szemle

HEGEDŰS GÉZA

Ungvári Tamás Brecht-megközelítése

Ungvári Tamás - legalábbis az én olvasói gyakorlatomban - a legizgalmasabb kortársi esszéírók közé tartozik; elmélkedéseivel egyszerre kell egyetértenem és vitatkoznom. (Akivel mindenben egyetértek, azt többé-kevésbé unom; akivel nem értek egyet, az általában bosszant; ha-nem akivel úgy értek egyet, hogy olvasás közben minduntalan bele akarok szólni, hogy vagy kiegészítsem, vagy közöljem vele a magam különvéleményeit, vagy állításai olyan gondolatokra ingerelnek, amelyekre talán eddig nem is gondoltam - hát az ilyen gondolkodó elme úgy izgat, mint egy új szempontokat felvető okos és nagy tárgyismeretű cicerone valamelyik jól ismert táj újra-bekalandozásakor. Ungvári ilyenféle kalauz az iroda-lom és a művészetekre vonatkozó filozófiák számomra is otthonos, de mindig új meglepetéseket tartogató égtájain.) *Brecht színházi forradalma* című új, könyvterjedelmű esszéje filozófiai és filozófiatörténeti síkon közelít meg egy olyan problémakört, amelyet eddig úgyszólván csak dramaturgiai és színháztörténeti vetületében igyekeztem magamnak - és olykor pedagógusként tanítványaimnak - felvetni. Holott éppen ennek az elmélkedéssornak olvasása közben ismertem fel, hogy a filozófiai alapok tisztázása nélkül az ehhez képest másodlagos dramaturgiai és a gyakorlatilag ugyan talán legfontosabb, de a filozófiai és dramaturgiai alapokhoz mérten mégiscsak harmadlagos színháztudományi szempont légüres térben lebeg, s lényege ugyanúgy nem érthető, mint mondjuk Euripidész a szofisták, Racine a janzenisták vagy a szovjet dráma a marxizmus-leninizmus bölcseletének ismerete és értése nélkül. A művészi útja folyamán egyre szocialistább, majd egyre marxistább, végül egyre marxista-leninistább Brecht drámaírói-költői-esztétai képkialakulásához nem-csak a marxista és a polgári világnézet küzdelmeinek párhuzamos történetét kell felmérnünk, hanem a marxizmus. filozófiáján-esztétikáján-dramaturgiáján belül lezajlott és zajló egyazon világnézetű, de gyakorta igen különböző szempontú ellentétek vitapontjait is. Az objektív világképazonosság nem jelent véleményazonosságot. Nem érthetem a skolasztika teológiában gyökerező idealizmusát sem, ha nem ismerem a skolasztikán belül a realizmus és a nominalizmus késhegyig menő ellentéteit, majd a tomizmus és scotizmus lételméleti és ismeretelméleti különbségeit. A felvilágosodás is áttekinthetetlen, ha nem látom azokat az árnyalatokat, amelyek a forradalmi radikalizmusa ellenére is idealista Rousseau-t, a deista-racionalista Voltaire-t, a szenzualizmusával példaszerűen agnosztikus Condillacot, a panteizmusával materialista - s olykor dialektikus - szemlélethez érkező Diderot-t és az egyértelműen materialista - viszont alig dialektikus - D'Holbachot az összekötő erők mellett elválasztja egymástól. A marxista bölcseletet, amely saját történelmünk következtében a legerőteljesebben befolyásolja egész világ- s ezen belül művészetszemléletünket, még kevésbé egyenruhásíthatjuk. Mehringet aligha mondhatnók antimarxistának (sajnos általában semminek sem szoktuk mondani, mert alig ismerjük), de az ő esztétikája és mondjuk Worringeré (akinek Brechtre gyakorolt hatását Ungvári erőteljesen hangsúlyozza) ég és föld választja el a marxizmuson belül; és ha mellékjük soroljuk még Lippschitzet is (akire némiképpen, bár ellentmondásosan hatott Mehring, és aki közvetlenül hatott Worringerre), akkor ezekkel szemben Lukács György legalábbis olyan különbséget jelent, mint hét évszázaddal előbb Duns Scotus Aquinói Tamáshoz képest. Márpedig éppen ennek a két igen nagy elmének legalábbis lényeget sejtető vázlatos ismerete nélkül ugyanúgy nem helyezhetem el Dante művészi forradalmát középkor és reneszánsz között, mint ahogy a marxizmus esztétáinak vitája nél-kül felmérhetetlen Brecht „színházi forradalma" a kapitalizmus és a szocializmus világtörténelmi határvidékén. Ungvári tanulmányának még akkor is új kiindulópontokat adó jelentősége a brechti mű filozófiai betájolása, ha nem is tudunk mindenben egyetérteni vele, pontosabban: csak úgy értünk egyet vele, hogy némiképpen szűkösnek véljük azt az esztétikai „placc"-ot, amelyen belül szellemesen és szemléletesen s igen nagy anyagismerettel állítja elvtársellentétként egymással szembe a harcos kommunista és szakadatlanul fejlődő Brechtet a harcos kommunista és szakadatlanul fejlődő Lukáccsal.

