

Delacroix Szabadság képéhez

Az Olümposzról alászállva és elveszve a tények között

„Es sind nicht mehr die gewölbten Decken, sondern die Wände, Thatsächlichkeit, es sind weniger die Dynastien welche dargestellt werden als vielmehr Momente aus den Geschichten der Völker.”

(J. Burckhardt: *Über erzählende Malerei.*) (1884)

Amikor Delacroix ismert, talán túlságosan is ismert képe elé kerülünk, elsőként annak tapasztalata ütökött meg, ami kétségtelenül a képi kompozíció egyik lényegi meghatározottsága, azaz Baudelaire szavával, a *les grandes machines* meghatározó eleme: miként magasodik fölénk a nő alakjában megtestesülő szabadság, és miként lép túl és át az emberi testen. Ugyanakkor ezek a testek szinte keretezik, vagy inkább körülkerítik a szoborszerűen formált női alakot. A szabadság alakjának ez az allegorizáló, absztrakt megjelenítése, ahogy Jacob Burckhardt fogalmazta 1887-ben Baselen tartott *Die Allegorie in den Künsten* című ragyogó előadásában, az általánost jeleníti meg egy ember alakjában.¹ Amikor a képre tekintünk, éppen ezt a nem szűnő kettősséget látjuk, amely minden allegorikus ábrázolás sajátja, miközben látjuk a népet vezérlő, a barikádra vezető nő alakját, azt is látjuk, hogy a többi alak egyedi-egyenítő megformálása és a nőalak szoborszerű idealitása szinte szétfeszíti a képet. Burckhardt joggal idézte fel a 17. századi művészet allegorizáló teljesítményét és a 18. századi, főként a Nagy Forradalomtól tartó mind erőteljesebben jelentkező hasonló tendenciát; nemcsak allegorikus szobrok, hanem hasonló irányultságú ünnepek sora jelentette ennek a mindinkább politikaivá váló művészetnek az eluralkodását. A politikai allegória, amely mint írta, idővel értelmezhetetlenné válik, legfőbb problémája² éppen az, hogy jobb az ilyen ábrázolástól tartózkodni,

¹ J. Burckhardt: *Die Allegorie in den Künsten.* In uő: *Die Kunst der Betrachtung.* H. Ritter DuMont Verlag, 1984, 240–241.

² Vö. uo. 248.

ám ha a művésznek mégis előírják a témát – vagyis egy politikai/társadalmi esemény felidézése, megőrkítő stb. kialakítására kéri fel – az ilyen ábrázolás során miként is szabadulhatna meg az allegorikus eszköz alkalmazásától. A politikai allegória egyszerre igyekszik felelni az adott jelen elvárására, és egyben időn kívüli érvényességre tart igényt. A művészet, a képzőművészet főként a reneszánsz kortól kezdve élt az allegória eszközével, ám nyilvánvaló, hogy az antik istenvilág koronkénti, főként a 18. századtól, ismételt megjelenése ténylegesen a *politikai allegória* (Burckhardt) szótárába került. Ennek az állandóan változó nyelvnek³ birtokában volt az a Rubens, aki Delacroix számára nagyon is fontos előképet jelentett⁴, s már számára is a *mást mondás lehetőségét jelentette az allegória*. Az allegória nyelve először nagyon is érthető, majd hamar érthetlenné válik, és jut el oda, hogy végül teljességgel nem érthető, ahogy már Burckhardt is kiemelte Rubens némely történeti tárgyú képe kapcsán; ez a festői nyelv hamar, már az alkotó életében érthetlenné vált. Martin Warnke⁵ Rubens monográfiájában pedig kiemelte: *a mitologikus túlbajtás látszatvilágának, amely mintegy kitakarja a valóságot, a 19. századra alig maradt értelmes megközelítése és felfejthetősége*. Warnke éppen azt mutatta meg, hogy Rubens még egy olyan képi formálás eszközeként alkalmazta az allegóriát, ahol a *fennmaradó és tűnékeny (sostanza – apparenza)* játékába vont esemény, akár politikai fordulat, a hatalom gyakorlásában beállt változás, új uralkodó trónra lépése a képet szemlélők közös szótárát képezte. Ennyiben egyszerre történeti és mitologikus ábrázolás, amelyben még egyik sem dominál a másik kárára.

