

Brecht és a Berliner Ensemble

**UTAK
ESZMÉK
VITÁK**

Véletlen szerencse folytán a brechti drámával és színjátzással magában Brecht színházában ismerkedtem meg. 1956 őszén, kevéssel az író halála után a Berliner Ensemble-ban láttam előbb a *Mutter Courage-t*, majd a *Kaukázusi krétakört*.

A *Mutter Courage* — mint ismeretes — a harmincéves háború krónikája, előtérben a markotányosnő és gyermekei sorsának alakulásával, annak a tragikus reménytelen és kilátástalan küzdelemnek az ábrázolásával, melyet a háborúból élő, üzletelő anya folytat, hogy gyermekeit a háború veszedelmeitől megmentse. Nem családi dráma, melynek háttérét

a háború alkotja, hanem a háború természetrajzának ábrázolása egy család életének tükrében. A szereposztás parádés volt: Kurázi anyót Helene Weigel, Brecht özvegye játszotta, a szakácsot Ernst Busch, a néma lányt Angelika Hurwitz s a többi szerepet is egytől egyig elsőrendű színész elevenítette meg.

A legfőbb meglepetést mégsem a színészek játéka, jobban mondva nem csak a színészek játéka jelentette.

Amint az előadás megkezdődött, legelőször az tűnt fel, hogy a nálunk és a többi szocialista országban (magában az NDK-ban is) akkoriban divatos nehéz, naturalista díszletekkel ellentétben itt alig-alig volt díszlet. A forgószínpad korongja feltűnő, már-már hivalkodó nyíltsággal körözött az orrunk előtt, azon haladt a forgási iránnyal szemben a markotányosnő két fia, magával húzva a szekeret, melyben az anyó s a néma lány ült. És mondták a szöveget egymásnak, vagy hátra-hátra szólva, s mire a színpad egyik sarkából a másikba értek, vége volt a jelenetnek. Ez volt a második meglepetés. A hagyományos felépítésű drámák ugyanis szabályos hármas tagoláshoz és hosszabb expozícióhoz szoktattak bennünket. A darab fő kérdése rendszerint már az első felvonásban körvonalazódott, kialakultak az arcvonalak, s el is jutottak bizonyos fejlődési pontig, hogy azután a szálak összekuszálódjanak, s végül vagy a tragikus, vagy a szerencsés kifejtet felé haladjanak. Itt mire értelmileg és érzelmileg maximálisan a színpad hatása alá kerültünk, sötétség borult ránk, s rövid szünet után már az újabb jelenet címét megjelölő feliratos tábla meg a közben felhangzó összekötő dal vette igénybe figyelmünket. Az egymásra következő képek úgy hatottak, mintha valaki részesévé tett volna egy minden idegszálát lekötő játszmának. Amikor épp belefeledkezni, egyszerre mindent eltakarna, és így szólna: most pedig gondolkozzatok! Egyszer, kétszer, ötször, tízszer...

Hogy a néző kivel tartson, érzelmileg kivel azonosuljon? — ez a hagyományos drámák és előadások esetében meglehetősen hamar, rendszerint már az arcvonalak kirajzolódásakor eldől. A rendező és a színész gondoskodik arról, hogy az azonosulás fokozatos és teljes legyen. A *Mutter Courage* előadásán a szereplők egyikével sem lehetett azonosulni; amikor már-már megtörtént, mintha egy láthatatlan kéz nehezedett volna az ember vállára, s ugyanúgy megálljt parancsolt volna, mint a jelenetek végén a generálsötét. Kurázi anyóhoz a legközelebb akkor kerültünk, amikor az előadás közepe táján, második fiát is elveszítve, kikelt magából, és eszelősen átkozta el a háborút. Ha a dráma csak az ő sorsát taglalta volna, ha ő lett volna a főhős, aki körül a többiek keringenek, itt az egésznek vége is szakadhatott volna. De a képek tovább perogtek, neki el kellett látnia is veszítenie, hogy a végén fásultan és ködös tudattal, mindentől megfosztva és végképp magára maradván, húzza, csak húzza a szekeret.

