

Szmodis Jenő

## A jog és a művészetek

### ■ Egy „boldog kor”

Volt a nyugati kultúrának egy csodálatos szakasza, amikor a művész tudóssá is vált, a tudós pedig bátran fejezte ki magát a művészet által is. A reneszánsz kora volt az, amikor művészet és tudomány *már és még* együtt volt, s átjárták egymást. A tudománynak persze előbb ki kellett bontakoznia a teológiai szemlélet közegéből. A hét szabad művészet (grammatika, retorika, dialektika, asztrológia, aritmetika, geometria és a muzsika) újabb tudományokkal bővült, s mindinkább valódi tudománnyá érett. A művésznek pedig ki kellett lépnie a névtelenségből, hogy a művészet – a társadalmi megítélést illetően – lassan egyenrangúvá váljon a szellem egyéb megnyilatkozási formáival. A művészetben mind nagyobb teret kapott az egyéniség, akár az ábrázolásban, akár az alkotó személyének előtérbe kerülésével. A duecento Bonanno Pisanója az egyik első, akit név szerint ismerhetünk. Ama boldog kor kezdetei tehát a 12–13. század fordulójának tájékára tehető, hogy a következő idők már az igazi humanizmus jegyében teljenek.

A trecento a tudomány és a művészet összefonódásának nagy százada, amely nemcsak az *Isteni színjátékkal* kezdődik, hanem Danténak az *államtudomány* szempontjából is becses röpiratával, a *De monarchiával*, amelyben a világi hatalom emancipációját követeli az egyházi hatalommal szemben. Dante *történelmi* analógiákat hoz fel, *jogászkodik* igazának alátámasztása érdekében. Politikai röpirata *költői* nyelvű és hevületű, s egyúttal a társadalombölcselet becses emléke. A költő egyúttal politizál, mert a *Commedia* Poklába veti politikai ellenfeleit, míg felmagasztalja, akikkel rokonszenvezik. S ha Machiavellit tekintjük a politikatudomány megalapozójának, úgy Dantét bízvást nevezhetjük Machiavelli elődjének.

Tudjuk, hogy a tudományok szakosodása, a művészetek professzionálissá válása milyen előnyökkel járt e szellemi formák fejlődésére. Arra azonban, hogy a *szakosodás* mi-féle gondokat vetett fel, viszonylag későn hívta fel a figyel-

met Ortega *A tömegek lázadásában*. A 20. század elején maró gúnnyal illette a szaktudóst, aki sokszor még büszke is más területeken való tájékozatlanságára. Jung kifejezését idézve: a fejlődés prométheuszi vétségéért az árat meg kellett fizetni. A tudományos szemlélet mindinkább hátat fordított az intuíciónak, noha a legkiválóbb tudományos teljesítmények többnyire valamilyen sejtésből erednek. Valahogy akként, amint Jung gyanította: minden nagy felfedezés egy archetipikus kép felismeréséből származik. Az energia megmaradásának törvényét is egy ilyen, a kollektív tudattalanban rejlő kép fogalmi szintre jutásával magyarázta. Hérakleitosz örökkön élő tüze, a lélek halhatatlansága mind ugyanannak az igazságnak a kifejeződése.

Csakhogy a művészek valószínűleg *bensőségesebb* és *intenzívebb* kapcsolatban állnak ezekkel az archetipikus képekkel, a tudattalan mindannyiunkban rejlő sajátos mintázatával. Ez az ő hallatlan előnyük mind a hétköznapi, mind a tudós emberekkel szemben. Az intuíció, a művészi invenció olyan kérdéseket állít az alkotó elé, amelyek annak előtte értelmi vizsgálat tárgyát nem képezték. A művész gyakran *előbb* érzékeli a problémát, amit a tudós csupán évekkel, évszázadokkal később vesz bonckése alá. A következőkben néhány konkrét példán igyekszem megvilágítani a művészi látásmód hallatlan előnyeit a ráció hűvös mérlegeléséhez képest. Ennek során megpróbálom vázolni, hogy a nyugati jogkonceptió átalakulását, jogunknak a morális tartalmaktól való elszakadását mennyivel korábban és pontosabban érzékelt, érzékeltette a művészet, mint maga a jogtudomány. Ehhez azonban röviden át kell tekintenünk a nyugati jogfelfogás változásait.