Annyi bizonyos : attól kezdve, hogy Lukács György eljutott a marxizmushoz léte, jelenléte, beleértve véleményváltozásait is, megkerülhetetlen a szocialista esztétikai gondolkodásban. És ugyanennyire bizonyos, hogy amióta Bertolt Brecht eljutott a marxizmushoz, léte, jelenléte, beleértve véleményváltozásait is, megkerülhetetlen a szocialista dramaturgiai és közvetve az esztétikai gondolkodásban. Ami pedig a mi századunkban, különösen a század dereka óta, a szocializmusban tudatbeli jelenvalóság, az megkerülhetetlen a legminimálisabban színvonaligényes nem marxista, sőt antimarxista elmék számára is. Ahogy Marx óta bárki számára képtelenség a társadal- mi problémákat úgy megfogalmazni, mint Marx előtt; ahogy Freud óta - l e - gyen bár következetesen antifreudista lélekbúvár vagy a bölcselő - nem lehet Freud nómenklatúrája nélkül szólni lelki mechanizmusokról; ahogy Einstein óta egy vidéki fizikatanár sem képes olyan fogalomkörben gondolkodni, mint Einstein előtt - azonképpen az esztétiká- ban az is Lukács fogalomkörén belül fo- galmaz, aki ha nem vagy csak kevesek- ben ért egyet vele; és a dramaturgiában Brecht megjelenése óta még Brechtet is csak brechti nomenklatúrával lehet ta- gadni. Úgy az utóbbi száz-százhúsz évben a gondolkodás egészében - természettu-ományban és társadalomtudományban, a ténymegállapító és normatív tudományokban, materialista, idealista és agnosztikus ismeretelméleti kiindulópontoktól függetlenül - a „nomenklatúra forradalma" minden valamennyire is művelt elmét egyszerűen képtelenné tesz arra, hogy olyan fogalomszerkezetekben gondolkozzék, mint nem kevésbé művelt nagy- apja vagy dédapja.

Nos, Ungvári tanulmányának - azt hiszem - a legnagyobb érdeme, hogy filozófiai apparátussal bizonyítja:Brecht dramaturgiai és színháztudományi gondolkodást alapvetően megváltoztató jelle- ge és ereje fontosabb, mint nagyon egyenetlen értékű életművének bármelyik műve.

Nem drámatörténeti és nem színháztörténeti tanulmány ez. Sőt, az olvasónál fel is tételezi az előzetes kellő drámaszínháztörténeti ismeretet. Nincs az a főiskolás, aki ebből az izgalmas, hozzáértők számára csevegően lebilincselő könyvből felkészülhetne egy drámatörténeti kollokviumra vagy éppen szigorlatra. De aki magukból a Brecht-drármákból, Brecht dramaturgiai műveiből és az ezekre vonatkozó színház-drámatörténeti

szakkönyvekből felkészült, az Ungvári könyvének ismeretében biztonságosabban pályázhat a jelesre, mert egyszeriben jobban érti, amit eleve a tárgyból megtanult.

