

Karol Sauerland

METAMORFOZY „BAALA”

1.

Baal zajmował Brechta właściwie nieustannie, tak bardzo, że w końcu nie pamięta już pierwotnej wersji. Koncepcję sztuki powziął w r. 1918; w rok później opracował ją na nowo, przedstawiając dawne i dopisując nowe sceny. Na rok 1920 zaplanowane zostało wydanie *Baala* w sześciuset numerowanych egzemplarzach, jednakże wydawnictwo w obawie przed cenzurą w ostatniej chwili wycofało się z ryzykownego przedsięwzięcia i poprzestało na wydrukowaniu jednego tylko egzemplarza. W dwa lata później (1922) *Baal* ukazuje się w wydaniu książkowym, w nieco zmienionej wersji, (a więc trzeciej z kolei) u znanej poczdamskiej wydawcy, Kiepenheuer-a. W tym samym roku sztuka doczekała się drugiego wydania.

Po wystawieniu *Werbi w nocy* we wrześniu 1922 r. i uzyskaniu nagrody Kleista* Brecht stał się już pisarzem znany powszechnie, lecz mimo to z inscenacją *Bala* nie miał szczęścia: niedzielna prapremiera w Lipsku (8 grudnia 1923 r.) zakończyła się skandalem, przedstawiciele miejskiej rady doprowadzili do zdjęcia sztuki z afisza. Kiedy w 1926 r. pojawiła się możliwość ponownego wejścia dramatu na deski sceniczne, Brecht znowu dokonał gruntownej przeróbki tekstu, skracając go niemal o połowę i przerabiając częściowo w duchu modnej wtedy „nowej rzeczywistości”. Ta czwarta z kolei wersja nosiła już inny tytuł: *Lebenslauf des Mannes Baal*. Przed każdą sceną Brecht podał tu wyjaśnienie, gdzie, w jakim miejscu i roku *Baal* się obecnie

* Jedna z najbardziej wówczas cenionych nagród, przeznaczona dla dobrze zapowiadających się młodych autorów; wśród nagrodzonych znaleźli się m. in. tak wybitni twórcy, jak Anna Seghers i Georg Kaiser.

znajduje; przypomina to technikę *Matki Courage*. Wystawiony w tej wersji dnia 14.II.1926 r. *Baal* znów wywołał głośny skandal. Znany krytyk Herbert Ihering utrzymywał, że przyczynił się do tego jego osobisty antagonist, a zarazem jeden z największych krytyków w ówczesnych Niemczech, Alfred Kerr. W Republice Weimarskiej miały miejsce jeszcze dwa przedstawienia tej wersji sztuki: 21.III.1926 r. w Wiedniu, u Reinhardta, z prologiem pióra Hugo von Hofmannsthal, oraz połtora roku później, w Kassel. Wszystkie cztery nieudane przedwojenne inscenizacje *Bala* odbyły się, dziwnym trafem, w niedziele.

W latach następnych Brecht zastanawiał się nad możliwością opracowania całkiem nowej koncepcji sztuki; miała ona nosić tytuł: *Der böse Baal der assiale*. Z koncepcji tej zachowały się jedynie szkice i luźne notatki, pochodzące prawdopodobnie z lat trzydziestych. Na ich podstawie można sądzić, że Brecht zamierzał napisać „Lehrstück”, później jednak doszedł do wniosku, iż na przykładzie postaci *Bala* nie uda mu się zademonstrować żadnej nauki przydatnej w walce klasowej. W r. 1938, przygotowując dzieła do londyńskiego wydania zbiorowego, znowu do *Bala* powrócił. Załużył teraz, że tylekroć dokonywał przeróbek utworu, doprowadzając — jak pisze w notatce z 11.IX.1938 r. — do niemal zupełnego zatrucia się jego sensu. „Powiedzenie (*Bala*): «Rób to, co ci sprawia przyjemność!», można by świetnie wykorzystać przy odpowiednim opracowaniu. Pytam samego siebie, czy warto poświęcić temu czas.” Wybuch wojny rozwiał te wątpliwości, przekreślając tak plany wydawnicze, jak i zamysły Brechta. Dopiero przygotowana po wojnie pełna edycja jego utworów znowu zaktualizowała sprawę druku *Bala*. Do wydania frankfurckiego, które ukazało się nakła-

dem Suhrkampa w rozbudowanej sztuce przero stociecznie na przedsięwzięcie książkowego z roku 1938. Opracowała ją później, przygotowując edycji dzieł (Aufbau) do powrotu do wersji, okazało się niemożliwe przypomina — w gazetach przeróbek nie mógł jawnego sensu sztuki w zasadzie zostawić stanie, gdyż brak mu do opracowania go nie w istocie mamy tu do wersja, która tym razem, że została w ratał oraz scena pierwsza scena końcowa, zdaniem — utworowana mistyczna w pewnym Scena ta pochodzi w dziesiątkach, lecz nigdy publikowana ze względu, których nie potrafi takiego jego doradca, Brecht nosił się z wprowadzenia jeszcze m.in. ponownego wpominiętej sceny z śmierć w roku 1956. Ślia wszystkie plany berlińskiej miały już.

