

Elfeledett „Jogtudomány”

Gustav Klimt *Jogtudomány [Jurisprudenz]* című, 1903 és 1907 között született festményét a legutóbbi időkig viszonylag ritkán elemezték a jogi ikonográfia művelői, illetőleg a jogi kultúra műalkotások iránt is érdeklődő kutatói.^[1] Miközben a művészettörténészek rendszeresen kitérnek a képre, a jog és a művészet kapcsolatát vizsgáló jogtudósok írásai méltatlanul elhanyagolják. Így például Otto R. Kissel ma már klasszikusnak mondható 1984-ben született elemzése, a *Die Justitia* meg sem említi, a Wolfgang Pleister és Wolfgang Schild által szerkesztett *Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst* pedig egy fél oldalon intézi el.^[2] E helyzet az utóbbi években némileg megváltozott. Példának okáért Werner Gephart önálló alfejezetet szentel rá az interneten is közzétett előadás-jegyzetében, illetve az erre alapozott könyvében,^[3] s a kép elemzése legalább utalásszerűen helyet kap más szakjogi cikkekben is.

Ezzel az írással az a célom, hogy a téma iránt érdeklődő hazai szakemberek figyelmét felhívjam e különös festményre, s szerény mértékben hozzájáruljak értelmezéséhez is.

A KÉP TÖRTÉNETE

A 19. század utolsó évtizedének elején a Bécsi Egyetem úgy döntött, hogy képekkel díszíti a Ringstraßen nem sokkal azelőtt befejezett egyetemi főépület dísztermének mennyezetét.^[4] A művészeti bizottság 1891-es tervei szerint nem

[1] E tanulmány kéziratának továbbfejlesztéséhez hasznos tanácsokat nyújtott Paksy Máté és Szigeti Péter, akiknek ezúton köszönöm a segítségét.

[2] Otto R. Kissel: *Die Justitia. Reflexionen über ein Symbol und seine Darstellung in der bildenden Kunst*. München, Beck, 1984. Wolfgang Pleister – Wolfgang Schild (Hrsg.): *Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst*. Köln, 1988, Du Mont Buchverlag, 227. o.

[3] Werner Gephart: *Rechtskultur und Geltung*. Vorlesung im Wintersemester 2006/2007. [Bonn] 8. előadás. Internet: http://www.SozioLogie.uni-bonn.de/Dokumente/Gephart/Gephart_Skript_Vorlesung_Rechtskultur_und_Geltung2006-07.pdf; Werner Gephart: *Recht als Kultur. Zur kultursoziologischen Analyse des Rechts*. Frankfurt am Main, 2006, Klostermann [Studien zur europäischen Rechtsgeschichte, 209], 323. o.

[4] A későbbi bonyodalmak értékeléséhez fontos adalék az a szempont, amire Susanna Partsch hívja fel figyelmünket. Az a tény, hogy az új egyetemi épület, az előzetes tervekkel szemben, a városközpontban, s azon belül is a Ringstraßen kapott helyet – írja Klimt-monográfiájában –, „a professzori kar diadalát jelentette, lévén, hogy [a professzorok] ezzel visszakapták a megnyilatkozás és a reprezentáció látványos lehetőségét”. Vö. Susanna Partsch: *Klimt élete és művészete*. Ford. Tandori Dezső. Budapest, 2000, Corvina Kiadó, 108. o.

freskókra, hanem nagy méretű olajképekre írnak majd ki ún. meghívásos pályázatot. A meghívni tervezett művészek Franz Matsch, Julius Berger, Eduard Veith és a Klimt-testvérek, Gustav és Ernst Klimt voltak. Közülük Franz Matsch és Gustav Klimt már korábban is együttműködtek, s szép sikereket értek el különböző bécsi épületek díszítésekor. Az oktatási minisztérium azonban 1893-ban nem hagyta jóvá az egyetem elképzelését, és Matschot kérte fel arra, hogy készítsen tervet a mennyezet díszítésére. Ezt viszont az egyetem utasította el még ugyanabban az évben. Végül a minisztérium Matschot és Gustav Klimtet egy átfogó tanulmányterv elkészítésével bízta meg. A két művész ezt el is készítette, egy minisztériumi és egyetemi közös bizottság pedig 1894-ben elfogadta tervüket, megrendelve tőlük egy nagy méretű középképet, négy kisebb (430x300 centiméter méretű) mennyezeti mezőn elhelyezhető képet és tizenhat ún. csevelyképet. A megrendelés szerint^[5] a középkép témája – figyelembe véve a professzori kar javaslatát is – „a fény győzelme a sötétség fölött”, a négy kisebb képnek az egyetem négy fakultását (teológiai, bölcsészettudományi, jogtudományi, orvostudományi) kell szimbolizálnia, a csevelyképek pedig a legrégebbi és legfontosabb egyetemeket mutatják be.

A két művész felosztotta egymás között a megrendelést: Klimt három ún. fakultás-kép (filozófia, jogtudomány, orvostudomány) és tíz csevelykép, Matsch pedig a középkép, egy fakultás-kép (teológia) és hat csevelykép megalkotását vállalta. 1898-ban benyújtották az erre vonatkozó kompozíciós vázlatokat. Az egyetemi művészeti bizottság és a minisztérium – miközben bírálta Klimt terveit – mindkét alkotót felhívta, hogy „a művészi szabadság határain belül” végezzék el a terveken mindazon változtatásokat, amelyek a kompozíció stilsztika egységének biztosításához szükségesek.

A bölcsészkart megjelenítő *Filozófia [Philosophie]* című kép 1900-ra készült el, és a 7. Szecessziós Kiállításon mutatták be. Az orvosi karra utaló *Orvostudományt [Medizin]* egy évvel később, a 10. Szecessziós Kiállításon, 1901-ben látható a nagyközönség, a *Jogtudomány* pedig 1903-ban a 18. Szecessziós Kiállításon került bemutatásra. Ez utóbbit Klimt nem tekintette befejezettnek, s a megnyitóig dolgozott rajta. Barátja, a művészetkritikus Ludwig Hevesi, a magyar származású Löwy Hevesi Lajos feljegyzéseire alapozva általában úgy vélik, hogy kismértékben, például a színeket korrigálva Klimt a kiállítások után is módosította a képeket, egészen 1907-ig. A három kép együtt volt látható egy kollektív kiállításon 1903 végén, a bécsi Szecessziós Kiállítási Épületben.^[6]

A képek körül mintegy három éven át folyamatos botrányok zajlottak az intellektuálisan álmosnak egyébként sem nevezhető századfordulós Bécsben, Sigmund Freud, Gustav Mahler és Arnold Schönberg városában, ott, ahol a fiatal Hans Kelsen éppen jogi egyetemre járt, s ahol ez idő tájt a logikai pozitivizmus filozófiája érlelődött. A *Filozófia* kiállításakor például 87 egyetemi professzor tiltako-

[5] A megrendelés jogi részleteire is utal, megkönnyítve az ebből eredő későbbi tulajdonjogi és egyéb bonyodalmak egyértelmű megítélését. Vö. Susanna Partsch: i. m. 109–110., 117. o.

[6] Lásd Gilles Néret: *Gustav Klimt 1862–1818*. Ford. Kertész Balázs. Budapest, 2008, Taschen Verlag – Vince Kiadó, 11. o.

zott.^[7] A sajtóban közzétett, de lényegében a képeket megrendelő minisztériumnak szóló közleményben azt javasolták, hogy a képet ne helyezték el az egyetem gazdagon díszített aulájában. Az ugyanis – hangsúlyozták – nem illene ebbe a díszes neoreneszánsz környezetbe. A kép elfogadását 12 professzor támogatta. A kiállításon valaki egy szalagot helyezett a kép elé, a szecessziós művészek Hevesitől származó mottójával: *Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit*, „A kornak a maga művészetét, a művészetnek a maga szabadságát.” Válaszul az egyetem rektorának Klimt-ellenes agitációjára, valamint a támadásokat vezető filozófia-professzor, Friedrich Jodl egyik nyilatkozatára,^[8] a művészettörténet professzora, Franz von Wickhoff 1901-ben az egyetem Filozófiai Társaságában *Mi a rút?* címmel hirdetett előadást, melyben a festő alkotói szabadsága mellett szállt síkra.^[9] Az 1903-as párizsi világkiállításon az Ausztria-pavilonban mutatták be a képet, ahol az Grand Prix-t kapott.