A terjedelmes - mintegy száznegyven oldalas - esszé alapvető és alaposan dokumentált tanítása, hogy Brecht „hagyományellenessége" hogyan gyökeredzik a hagyományokban, de oly módon, hogy a magába olvasztott hagyomány hogyan hozott létre egy minőségileg újat. Ennek az újnak, amelyben szervesen egyesül tagadás és a tagadás tagadása, számos köz-keletű félreértését oszlatja el Ungvári. Nem utolsósorban azt a maga Brecht terjesztette közhiedelmet, hogy az ő „nem-arisztotelészi" dramaturgiája túllépett a k*atarzison.* Persze, hogy nem ez történt, csupán a katarzis az irracionális érzelem síkjáról áttevődött a racionális-intellekuális síkra. Hiszen az értelemre ható pártállásra kényszerítés célzata szerint azonos az arisztotelészi „megtisztulás" lelki folyamatával, amely a lelket megtisztítja a helytelentől, és a néző lelkében érvényesíti az erkölcsileg helyeset. Az itt most egészen mellékes, hogy ez az intellektuális kívülről nézés pótolhatja-e az eredeti színházi varázslatot, az azonosulást. Az is más kérdés, hogy a színész ‚kívülmaradása" a szerepén helyes-e agy egyáltalán lehetséges-e. Ez az „elidegenítés", a brechti V-Effekt kérdése-ez tartozik. Itt most az a fontos, hogy Ungvári meggyőzően bizonyítja, hogy Brecht katarzisellenessége valójában a katarzis új, más szempontú megvalósítása. (Hiszen, ha nincs tudatmódosító katarzis, akkor miért játszunk színházat?) Ungvári nyomon követi az előzetes történelmi utat, és rámutat arra az eddig igazán csak a legszűkebb szakkörökben nyilvánvaló igazságra, hogy az affektuális hatás helyett az intellektuális kívülről nézés elve eredetileg Diderot-ban gyökeredzik, *a Paradoxon sur le comédienben.* s éppen ez a diderot-i gyökérzet teszi alaposan gyanússá, hogy Brecht Arisztotelész ellenessége nem is Arisztotelész, hanem Boileau ellen irányul, aki a versailles-i ízlés szerint merevítette és tette szolgálati szabályzattá a már eleve is félreértett Arisztotelészt.

Ez a katarzismagyarázat nélkülözhetetlen Ungvári két főtémamotívumához: az epikus színház és az elidegenítési effektus lényegének kifejtéséhez. Aligha vitatható, hogy ha *brechti* drámáról, br*echti* színházról esik szó, mindenekelőtt a két fogalom *a* vita *tárgya,* ezzel lehet egyetérteni, vagy egyet nem érteni, és éppen ezt a két fogalmat lehet mindenestül fčlreérteni. Hiszen egyik sem újdonság a színházi-drámai művészetben *fenomenológiai* értelemben. Shakespeare és nagy általánosságban az angol reneszánsz dráma, Schiller nagy történelmi körképei *(Don Carlos, Wallenstein, Tell Vilmos),* Ibsen *Császár és a Gelalileusa,* sőt ha általánosítani akarunk, a „jelenettechnikás" drámát (szemben Szophoklész és Racine majd Ibsen „felvonástechnikájával") ezek semmivel sem kevésbé epikus szerkesztésűek, mint mondjuk a *Kurázsi mama* vagy a *Galilei élete* vagy A *kaukázusi krétakör.* Az epikus dráma mint szerkesztési forma, az egész drámairodalom egyik vonala, nem is a reneszánsz, hanem már a közép-kori mirákulumjátékok óta. Brechtnél csupán egy forradalmi jelentőségű *hangsúlyeltolódás* következett be, amikor az intellektuális - értelemre ható, magyarázó, sőt: ismeretterjesztő - hatásszándék eszközévé tette ezt a szerkesztési formát, amellyel elsősorban Schiller hagyományához kapcsolódik. Hiszen valójában Schiller semmivel sem volt kevésbé magyarázó, agitatív célzatú, szócsőalakjaival szüntelenül „kibeszélő" politizáló drámaíró, mint Brecht (és a XVIII. század végén Schiller polgári liberalizmusa sem volt kevésbé forradalmi, mint a XX. század első felében Brecht szocializmusa). Ungvári igen meggyőzően mutat arra az egyszerre folytató és ellenkező viszonyra, amely Brechtet Schillerhez köti: szem-ben áll a liberálissal, de követi az agitatívan forradalmit. És a *Kurázsi* mamának téma szerint is sokkal több köze van a Wallenstein-trilógiához (főleg persze az első részhez, a *WaIIenstein táborához),* hogysem ezt a gyökérzetet meg lehetne kerülni.