### A jogfelfogás átalakulásáról

Saját szakterületem, a jogfilozófia egyik legkeményebb diójának számít a jogpozitivizmus kérdése. Ez a 19. századi elméleti irányzat határozottan deklarálta, hogy a jog nem azonos az egyéb társadalmi jelenségekkel, s hogy ezek egymástól való elhatárolása szükséges. A jog

az állam hatalmi parancsa, olyan formális kényszerrend, amely nem tévesztendő össze sem a szokással, sem az illemmel, sem pedig az erkölccsel. Sajátos autonómiával rendelkezik, egy-egy jogszabály legitimitása alapvetően formai követelmények teljesülésén nyugszik. Az arra jogosított szerv, az előírt rendben kell hogy megalkossa. Később Adolf Merkelnél és Hans Kelsennél felmerül az ún. joglépcső-elmélet. Minden jogszabály egy magasabb szintű jogszabályon kell, hogy nyugodjék egészen a hipotetikus alapnormáig. Ebben a felfogásban a jog egy logikai rend. A jog tartalmi, elsősorban erkölcsi alapú kritikája ún. metajurisztikus elemekkel való operálásnak minősül. Mindez pedig szoros kapcsolatban áll az ún. *jogbiztonság* értékével, amely elvileg a kiszámítható gazdasági forgalmat szolgálja. Az igazságtalan jog kérdése a jogpozitivisták szemléletben gyakorlatilag fel sem merül, legfeljebb a jog természetéhez képest inadekvát akadékoskodásnak minősítve azt. A szélsőséges jogpozitivisták felfogásban a jognak ugyanis nem fogalmi eleme az *igazságosság*.

A jogpozitivismus kialakulása szoros összefüggésben áll a kapitalista rend uralomra jutásával és a modern, polgári állam létrejöttével. A fejlődés egy későbbi szakaszában, különösen a világháború és a náci rendszer tanulságaiból okulva, ismét megélnék a természetjogi törekvések, amelyek a joggal szemben már bizonyos etikai minimumot támasztottak. E szemléletben ahhoz, hogy az állami szabályokat jognak lehessen nevezni, a normáknak tartalmazniuk kell egy bizonyos etikai minimumot, de a szabályok legalábbis nem lehetnek ellentétesek ezzel az etikai minimummal.

Fontos azonban látnunk azt is, hogy a jogpozitivismus nem lett volna oly sikeres, e szemlélet nem uralkodott volna olyan hosszú ideig, ha nem rendelkezne *mélyebb gyökerekkel* az európai gondolkodásban. A római jog, aminek kialakulásában nagy szerepe volt az etruszk eredetű formalista-fatalista vallásosságnak, sokáig őrizte alapvető jellegzetességeit, a szöveghez kötöttséget és a hétköznapi moralitás iránt való közömbösséget. Ez a merevség többek között a görög filozófia (elsősorban a sztoicizmus és az epikureizmus) hatására lassanként oldódott, azonban megmaradt a jog *önértékként* való kezelése. A késő antikvitás idején és a korai középkorban a keresztény szemlélet új értékeket jelenített meg, egyúttal elhozta – a római joggal ugyancsak összefüggő – kánonjog és az egyházi jogszolgáltatás kiemelt jelentőségét. A Biblia tanítása és az isteni jog mindenek felett való elsőséget élvezett, ami egyúttal a pápa sajátos közjogi szerepét is erősítette. Az Egyházi Állam világi törekvései azonban óhatatlanul hívták életre a világi hatalom,

a világi uralkodók emancipációs igyekezetét. Ebben a folyamatban – az Aquinói Szent Tamás által kikristályosított jogfelfogás dominanciáját követően – kiemelkedően fontos állomás Dante *De monarchiája*, amelyet Pádúai Marsilius, William Occam, John Wycliffe, Husz János fellépése követett.

Az uralkodók a 14–15. századtól mindinkább sajátos hatalmi pozíciót értek el az egyházzal szemben, míg végül a reformáció egyértelműen a világi hatalom és a világi jog dominanciája felé billentette a mérleget. A 16. század a korai abszolutizmus kora, amelyben a jog az *uralkodó rendelkezése*. Ebben az értékválsággal terhes időben különösen felértékelődött a római jog szerepe, s ez egyúttal azt is jelentette, hogy a jog *önértékként* való szemlélete a nyugati kultúrában megerősödött. A világi jog megerősödésével a jog erkölcsi alapjai kérdőjeleződtek meg. A kor szaklappangó kérdése: vajon mi a jog mércéje?

Erre majd csak a 17. században kibontakozó modern természetjog próbál választ adni, Grotius, Pufendorf és a többiek. Csakhogy a 16. században átmenetileg kialakult egyfajta prepozitivismus, amely a jogban nem látott többet, mint *hatalmi parancsot*, olyat, amit minden körülmények között követni kell. Az ebben rejlő *abszurdumokra* azonban nem teoretikus művek hívták fel elsőként a figyelmet, hanem *irodalmi* alkotások. Fontos azonban megjegyezni, hogy ezt megelőzően már a képzőművészetben is mutatkoztak annak jelei, hogy a nyugati jogfelfogás átalakulóban van. Hogy érzékletesebben álljon előttünk szekuláris és formálissá váló jogunk sajátos útja, célserű előbb két 16. századi irodalmi emléket felidézni.

