

AZ ELIDEGENÍTÉS ELMÉLETÉNEK EREDETE

UNGVÁRI TAMÁS

Epikus vagy nem-arisztotelészi színháznak Brecht már a „Mahagonny”-hoz írott jegyzeteiben elkeresztelte radikális újítását, majd pályája során megannyi szinonimát használt művészi irányzatának jellemzésére. Élete végén már inkább dialektikus színháznak hívta az ábrázolásnak azt a módját, mely a társadalmat nem megrögzült és dermedt állapotában, hanem mozgásában és ellentétében ábrázolta.

Az ábrázolás módszere: a *V-Effekt*, vagyis a *Verfremdungs-Effekt*, az *elidegenítés*. A Brecht-szakirodalom nem lebecsülendő fáradozással igyekszik kideríteni a módszer eredetét, miközben kevesebb figyelmet fordít arra, hogy például mi a különbség Brecht esztétikájának két alapfogalma, az *epikusság* és az *elidegenítés* használatában. Holott e használat különbözőségeinek felismerése adhatja a kulcsot az *irányzat* és *módszer* egybehangoltságának és egységének megértéséhez.

A különbség szembeötlő. Az epikus színház kifejezés nem Brechttől származik. Eredetét már egy tanulmányomban felvázoltam* s utaltam Reinhold Grimm kutatásaira, aki a szóhasználat gyökereit Spielhagen s a német ezüstkor más esztétikusainak téziseiben bámulatos szorgalommal kinyomozta. Grimm vizsgálódásai tájékoztatják fel, hogy itt nemcsak egy szóhasználat kölcsönvételeéről van szó, melyet Piscator gyakorlata közvetített Brechthez, hanem a dráma epizálódási folyamatának megértéséről. Spielhagen és a negyvennyolc utáni német esztétika valós folyamatot figyelt meg, amikor a regény dramatikusabbá és a dráma epikussá válásában határozott s letagadhatatlan tendenciát érzett. A regény különös koncentrációra kényszerült, míg a dráma a környezetnek mint önállósuló s külön háttérnek a felmutatására. A folyamatnak csak az észlelését érdemes Spielhagen közléséből nyugtázni. Magyarozatára ez a hanyatló esztétika nem volt képes. De épp a *V-Effekt* elméleti kidolgozásával nagyjából egyidőben született „A történelmi regény” (Lukácsnak a harmincas évek vége felé írott munkája) – rögzíti magyarázattal ezt a tényt: a „dramatikusság” az epikában az életanyag viszonylagos szűkösségét jelenti, miképpen a drámában az igazi konfliktusok teljességének helyébe a környezet hatalmának ábrázolása lép.

Az epikusság irányzata tehát bármily töredékesen, bármennyire is csak elemeiben – ott élt az irodalmi mozgás bűvópatakjaiban. Ezért is, hogy Brecht, szinte a gyakorlati felhasználása előtt volt képes elméleti általánosítására. Az epikus színház legalább annyira program is volt, mint amennyire kísérlet – részben megelőzte az irányzatához tartozó Brecht-drámák sorát.

* „Nagyvilág”, 1977. jún.

Az *elidegenítés* kifejezést azonban a feltételezések szerint 1936 végén használta először, s nyomtatásban csak 1938-ban, a „Kerekfejűek és csúcsosfejűek” koppenhágai bemutatójának alkalmából írott jegyzeteiben említi – vagyis úgy rémlik, hogy itt már használt egy alkotói módszert, anélkül, hogy elnevezésére lelt volna, vagy olyan pregnáns, kifejező megfogalmazására törekedett volna, mint az epikus színház esetében.¹

Egy további, de nemigen elhanyagolható mozzanata ennek a szembeállításnak a két kifejezés között az, hogy míg az irányzat elnevezésében Brecht az epikus színházra megannyi szinonimát használt – az *V-Effekt* konzekvens és kitartó használata szinte egyedülálló Brecht esztétikájában. Már említett, korábbi írásom céloz rá, hogy szórakoztatás és tanítás ellentétét Brecht később feloldotta a „Kis Organon”-ban, amikor mintegy bejelentette, hogy az epikus színház is letelepszik „a mulattatás birodalmában” – cselekményellenessége is feloldódott a nagy drámák idejére.

A *V-Effekt*, első kifejtésétől kezdve saját munkásságának is mércéje volt – alkalmazásán vagy a tőle való eltérésen mérte elvei hűségét és igazságát. A *V-Effekt* tehát egy praxisban kialakult módszer, melyet Brecht totálisan alkalmazott: nemcsak a megírásban, hanem a játékban, beszédben, díszletezésben is. Forrásai tehát nem közömbösek, bár nem árulják el teljes alkalmazásának körét és ismeretelméleti jelentőségét. Az elidegenedés elméletében az a lényeg, amit Brecht adott hozzá a forrásokhoz, amivel nála gazdagodott és teljeseedett ki átfogó módszerre.

A MEGSZOKÁS ELLEN

Magyarázatunkban vissza kell kanyarodnunk a próza dramatizálódásának, a dráma epizálódásának jelenségéhez.

A folyamatot a legszélesebb ölelésben Hegel tette vizsgálata tárgyává. S hogy éppen Hegel tekintetének sugarából világítjuk meg, annak kézenfekvő oka, hogy a Brecht-szakirodalom is Hegel műveiben keresi az *Entfremdung*–*Verfremdung* kifejezés és gondolat fontos forrását.

Hegel a polgári évszázadot a költészettől idegen fázisnak látta a világszellem megvalósulásában. Igent mondott erre a fejlődésre, de az árát a „művészet korszakának” lezáródásában jelölte meg. A görög világ az emberiség ifjúkoráé volt – olyan korszak, melyben az egyéni és a közösségi célok harmonikusan egybeestek. A művészet a fejletlen társadalmi szervezetek kifejezési formája – a polgári kor beálló alkonyában Minerva baglya kezdi el röptét; a tudomány százada köszönt ránk. De az epika még ezen az alkonyi órán is rátalálhat feladatára. Bár ellentmondást ábrázol a szív végtelen joga és a szembenálló viszonyok prózája – „a szépséggel és a művészettel rokon baráti valóságot” helyezhet a művész a „készentalált próza helyébe”.

A regényköltő feladata így a valósággal kötött kibékülés ábrázolása lenne.

Hegelnek ez az elméleti alapvetése – mely a prózai kor vezető műfajára, a regényre vonatkozik – nem kapcsolódik közvetlenül Brecht elméleteihez. Ám voltaképpen negatív ellenpéldája annak, amit Brecht a művészet feladataként vallott.

Brecht célja a valóság kritikája.

¹ Brecht: Die Rundköpfe und die Spitzköpfe; „Schriften zum Theater”, IV, Berlin–Weimar 1964, 104.

Ugyanakkor érdemes figyelni rá, hogy Hegel *diagnózisa* mennyire alpmintáját, előképét kínálja a brechti érvelésnek. Brecht maga is úgy érzi, hogy kora a tudományé; ám ezt a fejlődést nem a művészet kárára, hanem javára írja. A tudományos vizsgálati módszerek érvényesítése a művészetben nem idegen Brecht szellemétől. Sőt, épp a *megszokott viszonyok prózaiságának* feloldására keres tudományos választ. A megszokásra, a viszonyok megmereedt rajzára — sugallja Brecht — ugyanazzal a szemmel kell tekinteni, ahogy kedves hőse, Galilei. A már *ismertben az ismeretlen*, a megszokottban az attól eltávolodót, tagadót kereste. Hasonló vagy azonos kiindulópontból az ellenkező eredményre jutott, mint Hegel. Nem a valósággal történő kibékülés, hanem a valósággal szembeszálló forradalmi kritika álláspontjára.

Hegel alapkonceptióját Marx radikálisan értelmezte át. A görögség gyermekkoráról mint az emberiség fejlődésének normális útjáról szóló megjegyzése „A politikai gazdaságtan bírálatához” „Bevezetésében” csak látszatra egyezik Hegel nosztalgikus nézeteivel. „Lehetséges-e Akhilleusz puskaporral és ólommal? Vagy egyáltalában az Iliasz a nyomda-présszel vagy éppen a nyomógéppel? Nem hallgat-e el a rege, a monda és a múzsa szükségképpen a sajtóprés zajában, nem tűnnek-e el tehát az epikus költészet szükséges feltételei?”²

Marx számára e gyermekkor a történelem része, s mint ilyen épp kontinuitásával kötődik a magasabb fejlődési lépcsőfokokhoz. Ezért lehetséges „örök varázsa”, ezért nem a nosztalgia, hanem a *fejlődés ellentmondásossága* az az eszme, melyben „minden korszakban a korszak saját jellege a maga természetes igazságában” jelenik meg.

Brecht számára 1926-tól a marxi kritika eszméi szolgáltak az esztétika vezérfonalául. A Feuerbach-tézisek, melyek a világ megváltoztatásáról és nem csupán magyarázatáról szóltak: kulcsot adtak Brechtnek a hegeli filozófia értelmezéséhez is. Ami Hegelből — feltehetően Karl Korsch közvetítésével — a leginkább eljutott hozzá, az a dialektika aktív mozzanata, a tagadás szelleme volt — a mozdulat, mellyel az adott folyamatok átformálása, összefüggéseik tevékeny megragadása biztatott.

Brecht a valóság megváltoztatására törekvő dialektikát olvasta ki Hegelből. Ez természetesen azzal járt, hogy elutasította Hegel idealizmusát. Nem csupán azt a jól ismert formulát, hogy a valóság Hegel szemében a szellem elidegenülése, eltárgyasulása. Brecht számára kulcsfontosságú volt a valóság materialista felfogása. Ezért bármennyire is Hegelből merítette az *elidegenedés* alapfogalmát — mint a következőkben látható lesz —, annak egy egészen speciális vonatkozását fejlesztette tovább.

Vegyük tehát szemügyre a hegeli valóságfogalmat — azért, mert épp a művészetelméletben a hegeli iskola nyomán született elméleti összegezések (Lukácsé például) bizonyos vonásokban megőrizve-megszüntetve, ugyanerre a forrásra nyúlnak vissza. Hegel felidézése nem csupán önkényes szempont s még csak nem is azért az elemzés kiindulópontja, mert az elidegenedés elméletének első nagyszabású kidolgozása a „Szellem fenomenológiájá”-ban található. Azért is, mert a művészetelméletben egyaránt forrása a kor valamennyi jelentős, esztétikai összegezésének. Csak a *proletkult* és a *rappizmus* utasította el Hegelt. Ellenzőik viszont — Bloch, Eisler, Lukács és Brecht — épp a vulgáris materializmussal szemben fordultak a marxizmus forrásainak felderítéséhez. A harmincas években Marx ismeretlen műveinek megjelenése — a „Német ideológiá”-tól

² Marx és Engels Művei 13, Kossuth, Budapest 1965, 176.

a „Gazdasági-filozófiai kéziratok”-ig — nyilvánvalóan felerősítette ezt a kíváncsiságot. Ha Brecht szóhasználatába viszonylag későn kerül a *V-Effekt*, ennek egyik oka az is lehet, hogy a marxizmus klasszikusainak e jelentős művei Németországban 1932-től váltak ismeretessé. A Hegel-tanulmányokat tehát reaktiválta az a kritikai feldolgozás, melyet Marx és Engels példája mutatott. Lukács is a harmincas évek elején, Berlinben kezdi írni a „Junge Hegel”-t, Lifsic a Marx-tanulmányokkal párhuzamosan írja meg a Hegel esztétikájáról szóló tanulmányát.

Hegel valóságfogalmának bírálatát végezték el ezek a tanulmányok. A polgári társadalom — írja Hegel — „átalakult . . . az állam szilárd, biztonságos rendjévé, úgyhogy most rendőrség, bíróság, hadsereg, államkormányzat lépnek” a régi világ esetlegességeinek helyébe. Vagyis — már Hegel észreveszi, hogy a polgári társadalomban megszületik az a Marxtól elemzett világpiac, mely elidegenedett törvényeivel egy totális gazdaságot teremt meg s e totalitással mintegy lezárja az egyén előtt a lázadás horizontját. Épp ezért már Hegel is mind e meghatározásokat, mint „szubsztanciális életvonatkozásokat” jellemzi — vagyis olyanokat, melyek e valóság végső, megfellebbezhetetlen meghatározói.³

E szubsztancialitás vagy végső meghatározók művészi ábrázolására Hegel a kompromisszumot tartja szükségesnek, itt is, e merőben esztétikai kérdésben az objektív és a szubjektív elem kibékülésre hajlik. Hegelnél a valóság előtt szükséges behódolást még a regény fejlődésének elméletéből is kiolvashatni.

Az élet meghatározottságai tehát totalitást teremtenek.

Hogyan kerülhetnek azonban e meghatározottságok ábrázolásra?

A kérdésre a Hegel-reneszánsz két értelmezése felelt meg kiható érvennyel. Az egyik Lukács Györgyé volt. A másik Brechté.

Lukács értelmezésében a totalitás, a meghatározók egybefüggése, a közöttük fennálló konkrét viszony és annak hierarchiája dönti el a mű valósághitelét, érvényét. „Az író az összefolyamatot mint valódi hajtóerőinek totalitását, mint az alapjául szolgáló dialektikus ellentmondások állandó, magasabb szintre emelt reprodukcióját ismerje meg és ábrázolja.”⁴

Az objektív összefolyamat tükrözése Lukács valamennyi ekkor írott tanulmányának középponti elve. A műalkotásban: „A részletnek, mint részletnek eleve úgy kell kiválasztva és ábrázolva lennie, hogy benne az egésszel való összefüggés belsőleg hatékony legyen.”⁵ „A forma a valóság visszatükrözésének egy neme — olyan neme, melyben ennek a totalitásnak, mint zártságnak kell megjelennie.”⁶ „A művészi absztrahálás csak a konkrétságon keresztül vezethet — sőt ezt a konkrétságot mint a meghatározottságok összességét állítja helyre közvetlen érzékiségében a művész.”⁷

Azokból a tanulmányokból idéztünk csupán, melyeknek már Brecht is olvasója lehetett, sőt egy-egy passzusában érintette is — hiszen első idézetünk épp a „Riport vagy ábrázolás?” című tanulmányból származik, melyben Brecht név szerint is szerepel, mint a tételek megszegője és társával, sőt társszerzőjével, Ernst Ottwalttal, egyik ellenzője is.

³ Hegel: „Esztétikai előadások”, III. Budapest 1956, 263.

⁴ Lukács György: Művészet és társadalom; „Válogatott esztétikai tanulmányok”, Budapest 1968, 94.

⁵ Uo. 125.

⁶ Uo. 127.

⁷ Uo. 128.

A hegeli kitérő azonban éppen arra jó, hogy megmutassuk: — Lukács kétségkívül szisztematikusabb és Brecht gyakorlatközelibb esztétikája ugyanegy forrásból merítve — eltérő következtetésekre és nézetekre jutott. A közös gyökér mégis fontos. Mert — s ez ismét csak a továbbiakban kerülhet bizonyításra — a közös források megteremtik e két, a marxizmus ihletében született esztétikai gondolkodás és megközelítés párhuzamos érvényesülési lehetőségét, sőt arra is alkalmat adnak, hogy épp e párhuzamos vagy egymást kiegészítő-támogató hatásuk történelmi utóéletükben tovább finomítsa alap-tételeiket. A finomítás itt azt jelenti, hogy túlzásaik, kizárólagosságuk igénye csiszolódhat le. Mindkét esztétika — s ez adja jelentőségüket — nem csupán azonos forrásból, hanem azonos szenvedéllyel és igénnyel lépett fel. A marxizmus esztétikájának egyetemességét próbálta bizonyítani Lukács is, Brecht is akkor, amikor ez az igény korántsem volt általános vagy elfogadott. Mehring még tudatosan párosította a kanti esztétikát a marxi társadalomelmélettel; az ökonomizmus reformistái pedig azt hirdették, hogy az esztétika kívül marad a marxizmus ölelésén. Természetes, hogy a marxizmus esztétikájának olyan igénnyel történő érvényesítése, mint Lukácsé vagy Brechté, nem csupán az esztétikára hatott. A marxizmus egészének vívott ki magasabb rangot, mint amit a reformisták vagy a rappizmus ideológusai tulajdonítottak neki. Ám épp az *egyetemesség* érvényesítésében lépett fel ez esztétikákban a *kizárólagosság* igénye — holott az egyetemesség épp a kizárólagosság ellentéte. Nem eklektikus békítés, hanem épp ennek az egyetemességnek hangsúlyozása az, ha Brecht és Lukács művészeti gondolkodását a marxizmuson belüli jogos kérdésfeltevések sorának tekintjük, ha e kérdésfeltevések közös gyökerét feltárjuk s válaszaik kizárólagossága helyett mozgatóik érvényét és határát felderítjük.

