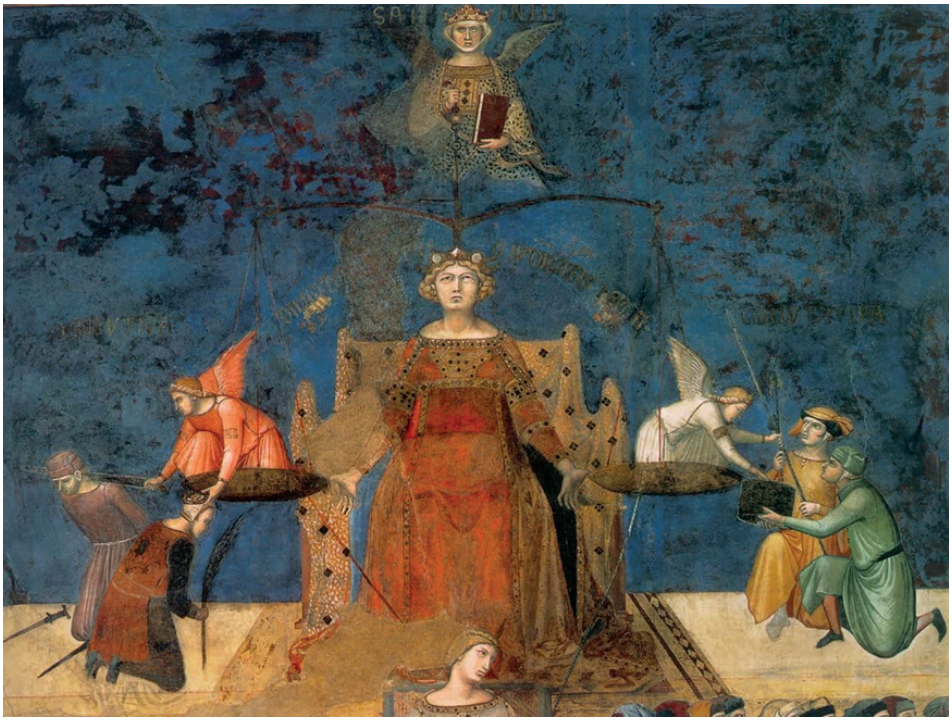
Southard, Edna Carter: Ambrogio Lorenzetti's Frescoes in the Sala della Pace: A Change of Names, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 24 (1980) 3. 361–365.

Vasari, Giorgio: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete* [1550], szerk. Vayer Lajos, ford. Zsámboki Zoltán, Budapest: Magyar Helikon 1973.



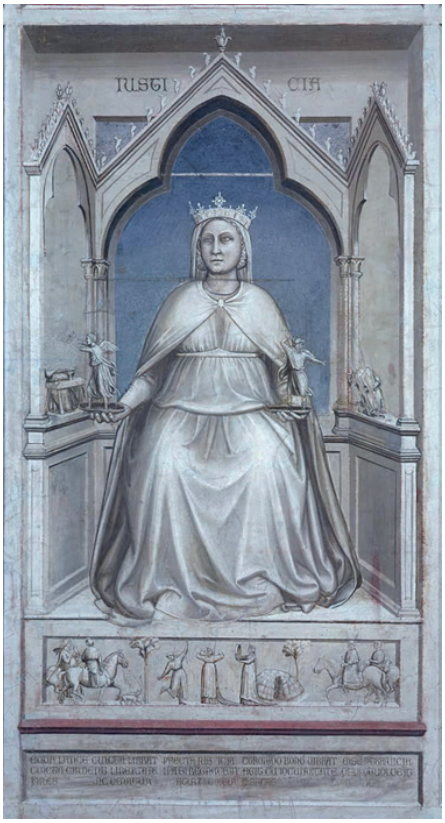
A sienai városháza *Sala della Pace* terme

Ambrogio Lorenzetti békeallegóriája



A békeallegória részlete: *Iustitia*

Simone Martini *Maestà*ja a tanácsteremben (részlet):
„*Diligite iustitiam qui iudicatis terram*”



Giotto di Bondone:
Igazságosság, Padova, Scrovegni-kápolna