Brecht költői és prózai munkái alapján is századunk jelentős írói közé tartozik, az irodalom- és művelődéstörténet mégis elsősorban drámaíróként és a színházi művészet megújítójaként tartja számon. Első darabjától, a huszonegy éves korában megírt *Baáltól* kezdve, őt a színház hármas értelemben is foglalkoztatja: mint drámaíró, rendezőt és színházestétát. Nem egészen tíz évvel a *Baál* megalkotása után, amikor a hagyományos drámával való szakítás során eljut a tan-drámák (*Lehrstück*), később az epikus drámák kidolgozásához, sajátos kifejezési módjának megtalálásához, felszabadultan ontja egymás után a darabokat: *Maha-*

gonny város dicsősége és bukása (1927), Koldusopera (1928), Lindbergh repülése (1928), Aki igent mond (1929). Már itt, ebben a korai szakaszban megfigyelhető tevékenységének egy-két olyan sajátossága, melyet nem mechanikusan, de jól felismerhetően a továbbiakban is nyomon követhetünk: Brecht rendkívüli frisséggel változtatja a közvetlen valóságból és a történelemből merített témákat, alakítja drámai anyaggá a hétköznapi tapasztalatait, vagy dolgozza át időszerű intelmeket hordozó színpadi művekké az elődöktől hagyományozódott alkotásokat. A fasizmus uralomra jutása után van egy szakasza, amikor a közvetlen napi aktualitás nyomul előtérbe (*A gömbfejűek és csúcsfejűek, Rettegés és inség a Harmadik Birodalomban, Carrar asszony puskái*), s a hatás érdekében még a beleérzést elősegítő eszközöktől sem „riad vissza”. A negyvenes években viszont, a Koldusopera nyomán támadt világhírnevét öregbítő nagy és jelentős művek szakaszában több a példázat s kevesebb a közvetlen valóságból merített téma. A művek célzata azonban nem változik. A példázatok nem a történelem rekonstrukciója, hanem a jelen sorsdöntő kérdéseinek kiemelése és távlatba állítása miatt vonzzák.

A másik jellegzetesség: bárhonnan meríti is témáját, a jelenségeket történelmi voltokban és társadalmi összefüggéseikben vizsgálja. A Koldusoperában nem a különös környezet folklorisztikus jellegzetességei kötik le figyelmét, hanem elsősorban az alvilág és a hivatalos hatóságok kapcsolata, s valamennyi művének jellegzetessége, hogy a jelenségek magyarázatát elsősorban a külső, objektív tényezőkben keresi, és csak ezeken keresztül, másodsorban a jellemekben; hogy az egyenes vonalú jellemfejlődésnél jobban érdeklik az ugrásszerű, hirtelen változások s azok a körülmények, melyek a változásokat létrehozzák és meghatározzák.

Hajlamán kívül életkörülményeinek alakulása is erősíthette Brecht vonzalmát a dráma iránt. A hitlerizmus elleni tiltakozásként vállalt több mint egy évtizedes emigrációja során, a színpadról minden műfajnál hatásosabban szólhatott a kortársakhoz, győzhette meg őket ügyének igazáról, s a viszonylag rövid terjedelemben a fordítást is meggyorsíthatta, elvárhatta az útból a nehézségek és akadályok egy részét. Talán ezzel is magyarázható, hogy az emigráció keserves éveiben Dániából a skandináv államokba, majd Finnországba és az Egyesült Államokba vándorolva igen rövid idő alatt születik meg a Koldusopera mellé állítható művek sora: *Allítsátok meg Arturo Uit, Mutter Courage, Galileo Galilei élete, A szecsuaní jölélek, Puntila úr és szolgája, Matti, Svejk a második világháborúban, Kaukázusi krétakőr*.