A totalitásnak, a műalkotás zártságának, a szubsztancia valamennyi konkrét meghatározása ábrázolásának elveit Brecht elutasította. Az ő dialektikája más közvetítésekre és más olvasatokra támaszkodik. Ugyanakkor azt se feledjük, hogy a forrásoknak is számos merítése volt lehetséges. Ha Lukács számára Hegel és Marx totalitáselmélete kínálta azt a sugallatot, melyre esztétikáját alapozta, Brecht kíváncsisága a totalitás kategóriáját mintegy megkerülve, az elidegenedésre mint a totalitás hamis látszatának leküzdésére irányult. A *V-Effekt*, az elidegenítő módszer így maga nem teljes művészetmagyarázat, nem fogja át a meghatározások konkrét egészét — hanem épp szerény megközelítéssel, pusztán egyetlen mozzanatra szorítkozik — a *megszokás* és a *váratlanság* ellentétére.

Ama Galileitől ellesett pillantás: a friss és naiv rácsodálkozás a dolgokra, ez a gyakran didaktikával vádolt Brecht újításának ösztönzője.

NAIV VAGY SZENTIMENTÁLIS KÖLTÉSZET?

„Mi az elidegenítés?

Egy történés vagy jellem elidegenítése először is egyszerűen a történet vagy jellem megfosztását jelenti mindattól, ami magától értetődővé, ismerőssé, ismeretessé, evidenssé teszi, ehelyett a történésnek vagy jellemnek csodálkozást és kíváncsiságot kell ébresztene”⁸

⁸ Brecht: „Színházi tanulmányok”, Budapest 1969, 153. (Ezentúl SZT.)

Brechtnél, amikor egyszerűen fogalmaz, rendkívül bonyolult redukcióra kell gyanakodnunk – a lapidáris, a tudatos didaktikára törekvő, a szellemtörténet körmönfontásával stilisztikailag is szembeszálló fogalmazás azonban érintői és asszociáció révén rendkívül bonyolult összefüggéseket rejthet.

A rácsodálkozás, a friss és naiv szemlélet követelésében ugyanaz a gond munkál, amit már Hegeltől és Marxtól idéztünk. Akhilleusz története nem lehetséges a nyomdaprés korában – hangzik a marxi megállapítás –, vagyis, ahogyan a „Bevezetés „A politikai gazdaságtan bírálatához” felveti: eltűnt és mindörökre az emberiség gyermekkorába utalható vissza az a művészi alkotásmód, mely a mitológia alapján egyéni és közösségi cél, létezés és látszat objektív egységének művészi tükrét kínálhatta. Ám e sóvárgás a naivitás szépségére, teljességére középponti gondja volt már a Hegelt megelőző német klasszikának – gondoljunk csak a Herdertől Schilleren át tartó fejlődésre, mely a természeti népek költészetét a modernekével szembeállította és épp e naivitás hiányának okán dolgozta ki egy új (szentimentális) költészet szükségét.

A naivitás itt kulcsszó, bár egyszersmind az a fogalom, mely félrevezető tartalmakat is sugall. Schiller vagy később Brecht mindig leküzdötték a naivitás iránti nosztalgiát. Tudták, hogy elérhetetlen példa, hisz épp elérhetetlenségében nőhetett példává. A „naivitás” mindkettőjüknél provokatív eszme: a tudatos teremtes pátozát állították vele szembe. Brecht számára mindig a *natura naturata*, a teremtett természet a magasabbrendű, noha nemegyszer szólt maga is bizonyos fájó tűnődéssel azokról a szerencsésekről, akik a „szórakoztatás” vagy a „művészet” birodalmában végképp letelepedhettek.

Schiller és nyomában Brecht tudatosan felmérte művészi szituációja „ismeretelméleti” helyzetét. A létezés és szemlélet naiv és eredeti egységének múltán: csak tudatos törekvés teremtheti meg eszme és valóság harmóniáját. Az elveszett egység voltaképp sarkalló ösztönzés: valamilyen új összhang megteremtésére. A helyreállítás, az új formálás gesztusa itt rendkívül szembeötlő. Brecht mindig valamilyen „mesterséges” eljárás gyógyírját kereste lényeg és jelenség, látszat és valóság szétesettségének megszüntetésére.

Erre vall különben Brecht Hegel-tanulmányainak iránya is. Számára a hegeli fenomenológiából az analitikus kiszakítás, a dialektikus tagadás elve hatott revelációként. A tagadás új összefüggéseket teremt: a tagadás tagadása helyreállítja – magasabb fokon – lényeg és jelenség egységét.

S itt érdemes egy villanásnyira párhuzamot vonni Brecht és Lukács György Hegel-élménye között. Ha Lukács számára a hegeli–marxi örökségből az objektív totalitás a sarkalatos tétel, Brecht számára a Feuerbach-tézisek szemnyitó hatásának nyomán – a tudatnak és a szubjektumnak az aktivitása. Vagyis a „Szellem fenomenológiája”-nak azok a passzusai, melyek a képzet valóságának dialektikus mozgását és új összefüggésekben való elrendeződését írják le.

„Amit általában ismerünk, csak azért, mert ismerjük még nem megismert valami”⁹ – írja Hegel, s a Brecht-szakirodalom hangsúlyosan és egybehangzóan mutat rá, hogy ebben a mondatban és a rá következő elemzésben az elidegenítés elméletének egyik fő forrása fedezhető fel. Hegel itt az analízisről, a szétbontásról beszél – a megismerésnek arról a folyamatáról, mely az ellentmondások mozgását mutatja fel. „... A konkrét dolog csak azáltal a magát mozgató, hogy szétválik és nem valóságossá lesz. A szétválasztás

⁹ Hegel: „A szellem fenomenológiája”, Budapest 1961, 24.

tevékenysége az *értelem* ereje és munkája, a legcsodálatosabb és legnagyobb . . . A kör, amely magában zárva nyugszik s mint szubsztancia tartja mozzanatait, a közvetlen és ezért nem csodálatos viszony. De hogy a kerületétől különválasztott akcidentális, mint olyan, a megkötött és csak a mással való összefüggésben valóságos saját létezését és külön szabadságot nyer, az a negatívnak roppant hatalma.”¹⁰

Hegel itt a megismerés folyamatáról beszél, a gondolkodás erejéről. Mozgatója a negativitás, vagyis a tagadás, mely az általában ismertet, a mozdulatlan, még szétválasztás előtti anyagot mintegy kiemeli a képzetek sűrűjéből, s a tagadás kritikájával olyan szabadságot kínál, melyben az új összefüggések mintegy megjelenítik a rejtőző ellentmondást.

Hegel a tudomány századát köszöntötte a művészeté helyett – Brecht is a tudományos korszaknak megfelelő ábrázolás lehetőségének kikísérletezéséről beszél esztétikájában: Hegel abban is példakép, hogy módszerében a valósággal szembeni kritikus magatartást fogalmazta meg. Hogy filozófiájában aztán a valósággal való megbékélést hirdette, az Brechtet nem zavarta. Volt kulcsa Hegel értékeléséhez. Hegelhez az utat – mint annyi kortársa és mestere – Marx révén találta meg.

Az *elidegenítés* így a marxizmustól „talpára állított” hegeli dialektikában találhat rá egyik forrására. Igaz: Brecht sohasem csupán filozófiai tézisek nyomán jutott el a színpadi praxishoz. Inkább fordítva járt el: a gyakorlatban, spontánul kialakult eljárásaihoz keresett és talált elméleti igazolást. De Brechtnél roppant óvatossággal kell eljárunk, ha elmélet és praxis „különbségéről” beszélünk. Brecht számára a marxizmus egyik vonzását jelentette, hogy elmélet és gyakorlat között forradalmian közvetít.

Brechtben volt valami a felfedezők szigorából, a forradalmárok alázatából. A marxizmust Brecht, amint elfogadta, a gyakorlat vezérfonalának is érezte: elméletileg legbonyolultabb részeiből is mindig közvetlen átjárót igyekezett vágni a praxishoz. A „Szellem fenomenológiájá”-nak vagy a „Német ideológiá”-nak ihletéséről és befolyásáról az egész életmű ismeretében is bátran beszélhetünk, bár ezen túl és innen is megannyi bizonyíték sorolható a szívós önművelésnek arra a programjára, mely Brecht életmódjának szerves része volt.

A szakirodalom már 1957 óta beszél Brecht életművének hegeli és marxi alapozásáról. Heinz Schäferé az érdem, hogy elsőnek dolgozta ki ezt a kapcsolatot. Az előbb idézett hegeli passzust Schäfer így montírozza össze Brecht nézeteivel. „Hegelhez hasonlóan Brecht sem vállalkozik másra az elidegenedéssel, mint a látszatra önmagában nyugvó és meghatározott 'ismertet', 'készen találtat' annak tagadásába vezesse át, hogy 'elidegenítse' s azt az ilymódon elért 'kritikus magatartással' az analitikus tudat azon lehetőségeivel szembesítse, melyben 'a szétválasztás tevékenysége az *értelem* ereje és munkája', mint 'kritikus', 'saját létezését' nyer a negatívban. A brechti elidegenítés tehát mint a 'tagadás erejének', 'demonstrációja' is elfogható, ahogy az korábban Hegelnél felmerült . . .”¹¹

¹⁰ Hegel, i. m. 24. „Diese Analyse kommt zwar nur zu *Gedanken*, welche selbst bekannte, feste und ruhende Bestimmungen sind. Aber ein wesentliches Moment ist dies Geschiedene, Unwirkliche selbst; denn nur darum, dass das Konkrete sich scheidet und zum Unwirklichen macht, ist es das sich Bewegende.” In: „Phänomenologie des Geistes”, J. Hoffmeister, Hamburg 1952, 30.

¹¹ Schäfer, H.: „Der Hegelianismus der Brecht'schen Verfremdungstechnik in Anhängigkeit von ihren marxistischen Grundlagen”, Stuttgart 1958. „Ebenso (wie Hegel) unternimmt Brecht mit seinem

Schäfer érvét és bizonyítékait egyszerűsíthetjük. Az általában ismertet megismertté, valóságossá akarja formálni ez a módszer. A valóságnak azonban itt nem azzal a „szubsztanciális”, vagyis a meghatározottságoktól béklyózott alakjával találkozunk, ahogy azt a hegeli „Esz­tétika” már idézett passzusa leírta. A szív végtelen jogával szembenálló próza meghatározottságait itt a tudatos elemzés felbontja és épp mozgásában megragadva, új összefüggésben mutatja meg.

A *V-Effekt* tehát bizonyos kiemelési technika. A folyamatokat nem totalitásában, hanem egy-egy részletében, elszigetelten és kiemelten mutatja be. Ahogy a „Kerekfejűek és csúcsosfejűek”-hez írott jegyzet mondja (a *V-Effekt* első megfogalmazásában). „A darab meghatározott eseményeit kell, mint önmagukban zárt jeleneteket a hétköznapi, a magától értetődő, a kiszámítható köréből kiemelni, elidegeníteni.”¹² Brecht­nél tehát már az első megfogalmazás nagy­on pregnánsan utal a „részek” önállóságára, de továbbá arra a dialektikából jól ismert terminusra, mely az „aufheben”, a felemelve megszüntetés gondolati technikájára vonatkozik – arra az aktív mozdulatra, mely a tagadás tagadásával mintegy reprodukálja: új összefüggésében mutatja meg az ellentmondást.

Ernst Schumacher, a „Kerekfejűek” jegyzetét magyarázva még azt is megjegyzi, hogy ennek a technikának lényegéhez tartozik bizonyos „Abstand”, távolságtartás, is – a hétköznapi elidegenedett összefüggéseiből való kiemelés az *elidegenítés* szóból egy­szersmind felidézi az *idegenül rácsodálkozást*, azt az érzelemnélküliséget, mellyel Brecht férfi­eveinek derekán, a felvilágosítás megszállottjaként, az értelem jegyében állította elénk a folyamatokat és mozgásokat.¹³

Az érzelemmentességet vagy érzelemnélküliséget sem tanácsos hétköznapi értelmében felfogni. Brecht­nél ez mindössze az illúziók lerombolását jelenti. A „beleélés”, az azonosulás megszüntetését. A látszatvilág áttörését. Más szóval: epikusságot, melynek lényege, az „idegenül rácsodálkozás”, a távolságtartás, az *Abstand*.

A távolságtartás fogalmának holdudvara éppoly kiterjedt, mint a brechti esztétika többi kulcsfogalmáé. Nietzsche az apollóni tekintetben, a távolságtartás hűvös és józan mérlegelésében fedezte fel civilizációnk átkát. Brecht épp a nietzschei kárhozzátással szemben vállalja ennek az apollóni tekintetnek a védelmét – a „Tragédia eredetének” másik és szerzőjétől drámainak mondott dionüszoszi magatartással. A dionüszoszi szellem vad és orgiasztikus egygyéolvasás – („beleélés”). Az apollóni a felfedező, a józan, a kritikus. Thomas Mann az epikai távolságtartás szellemének nevezte Apollónt, aki iróniával tekint a dolgokra. Ez az irónia éppoly „eljárás”, mint amilyen az elidegenítési effektus.

Verfremdungen nicht anderes, als das scheinbar in sich ruhende und bestimmte, ‚Bekannte‘, ‚Vertraute‘ in seine Negation zu überführen, es zu ‚verfremden‘, und es in der dadurch ‚erreichten‘, kritischen Haltung demgegenüber der Möglichkeit des analysierenden Bewusstseins, der ‚Tätigkeit des Scheidens als Kraft und Arbeit des Verstandes‘ auszuliefern; – als ‚kritisches‘ ‚Verweilen‘, beim ‚Negativen‘. Die Brecht’schen Verfremdungstechnik kann also als eine ‚Demonstration‘ jener ‚Macht des Negativen‘ angesprochen werden wie sie worhin bei Hegel Auftrat . . .” (i. h. 90.)

¹² „Bestimmte Vorgänge des Stückes sollten . . . als in sich geschlossene Szenen aus dem Bezirk des Alltäglichen, Selbstverständlichen, Erwarteten gehoben (verfremdet) werden.” In: „Die Rundköpfe . . .”, i. h. 104.

¹³ Schumacher, E.: „Brecht: Theater und Gesellschaft im 20. Jahrhundert”, Berlin 1973, 169.

Korunkban a valóságos mozgatóerők aktív feltárására csupán a távolságtartó szellem képes – vallotta Brecht. Élete alkonyának összefoglaló művében, a „Kis Organon”-ban, az elidegenítés mozgatóerejét, „a szabadon és mozgékony állapotban megőrzött szellemben” látja.¹⁴ Ez a szellem kemény kritikával, bíráló szemmel tekint a jelenségek világára. A világ legfontosabb sajátossága: a megváltoztathatóság. Ezért szaporodnak színpadán a példázatok, paradigmák. A példázat: a megváltoztathatóság sugallatának dramaturgiája. A szabad szellemnek az a kísérlete, mely a dolgok változásának és megváltoztathatóságának lehetőségeit méri fel.

Brecht tudja, milyen árat fizet ezért. Saját szavával: száműzni kényszerült magát a szórakoztatás birodalmából. A húszas évek végén tandrámák sorát írja. A művészet helyébe a didaktikát helyezi. A tandrámák esztétikája azt vallja, hogy a kritikus távolságtartás megkövetel bizonyos lemondást a művészi eszközökről. A kiemelő, elszigetelő (analitikus), bemutató módszer kétségkívül túlhajtott gesztusokkal bizonyít. De ebben a gesztusban benne rejlik, hogy alkalmazója többre becsülte a szellem kritikus szabadságát az ábrázolás kötöttségében megvalósuló szépségnél.

Brecht később túllépett a tandrámák merevségén. A „Kis Organon” felismerése már éppen az, hogy az újításért fizetett ár túlságosan magas lehet. Brecht a negyvenes évek végén bejelenti, hogy letelepszik a „szórakoztatás birodalmában”. Itt nyilvánvaló, hogy Brecht a tapasztalatban érlelte tovább a Hegeltől induló és Marxban kiteljesedett gondolatot a szemlélet és a valóság egységéről, a naivitás és fejlődés ellentmondásairól. „A politikai gazdaságtan bírálatához” írott „Bevezetésből” az a marxi gondolat, hogy Akhilleusz története lehetetlen a nyomdaprés korában, benne munkált Brecht gondolatvilágában. A „Kis Organon” már érett továbbgondolását mutatja. A naiv művészet természetessége – vallotta Brecht – végképp a múlté. De a szemlélet és valóság őseredeti egységének helyébe az ellentmondások dialektikája lép. A forradalmi változás ígérete bőséges vigasz az elvesztett egységért. „Az aktuális hajtóerők veszítenek természetességükből és cselekvésbe átfordíthatók lesznek.”¹⁵

A tömör meghatározás megfejtésre vár. Mit mozgatnak az „aktuális hajtóerők”? Melyek a meghatározottságai?

Az „aktuális hajtóerők” meghatározásának többféle felfogását ismerjük a korból. Aktuális hajtóerőkön Lukács György például azokat a szubsztanciális meghatározókat érti, melyeket a művésznek az absztrakció kerülőútján érzéki konkrétsággal kell kibontania.

A szubsztancialitásnak azonban már láttuk hegeli meghatározását. Ez a polgári társadalom változhatatlan és legyőzhetetlen rendszerét jelenti: a törvény, a család, az emberi viszonyok fellebbezhetetlen állandóit. Egyáltalán: azt az állandóságot, melyet a művész tekintetbe vesz és elfogad. Brecht számára a „szubsztancialitás” nélkülözötte a változás elemét, az aktivitás szellemét. A hegeli módszer és rendszer idealista ellentmondásait érte tetten ebben a tételsorban.