Sceniczna kariera Brechta wojennym przypadła late. W roku 1963 z wystąpiły aż trzy Phoenix Theatre, Stadt (przy czym przekształcone — dzięki odwakazania również sezonu uzyskało dużo lepszą przedstawienie niemiecki Atelier-Theater ażżer spektaklu wiedzieńczych. Chciał przez swą adwokatową skandal, co udało się względem naną głównie ze stałych. W r. 1964 *Baal* w Oxford University, później — w Martinie w Jorku. Poważna Brechta odniosła jednorazowa reprezentacja młodego reżysera, w hamburskim Teatrze we wrześniu 1967 współpracy Martina się na zupełnie nowym, biorąc za

dem Suhrkampa w roku 1953, Brecht nie zdążył sztuki przerobić, decydując się ostatecznie na przedruk tekstu wydania książkowego z roku 1922 (tj. trzeciej wersji). Opracował ją ponownie w dwa lata później, przygotowując do berlińskiej edycji dzieł (Aufbau-Verlag); próbował tu powrócić do wersji pierwotnej, co okazało się niemożliwe, bo — jak sam przyznaje — w gąszczu wielokrotnych przeróbek nie mógł już dotrzeć do pierwotnego sensu sztuki. Postanawia zatem w zasadzie zostawić utwór w obecnym stanie, gdyż brak mu sił, aby się zabrać do opracowania go na nowo. W rzeczywistości mamy tu do czynienia z piątą wersją, która tym różni się od wersji trzeciej, że został w niej zmieniony Chorął oraz scena pierwsza, a ponadto doszła scena końcowa, nadająca — moim zdaniem — utworowi całkiem inną, optymistyczną w pewnym sensie wymowę. Scena ta pochodzi wprawdzie z lat dwudziestych, lecz nigdy przedtem nie była publikowana ze względu na opory Brechta, których nie potrafił przełamać nawet taki jego doradca, jak Feuchtwanger. Brecht nosił się później z zamarem wprowadzenia jeszcze innych zmian, m.in. ponownego włączenia do utworu pominiętej sceny z matką; jego rychła śmierć w roku 1956 ostatecznie przekreśliła wszystkie plany. Wersja z edycji berlińskiej miała już pozostać ostatnią.

Sceniczna kariera *Baala* w okresie powojennym przypada na lata sześćdziesiąte. W roku 1963 z inscenacją sztuki wystąpiły aż trzy teatry: londyński Phoenix Theatre, Landestheater Darmstadt (przy czym przedstawienie londyńskie — dzięki odwadze i śmiałości pokazania również scen odrażających — uzyskało dużo lepszą ocenę krytyki niż przedstawienie niemieckie), oraz wiedeński Atelier-Theater am Naschmarkt. Reżyser spektaklu wiedeńskiego, Veit Relin, chciał przez swą adaptację sztuki sprowokować skandal, co mu się wszakże nie udało ze względu na publiczność, złożoną głównie ze stałych bywalców teatralnych. W r. 1964 *Baal* został wystawiony w Oxford University Dramatic, w roku późniejszym — w Martinique Theatre w Nowym Jorku. Poważniejszy sukces sztuka Brechta odniosła jednak dopiero w adaptacji młodego reżysera Hansa Neuenfelsa, w hamburskim Theater im Zimmer, we wrześniu 1967 r. Neuenfels, przy współpracy Martina Speera, zdecydował się na zupełnie nowe opracowanie dramatu, biorąc za podstawę wszystkie

istniejące wersje tekstu, a w szczególności wersje wczesne z lat 1918—1926 (które w r. 1966 ukazały się w specjalnej edycji Suhrkampa). Nie zawahał się on także przed całkowicie nowatorskim ujęciem poszczególnych scen. Potraktował materiał po prostu „po brechtowsku”, przystosowując wymowę sztuki do warunków współczesnych. Powodzenie tego spektaklu, zwłaszcza wśród młodych widzów, było podobne ogromne.

2.

Kiedy się czyta dzisiaj recenzje teatralne z przedstawień *Baala*, jakie miały miejsce w latach dwudziestych, zdumiewa jednomyślność opinii ujmującej tej sztuce jako typowy debiut dramatyczny autora, któremu bliska stała się postawa człowieka „burzy i naporu”. Mało kto widział w *Baalu* bohatera, który nie miał zamiaru poddawać się społecznym rygorem, zmuszającym do życia „ambitnego” i pogoni za sukcesem. Uwaga krytyki koncentruje się głównie na skutkach tej postawy, na jej aspołecznym charakterze i nieprzyjemnych uczuciach, jakie budzą poczynania Brechtowskiego bohatera. Kerr, znający pierwszą wersję sztuki, pisał po lipskim przedstawieniu z r. 1923:

