

TANULMÁNYOK

DOI: 10.17165/TP.2019.1.1

ASZTALOS BENCE¹**„Lehrstück” a politikai-esztétikai neveléshez –
Brecht/Eisler: Az intézkedés (Die Maßnahme)**

Bertolt Brecht 1929 és 1935 között született tandrámái („Lehrstück”) – a szerző szavaival – „színházi elemeket használó, de valódi színházat nem igénylő pedagógiai próbálkozások” (Brecht, 1993, p. 167). Brecht (1978) közlése szerint a tandráma elnevezés arra vonatkozik, hogy a tandarab az előadó számára tanulságos, ezért tehát nem szükséges hozzá közönség. Az író sokkal inkább a tanulás folyamatát tartotta fontosnak, mint magát a végterméknek számító előadást. Brecht e pedagógiai, esztétikai és mediális víziójának megvalósítását vizsgálva a tanulmány hozzájárul ahhoz, hogy a tandarabok ne csak a színháztörténet, hanem a pedagógia részeként is megítélésre kerüljenek.

1. Bevezetés

Az 1920-as évek végétől Brecht pedagógikus célzatú, anti-arisztotelészi, vagyis nem az élvezetre, hanem a megismerésre, illetve tanításra alapuló epikus színházi koncepciójának fontos megnyilvánulása a tandrámák („Lehrstück”) műfaji kísérlete. Brecht (1978) szóhasználata nem mindig egyértelmű: tandrámákhoz írt megjegyzéseiben leszögezi, hogy e darabjai a *Badeni tandráma a beleegyezésről* (1929), *A kivétel és a szabály* (1930), *Aki igent mond és Aki nemet mond* (1930), *Az intézkedés*² (1930), *A Horatiusok és a Curiatiusok* (1934); ugyanakkor gyakran nevez ő maga – és a Brecht-irodalom is – „Lehrstück”-nek olyan műveket, mint *Az Óceánrepülés* (1929), *Az anya* (1932) vagy a *Galilei élete* (1939).

A tandrámák születésében Brecht mellett szerzőtársai, Paul Hindemith, Kurt Weill és Hanns Eisler kezdettől fogva részt vettek, a művek pedig általában a hozzájuk komponált zenével kerültek, és kerülnek azóta is színre. A zene tehát nem marad pusztán opció a darabok előadásához, Brecht szövegei inkább válnak librettókká, s így érthetővé válik Joy H. Calico

¹ DLA, adjunktus, Eötvös Loránd Tudományegyetem Tanító- és Óvóképző Kar Ének-zenei Tanszék; asztalos.bence@tok.elte.hu

² *Az intézkedés* (Die Maßnahme) tandráma Brecht színműveinek magyar fordításában *A rendszabály* címmel jelent meg. A hazai szakirodalomban mindkét magyar nyelvű cím használatos.

lelkesedése is, aki szerint e tandrámákat „énekelni, játszani és táncolni kell” (Calico, 2008, p. 18). Brecht szóhasználata a műfaj elnevezésének használatában sem mindig következetes: gyakran hívja az iskolaoperát tandrámának, illetve az *Aki nemet mond*ot iskolaoperának, holott ehhez a darabjához szerzőtársai nem komponáltak zenét. Brecht epikus színháza így epikus zenés színházzá válik, színház-pedagógiájából pedig így lesz – a szerző koncepciójától függetlenül – előadót és közönséget egyaránt nevelő koncertpedagógia is.

2. A „Lehrstück”

Kristina Wille (2005) *Aki nemet mond*-monográfiájában részletesen foglalkozik a „Lehrstück” szó megjelenési formáival Brecht műveiben. Az először a *Die Augsburger Sonette* (1925) ciklusban használt „Lehrstück” szó később ismertté vált – zenés színházi műfajkísérletként értett – jelentését Brecht/Hindemith *Badeni tandrámája a beleegyezésről* című művében nyerte el. A kifejezés csakhamar nagyszámú didaktikus mű elnevezését generálta olyan szerzőknél is, akik nem tartoztak Brecht táborába³.