Hogy Brecht a színpadi művészetet a drámaírással egyenlő értékűnek tartotta, arról nemcsak nyilatkozatai győznek meg, hanem főként a tény, hogy már 25 éves korában bemutatkozott rendezőként is. Marlowe II. Edwardjának szövegét Lion Feuchtwangerrel együtt dolgozta át, ő azonban a színpadra állítást is vállalta. És életének utolsó szakaszában, a Német Demokratikus Köztársaságban történt 1948-as letelepedésétől haláláig, idejét döntő mértékben a rendezésnek és a Berliner Ensemble vezetésének szentelte.

A színházzal összefüggő harmadik területen, a színházesztétikában Brecht olyan feladatra vállalkozott, mint Gauss, Lobacevszkij vagy Bolyai János a matematikában: egy új, minden addigótól különböző színházesztétika kidolgozására. A vállalkozás kezdeti eredményeit már műveinek első gyűjteményes kiadásában, az emigrációt megelőzően kiadott *Versucheban* (Kísérletek) megtaláljuk. A hét kötetben a drámák mellett igen jelentős terjedelemben jutott az elméleti írásoknak, vitacikknek, nyilatkozatoknak, s körülbelül másfél évtizeddel később a Berliner Ensemble-ban kifejtett gyakorlati tevékenység kéz a kézben haladt a felvetődő újabb és újabb kérdések elméleti általánosításával, a tételek finomításával és árnyalásával.

Véletlen szerencsének mondtam, hogy a brechti színjátszással a schiffbauerdamm-i színházban ismerkedtem meg, mert így elkerülhettem azoknak az áldilemmáknak a sorozatát, melyek elméletének két központi fogalma: a nem-arisztotelészi dramaturgia és az elidegenítés — ahogy Brecht nevezi: a V-effektus (Verfremdung-Effekt) —, illetve ezek kapcsán az értelem—érzelem viszonya körül kialakultak, és gyűrűnek bizonyos értelemben mind a mai napig.

Brecht 1930-ban a *Mahagonnyhoz* fűzött megjegyzéseiben fogalmazta meg először a színház drámai és epikus formája közötti különbséget, egy nagyvonalú mozdulattal arisztotelésziné minősítvén általában a hagyományt, és nem-arisztotelésziné a saját dramaturgiáját. A különbséget jelölő főbb pontok között ilyenneket olvashatunk: a színház drámai formájában „a színpad megtestesít egy folyamatot”, az epikus színházban „elmond egy folyamatot”; ott „a nézőt bevonja egy aktusba, és feléli aktivitását”, itt „szemlélőjévé teszi, de felébreszti aktivitá-

sát"; az első „szuggesztíóval dolgozik“, a második „érvekkel“; ott „a figyelem tárgya a kimenetel“ (végkifejlet), itt „...a menet“ (folyamat); az elsónél „az események egyenes vonalban haladnak“, a másodiknál „kanyarognak“ stb. stb.

A különbségeket — mint látható — Brecht meglehetősen sarkosítva fogalmazta meg, s bár a hozzájuk fűzött lapalji jegyzetben figyelmeztetett, hogy főként hangsúlyeltolódásokról van szó, a köztudatban az ellentétek meglehetősen abszolutizálódtak. Hogy a drámák grafikonja másként ível, mint a hagyományosaké, azt a *Mutter Courage* előadása is bizonyította, s különösen aláhúzza az a fennebb is kiemelt vonás, hogy a címszereplő az előadás közepe táján került hozzánk, nézőkhöz, a legközelebb. A dráma által felvetett problematika azonban az utolsó képig nyitva maradt. A dráma pályáíve más volt, mint a hősnőé, és szükségképpen volt más, mert az írói koncepció értelmében a *Mutter Courage* nem csak Mutter Courage-nak, a személynek a drámája, hanem Mutter Courage és családja sorsán keresztül a harmincéves háborúnak a drámai krónikája. Még általánosabb vonatkozásban: ember és háború viszonyának szociológiai, filozófiai és etika vizsgálata.