Bécsben ellenséges fogadtatásban részesült az *Orvostudomány* is. A kritikák egyik fő iránya az alakok meztelensége volt. Az egyik „bécsi képromboló”,^[10] A. F. Seligmann szerint a kép „erkölcstelen, pornográf, gyomorforgató”. Csak fokozta a botrányt, hogy az államügyészség a közerkölcs megsértésére hivatkozva elrendelte a szecessziós művészek lapja, a *Ver Sacrum* című folyóirat azon számának elkobzását, amely közölte a kép vázlatait. A lapot kiadó egyesület elnökének fellebbezésére e döntést később felülbírálták, de a Klimt körüli ellenséges légkör fennmaradt. A viták a parlamenti padsorokig jutottak, ahol is Wilhelm Ritter von Hartel minisztert interpellálták az ügyben. Azt kérdezték tőle, hogy „1. Szándékozik-e Excellenciád valóban megvásárolni az említett képet? 2. Szándékozik-e Excellenciád a Klimt-féle Orvostudomány által képviselt művészeti irányt, mely a lakosság nagy többségének esztétikai érzületével alapvetően ellenkezik, az anyagi támogatás révén hivatalos osztrák művészeti irányzattá emelni?”^[11] Az oktatásügyi miniszter, aki korábban tudós egyetemi professzor volt és általában pozitívan értékelte Klimt művészetét, ügyesen kivágta magát a nehéz helyzetből. Azt válaszolta, hogy a megrendelés okán a kép már állami tulajdonban van, s egy képre vonatkozó megrendelés révén valamely stílus még nem emelkedik „hivatalos osztrák” irányzattá.

Az *Orvostudomány* és a *Jogtudomány* között Klimt 1902-ben befejezte a *Beethoven-frízt*, mely ugyancsak komoly kritikát váltott ki és heves támadásokhoz vezetett. E képeket – fogalmaz Gilles Néret – „csaknem egyöntetű elutasítás fogadta. Vérszegenynek és merevnek ítélték. Visszataszítónak minősítették a figurákat. A szűzi-

[7] Alice Stobl újraközi a petíció szövegét. Vö. Alice Stobl: Zu den Fakultätsbildern von Gustav Klimt. *Albertina-Studien* [Bécs] 2. Jahrgang, 1964, 138–169. o.

[8] A professzor egy újságinterjúban így nyilatkozott: „Nem a meztelen és nem a szabad művészet ellen harcolunk, hanem a rút művészet ellen.” Az interjút már a Klimt-ellenes korabeli gyűjtemény is újraközölte. Vö. Hermann Bahr (Hrsg.): *Gegen Klimt*. Wien, 1903, 22–23. o.

[9] Gilles Néret: i. m. 26. o.

[10] Vö. Ludwig Hevesi: A bécsi képrombolók. In Max Eisler et al.: *Gustav Klimt. Írások Klimtről*. Vál. Márton László. Ford. Viola József. Budapest, 1987, Helikon Kiadó, 31–32. o.

[11] Susanna Partsch: i. m. 117. o.

esség, a tisztaság és a mértékletesség hiányát jelképező három Gorgó különösen indulatos felzúdulást keltett, mivel a fríznek ezt a részét férfi és női genitáliák, spermiumok és petesejtek lepték el. A látogatók többségét taszította a látvány.” A kritika a szecessziós mozgalmon belül is konfliktusokat okozott. Végül Klimt úgy döntött, hogy elhagyja a szecessziót mint művészeti kört, amely – Néret szerint – „soha nem heverte ki ezt a veszteséget”.^[12]

E viták következményeként Klimt már úgy festette a *Jogtudományt*, hogy azt fontolgatta: lemondja a képre vonatkozó megrendelést. Ez egyebek között abból is nyilvánvaló, hogy teljesen eltért a kép 1897/98-ban készített kompozíciós vázlatától. 1904-ben először a csermelyképekre vonatkozó felkérést utasította vissza, majd a három fakultás-képről szóló megbízást kívánta felmondani. A megbízás felmondásának következményei ugyanakkor jogi szempontból bonyolultak voltak, hiszen a képek csaknem elkészültek, a honorárium jelentős részét kifizették, s a viták és botrányok ellenére a minisztérium nem mondta fel a szerződést. Ebben a helyzetben Klimt csak annyit tehetett, hogy jelezte: a képek még nincsenek teljesen befejezve, így azok nem kerültek állami tulajdonba. 1905-ben, a minisztériumnak írott egyik levelében ekként fogalmazott: „Dr. von Hartel miniszter úr egyértelműen tudtomra adta, hogy munkám már bosszantja azokat, akik megrendelték. Ha be akarnám fejezni ezt a már eddig is éveket felemésztő munkát, ahhoz újra kedvet kellene merítenem belőle, márpedig ez a jelenlegi körülmények között, amíg e munkát állami megbízásnak kell tekintenem, teljesen hiányzik. Ezért azzal kell szembesülnöm, hogy e feladatot, mely már annyira előrehaladt, nem leszek képes teljesíteni.”^[13] A minisztérium nagy nehezen hozzájárult ahhoz, hogy Klimt elálljon a szerződéstől. Barátja, August Lederer anyagi támogatásával visszafizette az addig átvett 30 000 korona honoráriumot, és a képek az ő tulajdonában maradtak.

A kritikákra, akármilyen nyersegek is voltak, Klimt nem adott „hivatalos” választ. Egy baráti beszélgetés során például egy ügyvédnek azt mondta: azért nem pereli be A. F. Seligmannt a jó hírnév megsértése miatt, mert a per, amint halotta, két napig tartana, s ő ez idő alatt inkább festene. Később így emlékezett vissza a történetekre: „Annak fő oka, hogy visszakértem a képeket, nem az volt, hogy a különböző támadások felbosszantottak. Akkor mindez alig gyakorolt rám hatást, s nem vonta volna meg tőlem azt az örömet, amit ez a munka okozott. Általában érzéketlen vagyok a támadásokra. Annál jobban izgatott, ha azt kellett érzem, hogy aki megrendelte a munkámat, elégedetlen vele. S a mennyezetképekkel ez volt a helyzet.” Mindazonáltal a támadó kritikák nem hagyták érintetlenül. A művészettörténészek szerint erre abból is következtethetünk, hogy a később *Aranyhal* (1901 - 1902) címen ismertté vált festménye, amelyen egy huncut tekintetű mosolygó nő a meztelen fenekét mutatja a kép nézői felé, az első kiállításon még *Kritikusaimnak* címmel szerepelt.

[12] Gilles Néret: i. m. 40–47. o.

[13] Idézi Fritz Novotny - Johannes Dobai: *Gustav Klimt*. Salzburg, 1967, 388. o. Az idézett szöveg egy része olvasható magyarul is Fliedl munkájában (vö. Gottfried Fliedl: *Gustav Klimt. 1862-1918. A nő képében a világ*. Ford. Adamik Lajos. Budapest, 2000, Taschen Verlag - Vince Kiadó, 87. o.

A bántó kritikák mellett zavarta az is, hogy bírálói a képet megrendelő állam mögé bújtak, és lényegében cenzúrárt követeltek. Ezért úgy döntött, hogy a későbbiekben nem fogad el semmilyen állami megrendelést. Ehhez élete végéig tartotta is magát. Bertha Zuckerkandl újságíró-műkritikusnak 1905-ben így nyilatkozott erről: „Elég a cenzúrából! Magam veszem kezembe a sorsomat. Otthagynom az egészszet, kitörök ebből a hálátlan, a munkámat csak hátráltató komédiából és újra szabad leszek. Visszautasítok minden állami támogatást, mindent visszautasítok... szembe akarok szállni azzal, ahogyan az osztrák állam, az oktatásügyi minisztérium berkeiben bánik és elbánik a művészettel... Tisztaságot akarok teremteni. Hogy tudjuk, hányadán állunk. Mert hogy merészel az állam a kiállítási ügyek és a művészeti viták diktátoraként fellépni, amikor csak az lenne a dolga, hogy közvetítő és kereskedelmi tényező legyen, ne több, s amúgy a művészet terén minden kezdeményezést a művészeknek engedjen át.”^[14]

A fakultás-képek tehát sosem kerültek a Bécsi Egyetem dísztermébe. A képeket több alkalommal is bemutatták; a *Jogtudományt* például 1911-ben Rómában a Nemzetközi Művészeti Kiállításon. A három képet együtt 1907-ben Bécsben, majd Berlinben állították ki. Együtt voltak láthatók a Klimt születésének 80. évfordulója alkalmával rendezett bécsi emlékkiállításon is 1942/43-ban.

A *Filozófiát* Klimttől August Lederer, az *Orvostudományt* és a *Jogtudományt* pedig Koloman Moser vette meg. Később az előbbi az Osztrák Képtár, az utóbbi kettő pedig Bachofen-Echt báró tulajdonába került. Ezeket az Anschluss után „árjásították”: elkobozták és az államra bízta. A három képet a háború alatt is együtt tartották, s hogy biztonságban legyenek, az alsó-ausztriai Immenndorfba, a Lederer család kastélyába vitték. A visszavonuló SS-csapatok azonban három nappal a II. világháború vége előtt, 1945 május 5-én felgyújtották a kastélyt, s a fakultás-képek, több^[15] más festménnyel együtt, elégték.