### Írók a jog átalakulásáról

Montaigne – aki maga is törvénytudó volt – az *Esszé*-ben összegzi a 16. századi jog állapotával kapcsolatos tapasztalatait. Mint írja: „Franciaországban több a törvényünk, mint a világ összes többi részének együttvéve, és több, mint amennyi Epikurosz összes világainak az elkörmányzásához kellene: »Uti olim flagitiis, sic nunc legibus laboramus« – mint egykor a gonosztetteket, most a törvényeket nyögjük.”<sup>1</sup> A jog pozitivistikus, egyúttal mindenható jellegét illető kételyét fogalmazza meg, amikor mindehhez hozzáfűzi: „Cselekedeteink, amelyek örökös változásban vannak, nemigen kapcsolhatók össze a megváltoztathatatlan és mozdulatlan törvényekkel. Minél kevesebb van belőlük, minél egyszerűbbek és általánosabbak ezek, annál kívánatosabbak, sőt azt hiszem, jobb lenne, ha egy se volna, mint annyi, amennyi nekünk van.”<sup>2</sup> Ez a fenntartása igencsak egybecseng Arisztotelész álláspontjával, amely a törvény általános és az eset külö-

nös jellegének ellentétére hívta fel a figyelmet. Az európai jogbölcseletben az elsők között figyelmeztet ugyanis az *értelmezés* hatalmára, a jogértelmezésben rejlő, gyakran szinte korlátlan lehetőségekre. Mint írja: „...nincs nagyon kedvemre annak a vélekedése, aki egykor jónak látta a törvények sokaságával féken tartani a bírák hatalmát és szájukba rágni a paragrafusokat; nem látta be, hogy ugyanannyi a szabadság és mozgás lehetősége a törvények értelmezésében, mint megalkotásukban.”<sup>73</sup>

Másrészt igencsak tisztában van az értelmezés korlátaival is egy pozitivistikus, a méltányosságot alapvető elemként nem hordozó jogrendszer esetén. Mint írja: „Hányszor derítettük ki, hogy ártatlanok bűnhődtek, mármint a bírák hibáján kívül, és hányan lehettek, akikről nem deríthettük ki soha? Például az én időmben történt: néhány embert gyilkosság miatt halálra ítélték; az ítélet ugyan nincs kihirdetve, de megállapították és meghozták. Ekkor a bírakkal tudatják egy szomszédos alacsonyabb rangú törvényszék tagjai, hogy van néhány foglyuk, akik nyíltan bevallották ezt a gyilkosságot, és minden kétségen felül fényt derítettek az egész ügyre. Tanácskozás kezdődik, hogy mármost félbeszakítandó-e az előbbieken hozott ítélet végrehajtása. Felhozzák, hogy az eset példa nélkül való, és későbbi ítéletek felfüggesztésének precedensül szolgálna, hogy az elmarasztalás törvényesen megtörtént, és a bírának nincs okuk a megbánásra. Egyszóval a szegény ördögöket feláldozzák az igazságszolgáltatás formuláinak.”<sup>74</sup>

Nem véletlen, hogy éppen a 16. században, annak is a legvégén (1596-ban) kerül színpadra egy mű – Shakespeare *A velencei kalmárja* –, amelynek drámai alapkonfliktusa elképzelhetetlen lett volna a nyugati jog profanizálódása és ezzel összefüggésben szövegek központúvá alakulása nélkül. Shakespeare a *Gesta romanorum*-ból vett története által zseniálisan érzékeli a kultúra és egyúttal a jogi kultúra gyökeres változását, és ennek lényegét végletekig kiélezett metaforájában, ama egy font húsban fejezi ki. A cselekmény – részben a korízlés, részben pedig a metafora abszurditása miatt – nem ér tragikus véget, a hitelező Shylock nem hasíthatja ki az adós, Antonio testéből a „zálogul” lekötött húsdarabot, ami a hitelező szándéka szerint az adós szíve volna. Csakhogy a tragédia nem azért marad el, mert nyilvánvalóan gyilkos szándék vezet a hitelezőt, hanem azért is, mert az ál-jogászként feltűnő Portia a shylocki követelés *betűhöz ragaszkodásához* hasonló *szórszálhasogatással* mutat rá, hogy a szerződés csak egy font húsról szól, de egy csepp vérről sem. A szövegek központú galádságot tehát az ugyancsak szövegek központú találékonyság győzi le. Egy ilyen dráma aligha

születhetett volna meg száz esztendővel korábban vagy a 20. századi „jogtalan jog” kategóriájának megszületését követően. A 16. századtól azonban évszázadokon át borzadással, de az abszurd problémára való bizonyos fokú ráhangolódással szemlélték e művet és a benne alakot öltő dilemmát nézők és olvasók ezrei. És alighanem még mi is. A jognak ilyen, a szöveget előtérbe helyező felfogása vezetett el aztán a szélsőséges normativizmushoz, a jogpozitivizmushoz, a jognak önreferenciálisan zárt rendszerként való elgondolásához. Mindezt azonban a művészek *előbb* érzékelték, mint a tudósok, legalábbis előbb artikulálták az ebben rejlő problémákat.