Pan *Baal* to zmysłowy, bezwzględny człowiek, który po latach spędzonych zapewne w murach uniwersytetu pragnie się po prostu wyżyć. Wyżycie to nie polega na próbach rozumowania, lecz ogranicza się do uczuć i użycia, jakiego pragnie jego natura: wódki, wódki, wódki i nagich, nagich dziewczyn. Tym samym *Baal* jest buntownikiem, występującym przeciwko swoim czasom. Jest geniuszem z natury, walczącym nie umysłem, lecz mięśniami i czym innym... Zabiera przyjacielowi narzeczoną, odtrąca żonę fabrykanta, pożąda naraz dwóch młodutkich sióstr, z którymi idzie do łóżka (co zresztą powoduje, że gospodynia wymawia mu mieszkanie), później wybiera sobie towarzysza płci męskiej, prócz tego żyje z ciężarną kobietą, którą porzuca wraz ze swym nienarodzonym dzieckiem nocą na drodze, morduje przyjaciela, wypija, folgując swej naturze, z jedenaście kieliszków wódki przy otwartej kurtynie, w międzyczasie kradnie umarłemu konia i umiera jako niezrozumiany buntownik w skleconej z drewna chatupie.

Po tym nieco moralizującym wywodzie Kerr dochodzi do przekonania, że uta-

na to technikę *Matki*ny w tej wersji dnia nowu wywołał głośny ytyk Herbert Ihering zyczynił się do tego ionista, a zarazem je- i krytyków w ówcze- Alfred Kerr. W Re- j miały miejsce jesz- czenia tej wersji sztu- Wiedniu, u Reinhard- iora Hugo von Hof- półtora roku później, kie cztery nieudane enizacje *Baala* odby- rafem, w niedziele. nych Brecht zastan- liwością opracowania acepcji sztuki; miała r böse *Baal der asso- tej zachowały się je- ie notatki, pochodzące lat trzydziestych. Na na sądzić, że Brecht „Lehrstück”, później wniosku, iż na przy- ala nie uda mu się adnej nauki przydat- wej. W r. 1938, przy- o londyńskiego wyda- ou do *Baala* powra- e tylekroć dokonywał doprowadzając — jak 1.IX.1938 r. — do nie- acenia się jego sensu. a): «Rób to, co ci spra- », można by świetnie odpowiednim opraco- e siebie, czy warto as.” Wybuch wojny ości, przekreślając tak jak i zamysły Brech- towana po wojnie peł- vorów znów zaktuali- ku *Baala*. Do wydania re ukazało się nakła-*

lentowany twórca Baala jest... rozwścieczonym epigonem.

Również Ihering, krytyk od początku zapowiadający Brechtowi wielką przyszłość, dostrzega przede wszystkim zewnętrzną warstwę sztuki. Po ataku na Kerra woła w recenzji z 1926 r.:

Cóż to za twór, ten Baal! Baal rozrzutnik, żarłok, pijak; Baal, który kobiety bierze i porzuca; Baal, który się nadyma i gnięje; Baal, który wszystkiego używa, wszystko pochłania, zagnaria wszystko, co na jego drodze; Baal chłoniący życie, we wszystko wrastający korzeniami: w ścierwo, w podłoże, w tkliwość, a przecież bezpłodny; siła zachłanna, lecz nie twórcza, bujna, ale niezdolna zapiądnąć; Baal bezduszny, czujący odrażę do ciężarnego kobiecego ciała; Baal, którego przecież otacza niebo i gwiazdy, powietrze i światło, las i wieczysta płodność natury. Brecht dawniej wyszedł sam poza pozycje tej sztuki. Lecz poetycka siła, która brzydotę i rozkład włączyła w bieg natury, dziś jeszcze oddziaływa.

Po czym, w następnym zdaniu, Ihering pochlebnie wyraża się o formie sztuki, chwaląc jej kompozycję, układ luźno ze sobą powiązanych scen.

Większość krytyków nie szczerdziła utworowi słów potepienia, jakkolwiek autorowi nie odmawiała talenty. Wśród nich znalazł się również Juliusz Hart, krytyk, który pod koniec dziewiętnastoletniego wieku toczył zacięte boje o naturalistyczną sztukę w Niemczech. W końcowych słowach swej recenzji o *Baalu* piisał z żalem:

Któz nie dostrzega w Bertolcie Brechcie znawcy? Wielka szkoda, że jego utwór jest tylko odzwierciedleniem bezduszej kultury dekadencji. Przedstawieniem rzeczywistości — w najlepszym razie. Kiedy Brecht pokazuje lustro temu nędzemu światu i nędzy człowieczej, w jego zwierciadle odbija się jedynie maska pośmiertna naszej najnowszej sztuki. Czyż nie widzi, że sztuka ta dobiera kresu w tym właśnie punkcie, z którego bierze początek prawdziwa przeszuka?

Jedynie krytyk *Frankfurter Zeitung*, Ernst Heilborn, mimo zastrzeżeń co do samego dramatu, nazwanego przez niego teatralnym dziekiem urodzonym w ósmym miesiącu, orzekł, że Baal — „to nie tylko kabaretowy śpiewak, babiarz i morderca”:

Baal ze swoim przyjacielem Ekartem to przede wszystkim: obieżyświat. W tym do-

strzegam całą oryginalność sztuki: postacie (choć same nie żyją), posiadają tło. Wyczęwa się poszum wokół nich. Rzucają długie cienie. Czasem wydaje się, że z dala odzywa się jakieś echo, i można wyczuć w tej upiornej ziudzie świat oparty na tak mocnych prawach, jak bezprawnie się tutaj ów świat zachowuje.