Ha felidézzük Heinének az 1831-es *Szalonon* kiállított Delacroix-képről szóló beszámolóját⁶, ami jöllehet a „Polgár- király” számára túl lázító mű volt, a Belügyminisztérium mégis megvette eléggé alacsony áron,

³ Az istenalakok és jelentésmódosulásuk egy igen megvilágító példáját nyújtotta Rudolf Wittkower éppen Rubens Medici ciklusának egy vázlata kapcsán. Wittkower: *Gelegenheit, Zeit und Tugend*. In uő: *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*. DuMont 1977, 186–206. (első megj. *Journal of the Warburg Institute* I. 1937/38.), a *kerettémák szekularizációjához* lásd J. Białostocki: *Romantische Ikonographie*. In uő: *Stil und Ikonographie*. DuMont, 1981, 220.

⁴ Egy 1853-as napló jegyzete szerint Rubens éppen azt tudja, amit ma már nem értünk, a részletek olyan illesztését, *időnként annak túlburjánzásától sem riadva vissza*, ami folytán nő a mű kifejezőereje, a mű semmi máshoz nem fogható, nem másolata a valóságnak – Rubens „egységbe foglalta azt, ami össze nem egyeztethetőnek látszik”. In: Delacroix: *Napló*. Ford. Faludi J. Képzőművészeti Alap, 1963, 172. skk.

⁵ Vö. M. Warnke: *Rubens. Leben und Werk*. DuMont, 2006, 125., valamint uő: *Laudando Praecipere. Der Medicizyklus des Peter Paul Rubens*. In uő: *Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie*. DuMont, 1997, 160. skk.

⁶ Vö. H. Heine: *Kunstberichte aus Paris. Französische Maler. Delacroix*. In uő: *Sämtliche Werke* 11. Band Vierter Teil. Hoffmann und Campe Verlag, 1876, 29. skk.

háromezer frankért, hogy jó időre el is süllyesszék a képet. Újra majd csak 1848-ban állították ki rövid időre, hogy végül 1874 után a Louvre falát díszítse. Azt olvashatjuk tehát Heine beszámolójában, hogy a kép centrumába emelt nőalak lehet ugyan *szabadságistennő, de inkább Phrүнé, vagy egy halaskófa*. De ő sem tudja megtagadni az alaktól és körülötte képződő, ám egymásra alig figyelő csoporttól, hogy így kiáltson – *minden művészi hiányossága ellenére egy jelentős gondolat árad a képből*. Amit ezzel Heine kimond, hogy a közönségest egy pillanatra *másnak látjuk*, hogy a mindközönséges valóság egy pillanatban túllép önmaga határain, és azzá válik, ami csakis abban a pillanatban válhat olyan idealitássá, ami túl van a pusztta létezés időbe vetettségén. Azért látjuk tehát így, mert helyzete az allegória folytán eldöntetlen, az emberben *felszabaduló legjobb olyan pillanat műve*, amely során túl a pusztán személyes életen másokkal és másokért lép fel. *Allégorie réelle*, fogalmazta helyesen Werner Hofmann, ám azzal már nem tudok egyetérteni, hogy „a kép tulajdonképpeni témája, a demokrácia kiáltványánál mélyebb tartalma nem a politikai szabadság, hanem mindenfajta kötöttség feloldása, a felszabadítás általában, a zabolátlan ösztönök kitörése”.⁷ Vagy inkább fogalmazzunk úgy: *a szabadság olyan képe ez, amely egyszerre mutatja meg ennek romboló, az egyes ember személyes életét akár fenyegető működését*. A szabadság modern képe azzal szembesít, hogy ennek felemelkedése, létrejötte túl van az egyes ember tettének hatókörén. Heine nemcsak azt állítja, hogy *a nő alakjában allegorikus figurát kell látnunk, hanem azt is, hogy benne a nép vad ereje (die wilde Volkskraft) tűnik fel, az az erő, amely a közönséges és hitvány emberben felébreszti a szunnyadó méltóságot*. A szabadság annak lehetősége, hogy az ember méltóvá váljon arra, hogy embernek nevezik. Ez a széttagolt és különböző világokból érkező tömeg egyben közös: valami olyasmit követ, ami több mint ő maga, azaz valami olyat, ami felette áll. Heine pontosan érzékeli ennek az ábrázolásnak az ellentmondásos, vagy akár ingatag jellegét, hiszen egyszerre tudatosítja, hogy a szabadság-istennő az emberek között tűnik fel, miközben fölébük magasodva vonzást gyakorol rájuk. Ám mi más a szabadság, mint ami az emberek között képződik, anélkül, hogy az egyikhez közelebb lenne, mint a másikhoz. Nem hiszem, hogy Belting⁸ Heine iróniáját folytató megjegyzése találó lenne, nevezetesen, hogy Delacroix ezzel a képpel egyetlen alkalommal *elcsábult a realizmusnak*, hogy aztán újra „irodalmias” festé-