### A jogfelfogás átalakulásának tükröződése a képzőművészetben

Amint korábban említettem, a jog *formálissá* válásának fontos előzménye volt a jog *profanizálódása* és a világi uralkodók emancipációs küzdelme az egyházi hatalommal szemben. Ez fokról fokra áthatotta a jog természetéről való gondolkodást is. Hangsúlyoznunk kell, hogy a képzőművészet bevonása a joggal kapcsolatos vizsgálódások körébe bizonyos mértékig problematikusnak tekinthető. Kétségtelen, hogy a szobrászat, az építészet, a festészet számos ponton találkozhat a jog világával, ez azonban a legtöbb esetben igen keveset árul el közvetlenül az adott kultúra és kor joggal kapcsolatos elképzeléseiről. A képzőművészet ugyanis természetéből fakadóan *nem fogalmi* kifejezési mód, míg a nagy jogrendszerek alapvetően még akkor is fogalmakkal dolgoznak, ha nem törekednek következetesen kimunkált terminológia megteremtésére, a fogalmi distinkciók árnyalt rendszerének kiépítésére.

A képzőművészet joggal kapcsolatos reflexiói közül a legtanulságosabbaknak az utolsó ítélet-ábrázolásokat és ennek az ábrázolási típusnak a változásait látom. Aligha kell hangsúlyozni, hogy az *ítéletnek* és az azzal összefüggő képzeteknek a jog terrénumán belül kiemelt jelentősége van. Végző soron az ítélet az a tényező, amely egyértelmű határozottsággal felismerhetővé teszi a jogok és kötelezettségek alapját. Egyáltalán nem véletlen, hogy az amerikai jogfilozófiában régóta tartja magát az elképzelés, hogy a pozitív jog szabályai pusztán *prognózisok* a bíró majdani döntésére vonatkozóan, s a jog magában az ítéletben, az ítélezés által tárul fel. Az ítélet tehát olyan eleme a jogéletnek, amely más mozzanatokhoz kevéssé hasonlítható módon utal a jogszolgáltatás *legfőbb mércejére*, a jogképzet központi elemére. Ez a központi elem a középkorban inkább egy teológiai természetű *igazságkoncepcióval*, az újkorban pedig – a jog fokozatos önértékké válásával – a jogbiztonság eszméjével azonosítható.

A festészet különösen kedvelt képtípusa az Utolsó Ítélet. Ez a téma első megközelítésre merőben szakrális természetű, így látszólag igen távoli kapcsolata a ma már profán jelenségként felfogott joghoz. Csakhogy a *téma hangsúlyossá* válása abban a korszakban, nevezetesen a késő középkorban következett be, amikor a jog még távolról sem vesztette el szakrális összefüggéseit. A 14. században, amikor a nagyméretű Utolsó Ítélet-freskók megjelennek, a szakrális és a világi jog szorosabb egységet képezett, mint a 16. században, amikor ez a képtípus – a századelő monumentális alkotásai után – fokozatosan egyre ritkábbá vált. Az Utolsó Ítélet az érett feudalizmus századaiban – összefüggésben a világi ügyekben még

lyosabbá vált az igazság és az ítélezés *szakrális* ábrázolása. Ehhez nem csekély mértékben járulhatott hozzá egy igen fontos irodalmi alkotás, a 13. századi ferences szerzetes, Tommaso da Celano költeménye, a *Dies irae*, amely utóbb a liturgikus szövegek rangjára emelkedett. Az Utolsó Ítélet-ábrázolásokon ugyanis gyakorta feltűntek Celanói Tamás versének részletei, amelyek persze a *Jelenések könyvé*n, és a korábbi ábrázolási formákon is nyugszanak. Ilyenek a mindenkit Krisztus ítélőszéke elé szólító trombiták (Tuba, mirum spargens sonum), az emberek cselekedeteit tartalmazó könyv (Liber scriptus proferetur), a rosszakat perzselő lángok (Confutatis maledictis, Flammis acribus addictis).