3.

Brecht sam, jak się wydaje, ponosił „wine” za to, że krytyka widziała przede wszystkim zewnętrzną warstwę jego sztuki. Porównując pierwszą (1918) i drugą (1919) wersję *Bala* z następnymi, nie trudno dostrzec, że ataki na porządek społeczny, który potrafi wchłonąć w siebie nawet artystę zbrutowanego, zostają złagodzone, a nawet prawie całkowicie z tekstu usunięte. Problematyczne wydaje się już samo przesunięcie *Chorążu o wielkim Baalu* ze środka na początek dramatu (począwszy od drugiej do ostatniej wersji włącznie, nie licząc zachowanych fragmentów z koncepcji utworu jako Lehrstück). Nieustannym zmianom podlega też scena, w której Baal nie chce sprzedawać swego talentu za cenę publikacji wierszy. Największą odrażę do całego swego otoczenia Baal przejawia w wersji drugiej. Wypowiada tu długi monolog, pełen prowokacyjnych słów. Fragment ten, z niewielkimi skrótmami, brzmi tak:

Żyjecie zbyt nędznie. Dlaczego wasz kał miałyby być czymś lepszym od waszego żarcia! Wmówili was to ci, co dostarczają wasm żarcia i zbierają wasz kał. (kladzie młodemu człowiekowi poufale rękę na ramieniu) Ogólnia was próżność. (cisza, Baal pije) Nikt z was nie żyje. Każdy chce panować. Każdy chce tylko panować. To nie ambicja. To tylko próżność. (pije) Czy wy, kobiety, nie macie ciała — tylko mężczyźni? Niebo jest fioletowe, zwłaszcza gdy się jest pijanym. Łóżka białe. Be.I.A.Ł.E. Jesteście szarzy. S.Zet.A.R.Zet.Y. (pije) Jest tam wśród was jedna z długimi udami, które drżą teraz pod suknią. Ta ujdzie. Bo pod suknią wszystkie jesteście gole... (śmieje się, pije) Ta tam jest głupia i zwyczajna i pusta jak burdel, za to ma miękkie lędźwie i jest nienasycona. Ten zaspokaja się sam i w tym celu kupuje sobie podniecające obrazki. Ta zdradza tego lobuza z tamtym fircykiem. To bardzo zabawne, choć tylko połowicznie. Miłość jest tam rozpięta między niem i ziemią. Gdzie jest ciemno, ciała szybko lgną ku sobie, przechodząc mimo

i nigdy nie zbacząc wam jeść? (pije) Nie Nie udawajcie, sami mi się podoba. Dlaczego nie Dlaczego tylko gadać do cna! Ale macie do Napętnia kieliszek! Niem, wy mizerne ciedzi od kochania! N żółte. A w niebie j Musicie się upić...

Towarzystwo podnoszące MŁODY CZŁOWIEK MĘŻCZYZNA (ostro) INNY To cokolwiek.. DAMA (głośno) ...za INNI Z TOWARZYSTWEM teśmy tutaj gośmi. Cisza.

BAAL (rozglądając się fortepianie? Muzyka MĘŻCZYZNA Czy pa BAAL Ja? Z państwa GOSPODARZ Państwa zgrzyt. Bardzo mscy patrzą na Baal patrzy w dal, opiera Ponieważ po tym, spodziewać się poplam sobie podziękowanie rzystwo. Wszyscy podnoszą s (...) Baal kłania się.

GRUPA MĘŻCZYZN Wystydziły się pan jak się zachować? - Cham!

MŁODY CZŁOWIEK się jeszcze! Wychodzi. BAAL (sam) Smiesza wstydzil! Czy to mo wino, którym się cieszę napychać sobie niem? Poczujuć m

Owo „pocałujcie absolutne lekceważenie w następnych wersjach benslauf des Manne Brecht rezygnuje ze warzyńskiego; zamiast raboliczną opowieść w czasie potopu wszarce poza ichtiozaur starsze zwierzę, powodzianie, czy nie. Tymczasem tylko rozdrażnił; twi

ginalność sztuki: postacie ją), posiadają tło. Wyczuć kóń nich. Rzucają długie daje się, że z dala odzyska, i można wyczuć w tej wiat oparty na tak mocno bezprawnie się tutaj ów

ak się wydaje, ponosił krytyka widziała przewnętrzną warstwę jego pierwszą (1918) i drugą z kolejnymi, nieataki na porządek otrafi wchłonąć w siebie zbuntowanego, zostańawet prawie całkowite. Problematyczne jest przesunięcie Choratu za środka na poczawszy od drugiej i włącznie, nie licząc zmian z koncepcji Irsztück). Nieustannym też scena, w której Baal swego talentu za cenę Największą odrażę dozenia Baal przejawia. Wypowiada tu długie prowokacyjnych słów, niewielkimi skrótmami,

