

Erkölcsei perek

A művészet és a jog viszonya

I. ERKÖLCSÖS ÉS ERKÖLCSTELÉN: A FOGALMAK TÖRTÉNETISÉGE

Ez a tanulmány a cenzúra jogtárgyainak hagyományos „szentháromsága” – 1.) a legfőbb vezető és környezete, 2.) az állam, 3.) a jó erkölcsök és a vallás – közül a legutóbbiról kísérel meg történeti áttekintést adni. A „jó erkölcs” legnagyobb ellenfelének az egyes korok gondolatrendőrei ugyanis a szexualitás mindennemű ábrázolását tartották, de legalábbis azt a mértékét, amely az éppen uralkodó ízlésdiktatúra mércéjével – kimondva vagy kimondatlanul – már trágárnak (a cenzúra hagyományos szakkifejezésével „obszcénnek”) minősült.

Az antik Róma irodalmában az „*obscenum*” az averzióknak többféle értelmét is kifejezte: az esztétikait („förtelmes”, „visszataszító”), a morálisat („erkölcstelen”) és a vitálisat („kellemetlen”, „kiállhatatlan”, „undorító”). A klasszikus szerzőknél (Cicero, Ovidius) még egyedibb értelemben – például „közönséges”, „durva”, „goromba”, „mocskos” – is előfordul. De a latin mondás: *obsceno verbo uti* (vagyis „disznólkodik”) már előre vetítette, hogy az „obszcén” leginkább az erkölcsi és az esztétikai leértékelődés határeseteit fogja kifejezni, s témánkban azt az általánosító logikai mutatót, hogy „ami erkölcstelen, az egyben visszataszító, és ami visszataszító, az egyben erkölcstelen is”. Olyan mutató ez, amely mindig is csak fokozta a jogszolgáltatók ama közismert, ősi problémáját, hogyan lehet az erkölcsi követelményt a jog szigorú logikai tartományába (a jogalkalmazás szillogizmusába) erőltetni. Dogmatikailag sehogy, és ritkán adódik a problémának olyan szerencsés „megoldása”, mint II. Pius pápa (1458–64) esetében, aki ifjabb éveiben, még Aeneas Silvius de’Piccolomini néven írt saját művét, a „szabados” *Eroticát* betilthatta.

Tanulságos a weimari Németország példája is. 1926 decemberében törvényt hoztak „Az ifjúságnak a pornográf- és szennyirodalom elleni védelméről”, de a törvényben nem határozták meg, mit kell pornográfián és szennyirodalmon érteni, így azt fel lehetett használni egyfajta politikai cenzúra céljaira. A törvény nyomán kibontakozott polémia világosan megmutatta, mennyire represszív e kérdésben a német törvényhozás és igazságszolgáltatás gondolkodása. Egyértelmű volt, hogy az

alkotmányban deklarált gondolatszabadság – az 1919-es weimari Alkotmány kimondta a cenzúra eltörlését és a művészet szabadságát – a törvény elfogadásával jelentős mértékben „kiüresedett”. Annál is inkább, mivel a legfelsőbb bíróság (*Reichsgericht*) gyakorlata szerint az olyan írás minősült „fajtalannak”, vagyis pornográfának, amely alkalmas volt „a népben általánosan uralkodó” szemérem- és erkölcsi érzék megsértésére nemi vonatkozásban. (A bírói gyakorlatban ez azt jelentette: nem szükséges, hogy a mű alkalmas legyen az érzékiség felkeltésére, elég, ha az átlagos olvasóból visszatetszést vált ki!)

A törvény elrendelte egy „pornográfia-lista” (*Reichsschundliste*) felállítását azzal a céllal, hogy a listán szereplő művek nyilvánosságra kerülését megakadályozza. Az ilyen könyveket sem könyvkereskedések, sem ügynökök nem árusíthatták és nem reklámozhatták, függetlenül attól, hogy a Büntetőtörvénykönyv szóba jöhető tényállásai (184.§: erkölcstelenség és fajtalanság, 166.§: istenkáromlás, 185.§: becsületsértés, 164.§: hamis vád) alapján indult-e büntető eljárás a szerző és a kiadó vagy a terjesztő ellen. A következmény: a rendes bíróságok valójában cenzúrahatóságként léptek fel, mérlegelésük során a műalkotások „törvényszerűségét” vizsgálták olyan tényállások alapján, amelyek kiáltó ellentétben voltak a korszellemmel és a modern művészeti ideológiákkal.

Számos fontos perben bebizonyosodott azonban, hogy az erkölcsösségnek a XX. században nem létezhet használható jogi definíciója, ha azt a műalkotással kapcsolatban vizsgálják – egyszerűen azért, mert a művészetben a „normális emberi” nem létező kategória. Más kérdés, hogy a cenzorként működő bírák, ügyészek, szakértők egész soráról derült ki: képtelenek megérteni azt a negatív kapcsolatot, a korreláció hiányát, ami a művészet és jog viszonyára jellemző. Joseph Roth egyenesen úgy fogalmazott, hogy az igazságszolgáltatás „néhány évszázaddal elmaradt a kultúra fejlődésétől”.^[1]

II. HÁNY FAJTALANSÁG KELL A FAJTALANSÁGHOZ?

Roth ítéletét igazolja a XIX. század végi – XX. század eleji pozitív jogi definíciók Európa-szerte tapasztalt bizonytalansága. Az akkori német büntetőjog szerint – némileg egyszerűsítve – sajtó útján az valósítja meg az erkölcstelenséget, aki fajtalan írást árul, elad, szétoszt. Ausztriában: aki az erkölcsiséget és a szeméremérzést durván és nyilvános megbotránkozást keltő módon megsérti. Olaszországban: aki valamely írásmű terjesztésével, kiállításával vagy eladásra felajánlásával a szeméremérzertet megsérti. Belgiumban: aki a jó erkölcsökre ütköző írásművet kiállít, elad vagy szétoszt. Spanyolországban: aki nyomtatvány útján és nyilvános megbotránkozást keltve olyan tanokat terjeszt, amelyek a közerkölccsel ellentétben állnak. Portugáliában: aki az általános erkölcsi érzést megsérti. Hollandiában:

[1] *Berliner Börsen-Courier*, 1921. Idézi: Marcuse, 1962, 32.

aki erkölcsi szempontból visszataszító írást terjeszt. Magyarországon: aki szeméremtörtéretet állít elő.^[2] Látható, mennyire tautologikusak voltak ezek a törvényi meghatározások, szinte csak arra szolgáltak, hogy felhatalmazást adjanak a partalanul szabad bírói mérlegelésre.

Európa-szerte sok író és képzőművész megszenvedte az utólagos cenzúrának ezt a – Ráth-Végh István által *furor censurandinak* nevezett^[3] – művészetellenes, kései kivirágzását, amelyet az tett lehetővé, hogy a törvényhozók még a XX. század elején is képtelenek voltak az „erkölcstelen írásmű” korszellem szerint adekvát fogalmának megalkotására. Nem igazán oldotta meg a problémát a neves büntetőjogász és történész, Karl Ludwig Binding (1841–1920) sokat emlegetett 1882-es szakvéleménye sem: „A (német) törvény nem olyan írásművekről beszél, amelyekben *elszórtan* fajtalan részek fordulnak elő, hanem olyanokról, amelyek fajtalanok. A meghatározás az írásmű egészére vonatkozik [...]. Fajtalan írásműnek tehát az olyant kell tekinteni, amely *lényegében* azt célozza, hogy fajtalan cselekményeket adjon elő.”^[4] A kérdés ezután is megválaszolatlan maradt: hány fajtalanság kell valamely mű fajtalanságához?

A múlt század hatvanas éveiben az amerikai *Law Institute*, egy bírákból, ügyészekből és ügyvédekből verbuvált szakértői testület sem jutott tovább annak definiálásánál, hogy trágár, vagyis obszcén az, ami elsősorban a fajtalanság célját szolgálja, vagyis a meztelenség, a közösülés vagy az ürülék utáni érdeklődést visszataszítóan, morbid módon kelti fel. A baj csak az, hogy a „visszataszító” és a „morbid” szavak jelentéstartalma – objektivizálhatósága – éppoly bizonytalan, mint magáé az erkölcsé. (Kinek, mikor, miért morbid és visszataszító? Talán ma már közhelyes rá a válasz, hogy mindez a mindenkori fizikai és mentális állapot függvénye is.)

III. AZ ERKÖLCSTELENSÉG ESZTÉTIKAI KATEGÓRIÁI

Az erkölcstelenség – melynek köztudottan nem korrelatív a kapcsolata a jogellenességgel – definíciója tehát meglehetősen tautologikus és a mindenkori korszellem metafizikájával átszőtt, de mindenesetre megalkotta magának a saját esztétikai kategóriáit: a trágárságot (az obszcenitást) és a pornográfiát. Eldöntetlen kérdése maradt azonban a cenzúratörténetnek, hogy végül is mi álljon a vizsgálat

[2] A magyar Kúria korabeli értelmezése szerint: „A szemérem elleni vétség megállapíthatásának elengedhetetlen előfeltétele a nemi érzékiség felkeltésére irányuló célzatosság.” (*Büntetőjogi Határozatok Tára*, 610/1903.) Ennek pusztja meglelte – bizonyíthatósága – a kor bírói gyakorlatában többnyire elegendő is a pónalizálásra. Pl. 1853-ban Mannheimben per indult a fedetlen keblű Milói Vénusz ábrázolása miatt, de hasonló eset még 1930-ban is előfordult, egy Palmolive-hirdetés kapcsán. Molnár Ferenc darbjának, *Az ördögnek az 1908-as londoni előadása tiltott be* amiatt, mert a szöveg azt sejteti, hogy hosszú kabátja alatt a főhős nő esetleg meztelen.

[3] Vö. Ráth-Végh, 1929.

[4] Binding, 1882, 450–472. (*Kiemelés az idézetben - P. S.*)

középpontjában: az immorális szándék vagy az immorális következmény? (Előbbi a protestáns és kanti morál, ahol a bűnös fontosabb, mint a bűn; utóbbi a katolikus, ahol a szándéknál súlyosabban esik latba a bűnös következmény.) Talán ezért is hagyott egy „kiskaput” az egyház a maga utolsó cenzúratörvényében. A XIII. Leó által kiadott tiltott könyvek 1900-as jegyzékében olvasható: „Szigorúan tiltottak azok a könyvek, amelyek a szennyes és erkölcstelen dolgokat előre megfontolt szándékkal (*ex professo*) ábrázolják, elbeszélik vagy tanítják”^[5] Ha tehát az *ex professo* nem bizonyítható, szabad a gazda... De ez a kiskapu is csak arra nyit utat, hogy „az obszcént” valami különleges, önálló esztétikai kategóriának tartsuk, és ne az élet integráns részének, amelyet az egyetemes művészetnek elvben mindenestől tükröznie kellene. Az obszcén alkotások egy része azonban valószínűleg sosem fog betörni az esztétikai kánonokba, és ennek oka a gyengébb, olykor egyenesen silány minőség. Ez az a pornográfiának nevezett műfaj, melynek megjelenése, a XVIII. század vége óta „természetes módon”, vagyis cenzor nélkül is kicenzúráztatott az esztétikumból, de amelynek mára már szintén megvannak a maga klasszikusai. (Illik őket megkülönböztetni a klasszikus szerzők cenzorok által „illetlennek” minősített műveitől!)

A „magasabb”, vagyis klasszikus pornográfiát egy 1936-ban összeállított *Registrum Librorum Eroticorum* nevű gyűjtemény tartalmazza, 5000 angol, francia, német, olasz címmel. A legnagyobb gyűjtemény mégis a Vatikáné, 25 000 kötettel, 100 000 nyomtatvánnyal. A British Museum pornográf nyomtatványainak száma is eléri a 20 000 darabot.^[6] A Washingtoni Kongresszusi Könyvtár „Delta” gyűjteményének pornográf anyagát a postán és a vámon elkobzott irdatlan mennyiségnek köszönheti. A berlini *Institut für Sexualwissenschaft* szintén jelentős gyűjteménye a hitleri korszakban tűnt el – aligha véletlenül, de mindenesetre nyomtalanul.

Érvényesnek tekinthetjük azt a definíciót is, hogy a pornográf műfaj jellemzője a nagyfokú irrealitás: ábrázolásában a létet hiteltelenül leszűkíti egyetlen – bár vitális – mozzanatra. „A pornográf történetek központi figurái eltorzult hősök, mesésen irreális vágyuk, mesésen irreális potenciáljuk, és az önmutogatásban megtalált mesésen irreális örömeük következtében”.^[7] Az alábbiakban persze nem a pornográfia „klasszikus” vadhajtsaival, hanem egyes, ma már többnyire klasszikusnak minősülő művek ellen indított eljárásokkal kívánunk foglalkozni. Olyan bíróság előtt lefolytatott eljárások ezek, amelyeknek egyébként semmi közük az – intézményesen már nem is létező – hagyományos cenzúrához. Annál több viszont a cenzúraként működő közvéleményhez.

[5] Az 1897. január 25-én kiadott *Officiorum ac munerum* kezdetű apostoli irathoz kapcsolódóan, amellyel az egyházfő az összes 1600 előtti indexet eltörölte. A tilalmi jegyzéket utoljára 1948 októberében korigálták, s ez az index is még mintegy 4000 címet tartalmazott. A tilalmi lista – az *Index librorum prohibitorum* – hivatalosan csak a Hittani Kongregáció 1966. június 14-i közleményével szűnt meg. Lásd <http://www.horntip.com/>

[6] Uo.

[7] Sontag, 1968, 48–49.

IV. ERKÖLCSTELÉN ZEUSZ, ERKÖLCSTELÉN HÉRA

A vád, amit e művek ellen felhoztak, éppen az obszcenitás: vétség az erkölcsvédő jog szabályok valamilyen – többnyire persze formális, vagyis keret jellegű – tilalma ellen. Az utolsó százötven év irodalmi terméséről van szó, olyan alkotásokról, amelyek a megvádolás idején még nem számítottak klasszikusnak. (Az erkölcsvédők bátorsága általában nem terjedt addig, hogy a klasszikus kánonokat e címen megkérdőjelezzék, ahogy valaha Platón tette, aki a már akkor klasszikus Homérosznál kifogásolta a Zeusz-Héra viszony itt-ott megmutatkozó „erkölcstelenségét”.)