meglévő egyházi jogszolgáltatással – teológiai jelentőségén túl közvetett módon kapcsolódott tehát a profán joghoz is. Ahhoz a világi jogélethez, amely ugyan bizonyos fokú önállóságot élvezett a kánonjog mellett, ám amely attól még nem teljesen szakadt el. A nagyméretű Utolsó Ítélet-ábrázolások ráadásul pontosan abban a hozzávetőleg háromszáz évben (kb. a 14. századtól a 16. századig) tárják elénk jelentőségteljes történetüket, amelyben a jog-konceptió prepozitivistá átalakulására sor került. A reneszánsz három nagy századában tehát, amely kor kezdetén Dante a világi hatalom emancipációját követeli, s amely korszak végén Montaigne és Shakespeare már a profán, formális jog visszasságait ostorozták.

Miközben a hatalommal és a joggal kapcsolatos elgondolások egyre *világiasabbakká* váltak, a képzőművészetben – mintegy ennek „ellenhatásaként”, s talán részben a megrendelő egyház igénye szerint is – egyre hangsú-

#### A jó Pásztortól az ítélő Krisztusig

Nem minden tanulság nélkül való röviden áttekintenünk az Utolsó Ítélet-ábrázolások alakulását a korai középkortól a reneszánsz hajnaláig. Ennek során megfigyelhető, hogy az ábrázolások az idők folyamán egyre inkább előtérbe állítják Krisztus *ítélő bírói* szerepét és az ítélezés *szigorúságát*. A Krisztus-ábrázolások legkedveltebbje sokáig a *jó Pásztor* volt, ami *János evangéliumának* 10. fejezetéből vette témáját. A Pásztor bemegy az akolba, a juhok pedig megismerik hangját, és követik, majd a Pásztor terelgeti nyáját. Ez az ábrázolás – amint Vanyó László írja – a keresztelőkápolnáknban a bűnbocsánatot jelképezte.<sup>5</sup> Függetlenül attól, hogy Tertullianus ezt a megbocsátást csupán a megkeresztelkedés előtt elkövetett bűnökre érti,<sup>6</sup> világos, hogy Krisztus *bűnöket eltörlő, könyörület*s ábrázolása a domináns az ókeresztény művészetben. Jellemző, hogy a kárhozottak túlvilági kínzásának motívu-

ma először egy apokrifban, a Kr. u. 2. századból való ún. Péter-apokalipszisban kerül elő.<sup>7</sup> Alexandriai Kelemenél – ugyancsak a 2. században – a Pásztor törvényadó is, aki az út végén bíróvá válik.<sup>8</sup> Mindez azonban nem változtat azon, hogy az ábrázolásokon az ítélő Krisztus sokáig *nem rettegett bíró*. Az Utolsó Ítélet-ábrázolások ugyanis a korai keresztény művészetben *szimbolikusak* voltak: középen Krisztus helyezkedik el, aki elválasztja a jobbán álló bárányokat a balján lévő bakoktól.<sup>9</sup> Ez

Nagyjából ugyanebben az időben jelennek meg az ítélő Krisztus ábrázolások a román katedrálisok kapuzatán. A 11–12. századi conques-i Saint-Foy-székesegyház Utolsó Ítéletet megjelenítő kapuzata egyébként annak az auvergne-i iskolának az alkotása, amelynek művészetében egyedül jelentkezik a jó Pásztor-ábrázolás is.<sup>13</sup> Ugyancsak figyelmet érdemel a 12. századi bourges-i Saint-Étienne-katedrális, vagy a vele nagyjából egykorú Saint-Lazare-székesegyház Autun-ben, melyek szép példáját adják az

az ábrázolás a jellemző az 5. és 6. századi szarkofágokra és mozaikokra. A 8. században Bizáncban alakulhatott ki egy sokrészes kompozíció, amelyen Krisztus mellett megjelenik Mária és Keresztelő Szent János, valamint a mennyei udvartartás kerubokkal, arkangyalokkal, alant sírjuktól kikelő holtakkal, akiket egy harsonás angyal kelt életre.<sup>10</sup> A legkorábbi, immár nem szimbolikusnak tekinthető ábrázolások 9–10. századi könyvminiatúrák lapjain maradtak fenn, a kép felső sávjában a szentekkel és angyalokkal övezett Krisztussal, alsó sávjában pedig az üdvözültekkel és a kárhozottakkal.<sup>11</sup> Ez az ábrázolási mód nagyobb méretű megfogalmazásban csupán a 11. századtól jelenik meg.<sup>12</sup>

Utolsó Ítélet korai plasztikus ábrázolásainak. Jellemző erre a kompozícióra, hogy Krisztus nem csupán kiemelt, centrális helyen szerepel, de egyúttal jelentősen megnövelt arányokkal, ami által nem csupán uralkodik a látványon, de minden egyéb tényező szinte mellékessé is válik.