A drámai építkezés és a színpadi ábrázolás kettős értelemben is tükrözte egység és különbözőzés dialektikáját. Az előadás kibontakozása során egyre biztosabban kezdtem érezni, hogy a kép-, illetve jelenetvégi sokk, a belefelekedés előtti pillanatban félbeszakított hatásmechanizmus nemcsak a jelenetek elválasztásának, hanem összekötésének is eszköze. Nemcsak kijózanodtunk a ránkboruló sötétben, de egyben tovább is munkáltak bennünk azok az emóciók, amelyek az előző kép alatt hatalmukba kerítették érzéseinket és gondolatainkat. Továbbmunkáltak, egyre több racionális, értelmező, osztályozó, minősítő elemet foglalván magukba. Megszűntek ilyenformán pusztá érzéki benyomások maradni, s egy magasabb síkon raktározódtak el. Mindez a színpad újra-kivilágosodásáig, a következő song felhangzásáig tartott. Vagyis a jelenet úgy zárult, hogy egyben átvezető lépcsőfokká is magasodott a következő jelenethez.

Mire az előadás végére értünk, az egymástól élesen és feltűnően elválasztott mozaikkockák szervesen egybeillesztett egészet tettek ki. Az élmény akkor is egységes egészként hatott, ha az előadás által sugárzott impulzusok nem jutottak mindjárt nyugvópontra, ha a látottak továbbra is foglalkoztatták érzéseinket és gondolatainkat. Katarzis volt-e ez vagy antikatarzis? A kérdést talán részletesebben is érdemes volna megvitatni; én új eszközökkel megvalósított katarzisknak mondanám.

A színészek sem itt, sem a *Kaukázusi krétakör* előadásán nem igyekeztek minden erejükből azonosulni szerepükkel. Brecht útmutatásainak értelmében úgy elevenítették meg a figurákat, mintha az utcán játszódó jelenetet adtak volna elő színesen, változatosan, hatásosan. Azaz bizonyos mértékig eltávolodtak, elidegenedtek szerepüktől. Mindez távolról sem jelentett szenvtelenséget, hidegséget, hisz Ernst Busch igen-igen temperamentumos szakács volt, nem is szólva a *Kaukázusi krétakör* fullajtárjáról, akiket időnként már-már a gutaütés kerülgetett. A különbség — jól érzékelhetően — abban nyilatkozott meg, hogy nem igyekeztek a szereplők érzéseit mindenáron átplántálni a nézőkbe is.

Hogy a színjátszás egyszerre feltételezi az átélést, pontosabban a megelevenített figurának a képzelet segítségével való „előállítását“ és a tőle való elidegenedést, azt már Salvini, a múlt század jelentős olasz színésze is felismerte. A nyomdokain haladók arra is rájöttek, hogy a közepes és gyenge színészek csak átélik szerepüket, a nagy színészt ellenben, ha ki is zökkentik szerepéből, rendszerint akkor is feltalálja magát; igen, mert nemcsak átéli, hanem ellenőri is önmagát. Ha megfigyeljük Brecht már-már szállóigévé vált megfogalmazását, vagy áttanulmányozzuk ide vonatkozó szövegeit, sehol sem találunk olyan részeket, melyek az átélést mint a szerep tanulmányozásának egyik mozzanatát kizárnák. Nála azonban nem a tanulmányozás folyamatára, hanem az eredményre, az ábrázolás módjára kerül a hangsúly. Épp a két mozzanat dialektikus összefüggése tette lehetővé egyébként, hogy Brecht élete vége felé a szintézis jegyében közeledési pontokat, áthidaló pallokát fedezzen fel saját elmélete és Sztanyiszlavszkij rendszere között.