Egyedül XIII. Leó pápa küzdött még kései tilalmi indexében e problémával: „A klasszikusnak minősülő régebbi és újabb szerzők könyvei, ha nem is mentesek a tisztátlanságtól, nyelvezetük eleganciájára és csiszoltságára tekintettel megjelenethetők, de csak azon szerzőké, akiknek hivatala vagy az oktatás terén betöltött szerepe ezt a kivételezést szükségessé teszi”.^[8] Ez a harc tehát már kétségtelenül sziszifuszi volt, hiszen végül is kikre volt kötelező a XX. század elején egy pápai dekrétum mondjuk Franciaországban? A hitbéli tekintély meggyőző erejét leszámítva a katolikus egyház saját tagjaira. Itt tehát már csupán a *censura ecclesiastica* állunk szemben. Ugyanakkor a szekularizált, hagyományos cenzúrát nem ismerő és liberálisnak nevezett nyugati demokráciák pozitív joga maga is bőven adott lehetőséget úgynevezett erkölcsi perek indítására a még klasszikusnak nem minősülő „illetlen”, „trágár”, „pornográf”, s ötletszerűen egyéb hasonló jelzőkkel illetett művek ellen.

E művek „erkölcsi csupaszságát” is csak esztétikai-nyelvi értékeik hangsúlyozása tehette társadalmilag (vagyis mindenekelőtt a bíróság által jogerősen az irodalmi kánon részének nyilvánítottan) elfogadhatóvá. Esztétikai értékeket a jog eszközeivel legalizálni – akkor is, ha a pertechnikák diszfunkcionális működésétől eltekintünk – már önmagában véve is hallatlanul elidegenítő valami, hiszen ezek a perek egyféle normatív etika bírói kikényszerítésére irányultak, ami a műalkotás sajátosan komplex jellegét tekintve eleve irreális igény. (Ráadásul sosem tudható előre, hogy egy műalkotás „negativizmusa” a későbbiekben esetleg mikor és hogyan hat majd morálisan „pozitív” irányban! (Például Rétif de la Bretonne hajdan megbotránkoztató maximájáról: „Ha van rossz a szerelemben, azt csak az erkölcs okozza” – a mai olvasók túlnyomó részének éppen hogy a hajdani megmerevedett, mára elavult erkölcsi felfogás fog eszébe jutni.)

Jellemző a morális szempont alkalmazásának nehézségeire a Jean Genet színdarabja (*Notre-Dame-des-Fleurs*) ügyében a hamburgi Tartományi Bíróság (*Landgericht*) 1960-ban hozott szakértő-kirendelő határozatának szövege: „Szakértői elemzéssel bizonyítást kell lefolytatni abban a kérdésben: túlsúlyban vannak-e a darabban a trágárságok vagy sem?” Ahol is a tévút nyilván nem egyszerűen csak

[8] Idézi: Marcuse, 1968, 25.

a „trágár műelemek” illetén mennyiségi szemléletében látszik (mi essen súlyosabbban a latba: sok „kis” disznólkodás vagy kevés „nagy” illetlenség?), hanem abban is, hogy már a kérdés megfogalmazásában benne rejlett a morális megítélés, a szóban forgó mű esztétikai leértékelésére való késztetés. Ráadásul azáltal, hogy a „trágár” vagy „obszcén” tartalmi kritériumait a bíróság nem tudta (vagy nem akarta?) megfogalmazni, szélesre tárta a kaput a szubjektivizmus előtt.

Az irodalom és a művészet védői viszont egy ideig úgy vélték: megtalálták a hatékony eszközt, hogy például Shakespeare vérbő drámáit ne lehessen erkölcsi perek jogi procedúrájának kitenni. A *kalos kagathos* elvére hivatkoztak: ami szép, az egyszersmind jó is; más szóval: a művészet nem lehet erkölcstelen, az *igazi* művészet mindig erkölcsös. Az esztétikum kisugárzása, úgymond, megnemesíti, de legalábbis legyöngíti az obszcén tartalmak vitális erejét. Emil Orlik hírhedt kiszólása: „Egy szeretkezés, amit Rembrandt festett, csakis erkölcsös lehet”. (De tudjuk, hogy e szép maximát a klasszikusok közül sem fogadta el mindenki: Platón például az Államban betiltaná Homéroszt, mert istenei – ahogy megjeleníti őket – morálisan rossz példát mutatnak.)

Mégis: e rembrandti példát fényező – de lényegi – túlzás szerencsére a XIX–XX. századi erkölcsi perek mérlegelési elvévé válik. Egyre nehezebb dolga lesz annak az ítésznek, aki ítélettel akarja elfogadtatni, hogy egy-egy polgárjogot nem nyert szó, fordulat, téma önmagában is „erkölcstelenné” tehet egy irodalmi alkotást. Ezzel az értelmezési művelettel szemben áll Friedrich Nietzsche cseppet sem köntörfalazó kijelentése: „Minden tökéletes regény szükségszerűen obszcén: az abszolútumot kell megmutatnia a gyönyörben és az érzékiségben is.”^[9]

Van olyan nézet is, hogy a szexuális megszállottság ábrázolása csak az ún. *metapornográfia* esetében kezelhető szépirodalomként, tehát akkor, ha a szerző a saját pornográf hősével szemben bizonyos szatirikus távolságot tart. (Ezzel rokon az a modern bírói gyakorlatban újabban elfogadott elv, miszerint a művészi ábrázolás szabadságát a véleménynyilvánítás általános szabadságát meghaladó védelem csak akkor illeti meg, ha az ábrázolás „el tud oldódni” a felidézett konkrét valóságtól.) Új esztétikát hirdető tanulmányában Susan Sontag meggyőzően érvelt amellett, hogy az irodalmi értékű pornográfia – hasonlóan a *science fiction*höz – vitathatatlanul az irodalmi kánon része, hiszen itt épp az eltévedés, a psziché egyfajta zavara áll az ábrázolás középpontjában. Ebben egyébként – Sontag szerint – hasonlóságot mutat bizonyos vallási téveszmék ábrázolásával is.^[10]

Ami mármost az egyes műalkotások szerzői ellen indított erkölcsi pereket illeti, ezek nyilvánvaló célja az irodalmi kánonból való kirekesztés volt a jog (a bírói ítélet jogereje) segítségével. Ez mindenben rokon a hajdani inkvizíció törekvésével, azzal a különbséggel, hogy az ilyen „szellemi inkvizíció” csakis a műalkotásra, mint *corpus delictire* redukálódik. A perek rendezőinek képzetében

[9] Nietzsche, 2001.

[10] Sontag, 1968, 49.

ugyanis ha egyszer valamely mű obszcén jellege „ítélt dologgá” válik, az nemcsak a megbélyegzett mű fizikai létét kell, hogy megsemmisítse (kereskedelmi forgalomból kivonás, bezúzás), de egyszerismind az olvasó nemzedékek számára olyan tiltó parancsot is közvetít, amely a művet kitörli az irodalomtörténetből. Ez a XIX. és XX. század viszonyai közt természetesen naiv elképzelés és a mindenkori purifikátorok korlátolt gondolkozására vall, mert köztudott, hogy éppen az üldözöttség gyakorolja a legnagyobb vonzerőt. Az európai kultúrtörténet valószínűleg legelső erkölcsi pere 1708-ban zajlott le az akkor már cenzúramentes Angliában: a Korona ügyésze perrel kényszerítette ki ismeretlen szerző *Egy szüzesség tizenöt gyötrelme* című sikamlós művének betiltását. Ezen felbátorodva valamivel később Charing Crossban egy kiadó tulajdonosát szégyenoszlophoz kötözésre ítélték pornográf könyvek kiadása miatt. Feljegyezték, hogy az utca népe nem úgy bánt vele, ahogy az a nyilvánosan megszegyenítettekkel szokásos volt: nem dobálta meg sárral és ürülékkel, sőt, szabadlábra kerülése után diadalmenetben kísérté a kocsmába. A nép – ugyanúgy, ahogy Defoe kipellengérezésekor – ítéletet mondott a bírák ízlése felett.

A következőkben a jog-, s egyben a modern irodalomtörténet évkönyveiben is vastag betűkkel jegyzett néhány olyan, erkölcsi pernek nevezett mesterséges botránnyal ismerkedhet meg az olvasó, amelyek során bírák és ügyészek ítéleztek az ízlés felett, s ezáltal a jog Prokrusztész-ágyába erőltették a művészetet.

V. A BOVARYNÉ-PER

„Aki többet élvez, az többet is imádkozik.”

(Georg Büchner)

Egy tekintélyes francia lap néhány száma részleteket közölt az akkor még alig ismert Gustave Flaubert első regényéből. Aztán a *Revue de Paris* hozta le hat folytatásban a *Madame Bovary* szövegét. Kivéve többek között azt a „problémás” részt, ahol a hősnő a lefüggönyözött kocsiban egy egész napon át egyfolytában furikázik a szeretőjével. A lap főszerkesztője, bizonyos Pichat úr – ismerve a hatóságok erkölcsvédő hajlamait – önhatalmúlag törölte ezeket a sorokat, s erre a lábjegyzetben utalt is. A rendőrség, amely a III. Napóleon idején liberálisnak minősülő lapot kiemelt figyelőlistán tartotta, lecsapott a lábjegyzetre.

Ernst Pinard ügyész a regényt az újságban törölt „problémás” jelenet nélkül is veszedelmesnek tartotta a második császárságra nézve. Az állam képviselője – magánemberként egyébként pikareszk (Flaubert által később obszcénnek nevezett) versek szerzője – vádat emelt a *Bovaryné* szerzője, kiadója, sőt a nyomdász ellen is, akinek pedig, a vádirat szerint, „őrséget kellene állnia az erkölcsök frontján”. Az 1857. január 31-én tartott első tárgyaláson Pinard cirkalmas vádbeszédében arról a kötelességről szónokolt, amit a művészet visel a társadalommal szemben. Ez a regény megcsúfolja ezt a szent kötelezettséget, mert egy házasságtörő

nőről szól, akit az „elefántcsonttoronyba zárkózó” szerző művében nem ítél el, sőt: obszcén módon kitergeti tetteit. Flaubert-t nyilvános helyen pucérra vetkőző nőhöz hasonlítja, és a regényből konkrétan négy helyet emel ki mint különösen erkölcssteleneket, élükön azzal, amikor a gyóntatószékben térdeplő fiatal Emmát erotikus gondolatok rohanják meg.

A szerzőnek itt az lett volna a kötelessége, hogy ezt a pubertáskori szexualitást, ha már beleírta a műbe, erkölcsi szempontból a helyére tegye, s ez nem történt meg. Elismeri persze, hogy a büntető törvénykönyv felidézett paragrafusának frázisa: „A társadalmi erkölcsbe és a vallásba ütköző cselekmény”, meglehetősen rugalmas fogalmakat takar, és ez nehézségeket okozhat a bírói mérlegelés során. Ennek ellenére közzvádlóként az eklatáns helyek alapján egyértelműnek tartja a regény erkölcsstelenességét. Fel kell tennie ugyanis a kérdést: miért nem Emma értelmét, szívét, szellemét, a házasságban kiviruló női szépségét írja le a szerző? Ábrázolásának súlypontjába ugyanis épp azt állította, mennyire megszépül és kivirágzik első házasságtörése után. Ez adja meg a műben leírt események alapvetően erkölcsstelen tendenciáját, melyben még a történelmi figurák is besározódnak. Például Marie Antoinette, a forradalomban kivégzett királyné, akiről a regény egyik figurája azt állítja, hogy szeretkezett vele. Ez többszörösen is obszcén: 1. mert eleve szemérmertlenség olyannal szeretkezni, aki nem a házastársunk, 2. különösen, ha ezt férjezett nő teszi, 3. még inkább, ha az illető királyné és 4. főleg, ha még ki is végezték.

Ezzel szemben Senard, a védő hangsúlyozta védőbeszédében, hogy a vádló által különösen elmarasztalt részek mennyiségileg „egy az ötszáz arányban” eltörpülnek a szöveg egészéhez képest. Már ezért sem állítható, hogy a regény egészében erkölcsstelen lenne, ami – ha igaz lenne – őt is felháborítaná. De próbaképpen felolvasta az inkriminált részeket férjezett, jó nevelésben részesült leányainak, „akik sose térnének le az erény útjáról”, és egyikük se találta obszcénnek azokat. Így próbálta saját fegyverével revolverezni az ügyészt, meg azzal, hogy hangsúlyozta, milyen derék, törvénytisztelő család sarja a szerző. Talán nem volt minden kifejezés megválasztásánál elég körültekintő, de figyelembe kell venni, hogy még kezdő író, ez az első regénye. Felmentést kért, sőt kártérítést is a szerző jó hírének meghurcolása miatt. De ott volt még a büntető tényállás másik fordulata: a vallásellenesség is, amelyre alapozva, a vádirat a vallásos érzésnek az érzékiséggel való egybemosását rótta fel a szerzőnek. Az ügyész a vallásellenesség egyik bizonyítékaként a regényből a Bibliáról folytatott dialógust emelte ki: „Van a Bibliában [...], hiszen jól tudja [...], nem egy igen csípős részlet [...], akárhány igazán vaskos sikamlósság! [...] Hiszen plébános úr éppoly jól tudja, mint én, hogy a Biblia nem való egy fiatal lány kezébe, és én bizony haragudnék, ha Athalie [...]. No de nem mi: a protestánsok ajánlják a Bibliát! – kiáltott fel a pap türelmetlenül.”^[11]

[11] Flaubert, 1984, 277.

A vádló által felhozott másik szövegpélda a regény híres utolsó kenet-jelenete volt: „A pap felkelt, hogy felemelje a feszületet: Emma kinyújtotta a nyakát, mint hogyha csak szomjúhozna, s rátapasztva ajkát az Isten-Ember testére, olyan erős szerelmi csókot lehelt rá minden maradék erejével, aminőt egész életében soha senkinek nem adott. A pap aztán elmondta a *Misereaturt* és az *Indulgentiamot*, jobb hüvelykjét olajba mártotta, s megkezdte az utolsó keneteket, először Emma szemére, amely annyszor kívánta a föld hiú pompáit, azután az orrcimpákra, amelyek úgy szerették a langy szellőt s a szerelmes illatokat, aztán a szájra, amely hazugságra nyílt, nyögött a gőgtől és sikoltott a kéjben, aztán a két kezére, amelyek úgy élveztek a gyöngéd simogatásokat, és végül a lábaira, amelyek oly sebeseek voltak, amikor Emma vágyainak kielégítése után szaladtak [...]”^[12]

A védő erre kifejtette, hogy a regény a valóságot tükrözi. A vádirat az élet mindennapi valóságát helyezi vád alá, ha e szövegrészeket pönalizálja, hiszen a való életben a vallás szentségei szétválaszthatatlanul összekeverednek a profán dolgokkal. Ezt bizonyítja magának Szent Teréznek az élete. De például Jacques-Benigne Bossuet könyve (*Tiltott élvezetek*) is azt bizonyítja: érzékeink működése nélkül istenes illúzióink sem lehetnének. Az államügyész viszont-válasza: ez hamis érvelés. Flaubert regénye nem az illúziókról szól, hanem arról az örömről, amely az érzékiségből ered. Képtelen dolog, hogy Emma Bovary „az Űristent ugyanazokkal a szerelmes becéző szavakkal szólítgatja, mint amelyeket a házasságtörés önfeledt pillanataiban a szeretője fülébe sugdos”.^[13] A vádbeszédben két év letöltendő börtönbüntetést kért a szerzőre!