A megsemmisült képekről csak fekete-fehér fotók maradtak fenn. Az *Orvostudomány* egyik részletéről egy színes fénykép is fennmaradt; az ennek alapján készült másolatot azóta *Hügieia* címen ismerjük. A képekhez Klimt számos vázlatot csinált. Mindegyikhez készült legalább egy kompozíciós vázlat (ezek rendszerint színes olajképek voltak; a „*Jogtudomány*” *kompozíciójának festett vázlata* című

[14] Bertha Zuckerkandl-Szepts: Eine Scheidung soll es sein. *Neues Wiener Journal*, 1931. 05. 2., reprint: Otto Breicha (Hrsg.): *Gustav Klimt. Die goldene Pforte*. Salzburg, 1978/1981, Galerie Welz. Idézi Fritz Novotny - Johannes Dobai: i. m. uo.; valamint Gottfried Fliedl: i. m. 87-88. o.

[15] Talán érdemes itt megjegyezni, hogy a Klimt-irodalomban igen gyakoriak a kisebb-nagyobb pontatlanságok és ellentmondások. Egyetlen példa erre az elpusztult képek száma. Susanna Partsch például ezt írja: „Értelmetlen akciójuk [ti. az SS-csapatoké] Klimt két kompozícióvázlatát, a három fakultásképet és négy további festményét semmisítette meg” (Susanna Partsch: i. m. 127. o.). Eszerint a tűzben kilenc Klimt-kép semmisült meg. Sármány Ilona egy magyarul és angolul is megjelentett munkájában ugyanerre az eseményre így utal: „Az osztrák kultúra felbecsülhetetlen kára, hogy az osztrák szecessziós szimbolizmus e főművei 1945-ben... 28 másik Klimt-képpel együtt... elégték.” Sármány Ilona: *Gustav Klimt*. Budapest, 1989, Corvina Kiadó, 48. o. Ennek az írásnak nem célja, hogy kimutassa vagy korrigálja az ilyen ellentmondásokat, de ahol lehetett, igyekeztem a megbízhatóbbnak tűnő forrásokra támaszkodni.

ugyancsak megsemmisült a tűzben),^[16] és egy krétával rajzolt fekete-fehér kivi-telezési vázlat (ún. transzfervázlat). Ez utóbbiak közül a *Transzfervázlat a jogtudományhoz* (1903–1907) című [84 x 61,4 cm] jelenleg magángyűjteményben van, a *Transzfervázlat a filozófiához* (1903–1907) című [89,6 x 63,2 cm] a bécsi Városi Történeti Múzeumban látható, a *Transzfervázlat az orvostudományhoz* (1903–1907) című [86 x 62 cm] pedig a bécsi Albertina grafikai gyűjteményében tekinthető meg. Végül fennmaradt számos – egyes források szerint több száz – ceruza- és krétarajz, melyek az egyes részletekhez készültek tanulmányként vagy vázlatként. Az eredeti képekről fennmaradt fotók alapján, számomra ismeretlen időpontban elkészítették azok „reprodukcióit”. Ezek egyike a Bécsi Egyetem aulájának mennyezetén látható. E reprodukciókat alkalmilag ma is kiállítják; például 2005-ben a Leopold Múzeumban.

A képek utóélete szempontjából talán nem jelentéktelen tény, hogy a reprodukciók 2005-ös bécsi kiállítása Robert Schwarz fotóművész számára alkalmat adott a *Meztelen nő a kiállításon [Nude visiting an exhibition (2002–2007)]*^[17] című performance-jellegű fényképsorozat néhány darabjának elkészítésére. Ezek a *Jogtudomány* agg férfialakja egy fiatal, hús-vér nőalakkal van kontrasztba állítva, aki a decens tárlatlátogatók feltételezhető meglepetésére ruha nélkül sétálgat a képek között. Ugyancsak említést érdemel, hogy egy számomra ismeretlen alkotó – a korabeli leírások, mindenekelőtt Ludwig Hevesi műkritikája alapján – megpróbálta helyreállítani a festmény színeit, s e kép egy ideig hozzáférhető volt az interneten. Természetesen vég nélkül vitatható, hogy szabad-e ilyet tenni, az meg még inkább, hogy az sikerült-e neki.

A FAKULTÁS-KÉPEK LEÍRÁSA

Mi az, ami a fakultás-képeken felbőszítette a korabeli közvéleményt? Mi volt az, amit – egyebek között – az egyetem professzorai másként szerettek volna látni?

Mindhárom kép osztott képmezőkre épül (kettő függőlegesen, a *Jogtudomány* vízszintesen van megosztva), s mindhárom az élet különböző stádiumaiban lévő alakok láthatók. Egyébként ezt a témát Klimt később is fontosnak tartotta, amit jól szemléltet *A nő három életkora* című 1905-ben festett képe.

Mint sok más Klimt-képen, a fiatal nők mellett itt is idős férfit vagy ilyeneket is látunk. S végül, mindhárom kép dinamikus jellegű, mely mintegy vezeti a néző szemét; bár a *Jogtudomány* egy kicsit e tekintetben is eltér a másik kettőtől.

A *Filozófia* bal oldali sávjában, fentről lefelé haladva, gyermekek, fiatal nő, szerelmespár, gondterhelt középkorú alakok, végül egy fejét a kezébe temető idős férfi látható. A kép alján egy nyílt tekintetű, kendővel borított fejű, mégis

[16] Egy fekete-fehér fotó erről a képről is fennmaradt; közli például Gottfried Fliedl: i. m. 87. o. E vázlat egy már-már konvencionálisnak is nevezhető, kezében kardot tartó Justitia-ábrázolás 1897/98-ból.

[17] Lásd http://www.saatchi-gallery.co.uk/yourgallery/artist_profile/Robert+Schwarz/62023.html [Letöltve: 2008. szeptember 1.]

fényt sugárzó nő szemléli a történéseket. Az alakok céltalanul lebegnek vagy inkább átúsznak a képen. Jobboldalt egy kozmikus űrben, ahol csillagok tűnnek fel bizonytalanul, egy rezzenéstelen, már-már alvó kerek arc, egy Szfinx néz ránk vagy az átúszó alakokra. Az 1900-as kiállítás katalógusában Klimt így mutatta be képet: „A bal oldali alakok csoportja: az élet kezdete, az érett kor, a hanyatlás. Jobbra a gömb mint misztérium. Alulról felbukkan egy fényes alak: a tudás.”^[18] A szakirodalomban részletesen elemzik, hogy miként és miért alakult át a kompozíciós vázlat a végleges olajképen. Például a tudás alakja a kompozíciós vázlaton Rodin *Gondolkodójára* emlékeztetve szemlélődött, a végleges változaton pedig frontálisan van ábrázolva, s papnőként, már-már parancsolóan, de legalábbis úgy néz ránk, hogy bevonjon bennünket a kozmikus történésebe. Ugyancsak komoly elemzések tárgya, hogy a végleges változat ilyen alakulásában lényegében Arthur Schopenhauer és Friedrich Nietzsche filozófiája, valamint Richard Wagner zenéje milyen szerepet játszott.^[19]

Az *Orvostudományon* a különböző korú alakok a jobboldali képmezőben lebegnek, életkoruk szerint ellenkező irányban, alul a fiatalok, felül az idősek.^[20] Mintha mindegyik figura beteg volna; a kép tetején feltűnik egy csontváz koponyája is, mely félreérthetetlenül a halál szimbóluma. A mellette lévő alak arcán fájdalom látható. E két alakot egy díszes fekete-kék fátyol emeli ki a tömegből. A bal oldali mezőben egy erőtlén, már-már ernyedttel néző nő látható, aki – s ezen a korabeli publikum nagyon felháborodott – kihívóan előretolja a medencéjét. Kezét a kompozíció egyik férfialakjának nyújtja. Lent (ahogy a *Filozófián* a Tudás) egy nőalak, Hügieia látható. Egyik kezében valamilyen tálka, a másikkra Aesculapus kígyója tekeredik. Hügieia – mint tudjuk – Aesculapus lánya, aki a görög mitológiai szerint kígyóként született a halál országában, majd emberré és istennővé változott. Az egyik elemző, az amerikai Carl E. Schorske szerint a kétértelműségnek ez az istennője a képen Léthé vizét kínálja a kígyónak, s ezzel Klimt „élet és halál egységét, az ösztönös életerőt és az egyéni felbomlás kölcsönhatását” hirdeti. A nőalak tekintete szigorú és parancsoló: mintha azt akarná, hogy a néző ismerje és fogadja el a képen látható víziót. Ugyanakkor kissé közömbös is, mintha nem is az egészség istennője lenne, hanem – amint azt Gilles Néret megjegyzi – valamiféle boszorkány vagy még inkább a bécsi századforduló egyik jellegzetes nőalakja, a végzet asszonya (femme fatale).^[21]

[18] *A Szecesszió 7. kiállításának katalógusa*. Wien, 1900. Idézi Gilles Néret: i. m. 21. o., Sármány Ilona: i. m. 37. o. Az eredeti alapján a magyar szöveget némileg módosítottam.