Brecht és Lukács tehát más-más oldalról dolgozta fel a hegeli örökséget. A valósággal való kibékülés hegeli parancsával szemben mindketten a valóság megváltoztatásának szükségével feleltek. Lukács a változás objektivitását hangsúlyozta. A harmincas évek

¹⁴ Brecht, SZ.T. 423.

¹⁵ Uo.

elején a rappizmus és a vulgarizálás szellemével szemben bizonyította, hogy a változást a folyamatok objektív törvényszerűsége képviseli. Felismerésük egyszersmind a tárgyi konkrétság erejét kölcsönzi az ábrázolásnak. A mozgások totalitásának felderítése elvezet az aktuális hajtóerők megjelenítéséhez.

Brecht más oldalról közelítette meg az „aktuális hajtóerők” ábrázolását. Az objektív törvényszerűségeket – vallotta – csupán a szubjektum aktivitása képes kiragadni „szubsztancialitásukból”, merevségükből. A valóság az „analitikus”, kiemelő eljárással jeleníthető meg. Az objektív totalitással szemben egy „teremtett” totalitás áll, melyben a cselekvés mozzanata perdöntő. A „természetességet”, az érzéki konkrétságot a praxis igazsága helyettesíti, pótolja.

A ROMANTIKA ÖRÖKSÉGE

A természetességben a megszokottságot, az adott jelenségvilágban a felszín merevségét gyanította Brecht. A meghatározottságok kész rendjének ábrázolásában a valóság elfogadásának veszélye munkál – érezte meg a hegeli rendszer tanulmányozásából. Nem véletlen, hogy az elidegenedés fogalma először a romantikus költészetben tűnik fel, s az sem, hogy a romantikus iróniában felfedezhető az elidegenítés módszerének csírája.

Ha az elidegenedés fogalmának történetét nyomozzuk, a romantikus költőkhöz visz el a szóalak története.

Az angol romantikusok költészetük drámájaként élték át a „természetes” és a „teremtett” konfliktusát. A „tavi iskola” „naivitása” után Shelley és Keats egy modern természet feltalálására törekedtek: görögség-ideáljuk bizonyította számukra, hogy a hajdani közvetlenség többé el nem érhető. Szépségeszményüket ezért már a XIX. századi „elidegenedés” felismerésével fogalmazták meg. Keats számára már nem létezik „önálló” szépség, csak az, amihez az igazság társul. Shelley pedig esztétikai gondolkodásának középpontjába állítja a „különössé tevés” módszerét. Egy fontos passzusában így vall az „eljárás” szükségességéről.

„A költészet a világ rejtett szépsége elől húzza el a fátylat, s a megszokott tárgyakat úgy mutatja be, mintha nem lennének megszokottak.”¹⁶

A szépség tehát a világnak már csupán rejtett tulajdonsága; ez nem közvetlenségében csillog, hanem mintegy fátyol mögé rejtezett. A költő valamilyen módszerrel közelítheti meg ezt a szépséget, méghozzá úgy, hogy a megszokottat mint idegent, a „familiárisat” mint sosem-látottat mutatja be. Mintha a „Szellem fenomenológiájá”-nak megfelelő passzusát hallanánk itt: a megszokott és az ismeretlen viszonyáról a modern társadalomban. A romantikus költészet hasonló felismerésből indul ki, mint a hegeli elemzés. A hétköznapot előtölte a modern kor prózája. S e prózával szemben tűnik fel – egyébként Hegelnél is – a görögség eszményi világa, melyet e próza ellenképeként emel fel ideálként a modern hétköznap költője és gondolkodója.

Nem véletlen, hogy Brecht a harmincas évek végének realizmus és népiség vitáira éppen Shelley „Mask of Anarchy” című versének elemzésével felel. Brecht számára e romantikus

¹⁶ „Poetry lifts the veil from the hidden beauty of the world, and makes familiar objects be as if they were not familiar.” In. Shelley, P. B.: „Literary and Philosophical Criticism”, szerk. Shawcross. London 1909, 131.

költészet példa — méghozzá abban az értelemben, ahogy Brecht a példát mindig is értelmezte. Mert lehetőséget kínál „átfunkcionálásra”, arra a radikális átalakításra, ahogyan ő Shakespeare-től a kínai színház eredményeiig mindent a saját igényeihez idomított. Shelley azért akarja ismeretlenné, szokatlanná formálni a költői világot, hogy mögüle előragyogjon a szépség.

Novalis ugyanígy: a kiemeléssel, sőt az idegenné átformálással nem eltávolítani, hanem közelíteni akar. „A romantikus művészet feladata” — írta Novalis a 3053-as töredékben — „kellemes módon elidegeníteni, egy tárgyat idegenné avatni s mégis ismertté és vonzóvá.”¹⁷

Nyilvánvaló, hogy Brecht és Novalis párhuzamát nemcsak a „befremden”, az elidegenedés szó használata valószínűsíti. A „Fremdheit” és a „befremdlich” kifejezést Brecht már a „Háromgarasos regény” jegyzeteiben és az „Egy fő az egy fő”-ben (1930, illetve 1931) is használja.¹⁸ Nem kétséges tehát, hogy Brecht átkölcsönözte Shelley és Novalis romantikus iróniáját: a költészetében éppúgy, mint a drámai alkotásban. Ebből a szempontból igaza van Walter Muschnak¹⁹, amikor részletesen bizonyítja ezt a kapcsolatot. Ő mutat rá arra, hogy még Kleist falusi bírāja és Puntilla úr között is határozott rokonság fedezhető fel — a furcsaság és különösség a romantikus irónia lázító eszközei közé tartozott.

Abban viszont a szovjet kutató, Ilja Fradkin nézetét kell osztanunk, hogy nem a romantika, hanem Hegel az *elidegenítés* elsőrendű forrása. Mert első pillanatra is nyilvánvaló, hogy a romantikus irónia épp illúzió és valóság végső kibékítésére tör. Shelley a rejtett szépséget akarja egy „eljárással” napvilágra hozni, Novalis pedig épp a „kellemes” szót használja az irónia módszerének jellemzésére. Márpedig a brechti felfogás épp a „kellemes” visszautasítására, a kritikai gondolkodás kifejezésére született.²⁰ A romantikus irónia öröksége a „dialektikus ellentétpár” funkcióját tölti be Brechtnél — olyan előzmény, mely épp tagadásával válhat valóságos esztétikai alkotóerővé.

A romantikus iróniát így, mint dialektikusan megtagadott és továbbfejlesztett forrást bátran emelhetjük a hegeli kiindulópont mellé: a forrás Brecht esetében mindig kritikailag elsajátított ösztönzést jelent.

A SZÓ EREDETE

A *V-Effekt* egyik távolabbi, mégis fontos gyökerére figyelmeztet Ernst Bloch.²¹ Érvelése azért meggyőző, mert rávilágít arra, hogy Brecht elméletei mindig praxishoz kötöttek: nem nyerhetnek középponti jelentőséget, ha már forrásukban, eredetükben nincs valamely gyakorlati vonatkozás. Ahogy Brecht a szórakoztatást (*Unterhaltung*) azért is utasította el egykor, mert a szó gyökerében felfedezte az összefüggést a „meg-

¹⁷ „auf eine angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend”. In: Novalis: GW. szerk. Seelig. 3053-as töredék. Zürich 1946, IV, 301.

¹⁸ Id. Demetz, P.: in: Brecht. Twentieth Century Views. A Collection of Critical Essays. N. J. 1962. 3.

¹⁹ Muschg, W.: „Von Trakl zu Brecht”, München 1963, 349.

²⁰ Fradkin, I.: „Bertolt Brecht. Weg und Methode”, Lipcse, 1974, 157.

²¹ Bloch, E.: Entfremdung, Verfremdung. In Literarische Aufsätze. Gesamtausgabe. 9, Majna-Frankfurt 1962, 277.

élhetéssel” (Unterhalt)-tal s így benne a kapitalizmus árucseréjére jellemző fétisértéket látott — az elidegenedésben is kihallja azt, ami a szó gyökerében kereskedelmi használatra utalt. Bloch említi, hogy latin formájában az abalienare (elidegeníteni) — „vagyis egy dologtól megszabadulni, eladni jelentéssel bír”.²² Az összefüggés éppolyan, mint az *Unterhaltung* s az *Unterhalt* között²³ — s legyőzésében benne foglaltatik annak a merkantil szellemnek az elutasítása, mely a szó eredeti használatában Grimmelhausennál is benne rejtett.²⁴

Nem valószínű, hogy Brecht ismerte volna az „elidegenedés” szó teljes etimológiáját, fogalomtörténetét. De bizonyára ráértett a szó eredetének kapcsolatára a gyakorlattal. Ez még teológiai kifejtéséből is kihallik. Meister Eckhard például ebben a formában említi, „entfrömdেকেit”. Jelentése: hogy az isteni ígét elidegenítsék, tehát a gyakorlatban, a világi használatban terjesszék.²⁵ A világi javak „elidegenítésétől” az ige terjesztéséig tehát gazdag és szerteágazó az elidegenedés fogalmának története.

Éppily érdekes a szó első irodalmi felbukkanása, melyet Bloch említ, Grimm szótára nyomán. Berthold Auerbach — az epikusság jelentős XIX. századi teoretikusának, Spielhagennek barátja — fogalmazott először a szóval szépirodalmi ábrázolásban. „Neues Leben” (Új Élet) című regényében egy családot mutat be. Itt a szülők az elidegenedettség érzésével küzdenek. Jelenlétükben franciául beszélnek a gyermekeik s ők nem értik az új nemzedék szavát.

Auerbach szóhasználatától a brechti fogalomig nagy utat tett meg a szó. Ahogy Bloch fogalmazza: „Az elidegenítési metódus most már mint eltávolítás jelentkezik, mint a folyamatok átalakítása, olymódon, hogy kiemeli a jellemeket a megszokásból, hogy azokat mint kevésbé magától értetődőeket szemlélhessük.”²⁶

Érdemes felfigyelni rá, mit tart lényegesnek a brechti meghatározásból Bloch. A megszokás legyőzését. A távolságtartást. A folyamatok megváltoztatását. Vagyis Bloch a hegeli gyökereket veszi észre s hangsúlyozza.

A Brecht-szakirodalom részletesen foglalkozik a hegeli örökség jelentőségével. Ám jobbra a dialektika módszerének és Brecht elméletének kapcsolatát dolgozta ki. Kevés kivétellel elhanyagolta Hegel „megszokás”-elméletének teljes tartalmi kibontását. Holott a „megszokás” elemzése mutathat rá arra, milyen kritikai szenvedéllyel dolgozta fel Brecht a hegeli örökséget. Bizonyos párhuzamok — Marxszal és Leninnel — pedig arra is rávilágítanak, hogy Brecht nem csupán egyes passzusokat és gondolatfoszlányokat értékesített Hegelből, hanem korszakos átértékeléssel egy új esztétikai gondolkodás sarkpontjává tette a „talpára állított” hegeli hagyományt.

²² „sich einer sache entäussern, sie verkaufen”. Ld. Bloch, i. h.

²³ Brecht, SZ.T. 413.

²⁴ Grimmelhausen; vö. Bloch, i. h. 277.

²⁵ Meister Eckhard: „Werke”, 1857, 507–508.

²⁶ Bloch, i. h. 278. („Der ‚Verfremdungseffekt‘ geschieht jetzt als Abrückung, Vergehung eines Vorgangs, Charakters aus dem Gewöhnten damit er als weniger selbstverständlich betrachtet werden könne.”)

A megszokás Hegelnél az antropológiai fejlődésben a természetiből a társadalmiba vezető utat készíti elő. A megszokás útja két végén nyitott út. A természeti lélek atavizmusával vissza is húzhatja a *Selbst* öntudatát: ezért, hogy míg egyfelől a megszokás az *első* természetből átvezet a *második* természetbe, az erkölcs világába (Sitte), ahol a szellemi válik megszokássá – a teljes megszokás maga a halál. „A lélek középen áll egyfelől a mögötte fekvő természet és másfelől az erkölcsi szabadságnak a természeti szellemből kimunkálódó világa között.”²⁷ A megszokás az összekötő és elválasztó e középütt álló lélek számára. A megszokás emlékeztet a természetiségre, de már rést is nyit az öntudat szabadsága felé. A szokást a *második* természet hozza létre az *elsővel* szemben – s ez az új természet, tudjuk, egyszersmind a tükrözés világa, a művészeté is. A jó és a rossz szokásokat nem pusztán beidegzettségük különbözteti meg, hanem szövetségük a kötöttséggel és partikularitással egyfelől – s a szabadsággal másfelől. „Az ember a szokásban természetes módon egzisztál, s ezért nem szabad benne; de szabad annyiban, hogy az érzet természetes meghatározottságát a szokás az ember pusztá létevé fokozza le; az ember többé nem különbözik tőle, s így már nem érdeklődik iránta, nem foglalkozik vele, nem függ tőle. A szabadság hiánya a szokásban részint pusztán *formális*, mert csak a lélek létéhez tartozik; részint csak *relatív*, amennyiben tulajdonképpen csak *rossz* szokásoknál fordul elő, vagy amennyiben egy szokással általában egy másik cél helyeződik szembe; viszont a helyesnek, általában az erkölcsösnek a megszokása a szabadságot tartalmazza.”²⁸

Ami a gondolatból Brechtre – és általában a kommunista etikára és esztétikára – vonatkozóan oly lényeges, hogy a megszokás, mint a magasabb erkölcsiség felé vezető út Leninnél, mint a példa jövőt nyitó lehetősége szerepelt. A megszokás életbeli pedagógiáját vallotta az új ember megteremtése egyik feltételének.²⁹

Hegel dialektikusan kétarcú megszokás-fogalmának az elidegenedettségek körülményei között Brecht elsőnek hátrafelé forduló arcát érzékeli. A megszokás: a látszat világa, ama dermedtségek, mely – Hegel kifejezésével – a szubjektív tudat és a szellemi tevékenység ellentéte. „Az ember meg is hal megszokásból, azaz ha teljesen beleszokott az életbe . . .” – írja Hegel s Brecht így fogja fel a megszokást: mint az erkölcsiségre és jóra való nevelés ellentétét, mint a kiürült, halott burzsoá életet.

Nem véletlen, hogy az *elidegenítés*: a tudat aktív beleavatkozását hangsúlyozza az eseményekbe. A tevékeny élet eszméje munkál mögötte, épp a hegeli értelemben. S hogy mennyire ez a pedagógiai összefüggés derítheti fel csupán az elidegenítés brechti ellentétének forrását, bizonyítja, hogy Hegelnél a *Verfremdung* szó először az erkölcsi (Sitte) neveléssel kapcsolatban merült fel. Itt az elidegenedés mint a teoretikus képzés olyan alapfeltétele szerepel, mely a szemlélet és érzés közvetlenségét tagadja, az egyént önmagába zártságából az általános közösségbe emeli. „Ahhoz, hogy eltárgyasulhasson, a természet és a szellem szubsztanciájának elének kell lépnie, s ehhez valamely idegen

²⁷ Hegel: „A szellem filozófiája”, Enciklopédia, III, Bp. 1968, 52.

²⁸ Hegel, i. h. 182.

²⁹ Lukács György: „Lenin” Bp. 1970, 223–225.

(*Fremdartiges*) alakot kell öltenie . . . Boldogtalan, akitől érzéseinek közvetlen világa elidegenedik, mert az nem más, minthogy az az egyéni kapocs, mely a kedélyt és a gondolatot szentül köti az élethez, elszakad egyszersmind a hittől, szeretettől és bizalomtól. — Az az elidegenedés, mely a teoretikus képzés alapja, nem követeli meg ezt az erkölcsi fájdalmat, sem a szív szenvedését, csupán a képzet (Vorstellung) szenvedését és erőfeszítését, hogy egy valamely — nem-közvetlenséggel, egy idegenséggel, valamely emlékezetbelivel, a memóriához és a gondolkodáshoz tartozóval foglalkozzék.”³⁰

J. Knopf a Hegel-passzus idézetben rámutat, hogy ez a megfogalmazás egybevág a brechti elidegenedés-fogalommal, mert itt az elidegenedés abból a célból történik, „damit verstanden kann”, vagyis a megértés céljából. Az is lényegesnek látszik itt, amire Knopf nem figyel fel: hogy Hegelnél a közvetlenség és az érzés testvérfogalmak. Brecht a „beleélés” elmélete elleni harcában először kivonult a „szórakoztatás birodalmából”, amelyben a színpad csupán érzéseket kínált s hiányzott belőle az a felvilágosító indulat, „damit verstanden kann”, ami a dolgok dialektikus megértéséhez vezet el. A Hegel-forrás — akár közvetlenül, akár közvetve hatott Brechtre — azért oly fontos, mert rávilágít, hogy e felvilágosító-pedagógia vonása az elidegenedés elméletének nem a valóságos és nagy érzések ellentétéként jön létre: nem a „hit, a szeretet és a bizalom” szenvedélyeinek rovására. Azok az érzések, melyeket Brecht száműzött színpadáról, nem tartoznak a *Sitte*, a magasrendű erkölcs körébe. A képzet (olykor a hamis képzet) érzéseit száműzi, „damit verstanden kann” — az értelem nevében és érdekében.