A védő ríposztja: téved az ügyész, ha azt hiszi, hogy az utolsó kenet-jelenet az író „piszkos fantáziájának” terméke. Az a rítus ugyanis egy püspöki engedéllyel kinyomtatott katekizmusban is megtalálható, melynek szerzője Ambroise Guillois abbé, a Notre-Dame lelkésze! És az ügyvéd fel is olvasta a katekizmus szóban forgó részletét a meglepett hallgatóságnak, ahogy a pap az utolsó kenet alkalmával a haldokló minden érzékszervét megszólítja, beszédbbe elegyedve zabolátlan ösztöneivel is. (De cselesen elhallgatta, hogy az abbé katekizmusában a szöveg végkicsengése nem az ösztönökkel való megbékélés, hanem éppen hogy azok száműzése volt.) Felolvasott egy Montesquieu-tól való szerelmi jelenetet is,^[14] amelyről kijelentette, hogy az sokkal sikamlósabb, mint bármi, ami a Bovarynéban olvasható, mégis engedélyezik, hogy retorikát tanuló diákok gyakoroljanak rajta.

1857. február 6-án a párizsi bíróság kihirdette az ítéletet: Flaubert-t felmentették a vallás- és erkölcsnyalászás vádjá alól, s így a mű teljes terjedelemben, csonkítatlanul megjelenhetett, bár a védő által kért kártérítést nem ítélték meg a szerzőnek.

[12] Flaubert, 1984, 408-409.

[13] Idézi: Marcuse, 1968, 84.

[14] A Montesquieu-idézet a következő: „Közben a kezem már a mellén kalandozott... Szerelmünk ekkor teljes vadtságában mutatkozott meg. Egész a diadalig. Mert a következő pillanatban már nem tudott ellenállni.” Idézi: Marcuse, 1962, 146.

Indokolás: „Nem tűnik ki, hogy a könyv, miként bizonyos művek, azon egyedüli célból lenne írva, hogy az érzéki szenvedélynek, a ledérség és a kicsapongás szellemének kedveskedjék.” A bíróság szerint az erkölcs- és vallásellenesség gyanúját voltaképpen Flaubert új elbeszéléstechnikája váltotta ki, éppen az, amivel a regény irodalomtörténeti jelentőségűvé vált: hogy nem különítette el az ábrázolt személyek belső monológjait a leíró részekről. Így magának az olvasónak kell eldöntenie, hogy azt az író kijelentésének vagy a szereplő véleményének tekintse-e. Ez az elbeszélés mód akkor még olyan szokatlan volt, hogy a felmentő ítéletben a bíróság emiatt megróttta a szerzőt: „Se jellemrajz, se helyszínrajz ürügyén nem szabad idézni olyan személyek kicsapongó tetteit, mondásait és gesztusait, akiknek megjelenítését az író feladatának tekinti, hogy továbbá szellemi termékek és képzőművészeti alkotások esetében az ilyen megjelenítés egyfajta realizmust eredményez, amely tagadja a szépet és a jót, s amely a szellemet és a szemet hasonlóképpen sértő további művek létrehozásával a közszellem és a jó erkölcs állandó megbotránkoztatását eredményezi.”^[15]

A bíróság rosszalotta azt a lélektani realizmust, mely alapján nem lehet mindig mindenkiről egyértelmű erkölcsi ítéletet alkotni. Úgy érezte, az új elbeszélés mód, amely felborította a valóság és a fikció, a cselekmény és a gondolat megkülönböztetésének megszokott módját, veszélyes az olvasóközönség erkölcsi normáira nézve. Jól tükrözi ez az egész per képmutató jellegét. A bíróság ítéleti felfogásában Emma öngyilkossága „egy erkölcstelen élet büntetése” volt, de kétséges, hogy a nagyközönség ezt helyesen fogja-e értékelni – kesergett a bíróság – mert a regényben egyetlen szereplő sem ítéli el a házasságtörést. Ludwig Marcuse találoán állapítja meg: „A *Bovarynét* úgy mentették fel, hogy madame Bovaryt elítélték”.^[16] A másik tanulság: habár Franciaország akkor legtekintélyesebb kritikusa, Sainte-Beuve szerint a könyv oly „tudományos alapossággal” ad képet a korabeli francia társadalomról, akár egy fénykép, az ítélet s a per egész lefolyása inkább arra enged következtetni, hogy a felmentés igazából csak a védő – meglehetősen kétes – ügyvédi technikáinak volt köszönhető, és nem a mű igazságtartalmának vagy kivételes művészi értékei meggyőző erejének.

VI. A ROSSZ VIRÁGAI PERE

„Örökké összevetesztik a művészetet a hivatali ügyeikkel.”
(Baudelaire)

A Bovaryné-per lezárulta után négy hónappal jelent meg Charles Baudelaire *A Rossz virágai* (*Les Fleurs du Mal* - ismertebb fordításban: *A Romlás virágai*) című verskötete. A sajtó úgy harangozta be: ezekhez a „szennyes” versekhez

[15] Idézi: Auerbach, 1946, 717.

[16] Marcuse, 1968. 87.

képezt Flaubert regénye „ájtatos mű”, és „kétkelkedni kell a szerző ép eszében”. A belügyminisztérium utasítására a rendőrség lefoglalta a példányokat. 1857. július 9-én a költőt és a kiadót vád alá helyezték. A vád „a vallást és az erkölcsöt védő törvények elleni izgatás”. A vádhatóságot ebben a perben is Pinard ügyész képviselte, aki a kötetből tizenhárom „virágot” tartott vallás- és erkölcsellenesnek. A védő egy Gustave Chaix d’Est-Ange nevű ügyvéd volt. 1857. augusztus 20-án Baudelaire hideg fensőbbbséggel állt bírái elé, de ügyvédjének a védelem általa fontosnak tartott esztétikai elveiről egy memorandumot írt. Ebben rögzíti, hogy szerinte kétféle szabadság létezik: az egyik a zseni szabadsága, a másik „az utcagyerekeké”, az előbbi korlátlan, az utóbbi – „a trágárkodók szabadsága” – korlátozott. Ő, mint költő, felette áll vallásnak és erkölcsnek, mégis azt tanácsolja, legyen a védelem taktikája az óvatos redukció: vezesse le a védő *A rossz virágai* címből a morális elrettentés szándékát „a bűnnel” szemben. És hivatkozzon Béranger példájára, aki „illetlen” versei ellenére a nemzet büszkeségévé válhatott.

Vádbeszédében az ügyész ezúttal is elismerte: „rendkívül kényes dolog” erkölcstelenség címén egy könyvet üldözni, ezért kifejezetten enyhe büntetést kért mind a kiadóra, mind „a bizonytalan erkölcsű” költőre és a kötetből, a vádiratot módosítva, végül csak hat, „nemcsak a vallás, de egyben a *közerkölcs* ellen is izgató” vers betiltását indítványozta, annak jeleként, hogy „az Állam őrhelyén van” a társadalomban egyre erősödő obszcenitással szemben. A védő viszont azt hangsúlyozta, hogy a kötet versei „olyanok, mint a keresztény prédikációk”. Talán a tónusaik kissé harsányak, de csakis „a Jó szolgálatában”. A költő egyféle dantei poklot festett – tanulságul, hogy óvja az eltévelyedőket. Már Molière is tudta: ha segíteni akarunk a Jónak, le kell rajzolniunk a Rosszat. Balzac is a moralizálásban, nem a szórakoztatásban látta a művészet lényegét. Végül – teljesen groteszk módon – az ügyvéd felidézte az „illetlen” klasszikusok egész sorát, a XVI. századiaktól Alfred de Musset-ig és Bérangerig (akit fiatal költőként írt sikamlós verse miatt negyven évvel korábban pénzbírságra és három hónap szabadságvesztésre ítélték). Baudelaire személyesen előadott védekezésében tiltakozott az ellen, hogy kötetéből egyes részleteket kiragadva, azokat külön-külön tegyék vád tárgyává. Szerinte a verseskötet egységes mű, azt a maga egészében kell megítélni, mert csak így tűnik ki „szörnyű moralitása”.

1857. augusztus 28-án a párizsi bíróság meghozta az ítéletet. Főbb megállapításai: „Ami a valláserkölcs megsértésének vétségét illeti, tekintettel arra, hogy a vád nem nyert bebizonyítást, a bíróság felmenti a vádlottakat a vád és következményei alól [...]. Ami a közerkölcs és a jó erkölcsök megsértésének vádját illeti: tekintettel arra, hogy a költő bármilyen stílusbeli erőfeszítést tett is, és bármilyen rosszállás előzi is meg, vagy követi leírásait, az általa elérni kívánt céllal és a követett úton nem tudná megszüntetni az olvasó elé tárt képei gyászos hatását, amelyek a vád tárgyává tett versekben durva és szeméremsertő realizmus által szükségképpen érzéki izgalomhoz vezetnek [...]. Tekintve, hogy Baudelaire, Poulet-Malassis és de Broise elkövették a közerkölcs és a jó erkölcsök megsértésének vétségét, mégpedig: Baudelaire a trágár és erkölcstelen részleteket tartalmazó, *A rossz virágai*

című mű közzétételével, Poulet-Malassis és de Broise pedig ezen műnek közzétételével és Párizsban és Alenconban történt eladásával és forgalomba hozatalával [...], Baudelaire-t 300 frank, Poulet-Malassist és de Broise-t pedig fejenként 100-100 frank pénzbüntetésre ítéli. Elrendeli a 20., 30., 39., 80., 81. és 87. számú darabok eltávolítását a gyűjteményből.”^[17]

„A szörnyű moralitás” helyett tehát a bíróság „a közerkölcs és a jó erkölcsök megsértését” állapította meg a versek egy részében, mégpedig a „durva és szemérmesítő realizmus” ábrázolásával, és nem fogadta el a költő érvelését, miszerint a morális (az elrettentő) hatás csak a versek összefüggésében, a kötetet egységes műnek értelmezve bontható ki. A kihagyásra kötelezett hat „kitépett virág” a *Leszbosz*, a *Kárhozott asszonyok (Delphine és Hippolita)*, a *Léthe*, a *Hozzá, aki túl vidám*, *Az ékszerek* és *A vámpír átváltozásai* című vers voltak. Hogy konkrétan miért és hogyan erkölcsrontóak ezek a költemények, azt az ítéletben nem elemezte és nem nevesítette a bíróság, ahogy a kötet egészének gondolati-esztétikai kérdéseit sem vizsgálta – annak ellenére sem, hogy ez a vádlott védekezésének egyik sarkpontja volt. Az ítéletről tehát elmondható, hogy már az akkori bírósági követelményeknek sem felelt meg.

A költő által fizetendő bírságot végül az igazságügyminiszter 50 frankra mérsékelte, miután kérvényében Baudelaire egyenest a császárnéhoz fordult. De jellemző, hogy az elmarasztaló ítéletet csak 1949-ben semmisítették meg! E per – hasonlóan a *Bovaryné* ellenihez – a legtisztább példája mindennemű erkölcsvédő és cenzurális beavatkozás hiábavalóságának, hiszen egyetlen eredménye éppen az ellenkezője volt a céljának: közismertté tette Baudelaire-t, ráirányítva a legszélesebb nyilvánosság figyelmét.

VII. A KÖRTÁNC PERE

*„Nem tagadható, hogy valami esztétikailag szép lehet
akkor is, ha erkölcsileg nem jó. De az is érthető, ha
valaki minden szépet megvet, csak mert nem ismeri fel a jót.”*
(Lessing)

Arthur Schnitzler híres-hírhedt *Körtánc* című darabja már perbefogása előtt nagy viharokat kavart az erkölcsvédők körében. 1921. június 22-én egy előper eredményeként a berlini büntetőbíróság végzést hozott a darabot bemutató *Kleines Schauspielhaus* ellen, melyben arra kötelezte a színházat, vegye le a művet a műsorról. Indok: a függöny legördülése közben játszott zene ritmusa a „közösülés ütemére” emlékeztet. Végül nemcsak a színház vezetői és a rendező, de a darabban fellépő színészek ellen is vádat emeltek.

[17] Idézi: Murányi, 1957.

Az 1921. november 5-én a berlini büntetőbíróság előtt megindított per ügyészének, von Bradtkénak vádirata szerint a mű „egy normális átlagember érzületére szeméremsértő hatását”, ami kimeríti az 1869. óta hatályban volt német Büntető Törvénykönyv 183. §-a szerinti szeméremsértés tényállását. „A bírói gyakorlat szerint az elkövetéshez elegendő, ha a darab akár csak egyetlen személy felháborodását is kiváltotta”, ezért az elmarasztaláshoz igazából egy tanú is elegendő lenne – állt a vádiratban. Vádbeszédében továbbá von Bradtke azt állította: egyetlen bíróság sem töprengene sokat, hogy akár Rembrandt szerelmeseket ábrázoló jeleneteit letiltsa, ha azokat nyilvános helyen kiállítanák. De beszédének csúcspontja kétségtelenül az volt, amikor a színházvezető bűnpártolással megvádolásának indokául előadta: ha valaki „falaz” valakinek, akinek a cselekményében nem működik közre, attól még büntethető lesz.

Nemcsak jogászörökben tűnt feltűnőnek a vádirat és a vádat képviselő ügyész pongyolasága. A hat napon át tartó tárgyalás során a hallgatóság egyik ámulatból a másikba esett, mindenekelőtt a vád tanúinak és a felkért szakértőknek hol megdöbbenő, hol mulatságos vallomásain. (Mivel az ügyész végül is – mégsem érezvén eléggé erősnek a vád pozícióját – nem elégedett meg egyetlen „erkölcsvédő” tanúval sem.) Egy harmincéves banki vezető a bíróság előtt például kijelentette: húszéves korában tetszett neki egy ehhez hasonló darab. De azóta megnősült és van egy lánya, s az előadás alatt folyton arra kellett gondolnia, milyen veszélyek fenyegetik a lány erkölcsi épségét. Az elnök kérdésére a tanú bevallotta: még csak négyéves a lánya. Egy 67 éves kereskedő-feleség fogalmazta meg legegyszerűbben az amatőr erkölcsvédők kifogásait: „Nem engedhetjük meg, hogy a színház, ahol megnyugvást és emelkedettséget keresünk, a kicsapongó érzékiség bemutatásának helyévé váljon.”^[18] De itt hangzott el Emil Orlik festő már idézett mondása is, miszerint „egy Rembrandt által lefestett szeretkezés nem lehet más, csak erkölcsös”.