A V-Effekt pedig nemcsak Diderot Paradoxonából származik. Ungvári erőteljesen hívja fel a figyelmet a bohóctréfák, a „Kasperl" (minálunk „Paprika Jancsi") jellegű vásári és kocsmai népi komédiák érzelemközömbösítő, komolyat kinevettető, bohóságot komolyan vevő, tehát „elidegenítő" hatására. És jól látva, láttatja a rokonságot nemcsak a nyilvánvaló előzményt és párhuzamos törekvést jelentő Piscator-féle színpaddal, hanem Mejerholddal is, aki nem véletlenül volt Brecht első szovjet rendezője. A V-Effekt sem újdonságával, hanem *új hangsúlyával* válik színházi-drámai fordulóponttá. Annál érthetetlenebb, hogy az előzmények és a források feltárásakor, mikor is egyrészt oly világosan fejti ki a tanulmány, hogy Brecht ezt a forradalmi újat beépíti az akkor napi időszerűségű avantgarde törekvésekbe, de úgy, hogy az avantgarde programszerű hagyományellenességével szemben ő igenis a nagy hagyományokat folytatja - teljesen figyelmen kívül hagyja, hogy a későbbi fejlődés számára oly fontos „tandrámáknak" milyen erősen befolyásoló előzményei voltak a XIV. század moralitásjátékai és a XVI. század hitvitázó drámái. És egyetlen szó sem jelzi az egész tanulmányban, hogy éppen ezek a hitvitázó hagyományok hogyan újulnak meg a szocialista társadalomszemlélet nevében és szolgálatában G. B. Shaw-nál.

Az igaz, hogy Brecht nem szerette Shaw-t, de ez mit se számít. Éppen az elidegenítő effektus útján ő a legfontosabb előd: a XX. század értelemre ható, hitvitázó-moralizáló szocialista politikai drámája felé minden út rajta vezet keresztül. *Az ördög cimborája* vagy a *Caesar és Cleopatra* történelmet magyarázó történelmi-áltörténelmi komédiái jelentik a fő mérföldköveket a Schillertől Brechthez vezető úton.

De az sem egészen érthető, hogy a drámatörténetben oly otthonos biztonsággal mozgó Ungvári miért mellőzi el azokat a francia és amerikai előzményeket, amelyek ismeretében világosabbá válnék Brecht ellentmondásos kapcsolata a szocialista célzatú avantgarde-hoz. Hiszen a kifejezetten értelemre ható, agitációs drámának olyan közvetlen előzménye volt Amerikában, mint Elmer Rice (elsősorban *A számológép* és *A bérkaszárnya)* és az a Clifford Odets, aki *a Leftyre várva* (Waiting for Lefty) nagy feszültségű egyfelvonásosával szinte előképét adta egy olyan szocialista mozgalmi drámának, amelyet a proletkult ugyanúgy mintaképtökélynek tarthatott, mint egy akár leglukácsgyörgyibb realista igényű dramaturgia. És ugyanígy hiányzott a számom-ra a Brechtet megelőző, rövid életű, de hatásában annál fontosabb francia „unanimizmus" szövegkritikailag kimutatható befolyása a brechti dráma kialakulására. Elsősorban Jules Romains korai korszaka még tematikusan is nyomot hagyott az induló Brechten. Hiszen *a Mahagonny*-téma egyenest következik Romains *Dono*goo-jából, amely már 1920-ban szinte brechti színpadi játék, s a témája is felettébb emlékeztet a mondvacsinált város társadalomkritikai burleszkjére.