Brecht önmagát „Stückenschreiber”-nek azaz darabírónak tartotta, műveit pedig „Stück”-nek hívta azért, hogy szándékosan elkerülje a drámai-műfaji elnevezéseket. A „Lehrstück” Brecht (1978) szerint nem azáltal tanít, hogy nézik, hanem hogy játsszák. Azonban ez az „egyértelműen nem kifejtett, és megfelelő szigorúsággal nem végig gondolt” (Kricsfalusi, 2010, p. 541) brechti elmélet nem egy néző nélküli színház megteremtésére törekedett, hanem inkább olyan mediális kísérleti elrendezésre utalhatott, amely a dramatikus színház nézői rendjének és hagyományának – a performance műfaja felé is mutató – felszámolására törekedett. Brecht e pedagógiai, esztétikai és mediális víziójának megvalósításához a zenés színház művészi kifejezőeszközeire csupán azért volt szükség, hogy a szerző tanítása egyértelművé váljék a nézők számára. Az író és szerzőtársai ekként állítják a zenét nevelési céljaik szolgálatába.

3. Az iskolától a munkástömegekig

A berlini *Neue Musik Festival 1930* bírálóbizottsága által „a szöveg közepszerűsége” (Brecht, 1978, p. 161) okán visszautasított *Az intézkedés* című tandrámája Brecht számára a polgári baloldallal történő végső leszámolást, valamint a Hanns Eislerrel való több mint három évtizedes,

³ Ilyen komponisták voltak Paul Höffer, Wolfgang Fortner vagy Hans Joachim Moser.

egészen az író haláláig tartó együttműködés kezdetét jelentette⁴. A gazdag augsburgi nagyiparos fiaként 1926-tól marxista szemináriumot végző Brecht és a – saját szavaival – „származása szerint két különböző társadalmi osztályból jövő”⁵ Eisler (1977, p. 329) legfontosabb művészi közös nevezője a polgári esztétika likvidálásának szándéka. A polgári világ elutasításával felmerült a kérdés, milyen más társadalmi közegben találhat visszhangra mondanivalójuk. Eisler számára, akinek életét gimnáziumi évei óta – a komponálás mellett – a fennálló rend bírálata kísérte végig, berlini tartózkodása (1925–1933) hozza meg a felismerést, hogy a polgári társadalom zenében megfogalmazott legkeményebb kritizálása még mindig csupán egyik fajtája a koncertzenének. A berlini évek kínálják fel a lehetőséget a forradalmi mozgalmak akkori – Moszkva melletti – központjában a szorosabb kapcsolat kiépítésére a munkástömegekkel mint nem polgári társadalmi közeggel. A zeneszerző előrébb jár Brechtnél a munkásmozgalomhoz fűződő kapcsolatában, ennek gyakorlati tapasztalatait próbálja belevinni kettejük viszonyába, megnyerve Brechtet a proletariátus ügyének és írójának.

4. Az intézkedés mint a politikai-esztétikai nevelés legjelentősebb eszköze

Eisler és Brecht *Az intézkedéssel éri el a hatalom megszerzésének eszközeit szemléletessé tevő politikai művészetük csúcspontját. Míg az eddigi tandarabok közül a Lindberghflug rádióhangjáték az új tömegkommunikációs eszközön keresztüli tömegnevelésre vállalkozik, az Aki igent mond pedig az iskola és az iskolai színjátszás felé fordul, addig Az intézkedés a tandrámák újabb szüzséjeként a munkástömegek „helyes” forradalmi magatartásra való nevelését hirdeti. A világ proletárjai számára helytelen forradalmi magatartás bírálatát megfogalmazó tandráma cselekményében „négy kommunista agitátor – a tömegkórus ábrázolta – pártbírótság előtt áll. A kínai szovjetkörtársaságok agitátorai Dél-Kínában (dél-kínainak öltözve) kommunista propagandát folytattak, és eközben legfiatalabb elvtársukat le kellett löniük. Hogy a bíróság előtt ezen elvtársi kivégzésre tett intézkedésük szükségességét bebizonyítsák, előadják, miként viselkedett a fiatal elvtárs a különböző politikai szituációkban. Bemutatják, hogy érzelmeiben ugyan forradalmár volt, ám nem tanúsított kellő fegyelmet, és túl kevésbé hallgatott az észére, úgyhogy a mozgalom számára akaratlanul is súlyos veszélyt jelentett. A végén már csak önként vállalt halálával akadályozhatja meg, hogy a többiek illegális munkája teljesen kárba vesszék. A darab*

⁴ Eisler már korábban is foglalkozott Brecht-szerzemények megzenésítésével; első és egyik legsikerültebb ilyen műve a *Ballade vom Weib und dem Soldaten* (1928).