Vagyis a lényeg: *erkölcstelen művészet nincs*. A pernek az lett tehát a középponti kérdése: lehet-e olyan „trágár” vagy „sikamlós” az irodalmi ábrázolás, amely a művészetet erkölcstelenné teszi? Wolfgang Heine, a védő – nem akarván „beleragadni” az erkölcstelenség-fogalom elemzésébe – teljes komolysággal a formáljogi szillogizmust vette alapul, miszerint: 1. Minden műalkotás erkölcsös. 2. A *Körtánc* műalkotás. 3. Tehát a *Körtánc* erkölcsös.

E formailag nyilván helyes, de tartalmilag bizonytalan konklúzió érdekében a védelem beszorult az „erkölcsös-erkölcstelen” premisszákat alternatívaként való értelmezésének zsákutcájába, ahelyett, hogy az erkölcstelenség-fogalom etikai-esztétikai kiüresedtségéről igyekezett volna a bíróságot meggyőzni (nagyjából abban az irányban, ahogy háromnegyed évszázad múltán Susan Sontag tette, amikor az írókat – már az elbeszélt történet tanulságainak főlvállalása okán is – *erkölcsi személyeknek* nevezte^[19]).

[18] Idézi: Marcuse, 1962, 247.

[19] Vö. Sontag, 2008, 237–259.

Egyébként is – mutatott rá a védő – a világirodalom klasszikus és már az iskolákban is tanítható alkotásai tele vannak ágyjelenetekkel és annakidején voltak, akik – pl. a *Római elégiák* és a *Velencei epigrammák* miatt – magát Goethét is „Priapusnak” nevezték, Schillernek pedig szemére hányták a *Stuart Mária*-beli Mortimer „állatias érzékiségét”. És Shakespeare *Othellója*? Ilyen mondatok röpködnek benne: „Egy vén fekete bak erőszakolja fehér gödölyéd [...]”, „egy berber csődör hágja meg a leányod”.^[20] Schnitzler érzékisége ennél sokkal decensebb. A szerző felmentése érdekében Wolfgang Heine egy szakértői vélemény alapján a *Romeo és Júliából* is felhozta – ma már persze megmosolyogatóan – azt a jelenetet, amikor a szerelmesek kora hajnalban a Júlia hálószobája melletti tornácon búcsúzkodnak. Mindenki tudja, hogy a két fiatal egész éjjel együtt volt, így mindenki arra gondol, hogy nem a Bibliát olvasták, és ez a darab mégis az irodalmi kánon egyik alapműve.

Az ügyész viszontválasza: Shakespeare az „illegitim éjszakát” költészettel változtatja „legitimé”, Schnitzler viszont az erkölcstelenséget azzal nyomatékosítja, hogy hangsúlyozottan száműz a darabból minden lírát. Több szakértő és tanú is hangsúlyozta a darab szereplőinek „lelki ürességét és érzelmenlküliségét”, „az érzéki gyönyör kiüresedését”. Ezen a ponton vált világossá, hogy a szerző felmentése vagy elítélése a bírák azon meggyőződésétől függ, hogy ízlésük szerint eléggé művészek találják-e a darabot vagy sem. A berlini Legfelsőbb Bíróság egyik korábbi ítéleti döntésének indokolása ugyanis így hangzott: „A művészet képes arra, hogy a mezítelenséget és a nemi élet eseményeit olyan mértékben lényegítse át szellemiséggel, hogy a szépség felett érzett érdek nélküli öröm elnyomja az érzéki gyönyört a természetes esztétikai érzékkel szemben”.^[21] Erre tehát most ebben a perben is lehetett precedensként hivatkozni. Ezúttal is bebizonyosodott, mennyire ingatag az ítéletalkotás jogalapja akkor, ha a jogi normák kereteit esztétikai-etikai kategóriák alkalmazásával akarják kitölteni.^[22]

Ennek tudatában viszont mindkét fél Shakespeare példáján igyekezett bizonyítani a maga igazát. (A védő szerint a nagy angol bőven írt vaskosabb dolgokat is Schnitzlernél, az ügyész viszont Schnitzlerrel szemben Shakespeare művészetének mélységét hangsúlyozta, azt, hogy a felidézett jelenetben sem Romeo és Júlia ágyára célozgat, hanem a közelgő hajnalra és az ég madaraira.) A védő értelmezésében egyébként „a szépség felett érzett érdek nélküli öröm” a testi egyesülés

[20] Shakespeare, 1983.

[21] Heine, 1922. Az ügyészség az esztétikum kanti elméletével (érdeknélküliség) igyekezett a jogi keretet kitölteni, amikor a negyedik tárgyalási napon jórészt azt vizsgálta: „puszta nyereségvágyból” került-e sor a darab bemutatására.

[22] A *Körtánc* pere nem az egyedüli volt a Weimari Köztársaság idején. Purifikátorai erkölcsi perrel hurcolták meg többek között Carl Einstein író is a keresztre feszítésről szóló darabja, a *Die schlimme Botschaft* (A rossz üzenet) miatt (1922), valamint George Groß festőt a *Gott mit uns* (Isten velünk van, 1921), és az *Ecce homo* (1924) című albumaiért, úgyszintén a *Maul halten und weiter dienen* (*Tartsd a szád és szolgálj tovább*) című szatirikus grafikája miatt is (1927). A vád: istenkáromlás és „a hadsereg megsértése”.

során „a legbensőségesebb lelki közösségben” fejeződik ki, „persze lehet, hogy valaki, akinek fékezhetetlen a fantáziája, kiszínezi a dolgot s akkor úgy tűnik, mintha Schnitzlernél más jellege lenne [...], holott mindenki látja, hogy az egész nemi élet a darab ábrázolásában igen semmitmondó, szenvedély nélküli”.^[23] Mi több, Gertrud Eysolt, a másodrendű vádlott szerint a szerző művészi eszközeivel egyenesen „megszüntette” a szexualitást. A védelem tanúja szerint Schnitzler ugyan ezt nem tette, viszont az érzéki vágy „önpusztító, önnomorító gyalázatának bemutatásával” kívánta figyelmeztetni a társadalmat a túlhajtott szexualitásra, az elszabadult szenvedélyek veszélyeire.

Látható tehát: a felek egyike sem merte megkísérelni a bírói precedenst úgy értelmezni, hogy némileg kitörjön a polgári ízlés álságos korlátai közül, inkább valami savonarolai patetikus, moralizáló hangot ütöttek meg. Alfred Kerr, a költő és kritikus kétértelmű színjátéknak nevezte a pert, amely – ellentétben a pellengérré vont darabbal – „egyaránt véték a jó ízlés és az erkölcs ellen”. Ez a kétértelműség tükröződött a vádlottakat felmentő ítélet indoklásában is (1921. november 18.).

VIII. A LADY CHATTERLEY SZERETŐJE PERE

*„Úgy vélitek: ha Periklész és Aszpázia szeretkezés közben,
mondjuk Anaxagorasz filozófiájáról és Szókratész istentagadásáról
társalognak, együttlétük ettől erkölcsösebb lett volna?”
(Ludwig Marcuse)*

1960. október 20-tól 26-ig zajlott az egyik londoni esküdtbíróóság előtt D. H. Lawrence világhíres regénye, a *Lady Chatterley szeretője* ellen, pornográfia címen indított erkölcsi per.

Mint ismeretes, az először 1928-ban, Olaszországban megjelent regényben a szerző egy házasságtörés történetét mondja el: Lady Chatterley szerelembe esik főrangú, de nyomorék férjének vadórrel. Lawrence a korban szokatlan nyíltsággal ír a szexről, nemcsak leírja az aktusokat, de szereplői is kimondják a szexualitás addig irodalmi tabuként kezelt kifejezéseit. A már addigra a világ sok nyelvére lefordított és csupán Angliában 200.000 példányban kinyomtatott mű pönalizálását nemcsak ez a hatalmas népszerűség tette igen különössé, hanem az is, hogy a perre a szerző halála után 30, a könyv megjelenését követően pedig 32 évvel került sor egy londoni esküdtbíróóság előtt, mégpedig a szerző halála folytán a mű kiadója ellen.

A per jogalapja a Nagy-Britanniában 1959-ben életbe léptetett pornográfia-ellenes törvény (*Obscene Publications Act*) volt, amely szerint pornográf mű az, „amelynek hatása egészében véve és figyelemmel az összes releváns körül-

[23] Marcuse 1968, 150.

ményre, alkalmas azon személyek megrontására és lealacsonyítására, akik annak tartalmát olvashatják, láthatják vagy hallhatják”.

Kivétel: „amennyiben bizonyítást nyer az, hogy a szóban forgó közlemény közzététele indokolt a közjó szempontjából, mivel a tudomány, irodalom, művészet tanulmányozása, vagy más általános érdekek szolgálatában történik”.^[24] A törvényből is kiolvashatóan a bűnösség megállapításához nem az érintett szerző vagy kiadó szándékát kellett a bíróságnak vizsgálnia, hanem a közzétett mű hatását. Más szóval: a vádlott még akkor is felmenthető, ha az esküdtek megállapítanák, hogy a regényben leírt szereplők szóban vagy tettben pornográfíát követnek el, hogyha a „megrontásra alkalmas” mű irodalmi értékei indokolják a nyilvánosságra hozatalt. Ehhez képest a bíró a per megkezdésekor szokásos esküdt-kioktatás során – a törvényi tényállást némileg leegyszerűsítve – ezt adta elő: az alkotóművész szabadságának korlátai ott húzódnak, ahol a műve visszatetszést kelt, botrányt okoz. A visszatetszés akkor valósul meg – fejtegette a bíró –, ha a művész nem veti alá magát az erkölcsi normáknak. Adva volt tehát a 12 laikus számára „az erkölcsi szokás” értelmezésének nem akármilyen feladata. Hiszen mindenekelőtt azt kellett tisztázniuk magukban: mi a XX. század közepének erkölcsi szokása egy világnézetileg nyitott, kulturálisan meglehetősen differenciált ipari társadalomban? Egyáltalán: melyik nemzedék erkölcsi szokása legyen a mérvadó: a fiataloké vagy az idősebb generációé? Létezik-e „átlagos” társadalmi erkölcs?

A per komikusan kezdődött: mind a vádat képviselő ügyész (Griffith-Jones, korábban a nürnbergi per egyik vádlója), mind a védő megemlékezett a pönalizált író nagyságáról és szinte egymást túllicitálva sorolták érdemeit. Mulatságos volt a vádirat ismertetése is. Griffith-Jones teljes komolysággal sorolta a regény corpus delictijait: a „baszás” szó (*fuck*) harmincszor (Falvay Mihály fordításában^[25] tizenkétszer), a „pina” (*cunt*) tizennégyyszer, a „herezacskó” tizenháromszor (a magyar változatban csak négyszer), a „segg” hatszor, a „farok” négyszer, a „pisálás” háromszor fordul elő benne, de a legfőbb bűnjelnek az erkölcsvédő ügyész mégis a tizenhárom aktus leírását nevezte meg.

Ezzel szemben a védő a mű komoly irodalmi értékének bizonyítására nem kevesebb, mint 35 szakember tanút (művészeket, irodalomtudósokat, egyetemi tanárokat, kritikusokat, könyvkiadókat) sorakoztatott fel, hogy mindenek ellenére igazolja a törvény 4. §-ában írt kimentési lehetőség alkalmazásának indokoltságát, illetve hogy a mű nem ütközik az erkölcsi szokásba. Eközben az ügyész refrénszerűen ezekkel a hatáskeltő kérdésekkel manipulálta az esküdteket: „Uraim, önök kitennék ezt a könyvet a lakásukban egy jól látható helyre, a vendégek szeme elé? Vagy odaadnák a feleségüknek vagy a gyermeküknek elolvasni?”^[26]

[24] *Obscene Publications Act 1959*. Lásd: www.legislation.gov.uk

[25] Budapest, Magvető, 1983.

[26] Idézi: Marcuse, 1968,175.

Nyilvánvaló volt azonban, hogy a XX. század második felének Angliájában egy világhírű irodalmi alkotás ellen indított erkölcsi per eleve csak olyan özönvíz-előtti monolitikus etikai felfogásra támaszkodhatott, ami – a Bovaryné, a Körtánc és A rossz virágai elleni perek tapasztalatai alapján is – eleve defenzív helyzetbe kényszerítette a vádhatóságot. Ezért Griffith-Jones a vádiratban és vádbeszédben nem győzte hangsúlyozni: a regényben annak az ábrázolása, ahogy a hősnő a nyomorék férjet felszarvazza, „szexuálisan patológikus”. A társadalom érdekében „szükség van bizonyos korlátokra, amelyek betartására az embereket már kora ifjúságukban rá kell szorítani”.

„Napjainkban – fejtegette az ügyész – , amikor az erkölcs már ilyen mélyre süllyedt, Lady Chatterley különösen veszélyes”.^[27] A perre azért van szükség, mert az ilyen trágár szavakból és pornográf jelenetek leírásából álló virtuális ellenféllel csak az államhatalom erőszak-szervezete képes felvenni a küzdelmet, oly módon, hogy „a dekoratív tereken” mutatkozó pornográfiát „nemlétezővé” teszi, végső soron úgy, hogy a bíróság ítélete számúzi a nyilvánosságból. Annál is inkább szükséges ez, mivel a polgárok önvédelmére e téren már sajnos nem lehet számítani – fejtegette a vád képviselője, és eléggé szemforgató módon azt kérte az esküdtektől: „ne kicsinyes viktoriánus módon” hozzák meg verdiktjukat”. Gardiner, a védőügyvéd viszont makacsul hangsúlyozta az író által ábrázolt szexualitás egyfajta „misztikusságát”, amit az ábrázolástechnika különössége valósít meg. Ez szerinte a regényben valóban erősen megmutató testiséget egyenesen „kozmosz szeretetté” nemesíti. Vádló és védő szélsőséges, légből kapott állításokkal dobálóztak, akár a bokszolók, akik csak a levegőt csapkodják.