Sztanyiszlavszkij viszont, aki a kérdéseket a színészpédagógus szemszögéből nézte, aki arra összpontosította figyelmét, hogyan dolgozhatja ki a színész legelmélyültebben alakítását, természetesen indult ki az átélésből, s az *Életem a művészetben* tanúsága szerint eleinte nem nagyon értette Salvini elméletét. Hogy aztán tapasztalatainak halmozódásával, főként a Csehov-előadások tanulságait hasznosítva később ő maga is belássa, hogyan lehet egyidejűleg két dolgot csinálni: át is élni a szerepet, s egyben el is távolodni tőle.

Hogy a viszonylagosságában és dialektikus összefüggéseiben felfogott két központi fogalom nem teremt ellentétet értelem és érzelem között, hanem vezető sze-

rephoz juttatván az elsőt, egyben a másodikat is megtisztítja az üres teatralitás sallangjaitól, és visszahelyezi természetes jogaiba — azt a fentiek után talán nem szükséges részletesebben fejtegetni.

Körülbelül egy emberöltőnyi időre volt szükség, hogy Brechtnek a századelő válságos és forradalmas talajából kihajtó rendhagyó művészete és színházelmélete polgárjogot nyerjen, általánosan ismertté és elismertté váljon. A német nyelvterületen a különböző haladó csoportokra gyakorolt tudatalakító hatása már a húszas évek végén, a harmincasok elején megkezdődik, hogy mintegy évtizednyi kényszerű szünet után a második világháború befejeztével valóságos újjászületésnek, helyel-közzel igazi Brecht-kultusznak legyünk tanúi. Nemcsak a Német Demokratikus Köztársaságban, hanem Németország Szövetségi Köztársaságban és később Svájcban, hogy végül a hatvanas évek elején színpadhoz jusson Ausztriában is. Bécsi térhódításának fő akadályja érdekes módon nem is annyira a háború idején és után kiéleződött német—osztrák ellentét volt (ez értelmetlenül és igazságtalanul ugyan, de akarva, nem akarva az antifasiszta Brecht útjába is akadályokat gördített), hanem — mint Edmund Th. Kauer *Brecht Bécsben* című tanulmánya is hangsúlyozza — racionális, éles, ironikus szellemének és szemléletének ellentéte a hagyományos osztrák kedélyességgel, a Gemütlichkeitekkel.

Epp az itt hátrányosan ható vonásai közelítették viszont a francia színpadokhoz, tették darabjait a párizsiak szájaíze szerint valókká. Jean Vilar, aki több mint két évtizeden át igazgatta a francia főváros egyik legnagyobb hatású színpadát, a Théâtre National Populaire-t, az ötvenes évek közepe táján, az újfasizmus veszélyeinek éledése idején valósággal felrázta a közvéleményt az *Allütsátok meg Arturo* Utit briliáns előadásával.

S amikor az ötvenes évek vége felé, diadalmenetnek is beillő európai körútja során a Berliner Ensemble Párizsban is előadta a *Galileo Galilei életét* és Gorkij *Anyja* című regényének dramatizált változatát, nemcsak a közönség soraiból toborzott feltétlen híveket, de Arthur Adamovot, az egzisztencialisták triászának (Beckett—Ionesco—Adamov) igen sokra tartott tagját is arra készítette, hogy nézeteit revideálva, Brecht hívének csapjon fel.

Angliában, ahol mind híveinek, mind ellenfeleiknek polarizációja talán a legszélsőségesebb volt, egy másik vendégszereplés bírta rá Laurence Olivier-t, hogy a Nemzeti Színház műsorába Shakespeare művei mellé állandó programpontként iktassa be Brecht különböző darabjait, Peter Brook, századunk egyik legjelentősebb színházi kísérletezője pedig rá valló, itt-ott vitatható nyilatkozatban szögezte le: „Bár elméletileg sohasem értettem egyet azzal, amit csinál, korunk egyetlen jelentős színháza mégis a Brecht! Egyszerűen azért, mert politikai hite ellenére bebizonyította: a legigazibb színpadi művészetet azzal teremtjük meg, hogy erőteljesen poétikus és hagyományokba ágyazott színházban minden iránt emberi magatartást tanúsítunk.“ S hadd példázzuk a másik szélsőséget is, hadd írjuk ide, hogy Milton Shulman, az *Evening Standard* befolyásos kritikusa még a hatvanas évek közepén is azt írta egyik cikké fölül: *Világ Brecht-ellenfelei, egyesüljetek!*