Brecht épp abban a vonatkozásban korrigálta Hegelt, amennyiben csak magyarázta a világot, s itt elsőnek Brecht közvetlen Hegel-kritikájára gondolunk. Ebben az arisztotelészi tükrözés-elmélet egyszerű átvételét kifogásolja. A személyiség mindenoldalú kifejlődését célzó hegeli elmélet hibája, hogy egy olyan szubjektum—objektum kapcsolatot tételez fel, mely a porosz állameszme szellemében hozna létre egy feltételezett egységet.

Talán nem véletlen, hogy Brecht a moszkvai „Das Wort” expresszionizmus-vitája idején (1938–39) a realizmus jegyzetek kidolgozása közben fordul ismét Hegelhez. A „Történelem filozófiájá”-nak olvasása közben ezt jegyzi fel: „Ennek a Hegelnek a TÖRTÉNELEM-FILOZÓFIÁJA kellemetlen egy mű, a módszere nemcsak azt engedi meg, hogy a pozitívát és negatívát felfedezze minden történelmi jelenségben, hanem azt is, hogy ezt az ellentétet a fejlődés okaként ábrázolja.”³¹

A dialektika hegeli kidolgozásában Brecht a polgári filozófia csúcsát látta. „A burzsoázia legnagyobb filozófiai teljesítményeként egy dialektikát teremtet, ez olyan szemléletmód, mely az egységesen fellépő formációkban növekvő ellentéteket sejdít meg,

³⁰ Hegel: *Gymnasial-Rede*, 1809. szept. 29. In: Hegel, „*Studienausgabe*”, Frankfurt–Hamburg 1968, 35. Idézi Jan Knopf: Bertolt Brecht: Ein kritischer Forschungsbericht. *Fragwürdiges in der Brecht-Forschung*, Frankfurt 1974, 22. „Um aber zum Gegenstände zu werden, muss die Substanz der Natur und des Geistes uns gegenüberstehen, sie muss die Gestalt von etwas fremdartigem erhalten haben. . . Für die Entfremdung, welche Bedingung der theoretischen Bildung ist, fordert diese nicht den sittlichen Schmerz, nicht das Leiden des Herzens. . .”)

³¹ Brecht: „*Arbeitsjournal*”, szerk. W. Hecht, Majna-Frankfurt 1973, I, 41. 1939. II. 25. („die PHILOSOPHIE DER GESCHICHTE diese Hegel ist ein unheimliches werk, seine methode gestattet ihm nicht nur, das positive und negative jeder geschichtlichen erscheinung zu sehen, sondern auch diese polarität zur causa der entwicklung zu gestalten”).

ezért ez a változásokra, forradalmasításokra, fejlődésre irányuló szemléletmód. Ez a dialektika, ez a forradalomfilozófia hatalmas kibontakozását (Hegel által) nyeri el.”³²

Brecht elismerte a dialektika polgári megfogalmazását. De a merő szemléletiséggel, mely a hegeli dialektikában rejtett, elégedetlen volt. Amikor egyéb jegyzeteivel némi ellentmondásban, kijelentette, hogy az epikus színház elméletének nincs köze a polgári filozófiához, erre célzott.³³ Ahogy az eddigi Hegel-megjegyzésekből is kitűnik: Brecht marxi szellemben értékelte és bírálta Hegelt. Marx számos megjegyzése közül itt csupán a „Szent család”-nak arra a megjegyzésére utalunk, mely épp a merő szemléletiséget, a praxistól való elszakadást bírálja Hegelben. „Hegel . . . felemáság bűnébe esik . . . mert az abszolút szellemmel mint abszolút szellemmel csak *látszatra* csináltatja a történelmet. Minthogy ugyanis az abszolút szellem csak *post festum* a filozófusban jut *tudatra* mint teremtmő világszellem, ezért történelemcsinálása csak a tudatban, a filozófus véleményében és elképzelésében, csak a spekulatív képzelődésben létezik.”³⁴

Brecht Filozófusa – a „Messingkauf”-ban (Sárgarézvásár) – gyakran szól a praxisról, a világ forradalmi megváltoztatásáról. A *valóság mindig konkrét* – ez Brechtnek éppoly vezérmotívuma volt, mint a Feuerbach-tézisek – s talán nem véletlen, hogy a gondolat ugyancsak Marx „A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalai”-ból származik.³⁵ Amikor Brecht a „Kis Organon”-ban összefoglalóan fogalmazta meg az elidegenítési effektust – akkor ezt írta: „Az elidegenítési effektus igazi, mély, mélyreható alkalmazása feltételezi, hogy a társadalom történelminek és javíthatónak tekinti a maga állapotát.” Brecht valamennyi megnyilatkozása – egész színpadi gyakorlatának példája is – azt igazolja, hogy a hegeli dialektikát a praxis kritikájával sajátította el.

MARX HATÁSA

Joggal véli tehát Grimm, hogy a gondolatnak és a szónak is (Verfremdung) közvetlen forrása a „Német ideológia”, a hegeli gondolat kritikájának mesterműve. „A társadalmi hatalom, vagyis az a megsokszorozott termelőerő, amely a különböző egyéneknek a munka megosztásában megszabott együttműködése által létrejön, ezen egyének számára . . . nem mint saját, egyesült hatalmuk jelenik meg, hanem mint idegen, rajtuk kívül álló erő, amelyről nem tudják, honnan és hova tart, amelyen tehát nem lehetnek már úrrá . . . Ez az *elidegenülés* – hogy a filozófusok számára érthetően fejezzük ki magunkat – természetesen csak két *gyakorlati* előfeltétellel szüntethető meg . . .”³⁶

A töredékes idézet azért igyekszik összefogni Marx és Engels érvelését, hogy azt mutassa fel, ami Brecht figyelmét felkeltette s azt, ami ebből az ő teóriáiban vissz-

³² Brecht: Die proletarische dialektik; In: alternative. 1965=41, 93. „die burgeoisie produziert als ihre grösste philosophische leistung eine dialektik, diese ist eine betrachtungsweise, welche in einheitlich auftretenden formationen wachsende gegensätze aufspürt, eine auf veränderungen, umwälzungen, entwicklung das interesse lenkende betrachtungsweise. Diese dialektik, dieses revolutionsphilosophie erfährt ihren grossartigen ausbau (durch Hegel).”

³³ Vö. Brecht: GW. („Werkausgabe”), 15, 227.

³⁴ Marx és Engels Művei 2, Kossuth, Budapest 1971, 85.

³⁵ Vö. Marx és Engels Művei 46/I, Kossuth, Budapest 1972, 26–27.

³⁶ Marx és Engels: A német ideológia; MEM 3, Kossuth, Budapest 1960, 35.

hangzott. Brecht a Feuerbach-tézisek szellemében értelmezte az elidegenülést: megszüntetésük szemszögéből. A gyakorlat egyszerre jelentette számára a mozgalmi és a színházi praxist. Az *elidegenülés*re – az *elidegenítés* tudatos aktusa válaszul: – a cselekménynek, az alakok magatartásának olyan kísérleti bemutatása, ahol már feltűnik az elidegenülés gyakorlati megszüntetésének lehetősége.

Brecht számára megvilágítóan hatásos volt Marx Hegel-korrektciója – ugyanilyen lényeges volt az, hogy a húszas években akadtak már olyan filozófusok, akik a Hegel–Marx kapcsolatot, a reformizmus sivár közjátéka után helyreállították. Karl Korsch „Marxizmus und Philosophie”-ja (Marxizmus és filozófia, 1923) és Lukács „Történelem és osztálytudat”-a (1923) egyaránt e hegeli kapcsolatot állították reflektorfénybe: a dialektikát mint a forradalom tudományát. Korsch tanára volt Brechtnek a MASCH-on (a kölni marxista Arbeiterschulén) – s az, hogy Korsch könyvének második kiadásában (1930) már Lukács „Történelem és osztálytudat”-ának párhuzamosságáról és hatásáról beszél, ugyancsak közismert. Lukács és Korsch – bár felfogásuk később gyökeresen eltért, a vulgáris materializmussal szemben a szubjektív tényezők aktív és forradalmi szerepét hangsúlyozták épp Hegel „visszacsatolásával” – nem véletlen, hogy 1924-ben Zinovjev kritikája mindkettejüket egyaránt érintette.³⁷

Brecht Korsch ihletésére is, de egyben a saját praxisának szükségletéből tanulmányozta Marxot. Elisabeth Hauptmann a „Joe der Fleischhaker” megírása körüli időkre (1926) teszi Brecht Marx-tanulmányainak kezdetét.³⁸ Brecht a tőzsde titkait akarta megérteni. Még Bécsbe is elutazott egy ügynök után, hogy magyarázná el a részvények manipulációjának működését. A választ azonban nem a tőzsdéstől, hanem Marxtól kapta meg.

A Marx-tanulmányoknak azonban sajátos iránya, meghatározott célja volt. A „praxis”, melynek igézetéről Brecht minden jegyzete vall. Hegelben a dialektika csupán mint szemlélet jelenik meg. Marxnál mint forradalmi filozófia. Egy töredékes jegyzete a hegeli és marxi dialektika viszonyát úgy magyarázza, hogy a burzsoázia már a proletariátus fellépésének fenyegetésében mint legnagyobb filozófiai teljesítményét, létrehozta a dialektikát. A proletariátus azonban átveszi ezt a dialektikát, de az átvétel „ist eine Expropriierung, diese Verwendung ist eine Zerschmetterung”. (Kisajátítás, az alkalmazás: szétzúzás.) „A polgárság már gyáva és gátlásos alkalmazója a dialektikának. Helyzeténél fogva a proletariátus jobb sáfára. A dialektika törvényeinek lefektetői nincsenek abban a helyzetben, hogy múltjukban felállított elveiket a jelenben vagy a jövőben hatékonyan elmagyarázhassák. A törvények íróinak szerepét a proletariátus vette át.”³⁹

³⁷ Pjati Vszemirij kongressz Kommuniszticeszkovo Internacionala. Sztenyograficeszkij otcot. Moszkva 1925, I. – Angolul idézi: Watnick, M.: Relativism and Class Consciousness: Georg Lukács; In: „Revisionism. Essays on the History of Marxist Ideas”, szerk. L. Labedz. London 1962, 146.

³⁸ Hauptmann, E.: Notizen über Brechts Arbeit, 1926. In: „Sinn und Form”, 1957/1–3, 243. – Brecht vallomása Marx tanulmányozásáról. „Tagebücher – Autobiographische Aufzeichnungen”, Berlin–Weimar 1976, 205–206. – és „Schriften zum Theater”, I, 195.

³⁹ Brecht: Die proletarische dialektik; „Schriften zur Politik und Gesellschaft” (ezentúl SZP.), I, Berlin–Weimar 1948, 248.

A feljegyzés kéziratához Karl Korsch fűzött megjegyzéseket. A zárómondat, Korsch kézírásával maradt fenn: „A kapitalista dialektikát materialistává alakítjuk át és a cselekvésben valósítjuk meg.”⁴⁰

A mondatot Brecht is vállalhatta. Bőséges a dokumentációnk a Brecht–Korsch viszonyról s tudjuk, hogy épp a leninizmus és a Szovjetunió fejlődésének kérdésében Brecht vitatkozott Korschsal. De a dialektika aktív mozzanataiban, cselekvésközpontúságának kérdésében egyetértés uralkodott közöttük. A színház Brecht épp a cselekvés-értelemben kötötte össze a filozófiával. Brecht helyet követelt a filozófusnak a színházban. A filozófia, akár a színház, a valóság megváltoztatásának tudománya. Ezért „a színház a filozófusok ügye lett, mindenesetre olyan filozófusoké, akik a világot nemcsak magyarázni akarták, hanem megváltoztatni.”⁴¹

A hegeli dialektika marxista átváltoztatása Brecht szemében determinizmus-ellenes, s ezért felszabadító jelleggel bírt. A költő és a filozófus szemléletében már megjelenik az ellentmondások megoldásának lehetősége. Erről vallanak Brecht jegyzetei Korsch Marx-könyvéhez. „Amikor arról beszélsz, hogy mi determinál egy folyamatot, ne felejtse el, hogy te magad is determináló faktor vagy.”⁴²

Korsch számára a művészet, a költészet és a filozófia egyaránt „geistige Aktion” (szellemi cselekvés): a tudat megváltoztatása egyben a valóság megváltoztatásához nyit utat. Brecht e Korschtól táplált – s olykor politikailag „ultrabaloldaliság”-hoz vezető – nézetet még a modern fizika elméleteivel is megtámogatta. A „Flüchtlings-gespräché”-ben a fizikus Ziffel Heisenbergre hivatkozik. „A társadalmi folyamatok vizsgálata nem hagyja érintetlenül ezeket a folyamatokat, hanem erőteljesen befolyásolja azokat.”⁴³

A társadalmi vizsgálat Brechtnél nem az egyéni „megfigyelő” szükségképpen torzító optikáját jelenti, hanem valamely kollektív cselekvést. „Du bist immer Partei” – Te mindig pártos vagy, jegyezte fel éppen a Korsch-kiegészítésekben Brecht. Az „egyéni” és a „megfigyelést” így mindig a pártosság többes számával, a megfigyelést pedig a „cselekvéssel” helyettesítette. Filozófia, cselekvés és kísérlet számára egységet jelentett.

A filozófus „javaslatokat” tesz a társadalom megváltoztatására; a drámaíró laboratóriumot rendez be a színpadon (Versuche), ahol a társadalmi cselekvés lehetőségeinek hatását a közönség aktív tanításával és közbeavatkozásával gyakorolja ki.

Nem követhetjük itt Brecht politikai állásfoglalásának változásait, a húszas évek eleje USPD-tagságától a harmincas évek fordulójáig, majd a pályája második nagy fordulójáig, a *V-Effekt* módszerének meghirdetéséig. Filozófiai keresésének indítékai azonban meglehetősen azonosak a húszas évek derekától. Politikailag a Korsch nézeteihez való vonzódást (és így, közvetve, a „Történelem és osztálytudat” nézeteinek elfogadását) természetszerűleg motiválta Brechtnél, hogy kiutat keresett a háború utáni sivárság anarchizmusából, olykor nihilizmusából. Amikor marxistává fordult, ezt olyan elszánt-

⁴⁰ „Die kapitalistische Dialektik wird materialistisch umgewandelt und durch Tat verwirklicht.” Id. Werner Hecht: SZP. II, 301.

⁴¹ Id. Vajda György Mihály: „Hagyomány és újítás”, Budapest 1966, 349.

⁴² Brecht: SZP. I, 113. „Wenn du davon sprichst, was einen Prozess determiniert, so vergiss nicht dich selbst als einen der determinierenden Faktoren!”

⁴³ „Die Untersuchung der sozialen Vorgänge lässt diese Vorgänge nicht unberührt sondern wirkt ziemlich stark auf sie ein.” Id. Rasch, W.: Brechts marxistischer Lehrer; In: alternative, 105. 261.

sággal és vehemenciával tette, hogy szinte természetesen az időnként felbukkanó szélsőségek, túlzások. A tudatnak és a cselekvésnek azt az aktív szerepét, amit a húszas évek elején Korsch és Lukács Németországban, Graziadei Olaszországban meghirdetett, a politika frontjáról ösztönözte az Internacionálé álláspontja, mely minden bukások után is még a proletárdiktatúra kivívásának közvetlen lehetőségét látta feltűnni a horizonton. Épp Korsch és Lukács megbírálása jelezte a fordulatot — a Komintern szembefordulását az ultrabaloldali és szektás tendenciákkal. Brecht, bár még a húszas évek végén sem tartozott szervezetiileg a proletáriórok németországi szövetségéhez (BPRS) — osztozott velük olyan nézetekben, melyek szűkkeblűségről s a forradalmiságnak csupán merő retorikájáról tanúskodtak. Filozófiai érdeklődése volt az, ami megóvta Brechtet a proletáriórok ökonomizmusától. Lukács, amikor Brecht számos hívével (s ennek örvén Brechtel) is vitázott (például Ottwalttal vagy Gotschével) — a fő tüzet a spontaneitás és a tudatosság — dialektikátlan felfogása ellen irányította.⁴⁴ Meglehet: Brecht osztotta a tényirodalomra, a riportázsra vonatkozó nézeteiket. Ám őt e nézetek bizonyos vulgáris vonásaitól, a tények merő kultuszától, az eltúlzott „életközelségtől” mindig elkülönözte marxista képzettsége, Brecht, ahogy Eisler mondja visszaemlékezéseiben, nem csupán Marxot tanulmányozta, hanem Lenint is — és Lenin épp azért gyakorolt rá oly nagy hatást, mert — mint a jóbarát, oly költőien kifejezte — „ő ismét Hegel szemüvegével olvasta újra Marxot —, amit a reformisták sohasem tettek. Ezáltal Leninnél — folytatja Eisler — a marxizmus új lüktetést, dialektikát, mozgást, ellentmondásosságot nyert — s ez Brechtet mérhetetlenül fellelkesítette.”⁴⁵

AZ ÚT LENINHEZ

Brecht jegyzetei különben elárulják, hogy Lenin műveiben is az objektív történelmi folyamat és a cselekvés lehetőségének viszonyát vizsgálta. A történelmi szükségszerűség új és forradalmi felfogását látta Leninnél. Egyik jegyzetében például „brechtizálja” Lenint — vagyis igyekszik a maga számára, mintegy szemináriumszerűen átírnifelfogni a lenini objektum—szubjektum dialektikáját. S itt a történelmi folyamat apologetikus felfogását bírálja. Akik csupán a történelmi szükségszerűségre hivatkoznak, meglehet, hogy a tények talaján állnak. De mindenképpen a fennállót dicsőítik. Brecht ezzel az osztályálláspont következetes érvényesítését szegezi szembe. — „Ne állj meg a szükségszerűségről szóló beszédnél, hanem állapítsd meg, melyik osztálynak érdekében áll ez a szükségszerűség.”⁴⁶ A kiutat éppen ez a szigorú osztályálláspont fogja megmutatni. Az osztályálláspont következetes érvényesítése magában rejti azt a cselekvési lehetőséget, mely feloldja a szükségszerűséget.