⁵ Édesapja a zsidó származású Rudolf Eisler (1873–1926) bécsi filozófus, édesanyja Ida Maria Fischer (1876–1929), egy lutheránus lipcei henteslegény lánya.

megmutatja, hogy a forradalmi tevékenység során olyan káros cselekedetekre is sor kerül, amelyek következményeként az, aki ezeket elköveti, a proletariátusnak esetleg már csak azzal segíthet, ha örökre eltűnik” (Brecht, 1978, p. 170).

A cselekmény kiindulópontja az *Aki igent mond* iskolaoperában feldolgozott japán Tanikomese, amelynek „feudális” (Elsner, 1971, p. 191) felhangjától Brecht a történet politikai szekularizációjával próbál meg végképp elszakadni⁶. A helyszín és a szereplők kiválasztásához, illetve a cselekmény bonyolításához az ötletet valós esemény – a Komintern megbízásából 1929-ben pártagitátorként Kínába küldött Gerhart Eisler⁷ politikai tevékenysége – adta.

Meggyőzésre irányuló tandrámájában Brecht még az olyan túrhetetlenül dogmatikus részeket is el tudja fedni, mint amilyen a Fialat Elvtárs megöléséről a pártplénum („Der Kontrollchor”) előtt tartott beszámoló. Egyik feljegyzésében Brecht *Az intézkedés* pedagógiai példázatára utalva írja: „*semmi esetre sem csak társadalmilag pozitívan értékelhető cselekedeteket és magatartásokat kell tükrözni; az aszociális cselekedetek és magatartások (lehetőleg nagyszerű) ábrázolásától is várható nevelő hatás*” (Brecht, 1978, p. 169). A Fialat Elvtárs kispolgári forradalmiságát helytelen politikai magatartásként bemutatva a tandráma óv a baloldali radikalizmustól. A „helyes” politikai magatartás esetén ugyanis elkerülhető lett volna a Fialat Elvtárs halála, illetve az a szituáció is, amelybe elvtársait és saját magát sodorta.

Azonban a mű nemcsak a polgári radikalizmust kritizálja, hanem belső konstrukciójával vallásos asszociációkat is idéz, hívja fel a figyelmet Eisler-monográfiájában Albrecht Betz: „*Az intézkedés modellje a keresztény oratórium: politikai oratóriummá alakítva. [...] Ha a passió a kálváriát példaszerűnek ábrázolja – az isteni individuum helyesen cselekszik, azonban a többiek félreismerik –, úgy Az intézkedés ezt a mintát bírálja oly módon, hogy elrettentő példaként értelmezi. [...] A hit, a mártírhalál hamisnak bizonyul. Krisztus kálváriája utánzásra méltó példájának negatívja a Fialat Elvtárs helytelen útja. Politikailag hamis magatartásának állomásait példaszerűnek mutatják be*” (Betz, 1976, p. 92).

Egyén és közösség hierarchiájának megfordításaként értelmezi Albrecht Betz ugyanitt azt, hogy a passióban legfelül helyet foglaló Krisztus, a lenti néptömegek és az elbeszélő evangélista mint közvetítő szerepei *Az intézkedés*ben helyet cserélnek: a tömeg („Der Kontrollchor”) áll a legfelső szinten, középen az agitátorok kis csoportja tudósítóként, a Fialat Elvtárs pedig

⁶ Brecht főleg Eislertől kapott ilyen kritikát, aki Kurt Weill (az *Aki igent mond* komponistájának) zenéjét ugyan nagyra becsülte, de a történetet „gyengeelméjű feudális darabnak” („schwachsinniges feudalistisches Stück”) tartotta.