[19] Vö. Susanna Partsch: i. m. 128–134. o. Carl E. Schorske így fogalmaz: „Klimt világvíziója Schopenhaueré – a világ mint akarat, mint vak erő az értelmetlen vajúdás, szerelem és halál végtelen körforgásában.” Carl E. Schorske: *Bécsi századvég. Politika és kultúra*. Ford. Györfly Miklós. Budapest, 1998, Helikon Kiadó, 203. o. Nietzsche filozófiájának és Klimt képeinek viszonyáról lásd még Werner Hofmann: *Die Dichter stellen immer wieder das Chaos her. Nietzsche, Klimt und die Wiener Jahrhundertwende. Artibus et Historiae*, 20. Jahrgang, 1999/40. 209–219. o.

[20] Klimt és Matsch terve szerint a két kép egymással szemben lett volna elhelyezve az egyetemek aulájának mennyezetén. Az alkotó mindkét képen a *sotto in su* [lentől fel, tkp. alulnézet] elvét alkalmazta, ezért más nézőpontról nézve mindkét kép sokat veszít a hatásából. Valószínűleg ezért nem engedte Klimt, hogy azokat máshol használják fel. Vö. Susanna Partsch. i. m. 132. o.

[21] Gilles Néret: i. m. 25. o.

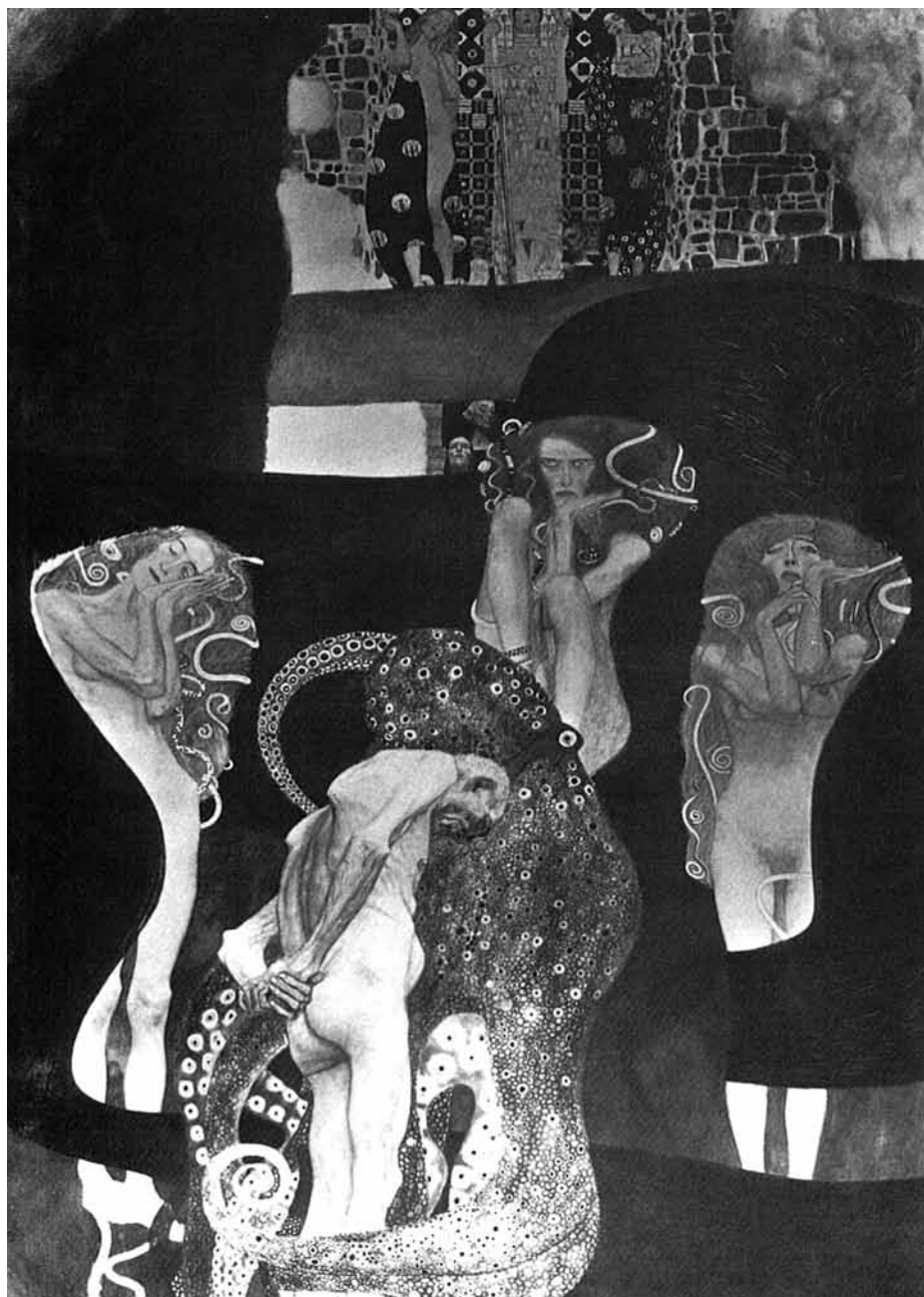
A képekből a szimbolika és a görög mitológia terén járatlan néző számára is világos, hogy a filozófia és általában a tudomány nem képes irányítani az életet, s a sodródó alakok nem tudják befolyásolni sorsukat. Az orvoslás nem képes gyógyítani, s lényegében tehetetlen a betegségekkel szemben. Az orvostudományt megjelenítő kép egyik középponti alakja a halál. A tudásnak és a tudománynak – sugallta Klimt – mindig számolnia kell és szembe kell néznie a vak sorssal, a testi fájdalommal és a betegséggel. Ez azt is jelenti: a világ vak erő, az emberi létezésben pedig van valami talányos. Az ember, ha belegondol a dolgokba, tulajdonképpen zavarodott lény.

Ebből teljesen nyilvánvaló, hogy a professzorok miért elleneztek a képek elhelyezését a tudás általuk szentnek tartott csarnokában, az egyetemen. Ők egy olyan képet szerettek volna, amelyen a fény győzelmeskedik a sötétség fölött. Ehelyett egy olyat kaptak, ami nem csupán azt állítja, hogy a tudomány révén ez lehetetlen, hanem azt is, hogy az emberi életben – a filozófia és az orvostudomány minden erőfeszítése ellenére – a betegség, a kor és a bomlás győz a fény, a fiatalság és a ragyogás fölött. A tudás és a tudomány ráadásul – sugallta Klimt – lényege szerint nem társadalmi. A kép megrendelésének időszakában az egyik professzor úgy fogalmazott, hogy a filozófiát Raffaello *Athéni iskolájának* mintájára, de úgy kellene megjeleníteni, hogy a filozófusok egy ligetben sétálgatva oktatják tanítványaikat. Eszerint a tudós a társadalomban munkálkodik, s tudásának fontos társadalmi funkciója van. Klimt képén ezzel szemben az látható, hogy a tudás – ez a rejtélyes Szfinx – nem képes az emberi élet irányítására, a tudós pedig nem tarthat igényt szellemi uralomra. Az orvostudomány klimti allegóriája ugyanígy azt sugallja, hogy az emberiség átadta magát a sorsnak: az alakok tehetetlenül sodródnak a testek között, s bár néhol egyesülnek, még sincs közösség köztük, sőt közös élményeik sincsenek.

Bizonyos értelemben ilyen negatív üzenete volt a *Jogtudománynak* is. Ez a kép is két képmezőből állt; ám ezek vízszintesen osztottak. A képmezők egymás reflexiói. Az egyikben három grácia ragyog, a másikban három fúria dühöng; az egyikben fény szikrázik, a másikban sötétség honol. E képet – ellentétben a másik kettővel – Klimt nem alulnézetre festette meg, s néhány alakja nem is lett volna látható, ha az egy mennyezetre került volna. A kép felső harmadában három nőalakot látunk. A középső a „szokásos” kellék, a kard alapján nyilvánvalóan *Justitia*, az igazságosság istennője.^[22] Megjelenése tömörszerű, szeme lecsukva, az egyik kezében kard, a másik keze esküre emelkedik. Tőle jobbra a *Törvény* szimbóluma, ahol a nőalak kezében egy könyv van, melynek címlapján a *Lex* felirat olvasható. A bal oldali, arannyal díszített bíbor színű köntöst viselő figura a legtöbb vélemény szerint az Igazság, néhány elemző, például Gilles Néret^[23] szerint, a Könyörületesség szimbóluma. Az első lehetőség már csak azért is valószí-

[22] A *Jogtudomány* (1903) kompozíciója – a fentebb utalásszerűen jelzett okoknál fogva – meglehetősen különbözik A „*Jogtudomány*” kompozíciójának festett vázlata (1897/98) című képtől. Amíg a kompozíciós vázlat középpontjában *Iustitia* áll, addig a végleges képen az igazságosság istennője csak az egyik alak. Ám mindkét képen karddal a kezében, mérleg nélkül áll.

[23] Gilles Néret: i. m. 29. o.