⁷ W. Hofmann: *A Földi Paradicsom. 19. századi motívumok és eszmék*. Ford. Havas L. Képzőművészeti Kiadó, 1987, 113.

⁸ Vö. H. Belting: *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*. Beck Verlag, 1998, 145. skk.

szetnek szentelje magát, miközben az kétségtelenül igaz, hogy a *barikád-kép a szabadság allegóriája, olyan pillanatfelvétel, amely nem tudja feloldani a művészet és élet dualizmusát, olyan politikai propagandát folytat, amelyet a remekművel igyekszik leplezni*. Ahogy Heine is beszámolt róla, a képet senki sem fogadta felhőtlen örömmel; Lajos Fülöp számára a mindenkori lázadás képe, a polgári párt számára a csócselék, a rút és lealacsonyított nép képe volt elfogadhatatlan stb.

Hans Belting úgy fogalmazott, hogy a feloldhatatlan ellentmondás a képet mint *történeti* képet is fenyegeti, igaz, mégis a történeti festészet igénye és egyben feloldása van jelen abban, hogy a kép megjelölésére használt *július 28-a* a középső a három dicsőséges nap közül, éppen arra a *riport-szerű* beszámolóra utal, amit Belting említ, a kép mégsem ennek az egy napnak valamiféle kitüntetett jelenete. Ez nem egy palota ostroma, város bevétele stb. Hacsak nem az ennek a napnak a kitüntetettsége, hogy valami, ami nem látható, hirtelen el- és magával ragadja az embereket, akik valami olyasmit követnek, ami egyszerre van és nincs. A festmény az ellene küzdők és a szabadságért elesettek és a még érte küzdők egy életpillanatát mutatja, amely a csak bennük és általuk létező szabadság körül – a nőalak körül – képződik. Ezért oly árulkodó a képen látható emberek arckifejezése és pillantása, az, aki *feltekint a szabadság elragadó nőalakjára, utolsó pillantását veti arra, amiért/akiért meghalt*, míg a többi fegyverragadó alak pillantása a messzeségbe merül. Pillantása nem érinti az érinthetlent, a szabadság nem szűnő küzdelem annak eléréséért, ami minden embernek megadja a jogot a jó élethez.

A lemeztelenített nőalak mint szabadság nemcsak *nuda veritas*, hanem a sérülékenység és eltaposhatóság alakjaként áll előttünk, akinek pillantása mintha arra az alakra irányulna, akiben számos értelmező Delacroix önportréját vélte felfedezni. A cilinderes szigorú tekintetű férfi nem fel, hanem előre tekint, oda, ahova senki sem lát el, hiszen ez a kép előtti tér, ahol mindenkor mi magunk állunk. Walter Friedlaendernek úgy vélem, igaza van, amikor a korszak francia festészetével foglalkozó elemzésében azt állítja: „egyetlen forradalmi kép sem fogja egybe így a viharos és ellenállhatatlan *élan*-t ilyen nagy, tragikus visszafogottsággal. Delacroix művei közül ez az egyetlen, amely meggyőző erővel képes egyesíteni egy képi koncepciót és egy igaz jelenkori érzést”.⁹ Ha megnézzük az előtérben álló alakok mögötti teret, ott már az arctalan tömeg és a füstbe merülő város látszik, a Notre-Dame tornyai még kimagasodnak, talán emlékeztetve

⁹ W. Friedlaender: *David to Delacroix*. Ford. R. Goldwater Schoken Books 1968, (németül 1930), 114.