Gyakran ábrázolják Krisztust mandalában trónoló Pantokrátorként, mely ábrázolási forma ugyancsak a kódexek világából ered. A legkorábbi Krisztus-Pantokrátor-ábrázolás az 586-ból származó, Észak-Mezopotámiában készült ún. Rabbúla-kódexben maradt fenn, amely *A Megváltó mennybemenetelét* örökíti meg.<sup>14</sup> Fontos hangsúlyozni, hogy a Pantokrátor – akárcsak a jó Pásztor – eredetileg kizárólag *pozitív* üzenetet hordozott. Ő a halá-

lon győzedelmeskedő és az örök életet ígérő Istenfiú. Csak később fonódik alakjához az örök kárhozat ígérete, amikor mandalája köré szerveződik az Utolsó Ítélet aktusa.

Figyelmet érdemel azonban, hogy a katedrálisokat díszítő Utolsó Ítéletek – mivel Krisztus a hangsúlyos szereplő bennük, s mert az épület egész homlokzatához képest e kompozíciók nem tekinthetők az *egész látványt* meghatározó elemnek – még nem oly hátborzongatók, mint a későbbi, egész falat betöltő Utolsó Ítélet-freskók. Igaz ez akkor is, ha e plasztikus ábrázolások a kárhozottak szenvedéseit adott esetben realiztikusan ábrázolják.

értése szempontjából, nem utolsósorban azért, mert legfontosabb gondolatai Páduai Marsiliusnál és Occamnél is visszaköszönnek. Dante – amiként Szent Tamás – az egész emberiséget egy nagyobb állami egységben képzelte el. Csakhogy amíg Tamásnál a világ népei egyfajta spirituális „*respublica sub Deo*”-ban egyesülnek, Dante már egy *tényleges világi monarchia* keretei között látja kívánatosnak az emberiség egyesülését.

Világos tehát, hogy ebben az átalakuló korban az *ítélkezés jogának* kérdései még akkor is aktuális hatalmi politikai jelentőséggel bírtak, ha merőben transzcendens és



### Az Utolsó Ítélet a festészetben

A végítélet nagy felületen való egyik első festői megörökítése Giotto 1306-ból való munkája a padovai Scrovegnikápolnában. E mű megszületésére csupán négy évvél az után került sor, hogy a pápaság még egy határozott kísérletet tesz elveszni látszó világi befolyásának visszaszerzésére. 1302-ben VIII. Bonifác (még római székhelyű) pápa *Unam Sanctam* kezdetű bullájával summázatát adja, és az egyházi jog szabályává avatja a pápák világi aspirációit és *elsőbbségi igényét* a világi hatalom képviselőivel szemben. Ez a kor hatalmi viszonyainak megfelelően elsősorban a német-római császárral szembeni primátus igényét jelentette. Egy későbbi – immár avignoni – pápa, XXII. János *In nostra et fratrum* kezdetű bullája a bonifáci hagyományokat követi.

Dante – aki guelfek és ghibellinek harcában a császárpárti ghibellinek oldalán állt – 1314–15 táján írta meg, és 1318–20 körül véglegesítette legfontosabb politikai-jogi írását, a *De monarchiát*. E munka kulcsfontosságú a későbbi középkor és kora újkor átalakuló jogszemléletének meg-

a végső időket idéző összefüggésben merültek fel. Aligha véletlen, hogy az Utolsó Ítélet éppen a 14. században vált különösen kedvelt és monumentális formában feldolgozott témává a festészetben. A téma mind hangsúlyosabbá válásának folyamatában igen jelentős állomásnak tekinthető Vitale da Bologna 1350 körüli alkotása Pomposában. Itt a horrorisztikus elemek naturalisztikus ábrázolása már odáig megy, hogy a miséről távozóknak az ítélő Krisztus alatt látniuk kell magát a Sátánt is, amint szájából a lenyelt kárhozottak testrészei kandikálnak ki.

A túlvilági kín naturalisztikus ábrázolása csakhamar túljutott az Alpokon, és a németalföldi Limbourg fivérek a 15. század első felében a *Très Riches Heures du Duc de Berry* kódex egyik miniatúráján a *poklot* már önállóan is megörökítik, benne a kárhozottak ördögök általi kegyetlen kínzásával. Érdemes e helyen utalni arra is, hogy a németalföldi ábrázolások általában nagyobb részletgazdagsággal és fokozottabb naturalisztikus igyekezettel kezelik a témát, míg az itáliai feldolgozá-

sokon – legalábbis az északi típusokkal való összevetésben – gyakran érezhető a téma bizonyos szimbolikus könnyítése, az alakok elrendezésének egyfajta dekoratív koreográfiája. A téma időközben Itáliában is meghódította a festészet egyéb területét. Fra Angelico 1431 körüli triptichonja immár oltárképként tárja elénk az Utolsó Ítélet, ahol a pokolnak – akár Danténál – szabályos bugyrai vannak, s ahol az ördög a pomposai ábrázoláshoz hasonló módon nyeli el a kárhozottakat.