A heisenbergi analógiának épp a Leninhez fűzött jegyzetekben találjuk meg filozófiai megalapozását. „Ha egy ténsorozat szükségességét megállapítod, ne feledd, hogy magad is egyike vagy ezeknek a tényeknek, ezért pontosan határozd meg ezt a szükségszerűséget,

⁴⁴ Lukács, G.: Gegen die Spontaneitätstheorie in Literatur; „Die Linkskurve”, 1932/4, 30–33. Újranyomása in: Klein, A.: „Im Auftrag ihrer Klasse. . .”, Berlin–Weimar 1972, 735–740.

⁴⁵ In: alternative, 105. 257.

⁴⁶ Brecht: SZP. I, 110. „Begnüge dich nie mit der Rede von der Notwendigkeit, sondern stelle klar, welche Klasse gerade diese Notwendigkeit festlegt.”

mert ahhoz, hogy szükségszerűség lehessen, egészen pontosan meghatározott cselekvésre van szükség.”⁴⁷

A brechti cselekvésközpontúságban megbújik számos illúzió. A következetességében, mellyel a történelemben beavatkozó szubjektív faktort kiemeli s fontosságát szinte kizárólagosnak tekinti – benne zeng a „Történelem és osztálytudat” hegelianizmusa, a megígéttség attól, hogy a történelem menetén változtatni is lehet. Nincs itt most alkalmunk rá, hogy Lukács és Brecht pályájának párhuzamát és nézeteik ellentétét még csak akár körvonalazzuk is. Ezt e sorok szerzője megtette másutt.⁴⁸ Ám annyi bizonyos, hogy ha kettejük nézetkülönbsége olykor ellentétévé szélesbedett, úgy részben azért is, mert míg Lukács 1924 után hátat fordított a „Történelem és osztálytudat” illuzionizmusának –, Brechtnél a Hegel szemüvegén át olvasott marxizmus termékeny ösztönzője maradt drámai praxisának.

Politikailag ez az illuzionizmus olykor az „ultraradikalizmus” színeit is felöltötte. Brecht nehezen értette meg a nemzetközi munkásmozgalom nagy fordulatát, a népfront-mozgalommal kibontakozó egységet, mely a polgárságból is szövetségeket keresett a fasizmus ellen. Az első nemzetközi antifasiszta írókongresszuson, Párizsban ő a szövetség helyett az osztályharc álláspontját hangsúlyozta (1935); a harmincas évek végének realizmus-vitáiban is az osztályálláspont feladását sejtette Lukácsnál.

Különösképpen ez a „radikalizmus” egyik ihletője és forrása lett színpadi forradalmának. Minél távolabbra napolódott el, vagy késett a forradalom a mindennapokban – annál sürgetőbbnek érezte Brecht, hogy a kísérleti laboratóriumban, a színházban érvényesüljön ez a forradalmiság. A kísérlet első lépése az epikus színház elméletének megteremtése volt – a gondolati próbái: felbontani az „osztály oldaláról” azt a szükségszerűséget, mely a tények sorának szempontjából fellebbezhetetlennek és megváltoztathatatlanak látszott. Az epikusság – a cselekmény egységének és az alakok jellemének „felbontása” – Brecht Lenin-jegyzeteiben nyeri el magyarázatát. Lenin dialektikája segítette hozzá Brechtet a cselekvés lehetőségének pontosabb meghatározásához.

A TOTALITÁS ÉRTELMEZÉSE

Nem véletlen, hogy az epikusság elméletének nyomán Brecht a parabola-darabokhoz és a krónikás-művekhez jutott el („Jó embert keresünk”; „Galilei”; „Kurácsi mama”). A parabola: a kísérlet-jelleget domborítja ki, a példabeszéd az elvontság szintjén bonthatja fel a valóságnak azt a felszínét, melynek széttörését és felbontását – az adott helyzetben – Brecht szükségesnek látta.

A hegeli dialektika olvasatának radikalizálása Brecht szemében egyet jelentett a totalitás kategóriájának elutasításával.

Lukács számára a totalitás visszaállítása jelentette a reformizmussal vitázó marxizmus igazát. Filozófiájának egyik középponti kategóriája továbbra is a totalitás eszméje maradt

⁴⁷ Brecht: SZP. uo. 111. „Wenn du die Notwendigkeit einer Reihe von Tatsachen feststellst, so vergiss nicht dass du selbst auch eine dieser Tatsachen bist, und bestimme die Notwendigkeit möglichst genau, sie braucht nämlich, um eine Notwendigkeit zu sein ganz bestimmte Handlung.”

⁴⁸ T. Ungvári. Avantgarde oder Realismus? ; Act. Lit., 1977/2.

a harmincas évek elején Németországban közzéadott cikkek sorában.⁴⁹ Lukács itt a kapitalista valóságnak a válságban megnyilatkozó totalitásával bizonyította, hogy a töredékesség művészi lenyomata merőben hamis látszat. Lukács későbbi vitája (1938-ban) Ernst Blochkal – ugyancsak a totalitás kategóriája körül forgott.

Brecht azonban magát e totalitást vélte a valóság látszatának. Akik a totalitást csupán az objektív valóság részének tekintik: metafizikusan gondolkodnak. S itt ismét Brecht aktivitás-impulzusa tör fel: a totalitás-elv a valóság megismerésének olyan eszköze, melyet a forradalom élcsapata, mint feladatot fog fel és érvényesít. „Egy totalitást csupán megépíteni, megszerkeszteni, összeállítani lehet, s ezt teljes nyíltsággal kell tennünk, meghatározott terv szerint, meghatározott célból.”⁵⁰

A megállapítás Brecht filozófiai-esztétikai meggondolásainak középpontjában áll. Számára a valóság merő tükrözése halott és hamis képet ad. Mindaz, ami egy eleve feltételezett egység vagy totalitás szemszögéből közelíti meg a folyamatokat, eleve kirekeszti a szerkesztést, az építés álláspontját, mely ezt a valóságot feltárhatná. E valóság a határozott osztályálláspont érvényesítésével válik igaz önmagává: – az objektivitás csupán ez új (Brecht terminológiájában lenini) tudatossággal deríthető fel. A harmincas évek realizmus-vitáihoz írott jegyzeteinek felfogása erről még eltökéltebben szól, mint a csaknem tíz esztendővel korábbi totalitás-jegyzete. „A realizmus kérdéséhez – írja naplójába – a szokásos szemlélet az, hogy egy műalkotás annál realiztikusabb, minél könnyebben ismerjük fel benne a realitást, ezzel szemben én azt a meghatározást szegezem, hogy egy műalkotás annál realiztikusabb, minél felismerhetőbben uralkodnak benne a valóságon, s a merő újraráismerést olykor megnehezíti az, ami a valóságon uralkodni tanít.”⁵¹

Az eddigiekből talán már kitetszik, hogy Brecht itt a *valóság önmozgásának totalitása* helyett e mozgás feltűnő és áttetsző megmutatására, a *művészi alakítás* előtérbe helyezésére gondol. A valóságnak azt a töredezettségét, erővonalainak áttekinthetetlenségét – mely a század művészetében minden formabontás közös kiindulópontja – Brecht nem fogadja el. „Meistern” – uralkodni e valóság visszatükrözésén annyit jelent, hogy a műalkotás egy újfajta – s nem spontánul érzékelhető – totalitás-eszme jegyében születik. A totalitást csak „csinálni”, teremteni lehet.

S itt ismét óhatatlanul felidéződik Lukács neve. Nemcsak azért, mert Brecht totalitás-kategóriája felismerhető polémia Lukács következetesen kifejtett nézeteivel, hanem azért is, mert a „künstlich erschaffene totalität” a „mesterségesen létrehozott totalitás” éppen-séggel Lukács első „hegeliánus” művének, a „Theorie des Romans”-nak volt vezérlő gondolata. A „művészi korszak” múltán – fejtegette Lukács – nem lehetséges már

⁴⁹ Lukács, G.: Tendenz oder Parteilichkeit? „Die Linkskurve”, 1932/6, 13–21. – Magyarul: „Művészet és társadalom”, i. h. 86–96. – Reportage oder Gestaltung?; „Die Linkskurve”, 1932/7–8, 23–30., 26–31. Magyarul: uo. 96–112.

⁵⁰ Brecht: SZP. I, 223. „Tatsächlich kann man sich eine Totalität nur *bauen*, machen, zusammenstellen, und man sollte das in aller Offenheit tun, aber nach einem Plan und zu einem bestimmten Zweck.”

⁵¹ Brecht: „Arbeitsjournal”, i. h. I, 142. – 1940. VIII. 4. „zur frage des realismus: die gewöhnliche anschauung ist, dass ein kunstwerk desto realistischer ist, je leichter die realität in ihm zu erkennen ist, dem stelle ich die definition entgegen, dass ein kunstwerk desto realistischer ist, je erkennbarer in ihm die realität gemeistert wird, das pure widererkennen wird oft durch eine solche darstellung erschwert, die die sie meistern lehrt.”

látszat és lényeg a görögökre egykor jellemző egysége. Az új korban, „a bűnösség korában” olyan műfaj lép az élre, melynek alapvető elve, *principium stilisationis* a „mesterségesen megteremtett totalitás”.

Lukács, tudjuk, túllépett e gondolaton, pontosabban feltárni igyekezett ennek az objektív idealizmusban fogant gondolatnak materiális valóságát. A totalitás Lukácsnak a harmincas években írott irodalmi kritikáiban az objektív valóság természetéhez tartozik, s mozgásának leglényegesebb jele. Megragadásának lehetőségét a kapitalista fejlődés elidegenedése akadályozza – ám mindazok, akik nem esnek áldozatul az elidegenedés látszatának, nem fogadják el e látszat sivárságát s nem emelik törvényerőre a felszín jelenségeinek töredezettségét – áthatolhatnak a totalitás összefüggéseinek mélyéhez.

Brecht – éppúgy Hegelből kiindulóan – egy hosszabb korszakon át s más megoldási kísérletekkel visszhangozza a fiatal Lukács totalitás- és osztálytudat fogalmait. Nincs közvetlen bizonyítékunk rá, hogy Brecht merített volna e művekből. Ám Karl Korsch „Marxizmus és filozófia”-jának Lukácsra vonatkozó megjegyzéseinek ismeretét bizvást feltételezhetjük. Bármily oldalról közelítjük meg azonban Brecht és Lukács kapcsolatát, sohasem szabad elfelednünk a közös – hegeli, sőt lenini – gyökereket. Lehetetlen is a kor művészi törekvéseit ábrázolnunk anélkül, hogy – Brecht szavával – Lukács nagy hatását „javaslatainak” továbbélését fel ne kutatnánk. A Hegel-élménynek és a „Hegel szemüvegével olvasott Marxnak”, majd Lenin tanulmányozásának az is egyik jelentősége, hogy bármily ellentétes törekvéseket fogalmazott meg Lukács és Brecht esztétikai kísérlete, a közös források azt árulják el, hogy a divergáló megoldási kísérletek hasonló kérdésekre adnak választ, s ezért ellentétük nem feltétlenül antagonisztikus, kibékíthetetlen.

Mielőtt az elidegenítési effektus genezisének nyomozásában az ellentétekre rátérnénk, próbáljuk meg először a közös Hegel-forrás, vagy még pontosabban az elidegenedés korszakos felismerésének Lukácsnál és Brechtnél közös, a korszak által kikényszerített gondolkodói élményét megragadni.

Még Brecht olyan ellenfele is, mint Otto Mann rámutat arra, milyen vízvázalásztóhoz érkezett el Hegellel a művészi gondolkodás. Hegel, bár a világszemlélethez idejének közvetítésével, a történelmi valóság hatalmas fordulatára mutat rá. A polgári korszak kiteljesedésével: elveszett a világképek az az immanenciája és transzcendenciája, mely a „művészi korszakra”, Goethe és Schiller szemléletére oly jellemző volt. Az idealizmustól „megtisztított” Hegel, a Marxtól radikalizált dialektika a művészi ábrázolás számára rendkívül problematikus világot hoz létre: „Miután a filozófia elébb az istent, aztán a független tudatot vetette el, a filozófia a lét beszűkülésének és a lét elsötétedésének modern veszélyét ismeri be.”⁵²

Mindez röviden azt jelenti, hogy a filozófia az ember evilágiságában próbálja megkeresni a létezés formáit és lehetőségeit. Mann – akinek érveivel aligha érthetünk egyet – adott szempontból igazat szól. Felhívja a figyelmet arra a metafizika nélküli keresésre, melynek egyik első képviselője a hegeli filozófia baloldali kritikájából kiinduló Heine volt.

⁵² Mann, O.: „Bertolt Brecht – Maß oder Mythos?” – Brechts Weg zum Marxismus. Heidelberg 1958, 62. „Nachdem die Philosophie dem Menschen zuerst Gott, dann die eigenständige Vernunft genommen, ihn mehr und mehr auf diese Welt und auf das blosse Dasein verwiesen hatt, bekennt die Seinsverengung und Seinsverdunkelung als die moderne Gefahr.”

Lukács is, Brecht is érintette a heinei felfogást a „művészi korszak végéről”. Már Hegel is kijelentette „Eszttikájá”-nak bevezetőjében (melynek olvasatát Brecht jegyzetei és Eisler emlékezései egyaránt bizonyítják), hogy „a művészet számunkra nem az a legmagasabb mód, melyben a valóság magának egzisztenciát teremt”.⁵³ A hegeli esztétika szerint csupán a patriarkális korokban volt és lehetett a művészet (a szellemtől elidegenedett és ismét tárgyiasuló valóság) az egzisztencia, a létezés megjelenési formája. A hegeli rendszer lépcsőzetes elképzelésében a művészet helyét a vallás, majd a filozófia vette át.

A kiemelt szerepben, amit a művészetben a filozófusnak juttat Brecht, a hegeli gondolatot folytatja. Brecht a művészetnek a filozófia (vagyis a legmagasabb egzisztencia jogára való) szerepét biztosítja: de épp a hegeli gondolat radikalizálásával. A filozófia nem azért a legmagasabbrendű egzisztencia-teremtő, mert benne az elidegenedett szellem talál magára, hanem azért, mert a filozófálás – Brecht szerint – cselekvést jelent. A művészetet alacsonyabb rangú egzisztencia-teremtőből magasabbrendűvé ez a cselekvő jelleg emeli.

A hegeli gondolat magában rejti a „művészi korszak végének” eszméjét. A 48 utáni baloldali német értelmiség számára a kérdés az volt, hogy milyen módon fogja fel a művészetnek ezt a „degradációját”. Két út nyílt itt, melynek állomásait épp Marx és Engels irodalomról tett megjegyzéseiből, írásaiból és leveleiből követhetünk nyomon. Az egyik: a művészi korszak végének olyan radikális felfogása, mint Heiné – a másik az „ezüstkor” német íróinak Vischertől igazolt fejlődéséé. A korszak irodalomtörténetét Marx és Engels nyomán Lukács György éles kritikával tekinti. Raabét, Mörikét kisszerű realistáknak ábrázolja Lukács – ugyanakkor Heine radikalizálódásának szerepét drámai színekkel emeli ki.

Az 1830-as júliusi felkelésnek, mint történelmi határnak, a felfogása éppenséggel Heine gondolatainak középpontjában áll: A proletariátus fellépésének történelmi jelentőségét a költők közül elsőnek ő ismerte fel. A korszakhatár a hegeli örökség felbomlásának és – Lukács szemében – a polgári dekadencia korszakának kezdete.

A „művészi korszak vége” tehát mind Brecht, mind Lukács esztétikai gondolkodásának, irodalomtörténet-képének kiindulópontja. De e kiindulópontból különböző következtetéseket vonnak le. Esztétikailag a „művészi korszak vége” azt jelenti, hogy a szubjektivitásnak és az objektivitásnak az a találkozása, végső összeforrása, mely a hegeli rendszer alapjául szolgált, nemcsak illuzórikusnak tűnik fel, hanem harmonikus egybefűzése, organikus megvalósulásának lehetősége is egyre nehezebbé válik. Maga Hegel is mint a „reflektáltság” periódusát elemezte a művészetnek ezt az új korszakát. „Eszttiká”-ja bevezetője szerint: az érzéki teljesség már nem érhető el többé.