Napóleon koronázására, a Nagy Forradalom monarchikus átfordulására, vagy éppen arra, hogy a Miasszonyunk és a Szabadságistennő képe nem is oly távoli egymástól – Szabadság és a Küzdő Egyház képe a nő alakjában egybeolvad. Werner Hofmann¹⁰ egy későbbi tanulmányában emelte ki, hogy előképként értelmezhető az ajjacciói templom számára készített vázlat, amelyben a nő, az Istenanya mint *menekítő* elhossa az esendő embernek a boldog felszabadulást, és a térdeplőben felismeri a *szabadság alakja* előtt földre rogyó munkásember kompozicionális ekvivalensét. Az alakok mögötti tér lassan kitakart és a küzdők az előre nem látható jövő előtt állnak, lábuk alatt egy eltűnő világ romjai és azok, akik már nem érhetik meg, amit a jövő hoz.

Már attól függően is mást és mást értünk a képen, ha mint az első címadásnál, előre vesszük a *július 28-át* és utána írjuk a *Szabadság vezetű a népet*, vagy előre vesszük abban a formában, hogy a *Szabadság a barikádon*, a *Szabadság vezetű a népet*, vagy egyszerűen azt mondjuk, *Barikád*. Vagyis a kérdés úgy áll előttünk: ábrázolható-e az általában vett történeti esemény a festményen, nem válik-e automatikusan olyan *propagandaművé*, ami csak felmutatja a művész kiállítását az esemény mellett vagy éppen ellene. Vajon nem éppen ezt mondta ki Delacroix egyik bejegyzése, vagy egy másik korszak és ízlés szólal itt meg: „Meissoniernél jártam, megnéztem a *Barikád* című rajzát. Valóban borzalmas, de bár az ábrázolás pontos, mégis hiányzik belőle, nem is tudom mi, de az a valami, ami a visszataszító tárgyat *művészivé teheti*.”¹¹ Manet 1871-es *Barikád* képét nem láthatta Delacroix, ahol a katonai hatalom személytelen figurái és egyetlen ember arcára kiülő félelem és megütközés személyessége kerül egymással szembe egy teljesen esetleges és bárhol játszódó városi térben. Ez az alak az arc nélküli tömegként szembeszegülő sokaság közepette áll, arcának éles és kifejező rajzolatával szegül szembe a hatalom erőszakszervezetének arc nélküli tömegével. A Delacroix-t megütköztető Meissonier, kép a *Rue de la Mortellerie 1848. június* egyetlen utcarészletet mutat, ahol a felszedett utcakövek helye a holtak sírjaként szolgál, a fekvő holtak dermedt kő-léte semmiféle pátoszt nem hevít, csak a halál és pusztulás került itt ábrázolásra. Delacroix számára ebből hiányzik a művészet, de lehet-e egy ilyen jelenetet *művészien bemutatni*, vajon a pontosság, azaz a tanúbizonyosság mi-

¹⁰ Vö. W. Hofmann: Studie der „Liberté” für das Gemälde „Die Freiheit führt das Volk an – Der 28. Juli 1830.” In: *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen 1789–1830. Ausstellungskatalog*. W. Hofmann Prestel Verlag, 1980, 513.

¹¹ Delacroix: *Napló*. Id. kiad. 107. Meissonier képéhez W. Hofmann: *A Földi Paradicsom*. I. m. 23. Manet művéhez lásd O. Bätschmann: *Der Tod des Maximilian*. Insel Verlag, 1993, 38. skk.

ért nem elegendő a mű elfogadásához? A történeti hitelesség és pontosság nem jelenti Delacroix számára a művészi ábrázolás elfogadásának kritériumát, a dokumentum áll itt szemben a monumentummal.

Haskell és Warnke művészet és politikai ikonográfia kapcsolatát elemezve megmutatták, hogy a régi rendet felváltó forradalmi kor ikonográfiája nem riadt vissza attól, hogy jól ismert allegorikus figurákat alkalmazzon a képzőművészeti ábrázolás során. Figyelemre méltó, hogy az 1791-ben megjelent *Iconologia* olyan, a demokráciát megjelenítő női alakot mutat, aki telt és eleven testével, felfedett keblével elfordul a monarchiát és arisztokráciát allegorizáló hűvös és magába zárkózó alakoktól, vagy egy korábbi példát is említ Warnke, a Le Brun vázolata alapján készült *demokrácia* szobrot (Jacques Buirette műve, Versailles, déli szárny) hasonlóképpen dicsőség övezte szép eleven nőalakként formálta meg azt.