1. G. Klimt: *Jogtudomány* (1903 [-1907])

nőbb, mert a köpeny lecsúszik róla – s miért lenne a *Könyörületesség* félig meztelen? A nőalakok mögötti háttér mozaikszerű.^[24] A három nőalak – fogalmaz az egyik elemző – „mintha teljességgel élettelen volna...” E nők – olvashatjuk egy másik művészetkritikusnál – „szépek, de vértelenek”, s ezért – tehetjük hozzá – szenttelenek is. A nők mögött és alatt, szintén kicsit élettelenül, bírák feje bukkan elő; testük nincs, arckifejezésük, már amennyire a rendelkezésünkre álló képről ezt meg lehet állapítani, fennhéjázó, hideg és hivatalos.

A kép mintegy kétharmad részét jelentő alsó mezején ugyancsak három nőalak látható, akik egy aszott testű, lötytyedt bőrű, idős férfit vesznek körül.

A fiatal nők egyike mintha aludna, másikuk ül s arcán harag, míg a harmadik, akinek szeméremszőrzete is látható, fennhéjázó közömbösséggel néz előre. Ezek a nők nyilvánvalóan *erünniszek*, a bosszúállás istennői. Sötét hajjukban aranyszínű kígyók (a kígyó gyakran a bosszú szimbóluma). A nők és a férfi egy sötét, hullámzó masszából emelkednek elő. A történéis helyszíne minden valószínűség szerint a pokol.^[25]

A görnyedten meghajló idős férfi fáradtan, elerőtlenedve és megtörtén áll. Hátrattett keze és testtartása vezeklésre és bűnhődésre utal. Egy polip csápjai tekerednek köré (a polip gyakran a rossz lelkiismeret szimbóluma), szívókorongjai hátul mintha épp most tapadnának a kezére. A kép e részét a polip csápjai és a ritmusában ezzel megegyező, női hajra emlékeztető dinamikus és hullámzó vonalak – Susanne Partsch érzékletes leírása szerint a pokolból felszálló, ködösen kavargó füst vonalai –^[26] fogják körbe.

A képek színvilágát ma már csak hozzávetőlegesen tudjuk rekonstruálni. A leírások szerint a *Filozófiát* a zöld, az *Orvostudományt* pedig a vörös-bíbor szín fogta egységbe. Ez utóbbin csak a halál köpenye kék; miként egyébként Klimt más képein is; például a *Halál és élet* (1916) címűn. A *Jogtudományon* – írja Sármány Ilona – „eltűnt az illuzionisztikus tér maradéka is, egy mélyfekete, fojtogató, definiálhatatlan közegben gubbasztanak a bosszúállás arany kígyókkal ékes figurái. Az Igazságosság istennői távoli arany mozaiksávban lebegnek, és térbelileg nincs semmi kapcsolatuk a szenvedővel.”^[27] Ludwig Hevesi, aki még valóban látta a képeket, így fogalmazott: „Pillantsunk a két oldalsó darabra, a *Filozófiára* és az *Orvostudományra*: misztikus szimfónia zöldben, harsány, lelkesítő nyitány vörösben, és mindkettőben a színek tisztán dekoratív játéka. A *Jogtudományon*

[24] Közismert, hogy Klimt stílusát a művészetkritikus Ludwig Hevesi *Malmosaiknak* (festett mozaiknak) nevezte el, s a *Jogtudomány* azért is jelentős kép, mert életművében e tekintetben ez az első ilyen alkotás. 1903-ban egyébként Klimt Ravennában járt, s feltehetőleg ott ismerte meg az ehhez szükséges keleti stílusjegyeket.

[25] Klimt, aki „mindig egyszerű, viszonylag kevésbé művelt embernek mutatta magát” (vö. Susanne Partsch: i. m. 133–134. o.), gyakran a kabátzsebében hordta Goethe *Faustját* és Dante *Isteni színjátékát*, s műtermében ruhátlan modellek és nyitott könyvek heverték szanaszét, festés közben gyakran fejből idézte Dantét. Sokak szerint az *Isteni színjáték*ból emelte ki allegorikus alakjait.

[26] Susanne Partsch: i. m. 133. o.

[27] Sármány Ilona: i. m. 48. o.

a fekete és az arany, ezek a nem valóságos színek vannak túlsúlyban, amiért is a szín helyett megnő a vonal jelentősége és meghatározóvá válik a forma, amit a néző akaratlanul is kénytelen monumentálisnak tekinteni.”^[28]

A JOGTUDOMÁNY ÉRTELMEZÉSEI

Mit mond a *Jogtudomány* a jogról, már ha arról szól egyáltalán? Első ránézésre ugyanis úgy tűnik, hogy a kép nem a jogról, hanem a büntetésről szól. De vajon az elmélyültebb elemzés is megerősíti az „első ránézés” megérzését? S ha a büntetésről szól, akkor biztosan nem a jogról szól?

Vajon igaz-e, amint azt többen állítják, hogy Klimt is elfogadta volna azt a „fenyegető jelszót” Vergilius *Aeneis*éből, amit a bécsi századvég másik nagy alakja, Sigmund Freud illesztett a kép keletkezésével csaknem egy időben megjelent Álomfejtése elejére mottóként: *Flectere si nequero superos, Acheronta movebo?*^[29] De vajon Klimt is Acherónhoz fordult volna, s ha igen miért?

Igaz-e, illetőleg igazolható-e hogy a kép – amint a kiváló kultúrtörténész, Carl E. Schorske fogalmazott – „egy szörnyű szexuális kényszerképzet”, melynek jelentését a pszichoanalízis segítségével célszerű feltárni?

S végül, ha a látottakat valóban „kényszerképzetnek” tartanánk, akkor azt mondjuk-e, mint Gilles Néret, kétségtelenül kissé naivan és lustán (de a Klimt festészetéről kialakított alapkoncepciójával összeegyeztetett módon), hogy a „művész a modern kor emberének kiszolgáltatottságát jelenítette meg”?^[30] Vagy inkább Schorskét kövessük, aki William Blake gondolatának – *The loins are the place of the last judgment: „Az utolsó ítélet színhelye az ágyék”* – megtestesülését kereste a képen?

Nos, az teljesen nyilvánvaló, hogy Klimt képe a jog több aspektusát is megmutatja. Ezek egyike a *büntetés*, mely – gondoljunk róla önmagában bármit is – a jog érvényesülésének egyik fontos eleme. Ám Klimt nem azt mondta, hogy „a büntetés a jog egyik fontos eleme”, hanem azt – mivel kizárólag a büntetés révén jelenítette meg –, hogy ez maga jog. Ezt már korabeli kritikusai is kifogásolták. Az ismert közíró és költő, Karl Kraus például így fogalmazott: a művész „a jogtudományt akarta megfesteni, de a büntetőjogot szimbolizálta”.^[31] Egy másik helyen ugyan-

[28] Gilles Néret: i. m. 29. o. Ludwig Hevesi képinterpretációját először Christian M. Nehaby közölte: Christian M. Nehaby: *Gustav Klimt. Sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen*. München, 1979, 170. o.

[29] Vergilius: *Aeneis*. VII. könyv, 312. sor. In *Vergilius összes művei*. Budapest, 1967, Magyar Helikon. Vergilius mondata Lakatos István műfordításában: „Hogyha nem lágyul a menny, Acheront verem én fel!”, vagyis „Ha nem tudom megindítani az isteneket, a pokolhoz fordulok”. Azt, hogy e párhuzam lehetséges, először Carl Schorske fogalmazta meg, s – mint oly sok általa felvetett értelmezési ötlet esetében történt – valamilyen formában igen sok művészettörténeti elemzés átvette. Vö. Carl E. Schorske: i. m. 218. o.

[30] Gilles Néret: i. m. 23. o.

[31] Karl Kraus: *Die Fackel*. 1903. november 21. 147. szám, 10. o.; idézi Werner Gephart: i. m. 127. o. Az aforizmáiról és drámáiról is ismert Karl Kraus, akit a német nyelvű satirikus irodalom legnagyobb XX. századi alakjának tekintenek, s akit Ady „nagyon egyéni, izgató és érdekes” figurának minősített (vö. Nyugat, 1913. 23. szám), már a *Filozófia* körüli vitában is vezető szerepet játszott.