E nehézségek leküzdését Lukács totalitás-koncepciója abban fedezi fel, hogy a művészek megnyílik még a valóság teljes megragadásának bármily keskeny útja akkor, ha annak mozgástendenciáit, fejlődését (akár világnézetének kikapcsolásával, felfüggesztésével)

⁵³ Hegel: „Ästhetik”, Berlin 1955, 139. „Uns gilt die Kunst nicht mehr als die höchste Weise in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft.”

követni tudja. Lukács a megfigyelés közvetlenségének s az ábrázolás közvetettségének egységében látja a realista ábrázolás nyitját.

A „Szellem fenomenológiája” ott fordult reakciós ábrándba, amidőn idealista alapjából rajzolta meg a felszín halott és eltárgyasult világát. Hegelből hiányzik a jelen dimenziója, hiszen azt mint a beteljesülést ábrázolta egyfelől s minden idő végét másfelől. A marxizmus a történelmi alapra helyezett dialektikával egy eleven és mozgó jelen képét is megteremti: a jelent – ahogy a „Történelem és osztálytudat” kifejti, nemcsak mint bekövetkeztet (ein Gewordenes), hanem mint folytonosan keletkezőt is ábrázolja.⁵⁴

A „reflektáltság” leküzdésével már Heine viaskodott. S az ő esztétikai megfontolásai – minden közvetlen átvétel nélkül – Brecht esztétikájában erősödnek fel. Heine a hegeli rendszer felbomlásában a totalitás elvének bukását is látta. A haladás feltartóztathatatlan ereje nem csupán azzal szorítja vissza a művészetet az érzéki teljesség köréből, hogy Minerva baglya kezdte el röptét és a filozófia korszaka köszöntött ránk a művészeté helyett, hanem azzal is, hogy az új fejlődés ellentmondásossága még a viszonylagos teljesség lehetőségét is megvonja tőle.

Heinének ezt a dilemmáját – társadalmi haladás és művészet között – Lukács György is részletesen bemutatta.⁵⁵ Idézi a „Lutétia” francia kiadásának sokatmondó előszavát.

„A jövőben, ha a kommunizmus érvényesülni fog, kipusztítják babérligeteimet és helyükbe krumplit ültetnek majd... A rózsákat, a csalogányok tétlen menyasszonyait ugyanaz a sors fogja érni; a csalogányokat, e haszontalan dalnokokat pedig elkergetik és ah, könyvem, a ‚Dalok könyve’ jó lesz a szatócsnak, hogy zacskókat csináljon belőle, amikbe majd kávé vagy dohányt mér a jövő vénasszonyai számára.”⁵⁶

Hogy a művészet és a társadalmi funkció, a szórakoztatás és a tanítás így szembe fordulhat egymással – ezt a Brechtben újrafogalmazódó gondot a német irodalomban elsőnek Heine élte át. Benne, a hegelianizmust a saint-simoni szellemben korrigáló forradalmárban a társadalmi haladás fontossága és a művészet semmisége persze még egy jellegzetesen polgári dilemma kifejezése. Amikor Brecht a hegeli örökséghez visszanyúl, Heinével egybehangozva és bizonyára Heinétől függetlenül: újra megküzd ezzel az ellentmondással. A szórakoztatásban, a „kulináris művészet”-ben a hanyatló burzsoázia eszközét látja. Az új proletárművészet valóban „zacskót csinál” a „Dalok könyvé”-ből s a költészetnek csupán társadalmi funkcióját ismeri el.

Mindez nemcsak egy magatartás történelmi továbbélése és értelmezése.

A „Lutétia” dilemmáját újjászülte a XX. század valósága: „elefántcsonttorony” vagy „lövészárók” szembeállítás jelzi, hogy erkölcsiség és művésziesség szükségképpen vitára kelnek olyan társadalmi helyzetekben, melyek egy történelmi válság viharában élnek meg a haladás ellentmondásait.

⁵⁴ Vö. Cerutti, F.: Hegel, Lukács & Korsch. On the Emancipatory Significance of the Dialectic in Critical Marxism; „Telos”, 26 (1975–76), 166.

⁵⁵ Lukács, G.: „Heinrich Heine” (először oroszul, „Heine, Germanija”) Moszkva 1934, 9–47. – u. a. Heinrich Heine als nationaler Dichter; „Internationale Literatur”, 1937, 9–10, 84–110. Kötetben: „Német Realisták”, Bp. 1955, 73–123. – Heine und die ideologische Vorbereitung der 48er Revolution; „Kommunistische Internationale”, 1941, 3, 164–181. – Kötetben magyarul: „Heine és a 48-as forradalom ideológiai előkészítése”, Új magyar kultúráért. Bp. 1948, 54–74.

⁵⁶ „Német realisták”, 92.

Heinz Brüggemann, aki finom érzékenységgel dolgozta ki Heine és Brecht esztétikájának kapcsolatát, arra is rámutat, hogy a hegeli örökséget a „Dalok könyvé”-nek költője ugyancsak egy áhított aktivitás szempontjából bírálta.⁵⁷ „A goethei költészet – írta Heine – nem idézi fel úgy a cselekedetet, mint a schilleri. A tett a szavak gyermeke és Goethe szép szavai gyermektelenek. Ez az átka mindennek, ami csupán a művészet által teremtetett.”^{58a}

Heine a cselekvés ihletében fordul szembe a merő művésziességgel éppúgy, ahogyan száz esztendővel később Brecht. És a cselekvést, Hegelen túllépő tanítványként a totalitás teremtményének tartotta, akárcsak a XX. század epikus színházát követelő költője. Ismét csak Brüggemann figyelmeztet rá, hogy Heine a totalitás kategóriában „merő harmonizálást látott”, hogy már 1831-ben egy kiállítás – kritikában megszólal a „Ganzheit” eszméje ellen és a „Bäder von Lucca” IV. fejezetében már a szakadozottság, töredékesség esztétikáját fejti ki. „Oh, kedves olvasó, ha valamely szakadozottságról óhajtanál panaszkodni, akkor inkább arról panaszkodj, hogy maga a világ szakad ketté.”^{58b}

Heine tehát az első, aki az „átmenet korszakának” esztétikáját dolgozza ki, aki az átmenetben nem lát lehetőséget a totalitás objektivitásának művészi kifejezésére. Az elveszett objektivitást a cselekvés hódíthatja vissza: a szavaknak tettekké kell válniuk és a tettek állíthatják helyre az a szakadozottságot, amely egyébként a valóság sajátja.

Heine művészi megoldása a szakadozottságra valamely eltávolító romantikus ironia volt, s nem véletlen, hogy számos kutató e romantikus ironiában a brechti epikusság és elidegenítés előzményét fedezi fel. A merő távolságtartás, a merő felbontás, az egyszerű epizálás természetesen nem szabja meg annak művészi célját, irányát. Brecht hangsúlyosan figyelmeztet rá, hogy az epikusság mint olyan, egyaránt felfogható idealista és materialista módon „a nem-arisztotelészi dramaturgia elvileg megengedi mind a realisztikus, mind az idealista drámaírást . . . A realisták éppúgy, mint az idealisták, képet adnak a valóságról és gondolatokat, az idealista mégis egy szépség- vagy művészet-ideálból indul ki, míg a realista minduntalan hiányolja a valóságból az ideálisat és a róla való elképzeléseket minduntalan korrigálja. Realizmusa magába foglalja a relativizmusnak egy elemét, ábrázolásai relatíve realisztikusak, ha szabad magunkat így kifejezni, vagyis ha megértik, hogy ő a valóságot „ütközésbe viszi”.⁵⁹

Ismét Brecht középponti gondolata: a művészet a valóságot nem csupán tükrözi, hanem „ütközésbe viszi”, a totalitást: „csinálja”. A fenti idézet, miként a Heinével való kapcsolat végül elvezet bennünket arra a felismerésre, miért volt szükséges a harmincas évek derekán az elidegenítési effektussal kiegészíteni az epikus színház elméletét. Ha az epikus színház a valóság bizonyos szétbontását, elemi helyzeteinek olykor didaktikus

⁵⁷ Heine: „Werke”, IX, 46. Idézi, Brüggemann, H.: „Literarische Technik und soziale Revolution”. Versuche über das Verhältnis von Kunstproduktion, Marxismus und literarischer Tradition in den theoretischen Schriften Bertolt Brechts. Reinbek, 1973, 53.

^{58a} „Die Goetheschen Dichtungen bringen nicht die Tat hervor wie die Schillerschen. Die Tat ist das Kind des Wortes, und die Goetheschen schönen Worte sind Kinderlos. Das ist der Flucht alles dessen, was bloss durch die Kunst entstanden ist.” Brüggemann, i. h. 54–55.

^{58b} Heine: „Werke”, V, 254. Idézi Brüggemann, uo. 57. „Ach, teure Leser, wenn du über jene Zerrissenheit klagen willst, so beklage lieber, dass die Welt selbst mitten entzwei gerissen ist.”

⁵⁹ Brecht: „Arbeitsjournal”, I, 191. – 1940. X. 17.

felmutatását jelenti – az elidegenítési effektus azt a folytonos korrekciót képviseli, amely az „idealizálásokat” szűri ki, s olyan mozgását tárja fel, melyben a szubjektivitás valóban találkozik az objektivitással, melyben a történelem *formáló* és a gazdasági folyamatoktól *formált* tendenciái „találkoznak”, ahol az eltárgyasult felszín mögé behatol az elidegenítés aktív mozdulata, leleplezi elidegenedett jellegét, s felmutatja a felszín valóságának „relativitását”.

A TECHNIKA SZEREPE

Nem véletlen, hogy ehhez az elmélethez szervesen kapcsolódik a művészi-írói technika *semlegességéről* vallott brechti tézisek sora.

A technika – pl. a belső monológ, a montázs – merőben a leképezés eszköze. Nincs több funkciója, mint a közvetítés, a töredezett valóság és e töredezettség megszüntetésére irányuló művészi aktivitás között. Amikor Brecht Tollertől Joyce-ig a tőle szellemben idegen írók technikai eljárásait elfogadja és dicséri, úgy ezt azért teszi, mert nem hisz a művészi ábrázolás olyan organikusságában, mely a tartalom, a forma és az írói technika hierarchikus és kölcsönös feltételezettségéből indul ki. Mint a Hegelhez visszanyúló esztétikák, Brechté is a közvetítésen és közvetettségben alapszik. De míg például Lukács e közvetítést az egyestől az általánosig a típus érzéki megragadásában, a valóság folyamatainak cselekményesen eggyé fogott rendszerében fedezi fel, addig Brecht magát e világot is már csupán közvetettségben fogja fel – olyan második természetnek, melyet az elidegenedés teremtett s amelyet elemeire bontani s újra összerakni a művészet igazi feladata.

Az eleve feltételezett egységes valóság éppenséggel ezt az aktív közbeavatkozást zárja ki. A művészi technika hozzásegíthet a kettő összekötéséhez, újáteremtéséhez. Amikor Brecht arról beszél, hogy a *mimetikus* elvet a művészetben a *gesztikus* győzi le: akkor nem arra gondol, hogy a művészet valóságábrázoló funkcióját értelmezze át, csupán arra, hogy a valóság passzív tükrözése helyett egy megmutatót, aktívát helyezzen. „Az emberi magatartást, mint megváltoztathatót kell megmutatnunk, az embert, mint aki függ bizonyos gazdasági-politikai feltételektől, és *ugyanakkor* képes arra, hogy azokat megváltoztassa.”⁶⁰

A kettősség feloldása, totalitássá átformálása: az elidegenítés feladata. A gesztus-rendszeré, mely totalitásigényét már azzal is bejelenti, hogy a színházi megjelenítés valamennyi eszközét és eljárását átjárja, összehangolja s ezáltal új egységgé formálja. A színészi magatartás éppúgy, mint a díszlet, a jelmez, a világítás olyan illeszkedést kíván, amely e megváltoztatás lehetőségére „gesztusainak rendszerével” rámutat.

Az *organikus* helyett a *teremtett*, a magától keletkezett egység helyett a *létrehozott* Brecht esztétikájának magva.

Az a felismerés, hogy a valóság merő leleplezése csupán az ábrázolás egyik összetevője, továbbá az, hogy az összetevők új „keverése” vezethet az igazi művészi képhez, már benne rejtett a fiatal Brecht gondolatvilágában. Egy eddig meglehetősen elhanyagolt

⁶⁰ Brecht: „Schriften zum Theater”, 242. „Das Menschliche Verhalten wird als veränderlich gezeigt, der Mensch als abhängig von gewissen ökonomisch-politischen verhältnissen und *zugleich* als fähig, sie zu verändern.”

összefüggésre világíthat rá Brecht jegyzeteinek egyik bejegyzése, mely a szavakat mint a *dolgokat eltakaró jeleket* szemléli. Éppen a legmegszokottabb szavak – mondja Brecht –, mint a „ház” vagy „az ember” fedik el leginkább azt a lényeget, amit a ház és az ember jelenthet. „Mindezt (a valóságot) agyonveri a „házak” szó, mely megül az agyunkban és megakadályozza a dolgok megostromlását.”⁶¹

Ha eltekintünk a fogalmazás expresszionisztikusságától, feltűnő, hogy már itt a megszokás hegeli kritikájának egyik változatát kapjuk. Ahogy az „Enciklopédia” megfogalmazta, „a megismert attól, mert ismerjük, még nem megismert” – vagyis a megszokás elhomályosítja a dolgok lényegét.

Itt azonban nem csupán Brechtnek a megszokás elleni küzdelméről van szó, hanem egyszersmind arról is, hogy ezt a megszokást a *szavak* felől is megközelíti. Egy későbbi jegyzete nagyon érdekesen utal vissza a korai gondolatra, amikor Kantot tanulmányozva ezt írja fel: „A megismerés elméletének elsősorban a nyelvi kritikánál kell kezdődnie.”⁶²

A szavaknak ez az elfáradása ismét közös élménye volt a század *izmusok* felé orientálódó művészeinek. Feltűnik a futurizmus korai manifestóiban éppúgy, mint az expresszionizmusban. Felemlíteni itt e közös gyökereket csak azért lényeges, mert a Brecht-szakirodalomban elterjedt nézet, hogy az elidegenítés elméletének egyik – sokak szerint legfontosabb és kizárólagos – forrása Sklovszkij korai nyelvkritikai munkáiban lelhető fel.

Mielőtt ez érveket megvizsgálánk, hadd emlékeztessünk eddigi megállapításainkra Brecht esztétikai nézeteinek forrásairól. Közvetlen forrásokat igencsak nehéz bárhol kimutatnunk – még Hegel vagy Marx esetében is emlékeztetnünk kellett arra, hogy maga Brecht utasította el a közvetlen kapcsolat feltételezését. „Az epikus színház elveinek kevés közül van az előző évszázad első fele német filozófusainak esztétikájához.”⁶³

Am ugyanakkor láthattuk, hogy a közvetett kapcsolatok megannyi szála köti vissza Brecht esztétikai nézeteit Hegelhez, Heinéhez vagy Marxhoz. Ugyanígy a „nyelvi kritika” gondolatköre csak *közvetetten* kapcsolódik az orosz formalista iskola elképzeléseihez; a közvetlen bizonyítékokkal épp ezért kell óvatosan bánnunk. A Brecht-filológia a Sklovszkij-kapcsolat bizonyításában e közvetlenségre törekszik, hiába figyelmeztet rá például Lev Kopelev, hogy ez legfeljebb egy „internationale unverabredete Übereinstimmung”, vagyis egy „eltervezetlen nemzetközi egybehangzás” esete lehet csupán.⁶⁴

BRECHT ÉS AZ OROSZ FORMALISTÁK

A Sklovszkij-kapcsolat természetesen nemcsak elvileg érdekes, hanem Brecht pályájának állomásai szempontjából is. Tényszerűen bizonyítható ugyanis, hogy az elidegenítés kifejezés meghatározott gyakorisággal és elvi kifejezésben az 1935-től sorjázó elméleti cikkekben, vagyis Brecht második szovjetunióbeli útja után tűnik fel. Ha, a

⁶¹ Brecht: SZP. I, 22. (nyugatnémet kiad.). „Dies alles ist totgeschlagen durch das Wort Häuser, das uns im Gehirn sitzt und uns sichert gegen den Ansturm des Dinges.”

⁶² Brecht: SZP. I, 234. „Erkenntnistheorie muss vor allem Sprachkritik sein.”

⁶³ Brecht: GW. 15, 277. „Die Prinzipien des epischen Theaters haben wenig zu tun mit der Ästhetik der deutschen Philosophen aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts.”

⁶⁴ Kopelev, L.: lásd a 80. lábjegyzetet.

„Kivétel és a szabály” már a *fremd* és a *befremden* szavakat használta is, az elidegenítésnek, mint a brechti esztétika középponti kategóriájának feltűnése 1936-tól, illetve 38-tól bizonyítható.