Távrolról sem szándékozom teljes áttekintést nyújtani Brecht európai térhódításáról, csupán néhány tény és adatot igyekeztem felsorakoztatni annak igazolására, hogy az igazi frontáttörés közel egy emberöltővel első, valóban brechtinek mondható drámáinak megszületése után következett be. Kiegészítésül még csak egy adatot szeretnék jóleső érzéssel az előbbieket mellé sorakoztatni: az első bukaresti Brecht-bemutatók még 1957—1958-ból datálódhatnak, s rövidesen követte őket a *Puntila úr és szolgálója*, *Matti* előadása a kolozsvári Állami Magyar Színházban. Ama híres körút bukaresti állomását követően pedig a Brecht-előadások nem számtani, hanem mértani arányban szaporodtak nálunk is.

Amilyen nehezen nyertek polgárjogot Brecht drámái és színházesztetikai nézetei, éppolyan gyorsan toborzódott századunk második felében híveinek és állítólagos híveinek tábora. Mind a drámaírók sorában, mind pedig színházesztetikai nézeteinek vallói és hirdetői között nem azok bizonyultak igazi brechtianusoknak, akik görcsösen ragaszkodtak minden egyes betűjéhez, a legapróbb megjegyzéséhez, hanem azok, akik az elsajátítást az alkotó alkalmazás és továbbfejlesztés mozzanataival egészítették ki. A nonkonformizmust hirdető, antidogmatikus Brechtnek így születtek meg a folytatói és továbbívói, s a konzerválók között így a konformista dogmatikusai.

Hogy csupán a Brecht utáni német nyelvű drámairodalomból említsünk jelzést néhány példát: a társadalmi elkötelezettségnek és századunk élet-halál kérdéseinek „naivul filozofikus“ szellemben való vállalásából születtek Dürrenmatt, Max Frisch, Peter Weiss, Rolf Hochhuth, Günter Grass, Peter Hacks, Heinar

Kipphardt, Martin Walser és a többiek műfajilag és formailag rendkívül változatos, a tragikomédiától a dokumentumdrámáig s a szabályos háromfelvonásostól a mozaik szerkezetű drámáig terjedő skálán felsorakozó alkotásai. Még akkor is a brechti örökség alkotó továbbfejlesztéseként kell számon tartanunk ezeknek az íróknak a művét, ha egyiknek-másiknak ezzel vagy azzal a drámájával nem is értünk egyet, vagy ha akár alkotásainak egészével szemben vannak fenntartásaink.

A szemellenzős követéskből születtek viszont azok a semmi újat nem mondó, nemegyszer mélyen konformista színpadi művek, melyeket német és nem német változatban az ötvenes-hatvanas évek terméséből jól ismerünk, s melyeknek legfőbb jellemvonásuk volt, hogy körömszakadtáig ragaszkodtak a jelenetkockákból összeálló szerkezethez és a feliratos táblákhoz.

Nézetem szerint rosszul látja és rosszul ítéli meg az örökség folytatásának lehetőségét, aki visszafelé tekintve nem keres összekötő szálakat Brecht és Shaw meg Pirandello között, vagy a mai drámairodalmat számba véve tagadja a hidak és pallók lehetőségét közte és Beckett, Ionesco vagy Mrozek között.