znie. Dlaczego wasz kat lepszym od waszego żarłańca? co dostarczają wasz kat. (ktadzie wi poufale rękę na rąas próżność. (cisza, Baal się żyje. Każdy chce pałek tylko panować. To tylko próżność. (pije) Czy macie ciała — tylko jest fioletowe, zwiaszcza. Łóżka białe. Be.I.A.L.E. Zet.A.R.Zet.Y. (pije) Jest na długimi udami, którymi. Ta ujście. Bo pod stęsie gole... (śmieje się, śluja i zwyczajna i puto ma miękkie ledźwie. Ten zaspokaja się sam puje sobie podniecające tego lobuza z tamtem zo zabawne, choć tylko jest tam rozpięta między Gdzie jest ciemno, ciała obie, przechodząc mimo

i nigdy nie zbaczając z drogi. Nie chce się was jeść? (pije) Nie przypominacie sobie? Nie udawajcie, sami jesteście świnie, i to mi się podoba. To jest w was jeszcze najlepsze, najlepsze ze wszystkiego, możecie mi wierzyć. Dlaczego nie chcecie się przyznać? Dlaczego tylko gadacie? O, jesteście zepsuci do cna! Ale macie dobre wino. (podnosi się. Napełnia kieliszek) Niebo stoi przecie otworem, wy mizerne cienie! Peine cielska! Bladzi od kochania! Niebo jest też czasem żółte. A w niebie jest drapieżne ptactwo. Musicie się upić...

Towarzystwo podnosi się oburzone.

MŁODY CZŁOWIEK Panie!

MĘŻCZYZNA (ostro) Niesłychnane!

INNY To cokolwiek...

DAMA (głośno) ...za mocno!

INNI Z TOWARZYSTWA Bądź co bądź jesteśmy tutaj gościami. To nie szynk. Cisza.

BAAL (rozglądając się) Czy nikt nie gra na fortepianie? Muzyka to dobra rzecz. MĘŻCZYZNA Czy pan kpi z nas?

BAAL Ja? Z państwa?

GOSPODARZ Państwo zechą wybaczyć ten zgrzyt. Bardzo mi przykro. (pauza. Wszyscy patrzą na Baala. Szepią. Baal pije, patrzy w dal, oparszyły łokcie na stole) Ponieważ po tym, co nastąpiło, trudno spodziewać się poprawy nastroju, pozwalam sobie podziękować państwu za towarzystwo.

Wszyscy podnoszą się z wyjątkiem Baala. (...)

Baal kłania się.

GRUPA MĘŻCZYZN (podchodząc do niego) Wstydzili się pan, panie! Nie wie pan, jak się zachować? — Na co pan czeka? — Cham!

MŁODY CZŁOWIEK (porywczo) Zobaczmy się jeszcze!

Wychodzi.

BAAL (sam) Smieszne! To pan niech się wstydzi! Czy to moja wina, że podaje pan wino, którym się człowiek upija? Czy muszę napychać sobie brzuch waszym gadaniem? Pocałujcie mnie w dupę!

Owo „pocałujcie mnie...”, wyrażające absolutne lekceważenie establishmentu, jest w kolejnych wersjach osłabione. W *Lebenslauf des Mannes Baal* z roku 1926 Brecht rezygnuje ze sceny skandalu towarzyskiego; zamiast niej wprowadza paraboliczną opowieść Baala o tym, jak to w czasie potopu wszyscy schronili się w arce poza ichtiozaurem, który, jako najstarsze zwierzę, powinien był wiedzieć z doświadczenia, czy potop może nastąpić, czy nie. Tymczasem ichtiozaur wszystkich tylko rozdrażnił; twierdził bowiem, że w

potop nie wierzy, a gdy potop nastąpił — utonął. Dlatego nikt go nie lubi. Parabolę tę kończy Baal słowami: „Całkiem możliwe, że i ja w podobnym wypadku też nie wsiądę do arkii”. Na razie rozwija więc tylko możliwość wycofania się z życia społecznego. W ostatniej wersji sztuki (1955) scena skandalu powraca znowu, ale już w formie złagodzonej.

Poprzez wysunięcie na początek dramatu *Choratu*, w którym zawarty jest cały los Baala i poprzez osłabienie początkowej agresywności sceny skandalu towarzyskiego, Brecht podkreśla przed wszystkim vitalność swego bohatera, a nie jego awersję do istniejącego porządku i do zakłamania społeczeństwa.

Również i inne sceny, w których dochodzi do bezpośredniej konfrontacji Baala z mieszkańców, władzą bądź ideologią są w późniejszych opracowaniach częściowo wyeliminowane (np. scena wyrzucenia Baala z redakcji, jego pobytu w więzieniu i rozmowy z duchownym). Ponadto rezygnuje Brecht z umotywowania niektórych decyzji Baala; przede wszystkim nie wyjaśnia, dlaczego udaje się on na wędrówkę. Ogranicza się tylko do pokazania, że na skutek „skandalicznego” zachowania się Baala w lokaluu (Baal śpiewa tutaj dosadną piosenkę, wyrażając w ten sposób swój protest przeciwko przyamusowi ciągłego powtarzania tego samego numeru) jego bohater znalazł się w więzieniu, skąd w jakiś sposób udaje mu się potem wydostać na wolność. Teraz zaś nie pozostaje mu nic innego jak egzystencja wagabundy, chociaż i do tej pory bynajmniej nie prowadził osiadłego trybutu życia.