⁷ Gerhart Eisler (1897–1968), a zeneszerző bátyja, kommunista politikus, testvérehez hasonló kalandos életpályája végére szintén az NDK-ban talált menedékre, ahol pártfunkcionáriusként a Kelet-német Rádió élén töltött be magas pozíciót.

lent, a meszesgödörben végezve. Ez utóbbi mozzanat a „Sírbatétel” keresztény asszociációja, véli Betz.

A mű betanulására vonatkozó tanácsaiban Eisler beleélés helyett állásfoglalásra kéri az előadókat: „*nagyon fontos, hogy az énekesek ne tekintsek a szöveget magától értődőnek, hanem vitassák meg a próbákon, [...] és azt bírálják is*” (Eisler, 1973, p. 168). Az epikus színházi tandróma koncepciója szerint ez az utasítás tehát az előadók nevelését jelöli meg feladatként. Az útmutatások egyéb részeiben az epikus színházi gyakorlatnak megfelelően – és az oratóriumok kényes előadási gyakorlatával szembe szegülve – a zeneszerző arra kéri az énekeseket, hogy „*ne éljék bele magukat a zenébe, hanem a hangjegyeket referátumszerűen közöljék, mint egy tömeggyűlés előadói, hidegen, élesen, metszőn*” (uo.).

Mindenekelőtt a beleélő, szép előadással kell szakítani, mondja Eisler, ehelyett sokkal inkább a rendkívül feszes, ritmikus, pontos és érthető éneklésre kell törekedni. A kórus szerepe pedig legyen a beszámolás, mely a tömegekkel meghatározott, politikai tartalmat ismertet, fejezi be az útmutatásokat. *Az intézkedés* célközönségével kapcsolatban Eisler felhívja a figyelmet, hogy tandarabjuk nem hangversenytermi előadásra, hanem marxista szemináriumok és munkásközösségek számára írt pedagógiai munka (Tretjakov, 1972).

Ahogy Brechtnél a tandróma és iskolaopera műfaji megnevezés használata nem mindig konzekvens, úgy az a gondolatmenet sem föltétlenül értendő szó szerint, hogy a közönséget nem igénylő tandarabok csupán amatőr előadóknak és iskolai előadási alkalmakra íródtak volna. A brechti koncepciónak ellentmond, hogy a szerzők maguk választották *Az intézkedés* 1930. december 13-i ősbemutatójának helyszínéül a régi Berlieni Filharmónia Beethovensaalját (*Haus der alten Berliner Philharmonie in der Bernburger Straße*), illetve hogy olyan nagynevű előadókat kértek fel rá, mint Ernst Busch és Helene Weigel, a tenor Anton Maria Topitz, vagy a Schönberg-tanítvány Karl Rankl karmester.⁸ A sikeres decemberi premiert követően 1932. január 18-án sor került egy második teltházas berlini előadásra, ezúttal a Großes Schauspielhaus 3000 fős Nagytermében. A további előadások helyszínének kijelölésében sem a közönségnélküliség elve vezette a szerzőpárost: Düsseldorf, Frankfurt, Bécs, Lipcse és Chemnitz színházai, koncerttermei után 1932 novemberében Kölnben már a 6000 fős Große Messehalle adott helyt a tandróma előadásának.

⁸ Hogy a tandarabok előadói a premiereken egyáltalán nem amatőrök voltak, azt jelzi az is, hogy *Az intézkedés*nél nem sokkal korábbi *Der Flug der Lindberghs* hangjáték ősbemutatójának basszus szólistája nem más volt, mint Kálmán Oszkár (1887–1971), Bartók első Kékszakállúja.

A berlini ősbemutató műsorfüzetéhez Brecht és a rendező, Slatan Dudow⁹ egy kérdőívet is hozzáillesztettek, amelyen a közönségtől a következő négy kérdésre várnak választ:

- 1) „Gondolja, hogy az ilyen rendezvény a közönség számára politikai tanértékkel bír?”
- 2) Gondolja, hogy az ilyen rendezvény az előadók (színészek és a kórus) számára politikai tanértékkel bír?”
- 3) Az intézkedésben foglalt mely tanítási iránnyal szemben van kifogása?”
- 4) Gondolja, hogy rendezvényünk formája az Ön politikai céljainak megfelelő? Tudna még egyéb formákat javasolni?” (Schebera, 1998, p. 73)?