A megszűnt politikai berendezkedés és annak kulturális/nyelvi készlete átkerül egy formálódó és szabadon válogató allegorikus szótárba, amely azt arra használja, hogy új jelentéssel töltsen meg az üres művészi-politikai formakánont – ahogy Warnke¹² írta, *olykor arra kényszerül, hogy az allegorikust elhagyva átlépjen a valóságos létezés térénumára, és ezzel újra csak a kép-propaganda szolgálatába áll.* Mégis a múlt nyelve új politikai ikonográfiába fordult át, jóllehet használja a *győzelem, a remény, a szeretet korábbi alakváltozatait is.* Ennek a változó művészi-politikai nyelvnek az ingamozgását jelzi, hogy vannak, akik kritikai tevékenységük során a színhez a szabadság lehetőségét, míg a szilárd és világos vonalvezetéshez az elnyomást kapcsolják, vagy éppen megfordítva – ahogy éppen Delacroix kapcsán egy klasszicista formálást előnyben részesítő kritikus megjegyzi: színkezelé-

¹² Vö. M. Warnke: Die Demokratie zwischen Vorbildern und Zerrbildern. In uő: *Nah und Fern zum Bilde* Id. kiad. 251. skk., Haskell pedig felhívta a figyelmet, hogy a forradalmi terror miként készült elpusztítani a megelőző politikai kultúra emlékműveit. Alexander Lenoir ezeket kimenekítve létrehozta az első effajta múzeumot (Musée des Monuments Français, ma Ecole des Beaux-Arts), amely éppen a következő korszak számára a másolatok, a kölcsönzött készletezés funkcióját töltötte be. Vö. F. Haskell: Aufarbeitung der Vergangenheit in der Malerei des 19. Jahrhunderts. In uő: – *Wandel der Kunst in Stil und Geschmack*. DuMont 1990, 150. skk., Burckhardtnak a mottóban idézett 1884-es előadása, ennek a gyors változásnak és feltartóztathatatlan leértékelődésnek a tanúja – „1830 óta a világ politikailag és szociálisan nagyon gyorsan élt”, a művészeti alkotások hiába kerültek akár a *Musée Historique*-ba, figyelemre se méltatják azokat, a történeti illúzió ellenpontjává válik az etnográfiai, a klasszicizmus pátosza affektált stb., talán a színkezelés mesterei (Delacroix) vívhatnak ki még figyelmet. Burckhardt: *Über erzählende Malerei*. In uő: *Vorträge (1870–92.)* M. Ghelardi és mások Beck Verlag, 2003, 446. skk.

se visszahajlik a 18. századi ellenforradalmi művészetéhez.¹³ A művészet megítélése elválaszthatatlanná válik attól a politikai véleménytől, amely minden ábrázolásban a világ uralhatóságát látja és láttatja, vagy éppen az ilyen uralástól való felszabadítást fogalmazza meg. Ilyen politikai ideológiai olvasat tárgya lesz Delacroix képe Max Raphael egyébként figyelemre méltó művében, az 1938–39-ben befejezett *Arbeiter, Kunst und Künstler* című munkában: „A romantikának ezt a sokrétű diszkrpanciáját jól mutatja Delacroix »Barikád-küzdelme« – egy kép, ami egy korabeli eseményt, 1830. július 28-át ábrázolja: *a* szabadság vezeti *a* népet. Mindenki érzi a polgárháború túlfűtöttségét ebben a forradalmakat illetően oly gazdag 19. század szinte egyetlen forradalomképében; ugyanakkor mindenkit megütököztet a meghasonlás, amely a mezítelen keblű, zászlót tartó szabadságot megtestesítő nőalak és a modern öltözékbe bújtatott küzdők és elbukók között jelentkezik. Nem más ez, mint szimbólummá emelt, derealizált szabadság a valóságos és a legheterogénebb elemekből verbuválódott nép között, amit az allegorizálásban érdekelt, de láthatatlan hatalom győz le – a tőke.”¹⁴ Joggal kérdezhetjük: szimbólum vagy allegória, vajon már maga az allegória, *a* szabadság allegóriája jelenti a problémát, s van-e általában vett nép, mit jelent annak a napnak az egyszerisége, ha a kép ebben az értelemben semmi egyedinek nem állít emléket, mint ahogy azt is felvethetjük, hogy nem jobban érthető-e Delacroix szándéka, ha azt értjük meg a képből és a képen, szabaddá válni egyáltalán miként is lehet. A legfőbb politikai-kritikai gyanú arra esik, hogy maga az allegória elleplez valamit, s ezzel magát a művet keveri Raphael gyanúba, de ábrázolható-e a szabadság másként. Kétségtelen, hogy akár Meissonier, akár Manet későbbi *barikád-küzdelem* képei kevesebb illúzióval áltatnak, de akkor vajon ettől közelebb vannak a szabadság művészi kifejezéséhez? Ezekon a képeken az ember tetteként, azaz minden perszonalifikáció nélkül, emberek közti tettként „mutatkozik” a szabadság, mint hiány. Vajon a pusztulás testközelsége, a küzdelem hiábavalósága, vagy a test elenyészésének, szinte rituális feláldozásának bemutatása több hitelességet jelentene *a* szabadság bemutatásakor? Alain Corbin ragyogó tanulmányában¹⁵ írta: a város, a 19. század fővárosa újra és újra véres események, mézárhlások helye volt, 1815 és 1871 között szinte minden kormányváltás vérengzéssel járt együtt, a