Trudno oczywiście odpowiedzieć na pytanie, dlaczego w późniejszych opracowaniach tekstu Brecht wprowadził tak łatwo idące zmiany i dlaczego nadał *Baalowi* nieco inny charakter. Jednym z powodów był niewątpliwie fakt, że niektóre sceny uznał po prostu za zbyt naiwne i nie dość żywe. Z drugiej strony wielokrotne przeróbki świadczą o tym, że Brecht wciąż był ze swego bohatera nie w pełni zadowolony. Właściwie nie był zadowolony od początku. Np. w zauważonej notatce z r. 1920 Brecht stwierdza, że Baal „stał się papierowy, zakademizowany, gładki, wygolony, zamiast być zwyczajniejszym!”. Nie bez znaczenia było może i to, że pierwotnie Baal miał się ukazać w wydawnictwie publikującym erotica; fakt ten z pewnością stanowił dla Brechta pokusę wypróbowania

swoich sił również w tym kierunku. Przypuszczenie to zdaje się potwierdzać wizerunek Baala zawarty w trzeciej wersji (książkowej, z r. 1922); jest to przede wszystkim wizerunek erotemana, który już w początkowej scenie wykazuje zaинтересowanie żoną gospodarza, potem spierającymi się o pierwszeństwo siostrami, zaś po ucieczce ze „świnki kawiarni” unika wprawdzie erotycznych kontaktów z plicą odmienną, lecz nawiązuje je z przyjacielem.

Funkcja, jaką w początkowych przerobkach utworu mogło odegrać wydawnictwo o tak specjalnym charakterze, to tylko — jak wspominałem — sfera domysłu. Wszystkie zresztą zewnętrzne przy czyny nie są tutaj istotne. Ważne natomiast wydaje mi się to, że po dokonanych zmianach w Baalu skupiły się typowe cechy aspołecznej natury, co nie uszło uwagi Brechta. W najkrótszej wersji dramatu pt. *Lebenslauf des Mannes Baal* te właśnie cechy zostały dobrze podkreślone, czy raczej — ściślej mówiąc — prowokacyjnie wyeksponowane. Prowokacyjność tą obserwujemy od pierwszej strony tekstu, od prologu. Oto, co w tym prologu spiker krzykliwie zapowiada:

W tej dramatycznej biografii napisanej przez Bertolta Brechta poznacie Państwo życie człowieka nazwiskiem Baal w początkach naszego stulecia. Zobaczcie, jak anomalie Baala znajdują sobie miejsce w świecie dwudziestego wieku. Baala, człowieka o względnych wartościach, Baala, geniusza pasywności, Baala, będącego od momentu pierwszego pojawienia się w kręgu przyzwoitych ludzi do okropnej swojej śmierci szczególnym fenomenem, tak pod względem używania dam z najlepszego towarzystwa, jak pod względem postępowania z ludźmi. Fenomen ten pędził sensacyjnie nieprzyzwoity żywot, który w opracowaniu dramaturgicznym przyjął nieco łagodniejszą formę. Baal jest więc niesłychanym przypadkiem, bohaterem apaszowskiej ballady, ucieleśnieniem amoralności.

W tym samym duchu sformułował Brecht treść napisów poprzedzających kolejne sceny dramatu: „Baal bezmyślnie nadużywa boskich darów”, „Baal nadużywa władzy nad kobietą”, „Baal opuszcza matkę swego nienarodzonego syna” i wreszcie: „Baal ulega w roku 1911 swej naturalnej skłonności do zbrodni”.

Aby usprawiedliwić to podejście, ten punkt widzenia, Brecht stosuje zabawny chwyt. Miesiąc przed wystawieniem *Le-*

benslauf des Mannes Baal publikuje w *Die Szene* (nr 1, styczeń 1926 r.) szkic pt. *Das Urbild Baals* (Prawzór Baala). Stwierdza tutaj, że Baal żył kiedyś naprawdę. Sam go co prawda nie widział, ale zna go z opowiadań znajomych:

Nazywał się Josef K.!* Był nieślubnym dzieckiem praczki. Wcześniej zasłużył sobie na złą opinię. Sam nie będąc wykształconym, umiał podobno zaskarbić sobie sympatię rzeczywiście wykształconych ludzi... Lecz stała się coraz niższej przez swój nieprzemysły tryb życia, zwłaszcza, że nie przedsiębiując niczego sam, wykorzystywał każdą nadarzającą się okoliczność. Rozmaite mroczne przypadki, jak samobójstwo pewnej młodej dziewczyny, składano na jego kark. Z zawodu był monterem, ale o ile mi wiadomo, nigdy nie pracował. Kiedy ziemia w A. zaczęła mu się palić pod nogami, rozpoczęł włóczęgi po szerokim świecie w towarzystwie żywiącego w nędzy medyka. Około 1911 r. powrócił do A., gdzie w knajpie przy Lauterlech przyjaciel jego zginął ugódzony w bójce nożem. Nie jest wykluczone, że sprawcą czynu był sam K. Po wypadku bowiem zbieg i zakończył swój nędzny żywot gdzieś w okolicach Schwarzwaldu.