A 15. század egyébként – amint arra Karl Küntle figyelmeztet – a témafeldolgozás nagy lendületét hozza el.<sup>15</sup> A történelmi Magyarországon<sup>16</sup> fennmaradt késő-gótikus Utolsó Ítélet-ábrázolások nagyjából 1480 és 1520 közé datálhatók, noha feltehetően előfordulhattak ezeknél korábbi változatok is.<sup>17</sup> Ha számolunk is a pusztulás, az átfestés lehetőségével, mégis azt kell feltételeznünk, hogy ezek nagyjából azonos mértékben érinthették a különböző korokból származó alkotásokat. Az a körülmény tehát, hogy a 15. és 16. század fordulójának környékén keletkezett művek maradtak meg viszonylagos épségben, leginkább azt valószínűsíti, hogy ez az ábrázolás éppen ebben az időszakban lehetett a legelterjedtebb.

Mindez tökéletesen összhangban lehet a nyugat-európai fejlődéssel, amely szintén a 16. század első felében hozza el a téma talán legjellegzetesebb és legemblematisabb feldolgozásait. Bosch triptichonja 1500 környékéről való, s minden eredetisége mellett is követi a németalföldi témafeldolgozás uralkodó hagyományait a borzalmak naturalisztikus ábrázolásában, s abban, hogy tárgyát nem a szakrális teret övező falfelületen örökíti meg. Luca Signorelli 1505-ből származó Utolsó Ítélet-sorozata az orvietói székesegyház San Brizio-kápolnájában a holtak feltámasztását, az üdvözülteket, a kárhozottakat és az ítélő Krisztust önálló kompozíciókban mutatja be. Megfogalmazása – szakítva a bizánci eredetű elrendezéssel – a téma feldolgozásának új módját jelenti. E sorozaton is tetten érhető a naturalisztikus igyekezet mellett a dekoratív elrendezésre való törekvés és a témakezelés tisztán esztétikai szempontok alá való rendelése. Munkája érthető módon volt nagy hatással Michelangelóra, akinek a római Sixtus-kápolnában látható Utolsó Ítélete már a reformációt közvetlenül követő korból, 1535–41-ből származik. Ez az alkotás gyakran mint „az” Utolsó Ítélet rémlik fel bennünk, hiszen – minden különössége, a plaszticitást idéző jellege ellenére – voltaképpen betetőzi a témafeldolgozás fejlődését. Ez egyúttal az egyik utolsó jelentős, teljes és kifejezetten a végítélet eseményére koncentrált ábrázolása a témának. Ezt követően előfordul, hogy pusztán egy nagyobb kompozíció részeként jelenik meg az Utolsó Ítélet (Giorgio Vasari 1572-es kupolafres-

kója a firenzei Santa Maria del Fiorében). Jacob de Backer 1580 körüli munkája esetén a téma visszatér a közepes méretű triptichon világába, míg Rubens 1617 körüli vásznán ismét monumentális – bár nem egy egész templomfalat befedni képes – méretekkel jelenik meg.

A téma természetesen előfordul a későbbi időkben is. Peter von Cornelius 1840 körüli alkotásán még meg is újul a hagyományos ábrázolásmód. Mindez azonban nem változtat azon, hogy a monumentális Utolsó Ítélet ábrázolások fejlődése valamikor a 14. század elejétől a 16. század végéig, 17. század elejéig futja be sajátos pályáját, s e fejlődés csúcspontja éppen a reformációt övező évtizedekre, a 15. század végére, a 16. század elejére tehető. Az is nyilvánvaló továbbá, hogy e csúcspont után ez az ábrázolás fokozatosan háttérbe szorul a képzőművészetben, noha a szakrális témák továbbra is kedveltek maradnak az egész barokk korszakban. Az Utolsó Ítéletnek mint témának a háttérbe szorulását tehát aligha magyarázhatjuk egy felvilágosultabb kor beköszöntével, hiszen ez a „felvilágosultság” távolról sem szorította háttérbe általánosan a spiritualitás és a misztikus témák iránti fogékonyságot. Sőt éppen ellenkezőleg, a 16. századtól bontakozó és egészen a 18. századig hullámzó barokk különös affinitást mutatott az irracionális szféra felé.