¹³ Vö. F. Haskell: Die Kunst und die Sprache der Politik. In uő: *Wandel der Kunst in Stil und Geschmack*. I. m. 128.

¹⁴ M. Raphael: *Arbeiter, Kunst und Künstler*. N. Schneider Fischer Verlag, 1975, 16.

¹⁵ Vö. A. Corbin: Blutiges Paris. Überlegungen zur Genealogie des Hauptstadtbildes. In uő: *Wunde Sinne. Über die Begierde, den Schrecken und die Ordnung der Zeit im 19. Jahrhundert*. Ford. C. Wilke. Klett-Cotta 1993, 188. skk.

város azonban szinte beitta a vért, átfordította a vérontást a dicsőség pátozszformuláiba.

Delacroix részese volt ennek, és nagyon is tudta ezt, talán ezért feszíti szét a képet a testi jelenvalóságában és esendőségében bemutatott tömeg-ember és az idők fölé emelkedő, nem szűnő vágyat képező Szabadság között. Richard Sennett kiváló könyvében¹⁶ érinti Delacroix megkerülhetetlen művét. Felveti, miként tudja ábrázolni az ember egyáltalán a szabadságot. A képbe foglalt mitikussá dermedő pillanat után, a Szabadság vezette nép nem maradhatott együtt a színen, mintegy önmaga helyén, ennek az ideiglenes együvé tartozásnak a hiányát készíti elő. Míg végül a polgár teljességgel eltűnt a forradalmi ábrázolások színpadáról. Ahogy mondja, akár Simmel, Kracauer, vagy éppen Benjamin nyomán, a polgár a *bensőség*, az *intimitás* uralma alá kerül, azaz önmaga benső szabadságának kiépítésén fáradozik, miközben veszni hagyja a *res publicát*. Amit a modernitásban diagnosztizálunk, az a szabadság iránti elveszett érzék, a benső bárminemű kiépítése ideig-óráig tart ellen a szabadsággal élni nem tudó és nem is kívánó tömeg-emberrel szemben. A szabadság, ahogy Benjamin Constant fogalmazta 1819-ben tartott előadásában, veszélybe kerül, „az a veszély fenyegeti, hogy elmerülve egyéni függetlenségünk élvezetébe, egyéni érdekeink érvényesítésének hajszolásába, túlon túl könnyen lemondunk a politikai hatalomban való részvétel jogáról.”¹⁷ Tudjuk, ha ezt megtesszük, véglegesen elvesztettük azt, hogy valaha is szabadok legyünk. Szabaddá csak mások *között* válhatunk.

¹⁶ Vö. R. Sennett: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Ford. R. Kaiser Berliner T. V. 2008, 394.

¹⁷ B. Constant: A régiek és a modernek szabadságának összevetése. In uő: *A régiek és a modernek szabadsága*. Ford. Réz P. Atlantisz 1997, 258. Vö. Wilfried Nippel előadását a Berlin-Brandenburgi Akadémián, *Antike und moderne Freiheit*, www.bbaw.de