Reakcja krytyki na takie posunięcie Brechta i przedstawienie Baala jako niesłuchanie amoralnego człowieka była więc poniekąd zrozumiała. Zresztą również przed premierą *Baala* w Kassel, w roku 1927, Brecht uznał za stosowne podać w *Kasseler Neueste Nachrichten* do wiadomości publicznej, że Baal nie jest postacią czysto fikcyjną.

Sceniczne niepowodzenia *Baala* zbiegły się z intensywnymi studiami Brechta nad marksizmem, które odbywały pod koniec lat dwudziestych. Niewątpliwie pod wpływem tych studiów pisarz doszedł do wniosku, że przedstawiony w *Lebenslauf des Mannes Baal* sposób widzenia świata nie może znaleźć właściwego oddźwięku w rzeczywistości, w której indywidualizm nie jest bynajmniej żadnym fenomenem, lecz czymś oczywistym. Baal jako typ indywidualistyczny i w żaden sposób nie dający się „uspołecznić” nie mógł w przekonaniu Brechta reprezentować określonych mechanizmów społecznych przed publicznością przeciwną wszelkiemu uspo-

* Brechtowi chodziło zapewne o podkreślenie, że Baal, w odróżnieniu od bohatera *Procesu*, nie umarł w poczuciu jakiegokolwiek winy. Proces ukazał się rok wcześniej. Brecht niewątpliwie go znał.

łecznieniu. Dokonowania Brechta podjął prawa wersji dramatu, które mechanizmy społeczne skowały z pozostałością notatek pochodzących sztuka miały zaczytnąć, lecz od sceny, żoną dokonują przygody Gospodarz mówi: Baala. Ze względu na mijmy go z radością do żona: „Jedzenie jest się do syta, będzie Gdy Baal się zjawia, swój Chorął akompaniowany gitarze kupca. Wywołuje, nie dowierząc razy, rozbija instrumencem następującymi:

BAAL Czy to dobra KUPIEC Tak, dobra.

BAAL Czy ci się podoba?

KUPIEC Bardzo mi.

BAAL Zrywam struny,

bo tak mi się podoba, cze, jeszcze raz: jest dobra?

KUPIEC (przynosi nowy) jest dobra.

Uśmiecha się, Baal.

BAAL Czy w dalszej pieśni jest dobra?

Kupiec milczy.

Na przyjęciu mówiącą kwestią, czy talent Baala, jako wcielenie zmarłego na modelu *Procesu* *vom Herrn K.* Brecht w tym czasie spotykał ludzi z różnych krajów, im swego kraju. Przykłady jego aspiracji odsłaniają prawdziwe życie tego mu społeczeństwa. Scenę spotyka np. „użytkowej i dobrej” wniosku, że żaden ma użytkowego zaszczytu.

Ostatecznie jednak koncepcji Baala. Finałowy projekt, o którym mowa, pojawił się w stosunku do zamiaru ujęcia Baala strzega nagle, dlaczego stworzyć dydaktyczny w roli głównego bohatera. Wszystko, co do końca, że aspołeczny

nes Baal publikuje w lutym 1926 r.) szkic pt. Prawzor Baala). Stwierdził kiedyś naprawdę nie widział, ale zna go omych:

ef K.!* Był nieślubnym Wczesnie zaszułył sobie n nie będąc wykształconym zaskarbić sobie sym- wykształconych ludzi... raz niżej przez swój nie- życia, zwłaszcza, że nie zego sam, wykorzystywał się okoliczność. Rozmaite jak samobójstwo pewnej składano na jego kark. iterem, ale o ile mi wią- pracował. Kiedy ziemia ię palił pod nogami, roz- szerokim świecie w to- o w nędzy medyka. Oko- do A., gdzie w knajpie zyjaciel jego zginął ugo- em. Nie jest wykluczone, był sam K. Po wypadku kończył swój nędzny ży- iach Schwarzwaldu.

na takie posunięcie wenie Baala jako nie- go człowieka była więc ała. Zresztą również zała w Kassel, w ro- mał za stosowne podać e Nachrichten do wi- , że Baal nie jest po- jną.

zodzenia Baala zbiegły i studiami Brechta nad e odbywał pod konieciewiątliwie pod wpływem pisarz doszedł do stawiony w Lebenslauf sposob widzenia świata właściwego oddźwi- i, w której indywidual- ajmniej żadnym fen- oczystym. Baal jako czny i w żaden sposób połecznici nie mógł w a reprezentować okre- iów społecznych przed iwną wszelkiem uspo-

Io zapewne o podkreśle- źnieniu od bohatera Pro- oczuji jakiekolwiek wi- iek rok wcześniej. Brecht