Az ügyész például kijelentette: szó nincs szeretetről, a regény olyan, „mint egy promiszkuitásra buzdító kiáltvány”, amit a meghallgatott szakértők többnyire cáfoltak. A védő viszont válaszul is csak a szerelmi leírások misztikus hevületét hangsúlyozta, oly buzgón, ami igyekezetét a hallgatóság előtt is már-már neveltséggé tette. Egyébként is, ha a mű szexualitását elítélnék, akkor az addig ismert összes regény kilenczetedét be kellene tiltani – érvelt nem túl ötletesen Gardiner ügyvéd, aki a korábbi perek védőinek gyakorta alkalmazott érvét is elővette: méltatni kell az író azon szándékát is, hogy a testiség erős ábrázolásával éppen hogy saját korát akarja ostorozni. (E ponton Byrne bíró, elfelejtkezve a tárgyalgosság alapkövetelményéről, gúnyosan vetette közbe: akkor hogyan szöktethette meg ez a nagy ostorozó a barátja feleségét, három gyermek anyját?) Mindamellett az ügyvéd elbátortalanodott: hogy elébe menjen a bíróság és az esküdtek erkölcsvédő korlátoltságának, maga is vétkesnek nyilvánította a regény szerelmespárját, azzal, hogy Szent Ágostont idézte: „Az ember bűnös. Egy olyan emberekről szóló könyv, akik sohase vétkeznek, önmagának mondana ellent.”^[28]

[27] Marcuse, 1968, 163.

[28] Marcuse, 1962, 258.

Elszánt Lawrence-rajongók – élükön Rebecca West írónővel – a per alatt tüntetést szerveztek. Nyílt levelében West kifejtette, hogy a regény cselekménye lényegében allegória, olyasmi, amire a középkor vallásos apácaköltői gondoltak, amikor Krisztust a mennyasszony-egyház vőlegényeként mutatták be. (Senki sem nevetett rajta és ebből akár új közmondást is alkothatunk: a jó szándék főként a fontos dolgokhoz vezető úton van ostobasággal kikövezve.)

Senki sem tette fel a tisztázó kérdést: jogi értelemben pontosan mi a pornográfia-vád tárgya? A házasságtörés ábrázolása vagy pusztán a testiség leírásában mutatkozó „szemérmetlenség”? Vagy a házasságtörés ténye, mindennapi tapasztalata netán már önmagában is pornográfiának tekintendő? (Ha nem, aligha lehet súlyosbító körülmény úgy, ahogy azt a vádirat minősítette. De a védőnek mindenképp fel kellett volna tennie a kérdést: ha az a bizonyos tizenhárom aktus a regényben házastársak között történik meg, akkor már nem minősülne vajon szemérmetlennek?) Ez tehát egyike volt a vád homályos pontjainak, de mindenképpen jellemzője annak a voluntarista törekvésnek, amely azt képzei: egy jogi ítélet kompetens lehet művészeti kérdések, esztétikai értékek megítélésében. Az állam képviselőjének műítésztként való fellépése olyan szereptévesztés, amely mindig az egész eljárás legalitását veszélyezteti. (Ezt többnyire saját kárán, és csak későn tapasztalja meg a hatalom.)

A per amúgy is bővelkedett a művészet-pornográfia kapcsolat mulatságos értelmezéseivel. Az egyik meghallgatott szakértő szerint például egy regénynek eleve csak azon jeleneit lehetne pornográfának minősíteni, ahol a szeretőkön kívül még egy „kukkoló” is jelen lenne (tehát egymagában a szerelmesek szeretkezése még beleférhetne az esztétikai kánonba). Szerencsére senki sem tette fel a bíróság előtt az indokolt kérdést: miért ne lehetne akkor magát az olvasót is „kukkolónak” tekinteni? Hiszen aki elolvassa a könyvet, ugyanazt az aktust valószínűleg éli át, amit a könyv valóságban nem létező szereplői csak virtuálisan! (És a bíróság máris a tiltott könyvek olvasóit is bűnösnek tekintő középkori szemlélet logikájának csapdájában találja magát!)

Megkerülhetetlen – fejtegette a szakértő –, hogy a nyilvánosság számára létezzék egy úgy- nevezett *consensus omnium*, vagyis a kimondhatósági határra vonatkozó társadalmi megállapodás, amely az egyes műfajok tekintetében eligazít – szerinte például a Lawrence könyvében leírt események nyomtatott mű esetében még a határon belül lehetnének, de nyilvánosan vetített filmnél, színházi előadásnál vagy kiállított képnél már túllépnék ezt a „pornográfia-küszöböt”. Ez a földhözragadt esztétika, bármennyire is kedvezni akart a megtámadott könyvnek, mélyen művészetellenes abban a korlátoltságban, amely egyrészt nem látja meg a művészet univerzális jellegét az egyes művészi formák mögött, másrészt figyelmen kívül hagyja azt a közhelyet, hogy a művészi hatás szempontjából nem a forma, hanem az intenzitás a döntő.

A perben felvonultatott 35 művészeti szakértő szájából elhangzott értékelések szélsőségesen eltértek egymástól, de nem a regény művészi ereje körül forogtak, hanem többnyire azt célozták, hogy az immár világhírű szerzőt az egyik

„legtisztességesebb angolként” tüntessék fel, szemben olyan nézetekkel, hogy a mű javíthatatlanul pornográf. Más szakértők „kijavíthatónak” vélték – a szöveg mintegy egytizedének kimetszésével. De volt, aki úgy nyilatkozott: bizonytalan serdülőknak is kezébe adná a könyvet, hogy megóvja őket a promiszkuitás veszélyeitől, mert a regény „az erkölcsileg fertőzöttekre minden javítóintézetnél jobb hatású”. Egy bizonyos Prebendary, egy egyházi újság kiadója szerint a „Lady” a házasságról vallott keresztény nézetek rendkívül figyelemre méltó dokumentuma. E gnosztikus-újplatonista, egyben szofista ítésszerint ugyanis a mű a keresztény hagyomány azon elemét valósítja meg, hogy az ember is részese a teremtésnek, s ez a részvétel jelen esetben a nemek viszonyában – a nemzésben – manifesztálódik. S mivel minden élet eredendően Istentől jön, az a bizonyos tizenhárom aktus is Istentől való.

A perbehívott esztéták és szakértők végül is két, homlokegyenest ellentétes nézetet valló táborra szakadtak. Túlnyomó részük arra esküdött, hogy Lawrence e regénye egy „nem-konformista puritán moralistát” takar, csak a törpe kisebbség helyeselte a mű – ama tizenhárom „trágár aktus” miatti – pornográfia minősítését. A némán hallgató esküdtek előtt folyó szakértői vita mégis késhegyen táncolt. Gardiner ügyész a vád alátámasztásához arra a szakértői véleményre hivatkozott, miszerint a pornográf művet a nem-pornográfól csak a szerző célzatossága választja el, amely jelen esetben „a szexus feletti öröm” kinyilvánításában mutatkozik meg. Ebből a szempontból mind a tizenhárom „elkövetési pontot” – mint a pornografikus jelleget leginkább bizonyítót – sokkolónak tartotta. Szerinte az író motiváltsága világosan megmutatkozik az olyan „fallikus érzékenységet” mutató mondataiból is, mint például: „Hiszem, ha a férfiak gyöngéd szívvel tudnának szeretkezni, és a nők gyöngéd szívvel tudnák fogadni, rendbe jönne minden”.^[29] Lehet, hogy éppen ez – az orgazmust abszurd módon mintegy megváltó társadalmi erőnek kikiáltó – mondat volt a legjobb hatással a 12 esküdtre? Mert azok egyhangúlag a „nem bűnös” szavazatot adták le.

„Lady Chatterley” fennmaradhatott az irodalom hivatalos egén. Előzőleg azonban maga a védőügyvéd sem lehetett biztos ebben, mert védőbeszéde során szinte mentegetődzve mondta ki az evidens igazságot: „Egy egész társadalom nem igazodhat tizennégy évesek erkölcsi mércéje után.” Másrészt – megelőzendő, hogy az 1745-ös „faragatlan beszéd elleni törvény”^[30] a precedensjog alapján ítélkező bíróságnak eszébe jusson alkalmazni –, zárszavában nem győzte hangsúlyozni: függetlenül a per kimenetelétől, senki sem gondolja, hogy Lawrence regénybeli szavait most már „úton-útfélen visszhangozhatja”.

[29] Lawrence, 1983, 302.

[30] *Profane Oaths Act*: „Aki profán durvasággal beszél, ha napszámos vagy közkatoná, egy shillinget fizet büntetésül, két shillinget, ha művelt ember, öt shillinget, ha nemesember vagy efölött álló. Aki büntetését nem fizeti meg, börtönbe kerül.” Lásd: hansard.millbanksystems.com/acts/profane-oaths-act-1745

Nos, Lawrence regénybeli szavai az „úton-útfélen” használthoz képest ma már ugyancsak szemérmesen irodalminak tűnhetnek. Szembeötlő a jog és az esztétika egymástól való távolodása. Ez a folyamat a szólásszabadság szférájának védelmét erősíti, de gyengíti az irodalmi kánonok értékítélet-jellegét. Ma már az író regénybeli kifakadását – „A nemiséget, ezt a természetes és vitális funkciót sújtja az utolsónak maradt őrült tabu”^[31] – az Olvasó jócskán túlhaladottnak érzi.

IX. A TAKÁCSOK PEREI

„Az írónak joga van a dolgokat úgy ábrázolni, ahogy azok megtörténtek és a nézőre bízni: döntse el, kinek a pártjára áll.”
(Richard Grelling, Hauptmann ügyvédje).

A fenti mondat Gerhart Hauptmann-nak, a naturalista dráma nagy alakjának *A takácsok (Die Weber)* című darabja ellen indított cenzúra-hadjárat (1892–1903) során hangzott el, és bizvást tekinthető az alkotói szabadság védelmében folytatott évszázados háború fontos mérföldkövének. Lényege, hogy a művészetben nincsenek tabu-témák, eleve kimondhatatlan dolgok, s a cenzúra a társadalomra való veszélyesség szempontjából legfőljebb az egyedi körülményeket, bizonyos tér- és időbeli, vagy személyes koordinátákat vizsgálhatja. Egy évtizedes küzdelembe tellett, amíg a vilmosi Németország porosz hagyományokon nevelődött cenzúrahatóságai úgy-ahogy beletörődtek ebbe.

1. Színházból jövet ki mikor folyamodik erőszakhoz?

Az egész a berlini Rendőrkapitányság 1892. március 3-i betiltó határozatával kezdődött, amelyben a hatóság megállapította, hogy „a darabbéli gyáros jelleme, ellentétben a munkásokéval, kifejezetten az osztályok közötti gyűlöletre készítet”, s így „a dráma erőteljes ábrázolási módja a berlini lakosság tüntetésre hajlamos szociáldemokrata részére nagy vonzerőt gyakorolna”.^[32] Hauptmann ügyvédje, a kitűnő Richard Grelling a betiltó határozat elleni keresetében a vilmosi Németországban működő rendőri cenzúra alapvető jogellenességére mutatott rá, amikor kifejtette, hogy az 1851-ben hozott porosz rendőrségi cenzúraszabályzat a német alkotmánnyal immár összeegyeztethetetlen, mivel ez utóbbi minden állampolgárnak biztosítja a jogot, hogy véleményét bármilyen formában szabadon kinyilvánítsa. A rendőri cenzúrára tehát nincs alkotmányos felhatalmazás!

[31] Lawrence, 1983, 389.

[32] Houben, 1924, 338.

Ezen túlmenően sem indokolt a mű lázító hatásáról mint veszélyforrásról beszélni, hiszen nem látható be, hogy a darabban valóságként felidézett 1844-es esemény (a roppant erőfeszítést igénylő kézi munkát végző sziléziai takácsok lázadása) miért hatna lázadásra felbujtóan az immár megváltozott, jobb körülmények között – ti. géppel – dolgozó és sokkal kevésbé jogfosztott berlini takácsokra? A Berlini Körzeti Sajtóbizottság (*Berliner Bezirksausschuss*)^[33] persze jóváhagyta a rendőrségi betiltó határozatot, mondván: a lázadásra felbujtás veszélye igenis fennáll a fővárosban, mivel: 1. az 1844-es állami és társadalmi rend változatlanul fennáll, 2. a darab az állam és az egyház szerveit úgy mutatja be, mint amelyek tehetetlenül és közömbösen tűrik a brutális kizsákmányolók önkényét, ezért az elnyomottak felkelése „a társadalmi egyenlőtlenség elkerülhetetlen következménye”, sőt „a tisztességes embernek egyenesen kötelessége”, hogy kivége részét belőle, és 3. mindez a szociáldemokrata agitáció fő motívumait képezi, melyeknek lényege, hogy „az úgynevezett kapitalista társadalmi rendszer a múltban is és most is szükségszerűen összekapcsolódik a munkásosztály kizsákmányolásával”, így fennáll a veszély, hogy „a nézők fülében a darab hatására visszahangzanak majd ezek a naponta hallott jelszavak”.

Lényegtelen, hogy a darab a felidézett eseményeket történelmi hűséggel ábrázolja-e vagy sem, csak annak van jelentősége, milyen értékítéletet vont le a szerző a takácsok egykori felkeléséből – íme egy általános drámaelméleti tétel, amelyet a Sajtóbizottság itt a cenzúra védelmében jogi keretbe foglal. Csakhogy persze ami drámai szempontból pozitívum, s a drámának hatékony mozgatóereje – a kizsákmányoltak emberileg szimpatikus és a kizsákmányolók ellenszenves jellemvonásainak éles szembeállítására –, éppen az válik az elutasító ítélet negatív jogi értékelésének alapjává: „Az egész színdarabra az jellemző, hogy hiányzik belőle minden békítő momentum. A szerző, miközben a történelem egy sötét fejezetét mutatja be, a birtokos osztályok képviselőit feketére festi, ugyanakkor a szegényeket és elnyomottakat tisztának és szenvedőnek láttatja. Ínség és bátorság az egyik oldalon, szívtelenség és gyengeség a másikon [...], ezáltal azt sugallja, hogy az élet e bajainak orvoslására az erőszak alkalmazása a megoldás, habár nem látható előre, hogy a nézők egy része egyszer valahol tényleg erőszakhoz folyamodik-e sorsának jobbítása érdekében.”^[34] A konklúzió: ennek pusztán lehetősége is elég indok a tilalomra, hiszen, ha a Deutsches Theater bemutatná a darabot, azt más színházaktól sem lehetne többé megtagadni.