•

2. G. Klimt:
A „Jogtudomány”
kompozíciójának
festett vázlata (1897/1898)

3. G. Klimt:
*Transzfervázlat
a jogtudományhoz*
(1903 [-1907])



• 4. G. Klimt: *Filozófia*
(1900 [-1907])

5. R. Schwarz: *Meztelen
nő a kiállításon* (részlet)
(2005) [Klimt *Jogtudomány*
c. képének
reprodukciója előtt]

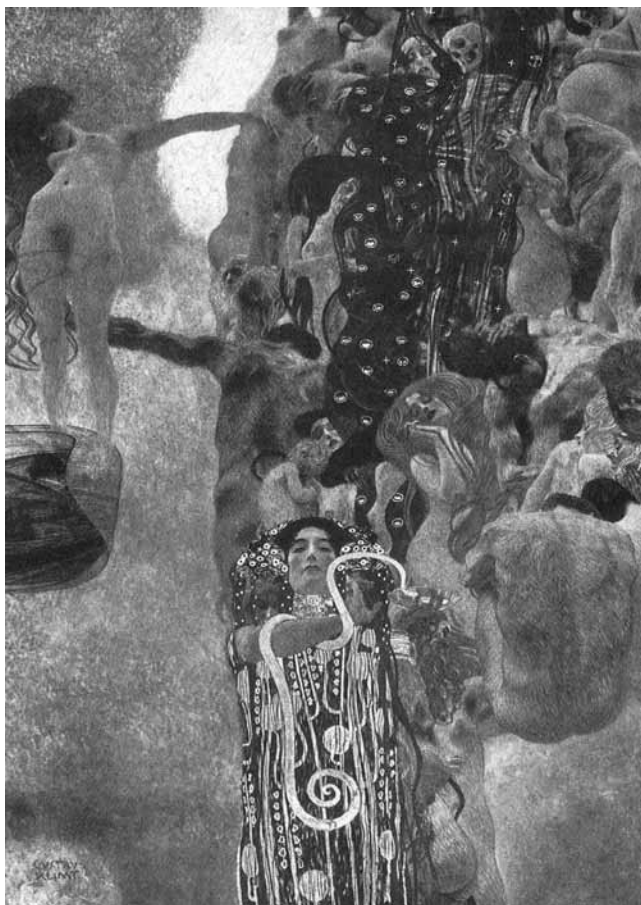


6. G. Klimt: *Orvostudomány*
(1900 [-1907])

7. A Bécsi Egyetem aulájának mennyezete
- ma (a jobb felső sarokban Klimt *Jogtudománya*)

8. A Bécsi Egyetem főépülete

9. G. Klimt: *Az Első Szeccszíós Kiállítás plakátja*
(felül: Thészeusz legyőzi a Minotauruszt)



csak azt hangsúlyozta, hogy „Klimt úr számára a jogtudomány fogalma a bűnben és büntetésben merül ki”.^[32] A jognak és a büntetésnek ilyen szoros kapcsolatba hozatala persze nem csupán kritikailag említhető. Így jár el az amerikai Dennis E. Curtis és Judith Resnick, akik az egyik írásukban a képre futólag utalva azt állítják, hogy az a büntetőeljárás „két stádiumát”, a pert és a büntetést ábrázolja, s „azt a nyomorúságot jeleníti meg, ami a büntetésből következik”.^[32] Erősíti ezen értelmezési lehetőséget az is, hogy Klimt *Justitiájának* a kezében nincs mérleg, csak kard.

Klimt képe ugyanakkor ennél jóval többet állít. A jogról általában például azt, hogy fogalmában együttesen van jelen az eszmény és a valóság, pontosabban, hogy eszményével mindig szembeállítható valósága. Ez a szembeállítás két módon is tetten érhető. Az egyik az, ha összehasonlítjuk A „Jogtudomány” kompozíciójának festett vázlatát (1897/98) és a *Jogtudományt* (1903/07).

A kompozíciós vázlat egy aktív és eleven, dinamikus *Justitiát* ábrázol, aki kardját – ha nem is „suhogtatja”, amint az egyik elemző írja, de – felemeli, készenlétben tartja, vagy inkább használja, hogy elhárítson, illetve távol tartson valami rosszat. Ez a rossz a kép alján fenyegetően felbukkanó bűn polipja. Bár a képen a bűn eszméje felsejlik, de a bűnös nem látható. Az ecsetvonások erőteljesek, a kép – a francia az impresszionista festményekre emlékeztető módon – „levegős” terű, már-már üde és mozgalmas, összességében oldott, színei pedig valószínűleg ragyogtak.^[34] Aki a jogról ilyen képet fest, az ellentmondás- és problémamentesnek látja-láttatja azt, s a közhelyeszerű elvárásokkal egyetértve valószínűleg úgy gondolja, hogy ebben a világban minden egyértelmű. Ez a kép tehát ugyanúgy idealizál, mint Raffaello *Iustitiája* a híres vatikáni stanzán, melynek ugyancsak a magasba emelt kezében van a kard, bár a leengedett másik kezében, vagyis egy kevésbé hangsúlyos helyen mérleget is tart.

Az utóbbi, vagyis a véglegesnek szánt festmény, melyet Klimt az első két fakultás-képet kísérő többéves – művészetinek látszó, ám személyeskedővé és politikaivá vált – vita után, számos keserű tapasztalatot szerezve és a társadalmi tekintélyekben minden bizonnyal csalódva^[35] alkotott, egészen más jellegű. Itt is látunk ugyan egy idealizált *Justitiát*, ám a hangsúly a kép másik kétharmadán van. Ez pedig kompozicionális szempontból zsúfolt és „nyúlós”, színei – amint Hevesi

[32] Lásd Werner Gephart: i. m. 131. o. Itt Gephart Christian M. Nehaby művének egy szöveghelyére utal (vö. Christian M. Nehaby: *Gustav Klimt. Sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen*. München, 1976, 71. o.).

[33] Dennis E. Curtis – Judith Resnick: Images of Justice. *The Yale Law Journal*, 96. évf. (1987) 8. 1727–1772. o.

[34] A kompozíciós tervet elfogadó bizottság egyebek mellett azt kérte, hogy a végleges változat legyen „nyugodtabb” a tervnél, az alkotó töltse ki a „kép alsó felében tátongó úrt” (ahol a polip sejlik fel), s a főalakat „világosabban jellemezze”. Vö. Carl E. Schorske: i. m. 219. o. A kompozíciós vázlatok és a megvalósított festmények összehasonlítását mindhárom fakultás-kép vonatkozásában lásd Susanna Partsch: i. m. 127–140. o.

[35] Schorske szerint Klimt egyenesen lázítani akart. Így fogalmaz: „A tárgy – maga a jog mint Ausztria liberális kultúrájának mélységesen tisztelt eleme – valósággal kínálkozott a lázító célzatú mondanivalóra.” (Carl E. Schorske: i. m. 218. o.)

fogalmazott – nem valóságosak, ecsetvonásai nehézkesek. A bűnt nem ismerjük, de látjuk a bűnöst és a büntetést. Ez a kép már nem idealizál, hanem azt sugallja: valaki a jog karmai közé került és – okkal vagy ok nélkül, nem tudjuk – így büntetik meg. Amíg tehát a kompozíciós vázlat (1897/98) az eszményt, addig a végleges változat (1903/07) a valóságot mutatja.

Eszményt és valóságot ugyanakkor magán az 1903-ban keletkezett *Jogtudományon* is szembeállította Klimt. A kép úgy is értelmezhető, mint a jog ideálja és valósága közötti feszültség. E tekintetben fontos az, hogy a kép fókusza a föld alatti, sőt az is lehet: tenger alatti pokolban van. Ehhez a fókuszponthoz képest a felső harmadban elhelyezett három alak viszonylag passzívan viszonyul. Amíg a *Filozófia* tudás-papnője és az *Orvostudomány* Hygieiája közvetítő szerepet játszik a kép nézője és a képen látható történések között, s mintegy bevonja a nézőt a képen látható történésekbe, addig a *Jogtudomány* „magas polcra helyezett” Iustitiája, Igazsága és Törvénye ezt nem teszi. Ők nem közvetítik a történést, hanem csak szemlélik azt. Ezek az alakok – mondja Carl Schorske – nem visznek közelebb szférájuk titkaihoz, hanem „átengednek bennünket a rémület birodalmának, hogy osztozzunk a névtelen áldozat sorsában. Ily módon csak az fejeződik ki a kép rendezett felső felében, hogy mik a jog törekvései.”^[36] E törekvések azonban – tudjuk meg a kép alsó kétharmadából – nem valósulnak meg: a végrehajtás során a jognak nem ilyen fennkölt a természete.

A képet az eszmény és valóság, pontosabban a formális jog és a valóságos, élő jog ellentmondásaként értelmezi Assaf Likhovski, izraeli jogtörténész is. Az amerikai jogfejlődésről és az amerikai jogi gondolkodás változásáról írva, Klimt képének elemzését ehhez afféle „felütésként” használva így fogalmaz: „Én azt állítanám, hogy az ember úgy is értelmezheti a képet, mint ami a jog természetéről szól – arról a szakadékról, ami egyfelől az egyértelműséget és bizonyosságot ígérő formális, racionális, geometriai jogfogalom, másfelől a valóságos élet rendetlen, kaotikus és irracionális jogának felfogása között húzódik. Röviden a kép úgy is értelmezhető, mint ami arról szól, amit az amerikaiak szívesen azonosítanak Roscoe Pound híres, 1910-es megkülönböztetésével a *'law in books'* és a *'law in action'* között.” Így felfogva fontos lehet, hogy amikor a kép született, a *law in books*, a formális-hivatalos, törvénykönyvekbe írott jog, és a *law in action*, a ténylegesen érvényesülő jog ellentétét Európában a szabadjogi iskola állította vizsgálódásainak középpontjába. Az előbbi állami jognak, döntési alapként szolgáló hivatalos jognak és formális jognak, az utóbbit élő jognak, illetve társadalmi jognak nevezték. E mozgalom egyik kezdeményezője és legjelentősebb képviselője, Eugen Ehrlich Gustav Klimt kortársa volt, s az Osztrák–Magyar Monarchia területén tevékenykedett. Az idő- és térbeli hatásokat is figyelembe véve Likhovski párhuzama kétségtelenül plauzibilisnek tűnik.