Elsőnek John Willett angol kutató⁶⁵ említi, hogy feltételezhető a kapcsolat Sklovszkij „prijom otsztranyenija”, a „különössé tevés” eljárása és Brecht elidegenítési elmélete között. Willett és később R. Grimm, P. Böckmann, egybehangzóan vallják a közvetlen átvételt.⁶⁶

Mindenesetre feltűnő az időpontok egybeesése: Brecht moszkvai látogatása és az elidegenítés elméletének alkalmazása között. Bonyolítja a helyzetet, hogy Brecht barátainak visszaemlékezései megerősíteni látszanak ezt a feltevést. Így például B. Reich azt vallja, hogy „ismét magam előtt látom a Szpiridonovkán Tretyakov sötét szobáját. Ott ültem együtt Tretyakovval és Brechttel, aki különben nála szállt meg. Egészen rendkívüli színházi eseményről beszéltünk, hogy Mei Fan lan-ról vagy Ohlopkov egyik rendezéséről, arra már nem emlékszem. Én az előadás egyik részletére utaltam, amikor Tretyakov azt így igazította ki: „Igen, ez elidegenítés”, és ezzel cinkos pillantást vetett Brechtre. Brecht bólintott. Ez volt az első eset, hogy én az elidegenítés (*Verfremdung*) kifejezést hallottam. Ezért azt kell feltételeznem, hogy Brechthez Tretyakov közvetítésével jutott el a kifejezés.”⁶⁷

Bernard Reich visszaemlékezését még könnyű lenne hitelében megkérdőjelezni. De később Sklovszkij megerősítette ezt a feltevést egy Vlagyimir Posnernak adott nyilatkozatában.⁶⁸ Sklovszkij maga is azt vallja, hogy „Szergej Tretyakov egy nagyszerű ember – általa jutott el (az én felfedezésem) Brechthez, aki azt *Verfremdung*-nak keresztelte. De ami engem illet, bevallhatom, hogy aztán később Novalisnál is rábukkantam. Ezen kívül pedig Tolsztojnál is.”⁶⁹

Meglepő, hogy Sklovszkij a német romantika Brechttől is kritikailag elsajátított „íroniáját” jelöli meg mint az „idegenné tevés”, „különlegessé avatás” formalista elméletének forrását. Éppen ez mutatja azonban, hogy itt vándorgondolatról van szó. Méghozzá a hegeli „megszokás”-nak olyan, a valóság fejlődésétől egyre nyilvánvalóbbá tett jelenségről, melyet különböző módokon és különböző oldalakról dolgoztak fel a jelenségek fetisizáltságát észrevevő és azt kifejezni próbáló művészek.

Brecht épp azért, mert saját korszakát határvonalnak érzékelté, a radikális újítás szellemében túllépett az eredetiségnek – a polgári tulajdonviszonyokkal összefüggő – nézetein. Esméinek tartalma nem csupán pályatörténetéből (már említett plágiumpereiből) olvasható ki, hanem abból is, ahogyan az *idézet* és a *montázs* eszközeire tekintett.

Az idézet és a montázs felhasználása a valóságelemek változott szemléletét fejezi ki. A kultúra hagyományainak a tulajdonszemlélettől különböző felfogását. A montázs: a kultúra elidegenedésének felismerésén alapszik – az örökségben éppúgy nincs szerves

⁶⁵ Willett, J.: „The Theatre of Bertolt Brecht”, London 1959, 179–208.

⁶⁶ Grimm, R.: „Bertolt Brecht”, Stuttgart 1963, 33. – Böckmann, P.: „Provokation und Dialektik in der Dramatik Bertolt Brecht”, Krefeld 1961, 31.

⁶⁷ Reich, B.: „Im Wettlauf mit der Zeit”, Berlin 1970, 371–372.

⁶⁸ „Les Lettres Françaises”, 1964, 12.3 és 1965, 1.6.

⁶⁹ Id. Grimm, i. h. 154.

egység, miként a valóság felszíni összefüggései sem tükrözik belső kapcsolatait. A szerves egység felbomlásának diagnózisából a montázs egy *teremtett* – újjáteremtett – egység felé tör: mintegy befejezni akarja azt a folyamatot, melyet megfigyelt.

Nem véletlenül merült fel a montázs esztétikájának kérdése a harmincas évek vitáiban (például Ottwalt és Lukács között)⁷⁰, ugyanígy az évtized végének expresszionizmus vitájában (Bloch és Eisler hozzászólásában).⁷¹ Ernst Bloch a montázs és az örökség viszonyának legjobb kortársi kifejtője volt. A kulturális hagyomány egységének szétesése biztatja arra a század művészeit, hogy annak romjaiból idézetek és kivágatok segítségével új összefüggéseket igyekezzenek feltárni – Sztravinszkij zenei idézetei erre éppúgy utalnak, mint Eliot „Átokföld”-jének átemelt citátumai. A tegnap csupán egy kiemelés, átfunkcionálás segítségével illeszkedhet a mához s joggal figyelte meg Volker Klotz⁷², hogy ez a felbontás és átvétel a tegnapi formák idézete az irodalmi művészeteken belül a színházi mozgalmakban volt a legerősebb: az olasz Teatro del Grottesco, Chiarini vagy Rosso di San Secondo művészetében, Mejerhold biomechanikus színházában és – Brechtnél.

Itt ismét „eltervezetlen nemzetközi egybehangzásról” van szó, ahogy azt már Kopeljev nyomán idéztük. Amikor Eisler joggal mutat rá arra, hogy Brecht minden elméletnél erősebb befolyása volt a vásári komédiának, akkor ezzel e véletlen nemzetközi találkozás tényét erősíti. A marionett, a vásáros komédia vagy a Kasperltheater (paprikajancsi-színház) és Schaubudedemonstration (vásári mutatóványosok) nemzeti változatai annak a magas kultúra mögé szorult népi színjátéknak, melyet idézetként és montázként az avantgarde színházak felhasználtak.

S itt a kapcsolat a Sklovszkijtől felfedett ábrázolási mód, valamint az elidegenítés módszere között nagyon világos – immár épp attól, hogy csupán *közvetettségében* érvényes. A kontaktust – bár e forrásokat csupán kellő kritikával vehetjük át – Bernard Reich vagy éppen Sklovszkij szerint Szergej Tretyakov teremtette meg. Brechtnek ez a „szovjet összekötője” azonban nem csupán Sklovszkij nézeteiről tájékozathatta. Hanem a húszas évek szovjet áramlatainak olyan soráról, melyeknek Brechtel párhuzamos törekvései szembeszökőek. Tretyakov erősíthette fel Brecht érdeklődését Majakovszkij iránt, akit épp a realizmus vitában említ fel mint jelentékeny formarombolót.⁷³ Ejzenstein filmjeinek „montázstechnikája” se kerülhette el Brecht figyelmét: Tretyakov akkor volt Mejerhold munkatársa, amikor Ejzenstein is vele dolgozott.⁷⁴ Végül egy, az eddigi szakirodalomban elhanyagolt körülmény, hogy Sklovszkij a húszas évek végének irodalmi harcaiban a „Novij lef” folyóirat munkatársainak gárdájához tartozott: – a lapot ekkor Tretyakov szerkesztette.

⁷⁰ Lukács György: Riport vagy ábrázolás? ; „Művészet és társadalom – válogatott esztétikai tanulmányok”, Budapest 1968, 96–112. – Ottwalt és Brecht a „radikálisan új” művészetéről. „Adalékok az esztétika történetéhez”, II, Budapest 1972, 446–454.

⁷¹ Bloch, E.–Eisler, H.: Die Kunst zu erben – In Pinkernell-Zmegac; „Literatur und Gesellschaft”, Frankfurt 1973, 223–227., eredetileg: „Die Neue Weltbühne”, 1938/1.

⁷² Klotz, V.: Zitat und Montage in avantgardistischer Literatur und Kunst; Sprache im technischen Zeitalter”, 1976. okt. 274.

⁷³ Brecht: GW. 19, 334., 339.

⁷⁴ Vö. Hoover, M. L.: Brecht's Soviet Connection. Tretyakov: „Brecht Heute/Brecht Today”, szerk. John Fuegi, Frankfurt 1973, 39.

Józan és mérlegelő álláspontot foglal el ebben a kérdésben Ilja Fradkin: „Az elidegenítés konkrét kérdésének tisztázásával nem szeretném annak a szovjet baloldali művészetnek kétségkívül jelentős befolyását kisebbiteni, melynek Brecht húszas évekbeli művészi fejlődésére oly nagy hatása volt.” Fradkin szerint Mejerhold és a TRAM, valamint Ejzenstein és Pudovkin filmjei nemcsak eljutottak Brecht-hez, hanem alakító módon befolyásolták szemléletét, sőt „a LEF esztétikai és politikai pátosza” egészében közel állt hozzá.⁷⁵

Az elidegenítési effektus persze csupán az egyik – bár kétségkívül elhatározó jellegű eljárása Brecht színházi esztétikájának. A Sklovszkij nézeteivel való egyberímelés viszont még ennek is csak egy részét világíthatja meg. A két nézet összefüggését különben tartalmilag is elégséges megvizsgálni ahhoz, hogy ellentétes vonásaik kidomborodjanak.

Sklovszkij 1914-ben adta ki a „Voszkraszennyje Slova” (A szó feltámasztása) című tanulmányát. Ebben szerepel először a brechti elidegenítés előképének felfogható fogalom: a „meglátás”. „A megszokottat már nem megismerjük, csupán felismerjük.”⁷⁶ Sklovszkij a megszokás, a felszín ellen a dolgok és a szavak új életrekeltését szorgalmazza: a „világ élményét” csupán új formák eleveníthetik meg. A dolgok „felébredésének” módszere: a megújított forma az új látás, mely elsősorban a nyelv, a közlésmód frissességében jelenik meg. Az új nyelv – épp, mert nem a megszokás kliséiből táplálkozik, ellenállást fejt ki – ezzel serkenti a valóság észrevételét, megismerését.

Az „új látás”-t Viktor Sklovszkij 1917-es dolgozata „A művészet mint módszer” címen fejtette ki. Benne a híressé vált fogalom, a „prijom osztranyenija”.

Az osztranyenija jelentése: ritkává, sajátossá, különössé tenni. Igazi értelmét persze csak a *megszokás* szóval szembeállítva lehet megfejtetni, hiszen az osztranyenija a *sztrannoj* (idegen) szóból származik, s felismerhetően a hegeli szembeállításra megy vissza, a megszokás és az újrafelismerés ellentétére. Nyelvészetileg persze csak kényszerítetten értelmező fordítással lehetne az „idegenné tevést” az „elidegenítéssel” azonosítani.⁷⁷ Brecht orosz fordítója, Viktor Klujev az *otcsuzsgyenyije* szóval fejezi ki az „elidegenítést”.⁷⁸ Igaz, a két fogalom egybehangzásának a szovjet kritikában is vannak pártfogói⁷⁹ – egészében véve azonban a nyelvi megfelelés kérdése mellékes.⁸⁰ Az azonos kérdésfeltevés az esetleges nyelvi egyezéseken és különbségeken túl, mindenképpen rokonítja Sklovszkij és Brecht művészi törekvését.

Sklovszkij – ahogy azt Brecht egyik korai jegyzete is követelte – a „szavak kritikájának” oldaláról támadta a nyelvnek azt az automatizálódását és kiürültségét, mely az elidegenedésnek a köznapi kommunikációban és művészi tükrözésben egyaránt feltűnő jegye.

Brecht ugyanígy foglalkozik a „szavak kritikájával” Egyfelől igyekezett lehatolni az egyszerű beszéd automatizmusoktól érintetlen rétegeibe; másfelől a „gesztusok nyelvének” kimunkálásával megkereste a mondatok világánál ősbib és érintetlenebb közlési

⁷⁵ Fradkin, I.: „Bertolt Brecht. Weg und Methode”, 472.

⁷⁶ Sklovszkij, i. h. 3. „Mű nye perezsivajem privicsnoje, nye vigyim evo, a uznajem.”

⁷⁷ Veszélyeiről lásd Fradkin, I.: Bertolt Brecht – hudozsnik műszái; „Tyeatr”, 1956/1, 147.

⁷⁸ Klujev, V. G.: „Tyeatralno-eszteticeszkije vszladi Brehta”, M. szkva 1966, 143.

⁷⁹ Singermann, B.: O tyeatre Brehta; „Jean Vilar i drugije”, M. szkva 1964, 141–142.

⁸⁰ A vitát ismerteti Kopelew, L.: Brecht und die russische Theater-Revolution; „Brecht Heute/Brecht Today”, 25.

szisztémát. Sklovszkij „prijom osztranyenijja”-jával ott érintkezik Brecht felismerése, hogy mindketten feléreztek a nyelvet pusztító polgári világ banalitására. Ha Brecht a *paprika-jancsi-színházban* s a vásári komédiában kereste a szó és mozdulat felfrissítésének ősforrását, úgy Sklovszkij is a népi műfajokhoz való visszatérésben. Ahogy a „Szentimentális utazás” visszaemlékezéseiben mondja: „Alapjában véve a művészet ironikus és romboló. Benépesíti a világot. Feladata, hogy egyenlőtlenségeket teremtsen. S ezt hasonlatokban teszi. A művészet új formákat teremt, azáltal, hogy az alacsonyabb formákat kanonizálja. Puskin a *Stambuch*-költészetből merített, Nyekraszov a bohózatból bűjt elő, Blok a cigányrománcokból, Majakovszkij a humoros költészetből.”⁸¹

A Sklovszkij-párhuzamot persze némi — bár kritikával fogadandó — életrajzi vonatkozás is valószínűsíti. Ugyanakkor számos olyan művészi kezdemény sorolható fel, melyek az elidegenítési effektussal ugyanígy harmonizálnak, egybehangzanak, mint az „osztranyenijja”. A nyelvi automatizmus, a társadalmi kapcsolatok elhomályosodását, az élet drámaiatlanságát megannyi elméleti és gyakorlati kísérlet próbálta feloldani. Eljárások és eszközök sorának története a húszadik század avantgarde-jának múltjából szép számmal felsorakoztatható: Reinhold Grimm és Renate Lachmann összegyűjtötte az elidegenítéssel párhuzamos kísérletek sorát.⁸² Így utalnak Wolfgang Kayser szóhasználatára, aki Chirico festményeinek „render strano” (idegenként bemutatni) fogalmát németre a *Verfremdung* (elidegenítés) szóval fordítja. Marianne Kesting Cocteau „rappel à l'ordre”-jában fedez fel az elidegenítési effektushoz hasonló vonásokat.

De maga Sklovszkij is — ezúttal akaratlanul — utal egy olyan összefüggésre, mely az ideáknak ezt a kölcsönhatását jellemzi, s melynek a szakirodalom eddig kevés figyelmet szentelt. „A széppróza”⁸³ bevezetésében felemlíti, hogy a „meglátás” és „megismerés” ellentétének elmélete — különböző közvetítőkön át — eljutott John Deweyhez és az amerikai behavioristákhoz. Brecht — mint erre Schumacher és Fradkin is utal⁸⁴ — maga is tanulmányozta s egyetértéssel fogadta a behavioristák törekvését, hiszen ennek az elméletnek egyik lényeges elve a viselkedés automatizmusának felismerésén alapszik. Ha Brechtnek csakugyan közvetítette Tretyakov az orosz formalisták és Sklovszkij nézeteit — úgy azok már megművelt talajra hullottak. Meglehet, hogy az ideák történetének érdekes vándorútján — egy világljáró eszme más és más formáinak kereszteződése formálta ki Brechtben az elidegenítés elméletét.

Az elidegenítés elméletének analógiái persze arra is rávilágítanak, hogy a megszokás, az automatizmus, az elidegenedésnek e nyelvi és viselkedésbeli tünetei csakugyan kínzó gondot jelentettek a század avantgarde mozgalmaiban. Középponti helyüket éppen az analógiák nagy száma tárja fel. Egymástól függetlenül, de egymásra rímelően született meg az elidegenedés legyőzésének egy-egy „eljárása”, módszere.

Brecht különleges szerepét persze az is elárulja, hogy nála egyedül érvényesülhetett következetesen és egyetemesen a megoldás kísérlete, a *V-effektus*. Brecht nem csupán technikai eljárásra, hanem egy világnézetre alapított módszerre talált rá.

⁸¹ Vö. Sklovszkij: „Sentimentale Reise”, Frankfurt 1964, 321.

⁸² Vö. Lachmann, R.: Die Verfremdung und das „Neue Sehen” bei Viktor Sklovszkij; „Poetica”, 1970/3, 229. — Grimm, R.: Verfremdung. Beiträge zu Wesen und Ursprung eines Begriffs; „Revue de Littérature Comparée”, 1961/35, 207–236.

⁸³ Sklovszkij, V.: „Hudozsjesztvennaja Proza”, Moszkva 1959, és Budapest 1963, 9.

⁸⁴ Fradkin, i. h. 154. — vö. még White, J. J. — A Note on Brecht & Behaviorism. — Forum for Modern Language Studies, Vol. VII. N. 3.