[33] Az 1871-ben létrejött Német Birodalomban az elsőfokú cenzúrahatósági feladatokat a városok és körzetek rendőrkapitányságai látták el, határozataik ellen a körzeti sajtóbizottságokhoz (Bezirksausschuss) lehetett kereset- tel élni. Utóbbiak határozatait viszont a területileg illetékes közigazgatási felsőbbfőrságnál (*Oberverwaltungsgeri cht*) lehetett megtámadni.

[34] Idézi: Houben, 1924, 343–344.

2. Marx és Engels csak nevetne mindezen

Hauptmann fellebbezése alapján a Porosz Közigazgatási Felsőbíróság már más véleményre jutott. Az 1893. október 2-án hozott jogerős ítélet hatályon kívül helyezte a bemutatási tilalmat a Deutsches Theatert illetően. Az ítélet indoklása nem foglalkozik se a darab művészi értékeivel, se az író feltételezhető motívumaival. A bíróság a döntés meghozatalánál e szempontokat eleve irrelevánsnak, lényegtelennek tekintette – éppúgy, ahogy a darabból kiolvasható eszmei mondanivalót vagy politikai szándékot is, amely pedig az előző fórumon még mint középponti kérdés szerepelt.

A bíróság szerint a betilthatóság szempontjából egyedül a színházi előadástól várható konkrét hatás megítélése számít. Nem helyes az a korábbi álláspont sem, hogy a valóságos események színpadi bemutatásakor a szerzőnek csakis „tisztán művészi” célokat kellene követnie, ezért nem lehet abból kiindulni, hogy „a darab bemutatásának megtiltásához elegendő indok lehet a közrend megzavarásának elméleti lehetősége is. Ehhez ugyanis valamely ténylegesen fenyegető, közeli veszély fennállta szükséges.” (Ez válasz volt a rendőrfőnök perbeli előadására, amelynek során a főcenzor a közrend veszélyeztetését jobb híján a szociáldemokrata sajtóban olvasható orákulumokkal próbálta igazolni, például Franz Mehringnek a *Neue Zeitung*-ban megjelent lelkendező cikkével, miszerint a Freie Bühne-n tartott próbaelőadás „nem hagyott kétséget azon hatalmas forradalmi hatás felől, amelyet a színdarab egy fogékony és a művészetre érzékeny közönségre gyakorolhat”.)

Érdekes viszont, hogy a precedensértékű bírói döntés szerint nem helytálló a cenzúrahatalomnak az a feltételezése, hogy a berlini Deutsches Theaterben való engedélyezés után a többi berlini színháznak se lehetne megtiltani a darab bemutatását. „E színházat ugyanis túlnyomórészt azon társadalmi rétegekhez tartozók látogatják, akik nem hajlamosak erőszakos cselekményekre vagy a közrend más módon történő megzavarására. Az alperes feltételezése, miszerint a Deutsches Theatert a fővárosi munkásság tömegesen látogatná, nem bizonyított, tehát mindez csak elméleti lehetőség, és nincs szó konkrét veszélyhelyzetről, mivel más nézők esetében kizárt, hogy az előadás őket a közrend megzavarására indítsa.”^[35]

Az ítélet álságosságához, mondhatni cinikusságához – pozitív precedensjellege ellenére – aligha férhet kétség. Igazat kell adnunk a *Sozialist* című pártlapnak, amely úgy vélte, ez az ítélet „az osztályérdekű igazságszolgáltatás aktusa” (1893. október 7.). A *Berliner Volkszeitung* joggal kifogásolta az ítélet *jus imperfecta*-jellegét – köznapi szóval gyávaságát –, vagyis az elvi jelentőségű döntés joghatályának kizárólag egy színházra történő redukálását. És különben is: „ki fogja esetenként a közönség fogékonyságát felmérni a darab vélhetően „szociálforradalmár” mondanivalójára?” (1893. október 3.). Nem volt rá válasz. Párizsban ugyanis

[35] Idézi: Grelling, 1894, 251. és köv.

az ottani – egyáltalán nem munkáslátogatottságú – *Theatre Libre*-ben *A takácsok* bemutatója alatt a közönség egy része felugorva ilyen kiáltásokban tört ki: „Le a kizsákmányolókkal! Halál a szolgaságra!” A német társadalom művészetkedvelő, liberális gondolkodású része joggal kérdőjelezte meg az ítélet alkalmazhatóságát.

Itt megint a művészet és a jog diszkrepanciájának, kölcsönös értelmezhetetlenségének, mi több: egymást kioltó jellegének kérdésével állunk szemben, azzal a vergődéssel, amely ezt a tényt figyelmen kívül hagyva, a műalkotás pszichológiájának „jogi befogására” törekszik. A cenzori tudat normatív meghatározottsága reménytelenül szembesül a műalkotás titokzatossá sokértelműségével. Ennek a Hauptmann-darab körül fellángolt értelmezés-háború önmagában is jó példája. Maga Hauptmann például úgy nyilatkozott, hogy művével esze ágában sem volt az elnyomottak „rossz ösztöneire” építeni, sokkal inkább az elnyomók „együttérző-képességére”. „A művészet lealacsonyítása” lenne minden olyan szándék, amely a darabot valamiféle szociáldemokrata szellemiségű dokumentumnak akarná feltüntetni – írja a *Berliner Tageblatt* 1894. szeptember 30-án.

A műalkotás értelmezési csapdáira jó példa a *Magazin für Literatur*nak még a per megindulásakor írott kommentárja is: „A Marxot és Engelst olvasó öntudatos proletárok csak nevezhetnek ezeken a takácsokon, akik egyedül a gyáros személyében látják ellenségüket”. (1892. február 13.) Más színházlátogatók viszont úgy látták, hogy *A takácsok* „a legveszélyesebb és legizgatóbb szindarab, amelyet valaha is német nyelven írtak” (*Deutsche Warte*). A breszlai rendőrfőnök is valószínűleg azokra az 1830-as brüsszeli barikádokra gondolt, amelyeket a *Portici néma* operai előadásáról érkezők emeltek, amikor már a precedensértékű bírósági döntés után tiltotta be a darab ottani bemutatóját. A betiltó határozatban szereplő indok: „Breslauban, a darabban ábrázolt események megtörténtének közvetlen közelében egészen más körülmények állnak fent, mint a berlini Deutsches Theaterben.” A rendőrfőnök „a szokatlanul gyűlölködő és uszító fércmű” nyelvezetét is kifogásolta, amely szerinte „fölköttebb közönséges, sőt, részben kifejezetten visszataszító, és nélkülöz minden költői szépséget, mely alkalmas lehetne a mű durván naturalista jellegének és összhatásának enyhítésére”. A sziléziai tartományi kormányzat odáig ment, hogy körlevelet intézett a helyi rendőrhatalóságokhoz, melyben kötelezte azokat: „további intézkedésig” ne legyenek tekintettel a felsőbbbírósági ítéletre, és *A takácsok* bemutatására irányuló kérelmeket utasítsák el. Az ismét Grelling által benyújtott kereset folytán a közigazgatási felsőbbbíróság 1894. július 2-án a breszlai Lobetheater részére is engedélyezte a veszélyes „fércmű” bemutatását, kifejtve, hogy „A breszlai lakosság lényegében hasonló a berlinihez, legalábbis abban, hogy nem hajlamos amannál nagyobb mértékben kilengésekre.”^[36]

[36] „Itt oly törvény van, mely ezer / Vértörvényénél szörnyebb – / Ítélet itt nem hangzik el, / Itt gyorsan meg nem ölnék. / Itt örök kínzókamra van, / Itt lassan elcsigáznak, / Sőhajok száma számtalan, / Tanúi tenger gyászának...// Könyörület – szép érzemény, / De nem nektek, kannibálok, / Hisz tudjuk a célt, hogy a szegény / Bőrért is lehúzzátok!” (*A takácsok*, II. felvonás. Ford. Vajthó László)

De *A takácsok* – melynek német földön soha, egyetlen előadása sem váltott ki „kilengéseket” a nézők körében – nem hagyta nyugodni a hatalom felsőbb köreit: a birodalmi lapok szenzációként hozták, hogy a császár a darab „demoralizáló jellege” miatt felmondta a számára fenntartott páholyt a Deutsches Theaterben, és egyidejűleg a hadsereg tisztjeinek is megtiltotta mindkét színház látogatását. Figyeljük meg a cenzúráhatóság önkényes aktusát, mellyel – mint oly gyakran – illetékesnek érzi magát egy irodalmi mű esztétikumának megítélésére. Nem véletlenül borongott a *Vossische Zeitung*: „Poroszországban ezentúl csak a hivatalosan felülbélyegzett művek képviselhetik a tiszta művészetet”. (1894. június 6.)

3. A megbökött sündisznó: bíróság kontra cenzúráhatóság

A takácsok ügyében a német cenzúra – nem utolsósorban a porosz Belügyminisztérium titkos körleveleiben foglalt utasítások, valamint a képviselőházi üléseken elhangzott kormánypárti támadások hatására – úgy viselkedett, mint egy „megbökött sündisznó”: magába zárkózott és makacsul úgy tett, mintha nem léteznének a számára negatív bírósági precedensek. A kudarcot vallott breslauer betiltást követte a hirschbergi (a rendőrségi határozatban itt felbukkan elutasítási okként a darabébeli „vértörvényszék”, azaz a Dreissiger-dal is^[37]), a görlitzi („vita és békétlenség keltése a polgárság körében”), az oppelni, a hallei, a merseburgi („pártos szenvedélyek nyíltszíni kitörésére csábítás”), a brandenburgi, a stettini, a königsbergi, a tilsiti, a wiesbadeni, a mindeni, a hamburgi, a müncheni, a stuttgarti, a lipcsei és a hannoveri betiltás. Bielefeldben a rendőrség nem elégedett meg a pusztá betiltással: határozatában bírsággal, ennek meg nem fizetése esetén szabadságvesztés-büntetésre átváltással fenyegette meg a színház vezetőjét. Frankfurtban még 1900-ban is csak munkanapokon engedélyezték az előadást (mert a dolgozó munkásság akkor nyilván nemigen ér rá színházba járni), Brémában pedig kizárólag a szociáldemokrata művelődési ház kis házi színpadán (aztán a fellépő társulat hiányzó működési engedélyére való hivatkozással ott is megtiltották). A hannoveri betiltást azonban az Oberverwaltungsgericht harmadik ítélete követte, mely a hannoveri színházra vonatkozóan is törölte a bemutatási tilalmat, cáfolva a belügyminiszternek a per során előterjesztett „szakvéleményét”, miszerint egy cenzúra-rendészeti tilalom törlésének – ha a színdarab társadalmi rendet veszélyeztető jellege elvben megállapítást nyert – csak akkor lehetne helye, ha a betiltó határozat nyilvánvalóan túllépi a rendőrség hatáskörét, vagy a joggal való visszaélésen, illetve kötelességszegésen alapul (1896. október 15.). Joggal utalt a porosz felsőbbbíróság arra is, semmi oka eltérni korábbi pozitív ítélkezési gyakorlatától, hiszen az addigi előadások Németország-szerte sehol sem vezettek semmiféle rendzavaráshoz.

[37] *Berliner Morgen-Zeitung*, 1900. október 12.

Ám *A takácsok* tragikomikus cenzúratörténete még ekkor sem ért véget. 1901-ben, a második lipcsei bemutató kísérlet alkalmával a Kerületi Főkapitányság a betiltó határozatot a rendezvények felügyeletéről szóló 1894-es lipcsei szabályzat 12. §-ára alapozta, mely szerint csak olyan darabok mutathatók be, „amelyek erkölcsi és vallási szempontból nem keltenek megütközést”. A rendőrség szerint „Az erkölcsi szempont fogalmát a szabályzat nem korlátozza, ezért [...] jelentését a legtágabb értelemben kell felfogni, tehát nem korlátozható a nemiséggel kapcsolatos erkölcstelenségre, és mindent érteni kell alatta, ami általában a jó erkölcsökbe ütközik. Ha tehát *A takácsok*ban a munkavállalókat munkaadóik ellen erőszakos cselekmények elkövetésére, az osztályok közötti gyűlölködésre bujtogatják, és az állami hatóságokat bizonyíték nélkül súlyos kötelezettségszegés vádjával illetik, ezt a jó erkölcsök elleni vétségnek kell tekinteni, amely a rendszerető, törvény- és jogtisztelő polgárok körében megütközést kelt.”^[38]

Ismét előkerült tehát a fiókból a francia forradalom utáni idők erkölcsvédő „generáltényállása”, amelyet oly könnyedén rá lehetett húzni szinte bármely merészebbnek tűnő esetre. A bíróság azonban szerencsére ezúttal is másképp gondolta. A drezdai Szász Közigazgatási Bíróság 1901. novemberi ítéletében kifejtette, hogy a lipcsei Rendezvényszabályzat helyes értelmezésében, ha nem tisztán nemi jellegű cselekményről van szó, az erkölcsi közrend veszélyeztetése csak olyan támadások esetében valósul meg, ahol azok a család, a társadalmi rend és az állam erkölcsi alapjai ellen irányulnak. Ennek megítélésében a konkrét eset körülményeiből kell kiindulni., Abból, hogy várhatóan milyen hatás kiváltására lesz alkalmas az előadás, különösen akkor, „ha feltételezhető, hogy a nézőt erkölcsi nézeteit illetően össze fogja zavarni, és olyan cselekményekre vagy mulasztásokra fogja indítani, amelyek az erkölcsi közrendre veszélyesek, csak akkor indokolt a cenzúrahatalóság általi betiltás”. Önmagában a színmű tendenciózussága, politikai beállítottsága, művészi eszközei nem képezhetik a cenzúravizsgálat tárgyát – szögezi le az ítélet indoklása –, a szerző nem köteles a történelmi tényekhez való hűségre, mint ahogy a történelmi igazsághoz hű ábrázolás sem jelenthet önmagában védelmet a cenzúra ellen.

A drezdai ítélet tehát — az előző ítéletekhez hasonlóan — gátat vetett annak, hogy a cenzúrahatalóság ósdi, erkölcsvédő érvekre alapítva tetszés szerinti kiterjesztő értelmezéssel megakadályozza jelentős darabok bemutatását. A fenti formula alapján azt hihetnénk, hogy a bíróság a műalkotás esztétikai megítélhetőségének kérdésében — helyesen — nem kívánt állást foglalni. Mégsem egészen ez a helyzet. „Még ha az alkotás formája esztétikai szempontból elvetendő is, a szerző joggal formálhat igényt a darab akceptálására akkor, ha komolyan veszi feladatát és nem kapcsolja össze azt tisztességtelen, tisztátalan mellékcélokkal”.^[39]

[38] Uo.

[39] Idézi: Houben, 1924, 365.