A politikai tartalom, a tandráma politikai tanítása fontos szerepet játszott a mű és szerzői sorában. Ősbemutatója után alig két évvel a – nemcsak a nemzeti szocialisták által kritizált, de proletkult viták középpontjába is kerülő – művet „államellenes izgatás” és „hazaárulásra való felbujtás miatt” a rendőrség betiltotta,¹⁰ szerzőit pedig a náci hatalomátvétel másfél évtizedig tartó emigrációra kényszerítette. Azonban nem csupán a faszálódó német állam szemében volt vörös posztó, hanem a kommunista ideológia számára is prófétainak – így később vállalhatatlannak – bizonyult a darab, amelyben a sztálini totalitárius rendszer tisztogatásait, a tömeggyilkosságokat vélték megsejteni a funkcionáriusok.

Az intézkedés „félreérthetőségének” – de sokkal inkább kommunistaellenes propagandára való felhasználhatóságának – okán 1956-tól Brecht és Eisler nem engedték többet játszani a művet. Az előadási tilalomhoz hozzájárulhatott a mű körüli korábbi magyarázkodás is: az emigrációs éveik végére Kaliforniában letelepedést és (főleg Eisler) Hollywoodban munkát találó két szerző – kommunista múltjuk miatt – hamar a Szövetségi Nyomozó Iroda (FBI) látókörébe került. Az ellenük folyó vizsgálat kapcsán az FBI megrendelésére készült el *Az intézkedés* első angol nyelvű fordítása *The Disciplinary Measure*¹¹ címmel. Ez egyik bizonyító erejű dokumentuma lett az Amerika-ellenes tevékenységet vizsgáló bizottság (*House Committee on Un-American Activities*) elé 1947-ben kétszer is beidézett Brecht és Eisler meghallgatásának.

A bizottság előtt Brecht a következőképpen indokolta a gyilkosságra felbujtó cselekményt: a régi japán tanmese feldolgozásaként a Fiala Elvtárs kész meghalni azért, hogy elhárítsa a missziójukra leselkedő veszedelmet, amelyet ő idézett elő. Megkéri elvtársait, hogy segítsenek

⁹ Slatan Dudow (1903–1963) bolgár származású filmrendező a nevelő funkciójú epikus színház ügyének fontos előmozdítója. Brecht és Eisler 1932-es *Kuhle Wampe* filmjének rendezője az emigrációs és háborús évek után a Német Demokratikus Köztársaság kitüntetett művésze lett.

¹⁰ A mű második világháború előtti utolsó előadására 1932. január 23-án került sor az erfurti Reichshallen-Theaterben.

¹¹ *Az intézkedés* John Willett által fordított angol változatának címe *The Decision*. Carl L. Mueller *The Measures Taken* címmel fordította angolra a művet, ez utóbbi címfordítás maradt elterjedtebb.

ebben neki, akik ezt „gyengéden” meg is teszik, mindössze annyit mondva, hogy valóban jobb lenne a közös ügynek, ha ő végképp eltűnne. Eric Bentley, az ismert amerikai Brecht-szakértő úgy véli, hogy valójában Brecht itt *Az aki igent mondról* beszél, szándékosan félrevezetve a bizottságot magyarázatában (Bentley szerk., 1961).

Azonban sem a tandrám politikai élet tompítani igyekvő magyarázattal, sem pedig a háború után szerzőik számára is vállalhatatlannak bizonyuló darab további előadásainak letiltásával nem maradhatott rejtve a történet indíttatása: a kommunista ideológiának a hatalom minden áron való megszerzéséért folytatott küzdelme. Tudniillik – a szerzők politikai elkötelezettségét ismerve – az addigra már visszájára elsülő tandrám előadási tilalma inkább tűnhet a kommunista politikai hatalom kiszolgálásának, politikai haszonszerzésnek, mint művészi meggyőződésnek.