De vajon mi a magyarázata annak, hogy az igazságszolgáltatást, vagy inkább a büntetés-végrehajtást három nő felügyeli, akik valószínűleg Iustitia, Igazság és Törvény valóságos-pokolbéli megfelelői, a szenvedő vádlott és elítélt pedig férfi?

[36] I. m. 222. o.

Nőket és férfiakat a másik két fakultás-képen is láthatunk, ám központi alakként csak a *Jogtudományon* látunk férfit. Ráadásul a nők fiatalok, a férfi idős. Ez persze Klimt számos más képén is előfordul, ám az idős férfi a *Jogtudományon* láthatólag szenved. Valószínűleg bűnhődik. A kép így nemcsak a büntetésről szól, de a bűnhődésről is. A bűnhődés okát, a bűnt a képen nem láthatjuk, ám az ellentmondás kézzelfogható. Klimtnél, aki egész életében szinte mindig nőket festett, és aki – ahogy az egyik művészettörténeti elemzés fogalmaz – a „nő képében” látta és láttatta a világot, ennek az ellentmondásnak minden bizonnyal a szexualitással összefüggő magyarázata van.

Az egyik lehetséges magyarázat az – s ez lényegében Gilles Néret félig kimondott álláspontja –, hogy Klimt a nők hatalmát, sőt egyre kiterjedtebb hatalmát láttatta a képen. A fin de siècle idején a nők hatalma már egyre jobban kiterjedt, ám ezzel – amint az várható – egyre általánosabbá vált a hatalmuktól való félelem is. Klimt – akit gyakran a „nők festőjének” neveznek – minden bizonnyal megérezte, hogy a női hatalom a férfiuralom szempontjából fenyegetést jelent. Eszerint nem kizárt, hogy a *Jogtudomány* ennek a félelemnek a dokumentuma. Amikor Néret „a modern kor emberének kiszolgáltatottságáról” beszél, akkor – a 19. század végén és a 20. század elején már mintegy százéves női felszabadító mozgalmak delelőjén – valószínűleg a „modern férfi (nőkkel szembeni) kiszolgáltatottságára” gondolhatott.^[38] Ám ha ezt az álláspontot elfogadjuk,^[39] akkor azt is ki kellene jelentenünk, hogy a nők festője lényegében félt a nőktől.

Lehetséges azonban az is, s ezt a leginspiratívabb és a legmélyebben gondolkodó Klimt-szakértő, az amerikai Carl Schorske fogalmazta meg, hogy a *Jogtudományon* egy „szörnyű szexuális kényszerképzet” képi alakját látjuk. Ha így van, miben áll ez? Érdemes e tekintetben hosszabban idézni az amerikai történészt. „Klimt törvényének kettéosztott világa az igazságosság három gráciájával odafenn és az ösztönök három fúriájával ideleln – kezdi az elemzést – Aiszkhülosz Oreszteiájának nagy hatású megoldására emlékeztet, ahol Athéné Zeusznak a racionális törvényre és atyai erőre épülő uralmát hozza létre a vérbosz-

[37] Assaf Likhovski: Czernowitz, Lincoln, Jerusalem, and the Comparative History of American Jurisprudence. *Theoretical Inquiries in Law* [Izrael], 4. évf. (2003) 625. o. Néhány kérdéssel kapcsolatban lásd még Assaf Likhovski: *Venus in Czernowitz: Sacher-Masoch, Ehrlich and the Fin de Siecle Crisis of Legal Reason. Living Law: Rediscovering Eugen Ehrlich*, May 2006. internet: <http://ssrn.com/abstract=945360>.

[38] Gilles Néret: i. m. 17–26. o.

[39] E megközelítés erősen vitatható, ha úgy gondoljuk, hogy Klimt nem általában a nőket festette, hanem – figyelemmel Freud közismert elméletére is, miszerint mindenkiben egyszerre van jelen mindkét nem, noha különböző arányban – az önmagában lévő nőt. Ez Gottfried Fried álláspontja (vö. Gottfried Fried: i. m. 202–203. o.) Ha így van, akkor Klimt művészete a „férfi önfeminizálása”. Ezért tűnnek el képeiről a férfiak, s az ő vásznán ezért jelennek meg a nők démonként, *femmes fatale-ként*, fetisizálva, „maszkban”, azaz lelki álarcban, mitikus természeti lényként, például vízikigyóként. Ugyanígy: ha úgy véljük, hogy a *Jogtudomány* fúriái és más korai nőalakjai „androgyn phallikus alakok” (vö. Carl E. Schorske: i. m. 243. o.), akkor a késői műveiből (például a Zeusz aranyesőjét befogadó, kielégült 1908-ban keletkezett Danae képéről arra következtethetünk, hogy később leküzdötte a nőktől való félelmét.

szú anyajogú törvénye fölött. Midőn Athéné megépíti társadalmi törvényszékét, az Aer[i]o[sz]pago[sz]t, meggyőzi az Erünniszeket, hogy legyenek annak patrónái, megfélekezve hatalmukat azáltal, hogy integrálja őket saját szentélyébe. Ész és kultúra ül így diadalt az ösztönök és a barbárság fölött. Klimt megfordítja ezt az antik jelképet, visszaadja a fúriáknak eredeti hatalmukat, és megmutatja, hogy a törvény nem lett úrrá az erőszakon és a kegyetlenségen, hanem csak elfedte és igazolta azt. A föld legmélyebb és legsötétebb üregeiből, ahová Aiszkhülosz szerint Athéné az »éjszaka lányait« száműzte, haragjában és félelmében Klimt újra előhívja őket. Megbizonyosodván, hogy az ösztönök erői hatalmasabbak a politikánál, Klimt már nem tudta úgy »imádni megalázottságában és csonkaságában is« Minerva templomát, ahogy Freud. Athéné, akit Klimt annyiszor ábrázolt sokféle szerepben, most egyszerűen hiányzik a jog színpadáról, holott elvben egyedül ott volna helye. Az elfojtott tartalom visszatérését az istennő eltűnése jelzi. Ily módon Klimt a »fény sötétségen való győzelmét« dicsőíteni hivatott festményeinek sorában az utolsóval félreérthetetlenül a sötétség elsőbbségét hirdeti, »felkavarva a pokol erőit«: újra előásta az ösztönök hatalmát, és a fúriák jelképében ábrázolta őket – azt a hatalmat amely a jog és a rend politikai világa alatt rejtett. Aiszkhülosznál Athéné trónra emelte a jogot az ösztönök ellenében; Klimt visszavette tőle művét.^[40]

Ez kétségtelenül nagyívű elemzés. Ha eltekintünk egy-két részletkérdés nyilvánvaló megkérdőjelezhetőségétől – például attól, hogy Athénének miért egyedül a jog színpadán lenne a helye? –, kétségtelenül azt kell mondanunk: hát igen, nem kizárt, hogy Klimt képe Aiszkhülosz művére „emlékeztet”. Lehetséges az is, hogy a három nőalak – akik valóban „egyszerre a fin de siècle femmes fatale-jai és antik bosszúistennők”^[41] – az ösztönök erőit jelenítik meg, sőt Freud elemzéseire gondolva még az is lehet, bár nem túl szívderítő, hogy a „kultúra” és az „ösztönök”

[40] Carl E. Schorske: i. m. 223. o. Schorske szövegének értékeléséhez érdemes felidézni az *Oreszteiában* és más művekben elmesélt történet mitológiai háttérét. A bosszúállás istennői, a három erünnisz – Aléktó, Tisziphoné és Megaira – egy apagyilkosság kapcsán született. Amikor Kronosz, az idő istene megfosztotta férfiasságától saját apját az ég istenét, Uránoszt, aki az első férfiisten volt, akkor „az ég vére a földre hullott”, vagyis a kasztrált Uránosz kilövellt magja megtermékenyítette Gaiát (a föld istennőjét, aki korábban megszültte saját párját, Uranoszt is). Így fogantak az erünniszek, akiknek egyes ábrázolások szerint kutya feje, denevér szárnya és fekete teste volt, a hajuk helyén pedig kígyók sziszegtek. Ők üldözték a legkirívóbb bűnösöket (például az anya- és apagyilkosokat), nemegyszer megőrjítve áldozataikat. Üldözték a műkénéi királyfit, Oresztészt is, aki – Apollón isten ösztönzésére – megölte anyját, Klütaimnésztrát, hogy bosszút álljon apja, Agamemnón meggyilkolás miatt (akit viszont Klütaimnésztra és annak szeretője, Aigiszthosz ölt meg). Oresztész – fogalmaztak a későbbi elemzők – az anyajogú társadalom legsúlyosabb bűnét követte el. Szenvedését azonban sokan igazságtalannak tartották (például azért, mert meggyilkolt anyja is gyilkos volt). Ám néhányan azt hangsúlyozták, hogy Klütaimnésztra nem a vérkonát ölte meg (ezért őt nem üldözték az erünniszek sem). Végül is tárgyalást hívtak össze Athénban, az Areioszpagoszon kialakított bíróságon. E tárgyaláson, ahol az erünniszek képviselték a vádat és az istenek ítéleztek, Oresztészt – Athéné (ahogy magát nevezte: az „apától született”) döntő szavazatával – felmentették. Ezt több késői elemző az apajogú társadalom kezdetének tekintette. Az Oresztész-történetek egyik változatában Oresztész a tárgyalás után megütöztül és megszabadul a bűntudattól, más változatokban pedig élete végéig gyötrődnie kell.