Brecht tehát sokkal jobban beleépült az első világháború utáni évek világ-avantgarde-jába, mint ahogy Ungvári erősen

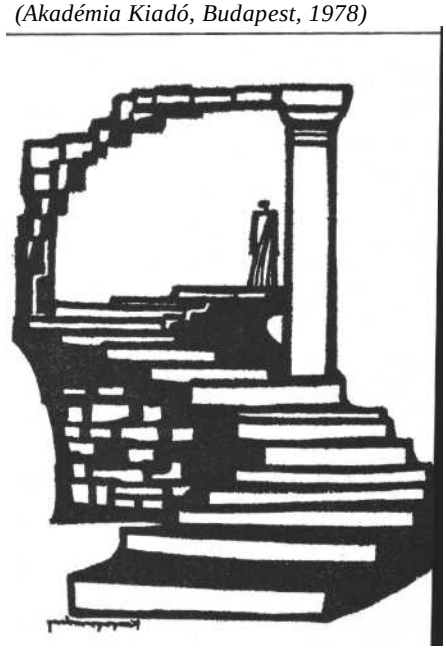
németekre figyelő és legföljebb némi szovjet kitekintésig terjedő összefüggésfelfedéséből kirajzolódik. Az viszont igen pontos elhelyezés a színházi-drámai síkban, hogy noha erősebben kapcsolódik a hagyományokhoz, mint ahogy az a köztudatban él, szemponteltolódásai folytán mégis merőben új és *forradalmian* új kezdődik vele.

Ungvári azonban ennek az újnak a jellegét kizárólag filozófiai vetületében fejti ki. Ezért állítja fel úgy az ellentétet a marxista gondolkodáson belül, hogy az egyik oldalon az avantgarde-ba épülő, majd mindvégig avantgardista elemeket továbbvivő Brecht áll és a másik oldalon az eleve avantgarde-ellenes, a XIX. század realizmusának továbbmutató hagyományaihoz következetesen ragaszkodó Lukács György. Kétségtelen, hogy ez tényleges filozófiai-esztétikai ellentét, még akkor is, ha Brecht sok mindenben az avantgardistákkal is szemben áll, mint agitatív célú szocialista. Ebben ugyan egy pillanatig sem volt egyedül: Piscator a színpadon, Toller a drámairodalomban mindvégig egyszerre avantgardista és kommunista. De háta szovjet színházban és drámairodalomban sem ismeretlen a kommunista célzat és az avantgardista módszer egysége. Mejerhold mellett Tajrov is rokon (bár másképpen rokon) a nyugati munkásmozgalmi avantgardizmussal, Majakovszkij komédiáinak futurista fogantatása, Lunacsarszkij hagyomány- és modernizmusvegyítése ugyanúgy szembeállítható Lukács esztétikai normáival, mint Brecht életműve. Visnyevszkij pedig csaknem úgy vegyíti a Schiller-hagyományt az expresszionizmus módszereivel, mint Brecht a *Kurázsi* mamában. Sőt, az *Optimista tragédia* két halott matróza semmivel sem kevésbé szolgálja az intellektuális „distance¨-ot, mint az elidegenítő „song¨-ok Brecht drámáiban. Brecht tehát, ha egybenmásban elkülönül is az avantgarde egészétől, kifejezésmódjai szerint hozzájuk tartozik. Csak abban nem tudok sehogyan sem egyetérteni Ungvárival, hogy az egész avantgarde úgy, ahogy van, tragédiaellenes, tehát idegen számára a szorosabban vett arisztotelészi katarzis. Elég éppen Visnyevszkij kemény konfliktusú, tragikus kimenetelű drámáira hivatkozni, de gondoljunk a német expresszionisták közül Georg Kaiserre is, aki groteszk komédiái mellett a *Calais-i* polgárokkal *a* század egyik legjobb és legszebb történelmi tragédiáját írta meg, de Toller *Gáz-a* vagy *Géprombolókja* sem mentes a Brecht előtti értelemben vett katarzisébresztéstől. Amikor tehát Ungvári felállítja az egyébként filozófiailag valóban helytálló Brecht-Lukács ellentétet, és bizonyítóan érvel a szintézissel, amely a Brecht-életműben bekövetkezett, egyben azt is bizonyítja, hogy a csodálatosan gazdag lukácsi gondolatépület mégis igen szűkkeblűen vonja meg a szocialista eszmeiség számára alkalmas realizmus határvonalait. Ha a Brecht-Lukács ellentétben Lukácsnak van igaza, akkor Brecht útja tévút. Ha a színházi-drámai folytatás Brechtet igazolja, akkor Lukács értékrendje a szocialista művészetnek csak *az egyik* lehetősége. Még-hozzá az a lehetősége, amely a drámában Gorkij, majd Trenyov gyakorlatában, vagyis a drámatörténeti klasszikus hagyományok új tartalommal megtöltött, de közvetlen folytatásában nyilvánul meg. Ennek a drámai útnak pedig a fő szín-házi megvalósítója Sztanyiszlavszkij.