A háború utáni években a mű iránt már csekély érdeklődés mutatkozott, mindössze az erlangeni Studentische Studiobühne tartott belőle egy alkalommal színpadi felolvasást. Az előadási tilalom ugyanakkor nem gátolta meg *Az intézkedés* nyomtatásban történő újramegjelenését a Suhrkamp kiadó Brecht-összkiadásának 4. kötetében. A nyilvános előadás tiltása egészen 1987-ig tartott, amikor is a londoni Almeida Festival-on, az örökösök engedélyével, angolul adták elő *Az intézkedést*.¹² Eredeti, német nyelven 1997. szeptember 13-án a Berliner Ensemble előadásában szólalt meg újra a mű. Az előadási tilalmat 1998-ban, Brecht és Eisler 100. születésnapján az örökösök föloldották. Az azóta eltelt két évtized alatt az Universal Edition közlése szerint évente átlagosan egy alkalommal vitték színre a tandrámát, leginkább német nyelvterületen.

Magyarországon Brecht/Eisler darabját nem játszották még, azonban *Az intézkedésből* – zene nélkül – szövegrészleteket használt fel Zsótér Sándor az 1998. december 20-án a budapesti Radnóti Színházban bemutatott *Rettegés és inség (A rendszabály)* című Brecht-rendezésében.

¹² 1982. február 19-én a DDR *Musiktage* keretében a berlini Staatsoper Unter den Linden Apolosaal-jában a berlini Rundfunkchor és Rundfunksinfonieorchester – koncertszerűen – előadta *Az intézkedés* kórusait és dalait.

BIBLIOGRÁFIA

- Bentley, E. (szerk.) (1961). *Bertolt Brecht Before The Committee on Un-American Activities*. Folkways Records FD 5531
- Betz, A. (1976). *Hanns Eisler. Musik einer Zeit, die sich eben bildet*. München: edition text+kritik.
- Brecht, B. (1978). *Die Lehrstücke*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam.
- Brecht, B. (1993). „Das deutsche Drama vor Hitler”. in: *Werke*. Band 22, (pp. 164–168). Frankfurt: Aufbau Verlag Berlin und Weimar und Suhrkamp Verlag.
- Calico, J. (2008). *Brecht at the Opera*. Berkeley: University of California Press. DOI: [10.1525/california/9780520254824.001.0001](https://doi.org/10.1525/california/9780520254824.001.0001)
- Eisler, H. (1973). *Musik und Politik. Schriften 1924–1948*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.
- Eisler, H. (1977). *A zene értelméről és értelmetlenségéről*. Budapest: Gondolat.
- Elsner, J. (szerk.) (1971). *Wir reden hier nicht von Napoleon. Wir reden von Ihnen! Gespräche mit Hanns Eisler und Gerhart Eisler*. Berlin: Verlag Neue Musik.
- Kricsfalusi, B. (2010). „Csinálni jobb, mint érezni”. A Lehrstück és a brechti médiaarchívum. In: Bónus, T., Eisemann, Gy., Lőrincz, Cs., Szirák, P. (szerk.), *A hermeneutika vonzásában. Kulcsár Szabó Ernő 60. születésnapjára*, (pp. 535–549). Budapest: Ráció.
- Schebera, J. (1998). *Hanns Eisler. Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*. Mainz: Schott Musik International.
- Tretjakov, S. (1972). Hanns Eisler. In: Boehncke, H. (szerk.), *Die Arbeit des Schriftstellers*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Wille, K. (2005). *Reiner Bredemeyers Der Neinsager*. Berlin: Weidler Buchverlag.

BENCE ASZTALOS

“LEHRSTÜCK”, A POLITICAL-AESTHETIC EDUCATION – BRECHT/EISLER: *THE MEASURES TAKEN*
(DIE MAßNAHME)

Bertolt Brecht's learning-plays (“Lehrstück”), created between 1929 and 1935 were – in the words of the author – „pedagogical experimentation with theatrical elements but without requiring actual theatres” (Brecht, 1993, p. 167). According to him, the name learning-play indicates that the instructive piece is instructive for the performer; therefore, it needs no audience (Brecht, 1978). The writer considered the process of learning to be important rather than the end-product, that is, the performance. Investigating the realization of Brecht's pedagogical, esthetical and medial vision, this study contributes to judging these pedagogical pieces as parts, not only of theatrical history but, also, pedagogy.