A rendezők és színészek sorában sem azok őrzik és teljesítik ki az örökséget, akik Brechtnél brechtibbek, a részleges elidegenítésnél elidegenítettebbek, hűvösebbek és érzelemmentesebbek igyekeznek lenni. Giorgio Strehler, amikor a milánói Piccolo színházban a *Koldusoperát* rendezte, az előadás meghatározó vonásává a könnyed játékoságot avatta, s Brecht, miután megtekintette az előadást, a Berliner Ensemble egyik soron következő bemutatójának próbáin több könnyedséget, több ötletet és felszabadultabb játékokat kért a színészektől. Roger Planchon, a mai francia színházi élet egyik kiemelkedő egyénisége szintén Brecht hívének vallja magát. Aki a Dumas-regény nyomán született *Három testőrt* a hatvanas évek elején látta, vagy aki későbbi, már nem annyira konkludens bemutatónak egyikét-másikat megnézte, meggyőződhetett: nála ez távolról sem jelenti, hogy másolná Brecht modorát. A német író és színházi szakember szemléletét, színházhoz való viszonyulását teszi magáévá, ami az ő esetében azt jelenti, hogy kedvenc mesterének modorosságait bátran és kertelés nélkül kifigurázza, csak egyet vesz komolyan: a nézőt. S ha valaki legalább egy pillantást vet a romániai színjátszásra, tapasztalhatja, hogy Liviu Ciuleitől Alexandru Tatosig, a magyar együtteseknél meg Harag Györgytől Seprődi Kiss Attiláig minden rendező, aki csinált már valami összetéveszthetetlenül egyénit, átment a brechti iskolán, magáévá tette azt, amit művészi felfogásába be tudott illeszteni, s egyben néhány lépéssel tovább is haladt.

1975-ben, közel húsz évvel első berlini látogatásom után pár napig ismét az NDK fővárosában tartózkodtam, s meg szerettem volna nézni a Volksbühne valamelyik előadását. A Volksbühnéét, melyet jelenleg Benno Besson vezet, az a Brecht-követő, aki az ötvenes évek elején a Berliner Ensemble-nél egy ideig kegyvesztett volt, mert — gyarló az ember — elvesztette a mester pontokban rögzített „üdvözítő” előírásait. Brecht akkor annyira megharagudott rá, hogy Bessonnak egy időre távoznia kellett a társulattól. Rostockba ment, ott kezdett neki egy teljesen újszerű Don Juan-előadásnak, mely a próbák egyikére odalátogató Brechtnak annyira megnyerte a tetszését, hogy vállalta a szöveg átírását és a társrendezést. Nos, a Volksbühnébe minden igyekezetem ellenére sem tudtam eljutni. Megnéztem viszont a Berliner Ensemble-ban Brecht egyik nagyszerű darabjának, Svejk második világháborús kalandjainak előadását. És, sajnos, feljegyzésre érdemesnek ezúttal csak Martin Flörchingernek, Svejk alakítójának és a kocsmáros Kopeckánét megelevenítő Gisela Maynak az alakítását találtam. Vártam, hogy az előadás sugározza felém impulzusait, mint húsz évvel korábban a *Mutter Courage* és a *Kaukázusi krétakőr*, vártam, hogy a jelenetek közötti szünetekben a benyomások hullámokat vessenek bennem, foglalkoztassák értékelő, rendszerező, ítéletalkotó képességeimet is, készítsék elő az átmenetet a következő jelenetre — és hiába vártam. Egy kedélyes, sőt kedélyeskedő s meglehetősen széteső előadásnak voltam a tanúja.

Nem túlzás ilyen élesen hangsúlyozni nemcsak Brecht asszimilálásának, de továbbfejlesztésének követelményét is? Nem kellene megelegedni egyszerűen elveinek a különböző társulatok képességeihez mért gyakorlati alkalmazásával? Azt hiszem, nem. S hogy ezt higgyük, és ezt higgyük, arra maga Brecht ösztönöz. Ő, aki a *Galileit* háromszor írta át, aki az 1939-ben megalkotott *Mutter Courage*-t, a Berliner Ensemble bemutatójára készülve, az ötvenes években újra „átsimította”, ő, aki a *Kis Organon* formába öntése után még egyre viaskodott a színház dialektikus jellegének kidomborításával.

**UTAK
ESZMÉK
VITÁK**