Így 1902 áprilisában *A takácsok* előtt végre Lipcsében is felgördülhetett a függöny. De a művészet felett továbbra is ott lebegett a jog magát erkölcs- és érték-mérőnek kinevező, durva pallosa. A bírák ezúttal is úgy gondolták: végső soron ők lehetnek azok, akik egy szerzőre visszavonhatatlanul ráhúzzhatják a „komolytalanság” és a „tisztátalan mellékcélok” – vagyis a művészet hivatalosan is elismerhető kánonjából való kizárás – ódiáját.

4.. A tanulság: végső búcsú az „erkölcsös” művészettől

Láthattuk, mennyire élesen vetették fel az erkölcsi perek a művészet és a jog viszonyát. Nem téveszthetjük szem elől, hogy az állam képviselői által „erkölcstelennek”, „obszcénnek” titulált művek kevés kivétellel éppen a cenzúrázó hatalom fellépésének köszönhetően széles körű ismertségüket, s így az irodalmi kánonba való végleges befogadásukat. Ezekben az esetekben tehát a hatalom „törököt fogott”: épp a művek jogi fenyegetettsége tette lehetővé azok művészi színvonalának, a bennük rejlő esztétikai értékeknek széles körű prezentálását. Művészet és jog összeütközésének paradox módon ez a pozitív hozadéka: miközben nyilvánvalóvá válik a pozitív jog által védett erkölcsi érték bizonytalansága, fokról-fokra manifesztálódik a műben rejlő esztétikai érték. Felvetül itt az irodalom hívei számára egy alapvető kérdés: lehet-e a művészetnek jogi fogalma, a jog által is definiálható művészet?

A perek résztvevői persze úgy tettek, s maguk az ítéletek is azt a benyomást keltették, mintha itt nem egy jogon túli (vagy inneni) kérdésről lenne szó, más szóval mintha a művészetnek lehetne valamilyen adekvát jogi tartalma. Igazából, rejtetten és végeredményükben ezek a perek épp arról szóltak, hogy a műalkotás lényege nem határozható meg a jog segítségével. A bírósági tárgyalásokon érezhető zavarodottságot a megtámadott írások – akkori – esztétikai különössége okozta, amely oda hatott, hogy akarva-akaratlanul kiürültek azok a jogi normák, amelyek az „erkölcstelen”, „pornográf”, „obszcén” stb. fogalmakra támaszkodtak. Egyetértünk Sólyom Péter definíciójával (bár a folyamat vázolt lényegére nem tapint rá), miszerint az erkölcsös művészet iránt támasztott igény mindenkor egy uralkodó esztétikai felfogást – tehát csak bizonyos tartalmakat – szentesít, s így épp a művészet fogalmának (képtelenül redukált) meghatározásával igyekszik korlátozni – a cenzúra révén – a kifejezés szabadságát.^[40] Holott nyilvánvaló, hogy a művészet fogalmát a lehető legnyitottabban kell értelmezni, úgy, hogy az ne privilegizáljon semmilyen esztétikai vagy etikai felfogást és formanyelvet. Úgy tűnik, korunkban is a schilleri definíció a legalkalmasabb: „Minden alól, ami pozitív, s amit emberi konvenció vezetett be, művészet és tudomány fel van mentve, s mind a kettő teljesen sérthetetlen az

[40] Vö. Sólyom, 2007, 97–100.

emberek önkénye számára”.^[41] Egyetlen igazi kritérium állítható fel: „Az igazi szépnek összhangban kell lenni egyfelől a természettel, másfelől az eszménnyel” – mondja Schiller.^[42]

A műalkotás ezen általános esztétikai posztulátuma szerint az alkotás tárgya – függetlenül a tárgy és az esztétikai minőség között olykor mutatkozó feszültségtől – bármi lehet, csak „fel tudjon emelni mindahhoz, ami nagy és szép és fenségesen emberi”.^[43] A recepcióelmélet viszont a negativitás fogalmával magyarázza az újszerű műalkotások kiváltotta reakciókat, melyek a társadalom és az alkotó közötti konfliktusokhoz – többek között az erkölcsi perekhez – vezettek. A negativitás az irodalmi művet és a képzőművészeti alkotást „irreális tárgyként” jellemzi, amelynek az esztétikai észlelés érdekében tagadnia kell a valóságot, hogy képpé változtassa, s ezáltal egy új világot hozzon létre. Ez csak úgy lehetséges, hogy a mű provokációként hat és „átlépi egy hagyomány jól ismert horizontját, megváltoztat egy megszokott viszonyt a világhoz, vagy áttöri a fennálló társadalmi normákat”.^[44] Adorno szerint is a negativitás funkciója a legfontosabb, és többszörös a jelentése: 1. az esztétikai tetszés érdeknélkülisége (Kant nyomán), 2. az a sajátossága, hogy „az empiriával a forma mozzanata révén áll szemben” és 3. a horizontváltozás, vagyis, hogy a „társadalommal való szembenállásából ismét eminensen társadalmi funkciót kapjon”.^[45]

X. A ROSSZ HÍRŰ PÁPA VÉDELMEZŐI: A PANIZZA-PER

„Ha Isten képviselője egy olyan szörnyeteg lehetett, mint a Borgia-pápa, ezzel az Ég tisztasága és fensége összeegyeztethetetlen és fordítva.

De tehet-e erről az, aki megírja?”

(Michael Georg Conrad)

A modern kor erkölcsi pereinek tragikus fejezetét jelenti az Oskar Panizza német orvos és író ellen a *Szerelmi konzílium (Liebeskonzil)* címen a kicsapongó életű VI. Sándor pápáról és egyházáról írott szatirikus drámája miatt indított büntetőper. A mű 1894-ben jelent meg, s a rendőrség már az első recenzió megjelenésekor betiltotta a könyv terjesztését. A büntetőper a müncheni bíróság (*Königliches Landgericht*) előtt 1895. április 30-án zárt tárgyalással kezdődött, mert a bíróság a közönség „erkölcsi veszélyeztetésétől” tartott. Az író ellen az ügyész „sajtó útján elkövetett vallás elleni vétség” miatt emelt vádat, és Panizzát egy év magánzárkában letöltendő szabadságvesztésre ítélték. Nemcsak a perköltségeket, de fogva tartása

[41] Schiller, 1960, 194–195.

[42] Schiller, 1960, 331.

[43] Schiller, 1960, 334.

[44] Jauss, 1999, 180–181.

[45] Adorno, 1984, 7, 15.; lásd még: Adorno, 1970.

költségeit is viselnie kellett. A vádlottat már az elsőfokú tárgyalás során letartóztatták, a betegségére tekintettel előterjesztett halasztási indítványt elutasították, és csak 80.000 márka kaució lefizetése ellenében helyezték szabadlábra. Fellebbezését 1895. július 1-jén a lipcsei *Reichsgericht* elutasította, ezzel a formális indokkal: a vádlott maga is beismerte, hogy könyvével a lehető legszélesebb nyilvánosságot kereste.

1895. augusztus 30-án Panizza ügyvédje – azzal a megdöbbenő indokkal, hogy az író elméje elborult – kegyelmi kérvényt terjesztett elő, amelyet elutasítottak. (Később felségsértés címén több eljárást is az író nyakába akasztottak, vagyónát elkobozták, és 1901-ben, Párizsból Münchenbe visszatértekor, egy újabb vád alapján újra letartóztatták. Szabadulását csak annak köszönhette, hogy beszámíthatatlannak minősítették.) E megdöbbenő, teljességgel a középkort idéző per dokumentumai rávilágítanak, mekkora veszélyek leselkednek a művészetre, ha annak megítélésére – a társadalom széles nyilvánossága helyett – egyrészt rendészeti szervek hivatottak, másrészt olyan büntető tényállások léteznek, amelyek az erkölcs védelme címén valamely kitüntetett ideológia (jelen esetben a római katolikus teológia és hittörténet) védelmét preferálják.

Az inkriminált mű mondanivalójával kapcsolatban a szerző a perfelvételi tárgyaláson kifejtette, hogy műve egyértelműen bizonyított, vagyis cáfolhatatlan történelmi tényeken alapul. Ezek alapján kimutatható, hogy a XV. és XVI. század folyamán a késő-középkori társadalmakat sújtó nemi betegségek („bujakór”) terjedésében a katolikus egyház tagjainak is szerepük volt, mi több, nem egy közismerten szabados életű egyházi vezető és pápa (mindenekelőtt a hírhedt VI. Sándor) e téren a legrosszabb példával járt elől. „Nem akartam istent káromolni, a szennyes dolgokban vájkálni, csak a történelmi igazságot megragadni, azt a valós helyzetet bemutatni, melyben akkor az emberek benne voltak”.^[46]

Ami az ábrázolás módját illeti, e történelmi valóság talaján „a szatíra is éppoly indokolt művészi forma lehet, mint bármelyik másik, a pátosz vagy az ének, a papucsban járás is éppoly helyén való lehet, mint a lépdelés a magas koturnoszon” – magyarázza Panizza az esküdteknek.^[47] Kifejti azt is: természetes dolog, hogy a fenségesnek hazudott emberek (például a bujálkodó pápa) vagy a görög istenek szatirikus ábrázolásánál a groteszk kis emberi hibákat a művész átviszi az eredetileg fenségesnek képzelt istenalakra. Más módon a szatíra el sem képzelhető. Ha nem így lenne, Lukianosz sem írhatta volna meg az *Istenek beszélgetéseit*, vagy Arisztophanész a nagy becsben tartott komédiáit, és számtalan, ma már klasszikusnak számító frivol mű sem születhetett volna meg. A *Liebeskonzil* szatirikus tárgyának alapja a szintiszta valóság, és nem szerzője tehet arról, hogy VI. Sándor pápa képében Isten képviselője a történelemben ismert legnagyobb kéjenc volt – ami viszont önmagában kizárja, hogy a pápák „Istentől nyert általános tévedhetetlenségét” komolyan vegyüek.

[46] 1895. április 30-i védekezőirat. Idézi: Bauer (szerk.) 1986.

[47] Uo.

A hasonló témájú modern kori frivol költészet elfogadottságával többek között a francia Évariste de Parny *Istenek háborúja* (*La Guerre des dieux*) című satírájára (1799) utalt, amely mind francia, mind német területen bolti forgalomban kapható volt a per idején. Vitatta továbbá a német Büntető Törvénykönyv (*Reichsstrafgesetzbuch*) alkalmazhatóságát, hiszen könyve nem Németországban, hanem Svájcban jelent meg, ahol a cselekmény nem valósít meg büntető tényállást. Végül Panizza felmentést kérve hangsúlyozottan apellált az esküdtek természetes jogérzékére.

Michael Georg Conradnak a bíróság előtt ismertetett szakvéleménye – mellyel arra kellett választ adnia: műalkotásnak vagy istenkáromló vitairatnak tartja-e a *Szerelmi konzíliumot* – mindenben alátámasztotta a szerző védekező iratának érveit. A szakértő esztéta kifejtette: 1. olyan műalkotásról van szó, amely a széles olvasóközönség előtt sosem lesz népszerű, várhatóan csak egy szűk irodalmár kör fog felfigyelni rá, mivel kérlelhetetlen naturalizmusa ellentmond a vallásos tömegek „égszínkéék idealizmusának”; 2. a darab „perverzbe hajló groteszsége” semmiképp nem minősíthető istenkáromlásnak, hiszen akkor a népies egyházi művészet számtalan naivan groteszk Krisztus- vagy pokol-ábrázolását is annak kellene tekinteni; 3. a Biblia szerint az Isten: maga a szellem, s ha ezt a műalkotás ábrázolni akarja, meg kell személyesítenie, de arra vonatkozóan, hogyan történjék ez, nincs és nem is lehet hivatalos egyházi előírás. E téren a művészet szabadsága elvitathatatlan, mindennemű kritika csak esztétikai jellegű lehet. Még inkább áll ez a pápaság viszonyainak (satirikus) ábrázolására, főleg, ha az történeti tényeken alapszik: ezért sem lehet az író büntetőjogilag felelőssé tenni. A szakvélemény ismertetése után a védő, Kugelmann ügyvéd azt indítványozta, hogy mielőtt a fő vádpontban (istenkáromlás) döntenének, a bíróság azt a kérdést tegye fel az esküdteknek: bűnösnek tartják-e a vádlottat a mű németországi terjesztésében? Hiszen ha erre nemleges a válaszuk, az istenkáromlás vádja is alaptalanná válik, tekintettel a Btk. 4. § 3. pontjára, mely szerint külföldi elkövetés esetén ha az ottani jog szerint a cselekmény nem büntetendő, az a német jog szerint sem üldözhető. Miután azonban az államügyész, Freiherr von Sartor ellenezte az indítványt, a bíróság elutasította azt, mondván: az istenkáromlás mint főkérdés eldöntése automatikusan eldönti a németországi terjesztésben való bűnösség kérdését is. Ez a (meglehet, szándékos) logikai hiba – hiszen az adott tényállás mellett a bűnösség csakis a németországi terjesztés mint előkérdés pozitív megítélése esetén merülhetett fel – végzetessé vált Panizza számára. Az eljáró bíró ugyanis így tette fel az esküdteknek a bűnösségre vonatkozó kérdést: „Bűnös-e Dr. Oskar Panizza abban, hogy az általa 1893 tavaszán alkotott, Zürichben, a J. Schabelitz Kiadónál 1894 októberében publikált, majd Münchenben, Lipcsében és a Német Birodalom más helységeiben is terjesztett Szerelmi konzílium, égi tragédia öt felvonásban című nyomdai termékkel nyilvánosan kárhoztatva Istent gyalázta, felháborodásra okot adva a keresztény – különösen a katolikus – egyház általánosan

ismert intézményeit és vallási szokásait szidalmasztá?”^[48] (A kérdésfeltevés egyben azt a látszatot keltette, mintha a kiadói hálózat útján történt forgalmazás a szerző személyes, nyilvános fellépésével valósult volna meg!)

Az esküdtek bűnösnek találták Panizzát. Az ítéleti indoklás szerint a bíróság a büntetés kiszabásánál súlyosbító körülményként értékelte, hogy „a szóban forgó sajtótermék alkalmas arra, hogy mások vallásos és erkölcsi érzületét a legmélyebben sértse, továbbá, hogy az írásban olvasható kirohanások nem menthetők az írói szabadsággal, sőt az állapítható meg, hogy azzal az író mértéktelenül visszaél”.^[49] Ez újabb logikai ellentmondás: ha létezik művészi szabadság, annak az Isten és a vallás ábrázolásában is léteznie kell, és pontosan hol kezdődik az a mérték, amikor ez a szabadság már mint „visszaélés” üldözhető? Az ítéleten jól látszanak tehát az ellentmondások, amelyek a XIX. század végén az európai korszellem és a német igazságszolgáltatás vilmosi szelleme között feszültek.