[41] Werner Gephart: i. m. 130. o.

ellentétesek. Ha így van, valamelyik diadalt is ülhet a másik felett. Azt azonban meglehetősen nehéz leolvasni a képről, hogy Klimt, amint Schorske mondja, azt akarta volna megmutatni: „a törvény nem lett úrrá az erőszakon... csak elfedte... azt”. A képen csak annyit látunk, valaki büntetést szabott ki egy férfinak – még azt sem tudjuk, hogy azt az erünniszek szabták-e ki vagy ők csak végrehajtották –, s az láthatólag szenved. Nem tudjuk, hogy miért büntették meg, s hogy igazságos volt-e a büntetés.

Az idős férfi szenvedését ugyanakkor Klimt együtt érzően, már-már részvétellel mutatja be. Ez az ábrázolás éppen az ellentéte annak, ahogyan néhány évvel korábban – azon ritka alkalmak egyikén, amikor férfit ábrázolt képein – az 1. Szecessziós Kiállítás plakátján az ifjú Thészeuszt mutatta be.^[42] E tekintetben Schorske leírása teljesen pontos és vitathatatlan, amikor ezt írja: „Ott az erőből duzzadó ifjú a hagyomány Minotauruszába döfi kardját. Itt viszont az öregedő áldozatot olyan büntetés sújtja, amely illik az ödipuszi bűnhöz: kasztráció, impotenciára kárhoztatás. Gyanítható – folytatja az elemző –, hogy Klimt itt nemcsak fájdalmat és dühöt fejez ki, hanem egy további érzést, amely az erejét vesztett énről jellemző: bűntudatot. ...az ikonográfia azt sugallja, hogy Klimt a kritika csapásai alatt, még ellentámadása idején is, részben személyes bűneként élte át, hogy elvetette azt a művészi küldetést, miszerint az ösztönéletnek a törvény kultúrájától való megszabadítását kell elvégeznie.”^[43] A hivatalos világgal szembeni ellentámadását tehát az impotencia szelleme árnyékolta be, s – ha a fentiek elfogadhatók, úgy – ennek az érzésnek adott hangot a *Jogtudományon*.

[42] Mint ismeretes, Thészeusz megölte a hagyományt képviselő Minotauruszt, hogy megmentse az athéni ifjakat.

[43] Carl E. Schorske: i. m. 224. o. Ez az értelmezés igen plauzibilis, ám teljesen csak akkor meggyőző, ha elfogadjuk azt az általános értékelést, amit Schorske a Klimt-életmű egészéről, valamint annak szakaszairól ad. Például azt írja: „1908-ban, meghátrálva a társadalommal való összeütközés traumája elől, feladván pszichológiai és metafizikai felforgató szerepét, Klimt visszatért ahhoz a díszfestői funkcióhoz, amellyel a Ringstraßen pályafutását kezdte” (i. m. 244. o.). Néhány szempont ugyanakkor arra enged következtetni, hogy ez az értelmezés megint túl sokat mond: Klimt késői képei nem egy díszfestő, hanem egy művész munkái, bár kétségtelenül nem közéletiek és nem is felforgatók.

IRODALOM

- Bahr, Hermann (Hrsg.): *Gegen Klimt*. Bécs-Lipcse, 1903, Eisenstein.
- Bitsori, Maria – Galanakis, Emmanouil: *Doctors versus artists*. Gustav Klimt's Medicine. Internet: <http://www.pubmedcentral.nih.gov/articlerender.fcgi?artid=139056>
- Breicha, Otto (Hrsg.): *Gustav Klimt. Die goldene Pforte*. Salzburg, 1981, Galerie Welz.
- Curtis, Dennis E. – Resnick, Judith: Images of Justice. *The Yale Law Journal*, 96 (1987) 8. 1727–1772. o.
- Doswald, Christoph: Die Fakultätsbilder. In Toni Stoos – Christoph Doswald (Hrsg.): *Ausstellung Kataloge Gustav Klimt*. [Zürich, Kunsthau.] Stuttgart, 1992.
- Eisler, Max – Faistauer, Anton – Stobl, Alice – Hevesi, Ludwig – Novotny, Fritz et al.: *Gustav Klimt*. Vál. Márton László. Ford. Viola József. Budapest, 1987, Helikon.
- Fliedl, Gottfried: *Gustav Klimt. 1862–1918. The World in Female Form*. Köln, Taschen Verlag, 1994. Magyarul: *Gustav Klimt. 1862–1918. A nő képében a világ*. Ford. Adamik Lajos. Budapest, 2000, Taschen Verlag – Vince Kiadó.
- Gephart, Werner: *Recht als Kultur. Zur kultursoziologischen Analyse des Rechts*. Frankfurt am Main, 2006, Klostermann [Studien zur europäischen Rechtsgeschichte, 209].
- Gephart, Werner: *Rechtskultur und Geltung. An den Grenzen des Rechts*. [Vorlesung im Wintersemester 2006/2007.] [Bonn] 8. előadás. Internet: http://www.Soziolegie.uni-bonn.de/Dokumente/Gephart/Gephart_Skript_Vorlesung_Rechtskultur_und_Geltung_2006-07.pdf.
- Gilles, Nérét: *Gustav Klimt 1862–1818*. Köln, 1982, Taschen Verlag. Magyarul: *Gustav Klimt 1862–1818*. Ford.: Kertész Balázs. Budapest, 2008, Taschen Verlag – Vince Kiadó.
- Hevesi, Ludwig: *Acht Jahre Sezession. Kritik – Polemik – Chronik*. Bécs, 1906, Carl Konegen.
- Hofmann, Werner: „Die Dichter stellen immer wieder das Chaos her”. Nietzsche, Klimt und die Wiener Jahrhundertwende. *Artibus et Historiae*, 20. évf. (1999) 40. 209–219. o.
- Kissel, Otto R: Die Justitia. *Reflexionen über ein Symbol und seine Darstellung in der bildenden Kunst*. München, 1984, Beck.
- Likhovski, Assaf: Czernowitz, Lincoln, Jerusalem, and the Comparative History of American Jurisprudence. *Theoretical Inquiries in Law* [Izrael], 4. (2003) 621–658.
- Nebehay, Christian M.: *Gustav Klimt. Dokumentation*. Bécs, 1969.
- Neuhay, Christian M.: *Gustav Klimt. Sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen*. München, 1976, 1979.
- Novotny, Fritz – Dobai, Johannes: *Gustav Klimt*. Salzburg, 1967.
- Partsch, Susanna: *Gustav Klimt. Maler der Frauen*. München, 1994, Prestel.
- Partsch, Susanna: *Klimt élete és művészete*. Ford. Tandori Dezső. Budapest, 2000, Corvina.
- Pleister, Wolfgang – Schild, Wolfgang (szerk.): *Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst*. Köln, 1998, Du Mont Buchverlag.
- Sármany Ilona: *Gustav Klimt*. Budapest, 1989, Corvina.
- Schorske, Carl E.: *Fin-de-siccle Vienna. Politics and culture*. New York, 1981, Vintage Books. Németül: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siccle*. Frankfurt 1982. Magyarul: *Bécsi századvég*. Politika és kultúra. Ford. Györfly Miklós. Budapest, 1998, Helikon. [Recenzió: Vári Sándor: Bécsről – amerikai szemmel. *Budapesti Könyvszemle [Buksz]*, 2000/4. sz.] [lásd még Trygve R. Tholfsen: Carl Schorske's Theory and Practice. *History and Theory*, 39 (2002) 1. 98 – 106.]

- Schorske, Carl et al.: A művelődéstörténet műhelyproblémái [Carl Schorske, Hanák Péter és mások beszélgetése]. *Budapesti Negyed*, 22. (1998) 4. sz.
- Stobl, Alice: Zu den Fakultätsbildern von Gustav Klimt. *Albertina-Studien* [Bécs], 2. évf. (1964) 138–169. o.
- Vergo, Peter: *Gustav Klimts „Philosophie“ und das Programm der Universitätsgemälde. Mitteilungen der Österreichischen Galerie* [Bécs], 22–23. évf. (1978–1979), 94–97. o.
- Weidinger, Alfred: *Gustav Klimt. Werkkatalog der Gemälde*. München, 2007, Prestel.
- Whitford, Frank: *Klimt*. Thames and Hudson, 1990.

Győri Rába-part