### A vég belátása

A 16. század utolsó harmadában, néhány évvel Montaigne *Esszék* című munkájának 1580 körüli megjelenése előtt, 1576-ban látott napvilágot Jean Bodin *Six livres de la république* (magyarul *Az állam*) című műve, amely az abszolút monarchia rendszerének teoretikus megalapozását adta. E munkával válik tudományos jellegűvé Nyugaton az állam- és jogbölcselet, ami addig sokkal közelebb állt a szépirodalmi műfajokhoz. Az abszolutizmus nyomán pozitívizitikussá, formálissá váló jognak nem kritikáját adta Bodin, hanem sokkal inkább kikristályosította, teoretikus rendszerbe foglalta a kor lappangó eszméit, s egyúttal a kormányzásnak és a jognak igyekezett valaminő célszerűségi mértéket adni. Mindez azonban alig érintette az abszolút uralkodó jogalkotási hatalmával kapcsolatos eszméket.

Igaz ugyan, hogy Bodinnal kezdődik, majd Grotiuszal, később Pufendorffal folytatódik a Nyugat valódi jogfilozófiája, ám nem ők, hanem Montaigne és Shakespeare hívták fel a figyelmet először a jog profanizálódásának, formalizálódásának veszélyeire. És éppen abban az időben, amikor az Utolsó Ítélet-ábrázolások egyre inkább háttérbe szorultak a nyugati művészetben. A képzőművészet tehát mintha tiltakozott volna a jog és a hatalom

szekuláris átalakulása ellen e metamorfózis háromszáz esztendejében.<sup>18</sup> Majd mikor az érett abszolutizmus korszakára, a 16. század végére, a 17. század elejére a jog szakrális természetével kapcsolatos viták a tisztán szekuláris, formális jog koncepciójának győzelmével véget értek, a művészet is egyre kevésbé igyekezett a figyelem középpontjába állítani ama nagy és végső ítéletet, voltaképp a *szakrális jogkoncepció metaforáját*. Tartózkodást mutatott annak ellenére, hogy a jogfilozófiában a teológiai jelle-gű és transzcendens érvelés – ha olykor csak az abszolút uralkodó hatalmának Isten kegyelmére való visszavezetése által – szórványosan egészen a felvilágosodás koráig előfordult. A művészet tehát a teóriánál előbb érzékelte a hatalom és a jog szakralitástól való elszakadását. Előbb is vette fel a küzdelmet e jelenséggel. Ám előbb is látta be e küzdelem hiábavalóságát.

17 Szmodisné Eszlár Éva: i. m.

18 Hogy az Utolsó Ítélet-ábrázolások elterjedésében nem kizárólag az egyház propagandatörekvésének volt szerepe, jól mutatja, hogy a téma gyakran megjelenik az egyházi központokon kívül, a vidéki városok (és falvak) templomaiban is, ahol megrendelőként jobbára a polgárság képviselői léptek fel. Lásd Szmodisné Eszlár Éva: i. m. 201. o.

#### JEGYZETEK

- 1 Montaigne: *A tapasztalásról*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1983, 7. o.
- 2 Uo. 7. o.
- 3 Uo. 6. o.
- 4 Uo. 16–17. o.
- 5 Vanyó László: *Az ókeresztény művészet szimbólumai*. Jel Könyvkiadó, Budapest, 2000, 241. o.
- 6 Vö. Vanyó, uo.
- 7 Vanyó László: *Az ókeresztény egyház és irodalma*. Szent István Társulat, Budapest, 1988, 189. o.
- 8 Vanyó: *Az ókeresztény művészet...* 239.
- 9 Hannelore Sachs – Ernst Badstübner Helga Neumann: *Christliche Ikonografie in Stichworten*. Koehler und Amelang, Leipzig, 1980, 203. o.
- 10 Jutta Seibert (szerk): *A keresztény művészet lexikona*. Corvina, Budapest, 2004, 311. o.
- 11 Hannelore Sachs et al. 203. o.
- 12 Uo.
- 13 Zádor Anna – Genton István (szerk): *Művészeti lexikon*. Akadémiai Kiadó, Budapest, I. 134–135. o.
- 14 Vö. Vanyó: *Az ókeresztény művészet...* 317. o.
- 15 Karl Künstle: *Ikonographie der Christlichen Kunst*, Band I. Freiburg im Breisgau, 1928, 548–551. o. Vö. Szmodisné Eszlár Éva: Utolsó ítélet ábrázolások a magyarországi késő-gótikus falfestészetben. *Ars Hungarica*, 1990/2. 201–205. o.
- 16 Segesvár, Evangélikus hegyi templom; Selmezbánya, Szent Katalin-templom; Lőcse, Szent Jakab-templom; Nagyőr, római katolikus templom.