XI. MŰVÉSZET ÉS ERKÖLCS VITÁJA

Láthattuk: ezek mögött a bírósági színjátékok mögött – ha lehántjuk róluk a jog ügyetlen asszisztálását – a művészet vitája dül az erkölccsel. Röviden: esztéták és moralisták kapnak hajba.

Látható azonban, hogy az erkölcsvédő moralisták mögött mindenkor az állam hatalma áll, az adott korszak erkölcsét és művészetét is változtathatatlanak tekintve. „Így jönnek létre azok a teóriák – írja Jászi Oszkár –, melyek [...] olyan szélsőségekben mozognak, mint a l’art pour l’art és az az irány, mely a művészetet teljesen az erkölcs szolgálatába akarja helyezni.”^[50] Láthattuk, hogy végeredményben a jogi és vallási szabályok is erkölcsi természetűek, ezért – és nem a formális perbeli pozíció miatt – a művészet az efféle eljárásokban rendszerint defenzióba szorul. A jog szerepe annyi, hogy a társadalom nagyobb része által helyeselt erkölcsi szabályokat – amelyeknek azonban a teljes, általános elfogadottsága már hiányzik – szankcióval látja el.

E perekben tehát mindig egy új erkölcs csapott össze az elmúlóval; a hivatalos erkölcsre mindig is a múlt árnya vetül. (Auguste Comte frappáns kifejezésével élve: „A társadalmat inkább kormányozzák a holtak, mint az élők”.) Kétségtelen, hogy az állam erkölcsvédő túlhatalma az alkotók egy részét arra indította, hogy mindennemű erkölcs létezését tagadják, azt állítva, erkölcsös cselekedet nem is létezik, lévén biológiai lehetetlenség: cselekedeteinket az öröm és a fájdalom szabályozza. Amit erkölcsnek nevezünk, csupán „illúzió és álom”. (Ez az ún. amoralista iskola álláspontja, szemben a valós társadalmi problémák kenetteljes elsőkélyesítésében érdekelt etikai iskolával.) Holott nyilvánvaló, hogy valamiféle

[48] Panizza, 1964.

[49] Panizza, 1964.

[50] Jászi, 1908, 3-4., 412.

normatív erkölcs nélkül a társadalom nem létezhet – csak kérdés, milyen mértékben szabad szembeszegülnie az emberi önmegvalósítás tagadhatatlan örömkereső igényeivel.

Jászi például ezt az alapproblémát a Bovaryné lélektani hátterét tekintve így foglalja össze: „Nem lehetséges-e, hogy az érdekeink ellen irányuló motívum-sor oly erős gyönyörérzetekkel legyen egybekötve, melyek az érdekeink kielégítése irányában ható gyönyörérzeteknél erősebbek?” Az erkölcsi perekben a jog működését pedig olyan vízimalomhoz hasonlítja, amelyet a kiürült (társadalmi hasznosságát elvesztett) erkölcsi szabály „tehetetlenségi nyomatóka hajt”.^[51] Jól jellemzi e hasonlat azt a jelenséget, amely mindegyik perben feltűnik, hogy ti. a művészi alkotások közül az erkölcs – a jog segítségével – mindig éppen azokat védi, amelyeknek követésére hiányzik a társadalomban az általános készség.

Ami az esztétikai kánon kérdését illeti, e diszciplína művelői jó ideje egyet-értenek abban: a művészet és erkölcs közötti összhang esztétikai alapszabályát semmiképp sem szabad statikusan értelmezni. Nietzsche szerint az összhanghoz elegendő, hogy „mindennek értelmesnek kell lenni, hogy szép legyen”. Jászi nem állít fel ily radikálisan forradalmi definíciót. Szerinte „a művészet soha ellentétben nem állt, mert alaptermészete szerint nem állhatott az illető kor és társadalom erkölcsi kódexének *azzal a részével*, amely általános és teljes elismerésre és követésre talált. Az ilyen szabályok megtámadása vagy átlépése olyan erős erkölcsi reszenzust szülne, mely minden esztétikai élvezetet kizár”.^[52]

Valójában még többről van szó: épp e perek bizonyították, hogy a művészi alkotás mindig létező társadalmi érdeket, valóságos vagy legalábbis vélt szükségletet jelenít meg, és célja – ha ütközik is a többség által elfogadott etikával és eszközei az ellenkezőknek látszanak is – mindig morális. S nem mond ellent ennek az sem, hogy a többség számára mindig valami „felhígított morálra” van szükség. „Szükségük van a tekintély, a hagyomány, a túlvilági remények, a büntetés erkölcsi pótszereire”.^[53] S mindez – a politikai cenzúrával ellentétben – az *erkölcsi cenzúrának* mindig is biztosított bizonyos társadalmi támogatottságot.

XII. A JOG KAPITULÁL AZ ENIGMA ELŐTT

A művészet és erkölcs vitája végül is nem zárható le anélkül, hogy választ adnánk a kardinális kérdésre: van-e jogi fogalma a művészetnek? Ami egyben azt jelenti: korlátozhatja-e a szólásszabadságot alapjogként deklaráló államhatalom a művészet szabadságát?

Az előző pontban mondottakból szükségszerűen következik, hogy minden olyan kísérlet, amely a művészet jogi fogalmát (pl. absztrakció útján) kívánna

[51] Jászi, 1908, 40–47.

[52] Jászi, 1908, 201. (*Kiemelés az idézetben – P. S.*).

[53] Jászi, 1908, 436.

létrehozni, a modern jogrendszerekben kudarcra van ítélve. (Láthattuk, hogy ilyen kísérletbe utoljára az idealizáló művészetfelfogás fogott: a Szép „erkölcsi hatalma” akkor nem engedte meg a hajdani ítések számára, hogy átlépjék az „alantastól” elválasztó határvonalat, amelyet a szépség által kiváltott „érdek – érzékiség – nélküli öröm” fémjelzett. Ebben vélték felismerni a művészet jogi fogalmát is, mely – mint láttuk – az úgynevezett erkölcsi pereknél zsinórmértékül szolgált.)

A jog céljára a művészet fogalma – szubjektív és bizonytalan volta miatt – nyilvánvalóan a jogon kívülről sem kölcsönözhető. Más szóval: ott, ahol az alkotmány a művészet szabadságát garantálja, a jog nem kanonizálhat egyetlen esztétikai, szociológiai vagy művészettörténeti irányzatot sem. Felmerül azonban, hogy a művészet szabadságát azonos szintre helyezzük-e az általános szólásszabadság mértékével? Nyilvánvaló, hogy a művészetnek – hogy kritikus világszemlélete ne ütközhesse kicsinyes akadályokba – a társadalom egyéb megnyilvánulási formáinál több szabadságra van szüksége. Az alapjogokat illetően valamely, a sérelem és a véleménynyilvánítás közötti különbség lényege: a művészi alkotás sajátos probléma-felnagyító, elidegenítő, a valóságot transzcendentáló világa a gyakorlati élet valóságában nem tud kárt okozni. (Amennyiben ez lenne a kifejezett célja, akkor egyszerű véleménynyilvánításként értékelendő, vagyis – „lefokozva” – a szabad véleményalkotás általános korlátaiba ütközhet.) A különleges védettség igényének másik indoka, hogy a művészetnek a nyilvánosság előtti szervezett megjelenése folytán a műalkotás az államhatalmi szervek működésének az egyszerű véleménynyilvánításnál jobban kiszolgáltatott, főleg gazdasági értelemben. A művészetnek tehát a társadalmi exponáltsága – s így a sérülékenysége is – fokozott mértékű. A művészet szabadságának fokozott védelmére jó példa a német alkotmány (*Grundgesetz*), amely a véleményszabadság általános jellegű deklarálásán (5. cikkely (1) bekezdése) felül külön is hangsúlyozza a művészet szabadságát (5. cikkely (3) bekezdése). Ez igen jelentős disztinkció: azt jelenti, hogy a véleményszabadság gyakorlásának általános törvényes korlátai (ifjúságvédelmi rendelkezések és a személyiségi jog szabályai) Németországban a művészi alkotással szemben nem alkalmazhatók. (A német Büntetőtörvénykönyv, a *Strafgesetzbuch* 193. §-a szerint művészeti alkotás esetében a sértés, rágalmazás csak akkor büntethető, ha a megformálásból és egyéb körülményekből kiderül, hogy a mű célja kizárólag a sérelem okozása.) Mindez olyan ítélkezési háttérrel, amely deklarálja a művészet értéksemlegességét. (A művészet nem definiálható, mondta ki a német Alkotmánybíróság, mivel bármiféle kanonizált definíciója elkerülhetetlenül a hitleri idők „elfajzott” művészetének problémájához vezethetne. Lásd erről Schick, 1970, 692 és köv.). E felfogásban a művészet szabadságának a társadalmi nyilvánosságban csak immanens korlátai lehetnek, hiszen alakilag művészet lehet mindaz, ami a szerző kreatív szellemi tevékenységének eredménye s amelyben nem a pusztá közlés, hanem a kifejezés, „a világerőtelmezés” dominál, s melynek sokrétűsége – az *enigma* – előtt a jognak kapitulálnia kell.

IRODALOM

- Adorno, Theodor W. (1970): *Aesthetische Theorie*. Shurkamp, Frankfurt am Main.
- Adorno, Theodor W. (1984): *Gesammelte Schriften*. Shurkamp, Frankfurt am Main.
- Auerbach, Erich (1946): *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Francke, Bern.
- Bauer, Michael (szerk.) (1986): *Oskar Panizza. Neues aus dem Hexenkessel der Wahnsinnsfanatiker*. Luchterhand, Berlin.
- Beling, Ernst (1917): *Karl Ludwig Lorenz Binding*. Berlin, k. n.
- Binding, Karl (1882): Unzüchtige Handlungen und unzüchtige Schriften. *Zeitschrift für die gesamte Strafrechtswissenschaft*, 2. 450-472.
- Dankert, Lothar – Zechlin, Birgit (1988): *Literatur vor dem Richter*. Nomos, Berlin.
- Flaubert, Gustave (1984): *Bovaryné*. Európa, Budapest.
- Schiller, Friedrich (1960): A naiv és szentimentális költészetéről. In: *Friedrich Schiller válogatott esztétikai írásai*. (Szerk. Vajda György Mihály) Budapest, Magyar Helikon,
- Göpfert, Herbert Georg (1988): *Unmoralisch an sich*. Harraschowitz, Wiesbaden.
- Grelling, Richard (1894): *Streifzüge*. Bibliogr. bureau, Berlin.
- Hau, Elisabeth (1964): Das Anstößige in der Kunst. In: Walter Böckmann (szerk.): *Kunst vor dem Richter. Was ist Kunst - und wann ist Kunst Obszön?* (Littera, Bd. 4.) Hirsch, Frankfurt.
- Hauptmann, Gerhard (1962): Takácsok. In: Hauptmann, Gerhard: *Drámák*. (ford. Vajthó László.) Európa, Budapest, 5-90.
- Heine, Wolfgang (1922): *Der Kampf um den Reigen Vollständiger Bericht*. Rowohlt, Berlin.
- Houben, Heinrich Hubert (1924): *Verbotene Literatur*. Rohwohlt, Berlin.
- Hyde, Montgomery (1969): *Geschichte der Pornographie*. Günther, Stuttgart.
- Jászi Oszkár (1908): *Művészet és erkölcs*. Grill, Budapest.
- Jauss, Hans Robert (1999): *Recepcióelmélet - esztétikai tapasztalat - irodalmi hermeneutika*. Budapest, Osiris.
- La Cope, Dominich: *Madame Bovary on Trial*. London, Cornell University Press, 1982.
- Lawrence, David Herbert (1983): *Lady Chatterley szeretője*. (ford. Falvai Mihály.) Magvető, Budapest.
- Leclerc, Yvan (1991): *Crimes écrits. La littérature en proces*. Párizs, Plon.
- Marcuse, Ludwig (1962): *Obszön. Geschichte einer Entrüstung*. List, München.
- Marcuse, Ludwig (1968). *Obszön. Geschichte einer Entrüstung*. List, München.
- Murányi Győző (1957): *Az elátkozott*. Magvető, Budapest.
- Nietzsche, Friedrich (2001): *Az új felvilágosodás. Jegyzetfüzetek az Így szólott Zaratrusta keletkezésének idejéből*. Osiris-Gondolat, Budapest.
- Oettinger, Klaus (1981): Kunst ist als Kunst nicht justitiabel. Zur Begründungsmisere der Justiz in Entscheidungen zur Sache Kunst. In: Manfred Fuhrmann (szerk.): *Text und Applikation*. H. n., Fink.
- Ott, Sieghart (1968): *Kunst und Staat. Der Künstler zwischen Freiheit und Zensur*. Deutscher Taschenbuch-Verlag, Berlin.
- Panizza, Oskar (1964): *Das Liebeskonzil und andere Schriften*. Luchterhand, Neuwied am Rhein.
- Rafetseder, Hermann (1988): *Die öffentliche Hinrichtung von Schriften*. Böhlau, Wien.

- Ráth-Végh István (1929): Cenzúra és erkölcs. *Nyugat*, 12. 823–827.
- Róhrig Eszter (2010): Perbe fogott irodalom. *Műhely*, 4. 52–60 .
- Schick, Martin (1970): Der verfassungsrechtliche Begriff des Kunstwerks. *Juristenzeitung*, 25. Bd. 20. Heft, 645 ff.
- Schiller, Friedrich (1960): A naiv és szentimentális költészetről. In: *Friedrich Schiller válogatott esztétikai írásai*. Magyar Helikon, Budapest.
- Schiller, Friedrich (1960): Levelek az ember esztétikai neveléséről. In: *Friedrich Schiller válogatott esztétikai írásai*. Magyar Helikon, Budapest.
- Shakespeare, William (1983): *Othello*. (Ford. Kardos László.) Európa, Budapest.
- Siklóssy László (1913): Erkölcstelen művészet. *Művészet*, 8. 31.
- Sólyom Péter (2007): *A művészet szabadsága és az esztétikai ítéletek*. („Jog és irodalom” szimpozium előadás). Kézirat. Debrecen.
- Sontag, Susan (1968): Die pornographische Phantasie. In: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg.
- Sontag, Susan (2008): *Egyidőben. A regényíró és az erkölcsi gondolkodás*. Európa, Budapest.
- Zimmer, Dieter (1966): *Die Grenzen literarischer Freiheit*. Nannen, Hamburg.
- *Büntetőjogi Határozatok Tára*, 610/1903.