Nem elhanyagolható tehát ebből a szempontból sem az a Hegeltől Marxig, majd Leninig húzódó elméleti vonal, melynek tanulmányozása Brechtet hozzásegítette gyakorlatának kialakításához. Eisler joggal figyelmeztet rá, hogy nem elég Brecht marxizmusáról beszélni; többet és alaposabban tanulmányozta Lenint, mint azt eddigi életrajzírói bemutatták. S bár Brecht olvasmányairól még nincsenek kimerítő adataink: feltehető, hogy a „Filozófiai füzetek” megjelenése – a harmincas évek elejének egyik szenzációja – ugyancsak felébresztette Brecht figyelmét.

Lenin itt megvilágítóan foglalkozik a megszokás leküzdésének ismeretelméleti gondoljaival. Sklovszkij például a „Filozófiai füzetek” megjelenése után épp ebben a szövegben kereste az automatizmus felszámolására irányuló művészi eljárásának igazolását. Az ideák kereszteződésének újabb példája, hogy a megszokásra vonatkozó Lenin-jegyzetek épp Hegelnek a „Logika tudománya” című művéhez fűződnek,⁸⁵ a passzusokhoz, melyekből Brecht elmélete indult útjára. „A szokásos elképzelés megragadja a különbséget és az ellentmondást – írja Lenin –, de nem ragadja meg az egyikből a másikba való átmenetelt, pedig ez a legfontosabb.”⁸⁶

Lenin itt a megszokásból támadó automatizmust bírálja: az észrevevés hibáit. Azt a jelenséget veszi szemügyre, hogyan fosztja meg a dolgok dialektikus viszonyát az „alacsonyabbrendű” szemlélet merevsége.

Csak a gondolkodó ész győzheti le ezt a merevséget. A gondolkodó ész – folytatja Lenin – „a különböző letompított különbségét, a képzelet puszta különféleségét *lényegi* különbséggé, ellentétte élezi ki. A különféleségek csak az ellentmondás csúcspontjára emelve lesznek mozgékonyak (regsam) és elevenek egymással szemben, csak így kapják meg azt a negativitást, mely az *önmozgás és elevenség belső lüktetése*.”

Lenin itt a gondolkodó észnek juttat olyan szerepet, mely az ellentmondásokat kielezi, méghozzá éppen a hétköznapi szemlélet banalitásával, megszokásával szemben. Sklovszkij ebben a felfogásban látja igazolását az osztranyenyijának, a felszín „megváltoztatására” törekvő művészi eljárásnak. „A megértés kiélesítésének egyik módja az, ha a dolgokat egymással ellentétbe állítjuk a jelzés (a szó) megváltoztatásával, és a dolgokat új sorrendbe, új viszonylatba, élő láncolatba helyezzük.”⁸⁷

Brecht hasonlóképpen fogta fel módszerét: ez a dolgok kiélezésének, az ellentmondások csúcspontjának megjelenítésére szolgáló eljárás.

Sklovszkij és Brecht felfogásának persze eltérései is jelentősek. Míg az orosz formalisták merőben a művészi eljárás aspektsaiból indultak ki – a művészi mint olyan Brechtnél a gondolatnak nem végeredménye, csupán kiindulópontja. Brecht „hegelianizmusát” az választja el az „eljárások” kísérleteitől, hogy mindig cselekvésre orientált. Brecht a formában egyszerű funkciót lát. Megismerő funkciót, persze. A már idézett naplóbejegyzésben a realizmust kiemeli a „widererkennen”, az újrafelismerés, ráismerés Hegeltől is bíralt kategóriájából: nem véletlen, hogy itt is a realizmus „megszokott” (gewöhnlich) szemlélete ellen szól. A realista az, aki „az érzéki csalódások és

⁸⁵ Sklovszkij: „A széppróza”, i. h. 121.

⁸⁶ Lenin: Filozófiai füzetek; LÖM 29, Kossuth, Budapest 1972, 116.

⁸⁷ Sklovszkij: „A széppróza”, i. h. 121.

elfátyolozottságokkal szemben a cselekvés eszközével tárja fel a valóságot”.⁸⁸ Az elidegenítési effektus tehát nem más, mint eszköz az ellentmondások kiélezésére, azért, hogy – a lenini értelemben – a különféleségek az ellentmondás csúcspontján teljes mozgalmasságukban jelenhessenek meg.

Brecht módszerének rendkívül jelentős a filozófiai megalapozottsága. E napló-bejegyzést azért idéztük többször is, mert a nem közvetlenül nyomdafestéknek szánt sorokban a hegeli fogalmak mintegy a brechti gondolkodás anyanyelvének látszanak: az „*Erkennen*” és a *Widererkennen*” – a megismerés és az újraráismerés, a megszokottság s a dialektika cselekvő oldalának hangsúlyozása – látható – mélyen szervült Brecht gondolkodásához.

Brecht realizmus-fogalma tehát egy sajátos rendszert épít fel, melynek elemei csakis összefüggésükben értelmezhetők teljességükben. Brecht a *V-Effekt*tel voltaképp a különösségnek azt az esztétikai kategóriáját kereste, mely a valóság és a művészi kép között közvetít. Ám ez a különösség – az elidegenítés – nem jöhet létre organikusan, az alkotás – elvonatkoztatás magától értetődő rendjében. Létrehívója csupán a „gondolkodó ész” lehet, a kiélezés, az eljárás, a módszer. A dialektika cselekvő felfogása azt jelenti, hogy az író tudatos aktivitással a valóságot nem csupán ábrázolja, hanem – „meistert”: uralkodik rajta. Ahogy Bacont idézve Brecht már az epikus színház kapcsán is kijelentette: a természet azt szereti, ha parancsot adnak neki. Mindazt azonban, ami ez eljárásban „mesterséges”, tehát szubjektív – a brechti módszer folytonosan korrigálja. S itt ismét egy – a klasszikus német irodalomból jól ismert – ellentétpárt fordít meg dialektikusan Brecht.

A naiv és a szentimentális költészet ellentétéről van szó.

A POLÉMIA SCHILLERREL

Schiller művészete erőteljesen foglalkoztatta Brechtet. A természetes és a teremtetett művészet korszakainak ellentétét talán Schiller fejezte ki a legpregnansabban, amikor az egyiket a *naiv*, a másikat a *szentimentális* költő típusával jellemezte. A Goethe–Schiller-levelezés egyik legfontosabb gondja pedig éppenséggel a *rapszodosz* és a *mimus*, vagyis az epikus és a drámai költő különböző tulajdonságairól szól. Épp e különbségtéves meghaladottságára mutat rá Brecht.⁸⁹ E Schiller-bírálatok ellenére is túlzásnak rémlik a Käthe Rülicke-Weiler közlésében megőrzött kijelentés: „Alapjában véve – a német esztétikában – én polemizálok Schillerrel.”⁹⁰

Ez a polémia nem egyértelmű. Nem véletlen, hogy Dürrenmatt nevezetes Schiller-emlékbeszédében a kortárs színpadi költők közül Brechtet nevezte igazán schillerizálóknak. „Ez a nagy író a szentimentális költő megszélsőségesebb esetét példázza. Túllépett a

⁸⁸ Brecht: „Arbeitsjournal”, i. h. I, 142. – 1940. VIII. 4. „Die realität gegenüber allen verschleierungen und täuschungen zur geltung bringt und in das reale handlung seines publikum eingreift.”

⁸⁹ Brecht: GW. 16, 684.

⁹⁰ Rülicke-Weiler, K.: Bemerkungen Brechts zur Kunst. Notate Brecht-Sonderheft. Weimarer Beiträge, 5. 1968. „Im Grunde Führe ich – in der Deutschen Ästhetik – eine Polemik mit Schiller.”

lázadás stádiumán, hogy forradalmár legyen, színházával megváltoztathassa a valóságot.”⁹¹

Dürrenmatt itt az élet közvetlen megváltoztatására törekvő akaratot azonosítja a schilleri magatartással: a szentimentális pedig a naiv-természetesség ellentéte: a mesterséges világot létrehozó költőé.

Brecht meghaladottnak és korszerűtlennek érezte az organikus-mesterséges művészi tükrözés merev ellentétét.⁹²

Brecht az elidegenítési effektussal nem a szó köznapi értelmében akart „elidegeníteni”. Az *elidegenítés* a közélhozás módszere; épp az *elidegenedést* szünteti meg. S az eredmény – Brecht törekvése szerint – az új felismerésének és a cselekvésnek egysége, vagyis a „naivitás” helyreállítása. Módszerében a *mesterséges*, a *teremtett* csupán mint mozzanat szerepel – mint a lenini *gondolkodó ész* mozzanata: mely a tagadással, az ellentétek kiélezésével tesz „szert ama negativitásra, mely az *önmozgás és elevenesség bennlakozó érverése*”.⁹³ Az elidegenítésnek, ebben a lenini értelemben kell visszavezetnie a „naivitáshoz”, az események önmozgásához, elevenségéhez. Brecht óvatosságból jegyezte fel figyelmeztetésként, hogy „az elidegenítés: megértési módszer, a tagadás tagadása”.⁹⁴ A mesterségesen létrehozott totalitás: a dolgok naiv egységének visszaállítására szolgál.

S ezzel visszaérkeztünk a hegeli kiindulóponthoz. Brecht dialektikus formulája nem véletlenül idézi vissza minduntalan Hegelt. A „művészi korszak végével” az eredeti naivítás, a lényeg és létezés egysége közvetlenül nem helyreállítható. De éppen bizonyos kerülőutakon (Hegelnél még a reflektáltság) bejárható ez az egység. Brecht egyik végső és testamentumként is felfogható megjegyzése volt: „A naiv: esztétikai kategória, a legkonkrétabb.”⁹⁵ A konkrétság marxi értelemben azt jelenti, hogy sokféle meghatározottság eredménye. A konkrét mindig közvetettségekből épül. A naiv nem a maga „naivításában” jön létre, hanem áttételek révén valósulhat meg.

Ezért igazi és tartalmas naivítás.

Joggal mondja erről Wekwerth: „Érdekes lenne . . . az elidegenítést egyszer nemcsak filozófiai oldaláról leírni . . . hanem a naivítás felől . . . Csupán az elidegenítésnek a naivítás oldaláról történő leírása mutatja meg először legsajátabb lényegét, ami a művészeti . . . Itt ugyanis a tudományosság az elidegenítés révén a naivítás impulzusát nyeri el.”⁹⁶

Az elidegenítésnek azonban mindkét „leírása” – a filozófia és praxis felől is: jogos. Hiszen benne – mint ezt Wekwerth is jól látja – egy filozófiából származó fogalom nyeri el gyakorlati-művészi felhasználását.

Mindkét leírás jogos. Mint ahogy nem ellentétes, hanem egymást kiegészítő azoknak a véleményeknek sora, melyek egyfelől a filozófiai forrásokat, másfelől csupán a művészi

⁹¹ „A dráma művészete”, szerk. Ungvári Tamás, Budapest 1974, 153.

⁹² Lásd „Arbeitjournal”, i. h. II, 808. – (1948. I. 3.)

⁹³ Lenin: Filozófiai füzetek; LÖM 29, 117.

⁹⁴ Brecht: GW. 15, 360. „Verfremdung als ein Verstehen. (Verstehen – nicht Verstehen. Negation der Negation.)”

⁹⁵ Id. Wekwerth, M.: Auffinden einer Ästhetischen Kategorie; „Sinn und Form”, 1957/2, 266. „Das Naive ist eine Ästhetische Kategorie, die konkreteste.”

⁹⁶ Wekwerth, M.: „Theater und Wissenschaft”, 1972, 8.

önállóságot emelik ki. Ludwig⁹⁷ felsorolja az erről vallott vitázó nézeteket. Idézi például Alexander Dymshitzét: „Az elidegenítési-effektust ... ezt az úgynevezett 'távolságtartást', mely az igazsághoz vezető legrövidebb utat jelenti, Brecht nem feltalálta, hanem az felfedezte. Megtalálta Shakespeare-nél és Breughelnél, a népek folklórjában, de ugyanígy E. T. A. Hoffmann-nál és Gogolnál.”⁹⁸ Ez az álláspont egy már létező világirodalmi gyakorlat örökösének mutatja be Brechtet. De ugyanakkor nem vet számot azzal, hogy Brecht mindezt *kizárólagos módszerre* avatta, másrészt Dymshitz ezt merőben művészi eszköznek jellemzi s ezzel filozófiai világnézeti szerepét csökkenti.

Dymshitzhez hasonló nézeteket hangoztatott Hanns Eisler is. „Brecht igazából az elidegenítéssel született. Ez az a nagy elidegenítés, a paprikajancsiké, a vásári színházé, a népművészeté. Nem Brecht találta ki az elidegenítést.”⁹⁹

Egyfelől tehát úgy rémlik, hogy a művészet „naiv” örökségének elsajátítása vezetett volna az elidegenítési effektus felfezéséhez, újraalkalmazásához. Másfelől azonban ugyanilyen jogosnak látszik azoknak a kutatóknak az álláspontja, akik az elidegenítési effektus forrásául a filozófiai örökséget tekintik.¹⁰⁰ Brecht az elidegenítés művészi eljárását a dialektikus materializmusból fejlesztette ki.

Valóságos-e az ellentmondás a „naiv” és a „filozófia”-pártiak között? Brecht filozófiai fejlődésének fontos állomásán, a Descartes-tanulmányokban foglalkozik az egyéninek és objektivitásnak, a gondolkodásnak és a létnek kategóriáival. Descartes-ban éppen a „*cogito*”-nak (az egyéninek, a gondolkodó én-nek) és a „*sum*”-nak (a létezésnek) egybefonódását csodálja. Ugyanitt jegyzi meg Brecht, hogy ezt a *cogitót* az hitelesíti, hogy cselekvő filozófiává, magatartássá tudott válni: vagyis a gyakorlatban kapcsolta össze a gondolkodást a léttel.

Descartes-tól Hegelig mindig azt kutatta Brecht, hogyan sikerült a gondolkodónak a cselekvésben (a magatartásformában) összekötnie az eszmét a valósággal. Tudatosság és naivitás, kitalálás vagy felfedezés számára ezért meghaladható dialektikus ellentétpárok voltak. Csak a kettő együttes érvénye, magasabb szintézisbe történő felemelése jelenthette Brecht számára egy fogalom valóságát.

A dolgok ravaszságát éppen ellentétességük jelentette Brechtnek. A mindenkori kizárólagossággal – egy eszme vagy tény egyoldalú kimerevítésével szemben – az ellentétekben gondolkodás ironiáját szegezte Brecht. Ilyen értelemben igaz, hogy az elidegenítés elméletének egyik forrása a romantikus ironia.

Brecht szemében Hegel is ezt az ironiát képviseli. A dialektikában megtestesülő magatartás – melyet Descartes-nál éppúgy keresett, mint Hegelnél – a kételkedésé, a szkepszisé.¹⁰¹ Ezért nevezheti Brecht egyik alakja a hegeli logikát „a világirodalom leghumorosabb művének”.¹⁰² Egy további megjegyzésében Marx és Engels „humorát” (azaz ellentétekben gondolkodó módszerét) jellemzi. „Emellett javukra szól, hogy

⁹⁷ Ludwig, K. H.: „Bertolt Brecht philosophische Grundlagen und Implikationen seiner Dramaturgie”, Bonn 1975. (Jegyzetek 16–17.)

⁹⁸ Dymshitz, A.: „Brecht-Dialog”, 1968, 85.

⁹⁹ Bunge, H.: „Fragen Sie mehr über Brecht – Hanns Eisler im Gespräch”, München 1970, 150.

¹⁰⁰ Mittenzwei, W.: „Gestaltung und Gestalten im modernen Drama”, Berlin–Weimar 1965, 241.

¹⁰¹ Vö. Riedel, M.: Bertolt Brecht und die Philosophie; „Die Neue Rudschau”, 1971, 76.

¹⁰² Brecht: Flüchtlingsgespräche; „Prosa”, II, 235.

humoruk van. Én még nem találkoztam olyan emberrel, aki humor nélkül képes lett volna Hegel dialektikáját megérteni.”¹⁰³

Az elidegenítés elmélete így már gondolati formájában is felmutatja a kritikai magatartásának azt a sajátosságát, mely előbb a romantika iróniájában, majd a hegeli filozófiában, végül a dialektikus materializmusban teljesedett ki. Az élet ravaszságának megértésére való törekvés Brechtben csakugyan egybekapcsolt számos hagyományt. Ezek önálló értelmezése, újrafelfedezése teszi az elidegenítés elméletét jelentős művészi kísérletté. Teljes megértéséhez tehát éppúgy szükséges a Brechtől feldolgozott filozófia örökségének feltárása, mint az eljárás „naiv” oldalának története: a vásári színháztól, a népi groteszken át Pirandello és az expresszionisták törekvéséig.

A források nem azonosak a végeredménnyel. De épp a források gazdagsága emeli ki a brechti eljárás eredetiségét.

¹⁰³ Brecht: „Prosa”, II. 236. „Nebenbei es spricht für sie (Marx und Engels), das sie Humor haben. Ich habe nämlich noch keinen Menschen ohne Humor getroffen, der die Dialektik des Hegel verstanden hat.”