Ha a filozófia területéről csak egyetlen lépéssel is közeledünk a színházi gyakorlat területéhez, akkor a fő ellentét: Brecht és Sztanyiszlavszkij. Ha őket nézzük egymással szembesítve, akkor világosabbá válik, hogy a szocialista színház- és drámaművészetben párhuzamosan és egymással szinte el sem vegyíthetően halad az arisztotelészi katarzis és vele az érzel-mi-indulati átélés színpadon is, nézőtéren is - ezt képviseli legmagasabb fokon Sztanyiszlavszkij színháza - és a diderot-i intellektuális kívülről nézés, színész részéről is, néző részéről is, az elidegenítéssel az érzelmek köréből a gondolkodó és ítélkezve értelmező értelmi körbe áttett újfajta katarzissal - s ezt képviseli a legmagasabb fokon Brecht.

Ungvári olyannyira a filozófia síkján értelmezi Brecht színházi forradalmát, hogy fel sem merül nála a Brecht-Sztanyiszlavszkij ellentét. Pedig ha a nemarisztotelészi drámával szemben az arisztotelészinek modern megnyilvánulását keressük, akkor Sztanyiszlavszkij megkerülhetetlen. Persze Sztanyiszlavszkij nem volt filozófus, Brecht pedig az volt, nemcsak drámaíróként és dramaturgiai gondolkodóként, de rendezőként is. Mégis: Sztanyiszlavszkij színpadi gyakorlatának ugyanúgy világos a filozófiai vetülete, mint Brecht filozófiájának a színpadi vetülete. Ungvári gazdag, gondolatébresztő tanulmánya egyenest felébreszti az olvasó igényét a folytatásra: a Brecht-Sztanyiszlavszkij ellentét kifejtésére. Ez adná meg azt a teljesebb képet a szocialista dráma egészének kibontakozásáról és a marxista dramaturgiai gondolkodás lehetőségeiről, amely még filozófiai téren is világosabbá tenné Lukács György esztétikájának ellentmondásosságában is oly fontos helyét a marxista esztétikai gondolkodásban.

Persze Ungvári közvetlen célja az volt, hogy megmutassa, milyen forradalmi ugrást jelent a színháztörténetben Brecht léte és hatásának jelenléte. Ennek a legszűkebb célkitűzésen belül eleget is tett a szerző. Csakhogy a felvetett téma akkor válnék általánosíthatóbb összefüggésfelismeréssé, ha színház- és drámatörténetileg felmérve az avantgarde színház és dráma szembesíttetnék a marxista esztétika egészével és az agitatív célzatú színház történetének egészével. És akkor talán még az is kiderülne, hogy a Brecht-féle dramaturgiának nemcsak középkori, reneszánsz, hitvitázó és felvilágosodásbeli előzményei voltak, hanem még a XIX. század francia tézisdrámáinak, ha nem is gyorsan elsekélyesedett gyakorlata, de máig is érvényes elmélete (gondolok az ifj. Dumas *Théâtre utile-jére* vagy a korai naturalista rendezők - Antoine, Brahm - szociális részvétet célzó gyakorlatára is) sem mellékes előzmény.

Így, ahogy az ember leteszi Ungvár érdekes könyvét, azt állapítja meg, hogy fontos, gondolatgazdag, tudattágító, de azt is, hogy újabb igényeket ébreszt, szélesebb filozófiai és még inkább színházi drámatörténeti kitekintést kíván. S ezt aligha tudná bárki köreinkben jobban felkészültebben kifejteni, mint Ungvári Tamás.

(Akadémia Kiadó, Budapest, 1978)