łecznieniu. Dokonawszy tego spostrzeżenia Brecht podjął próbę napisania takiej wersji dramatu, która ukazałaby owe mechanizmy społeczne. Jak należy wnioskować z pozostawionych przez niego notatek pochodzących z r. około 1930 sztuka miała zaczynać się nie od Chorału, lecz od sceny, w której kupiec z żoną dokonują przygotowań do przyjęcia. Gospodarz mówi: „Oczekujemy pana Baala. Ze względu na jego talent przyjmijmy go z radością”. W odpowiedzi na to żona: „Jedzenie jest gotowe. Kto naję się do syta, będzie skory do rozmowy”. Gdy Baal się zjawia, prezentuje obecnym swój Chorał akompaniując przy tym na gitarze kupca. Wywołuje ogólny zachwyt, lecz, nie dowierzając szczerości gospodarzy, rozbija instrument. Scena ta wygląda następująco:

BAAL Czy to dobra pieśń, kupcze?
KUPIEC Tak, dobra.
BAAL Czy ci się podobała?
KUPIEC Bardzo mi się podobała.
BAAL Zrywam strunę w tym instrumencie, bo tak mi się podoba. Powiedz mi, kupcze, jeszcze raz: czy uważasz, że pieśń jest dobra?
KUPIEC (przynosi nową strunę) Sądziłem, że jest dobra.
Uśmiecha się, Baal zrywa drugą strunę.
BAAL Czy w dalszym ciągu uważasz, że pieśń jest dobra?
Kupiec milczy.

Na przyjęciu miała rozstrzygać się kwestia, czy talent „zlego Baala” może być przydatny społeczeństwu. Później Baal, jako wcielenie różnych postaci (wzorowanych na modelu Keunera z *Geschichten vom Herrn Keuner*, nad którymi Brecht w tym czasie pracował) miał spotykać ludzi z różnych warstw i demonstrować im swoje okrutne nauki. Przykłady jego aspołecznych zachowań odsłaniają prawdziwe oblicze etyki wspólnocesnego mu społeczeństwa. W jednej ze scen spotyka np. „użytkowników”, którzy próbują dokonać oceny jego własnej wartości użytkowej i dochodzą ostatecznie do wniosku, że żaden z jego talentów nie ma użytecznego zastosowania.

Ostatecznie jednak Brecht zaniechał tej koncepcji Baala. Porzucił także nieco późniejszy w stosunku do tej koncepcji zamiar ujęcia Baala jako Lehrstück. Dostrzega nagle, dlaczego nie udaje mu się stworzyć dydaktycznej sztuki z Baalem w roli głównego bohatera. Sądzi miano- wicie, że aspołeczny typ człowieka, jakim

jest Baal, stanowi nieodłączną częstke kapitalistycznego społeczeństwa, a więc niczym się na tym tle nie wyróżnia i w żaden szczególny sposób nie może intrygować publiczności. Brecht — jak nietrudno zauważyć — pojmuję swego bohatera w tym czasie tylko jako jednostkę zła, predysponowaną do wszelkich nikczemności.

4.

W badaniach historycznoliterackich nad spuścizną Brechta stało się tradycją stawianie pytania o stosunek, w jakim Baal pozostaje do ekspresjonizmu. Pytanie to, mimo swego akademickiego wyglądu, jest prawomocne. Baal bowiem był początkowo pomyślany jako parodia na ekspresjonistyczny dramat Hannsa Johsta pt. *Der Einsame*. Od Johsta Brecht przejął główne motywy, ale nadał im całkiem inną wymowę. Bohaterem *Der Einsame* jest wybitny niemiecki dramaturg Grabbe, który nie może przeżyć braku uznania. W przedostatniej scenie sztuki, znajdującej się już w skrajnej nędzy, Grabbe decyduje się przeczytać w piwnicy ratuza kilka fragmentów swego dzieła pt. Aleksander przed publicznością mieszczańską. Ale jej nie zachwycia, bowiem spodziewała się ona usłyszeć „coś słyskiego”. Tylko jakiś biedak jest wzruszony.

Brechtowski Baal w ogóle nie szuka uznania dla swego talenu. W pierwszej wersji również występuje przed mieszczałami, ale śpiewa za ich zgodą *Balladę erotyczną*, po czym zdecydowanie żąda zapłaty. Tak samo jak Grabbe zabiera przyjacielowi narzeczoną, która w obydwu sztukach popełnia samobójstwo, jednakże w przeciwieństwie do Grabbego nie żałuje niczego. Wspólna w obydwu sztukach jest również scena z matką uragającą na syna-nicponia. Wreszcie obydwie sztuki kończą się śmiercią bohatera, ale śmierć to jakże różna. W *Der Einsame* ostatnie słowa Grabbego brzmia tak:

„Pokora jest początkiem! Pokora jest końcem!
Już zbliża się ciemna, osłonięta przestrzeń.
Mgła się rozrywa... Oko sięga dalej.
O, śnie, jesteś czuwaniem!
Śmierci, tyś nieśmiertelnością!

Po śmierci Grabbego przyjaciele grają mu Beethovena. U Brechta bohater nie umiera ani w pokorze, ani w nadziei na nieśmiertelność. Podniósła muzyka nie towarzyszy jego śmierci. Jeszcze raz —

choć wyśmiany i opuszczony przez drwali w godzinie śmierci — chwali sobie życie (słowa: „było tak pięknie” odsyłają do Fausta, z tą różnicą, że bohater Goethego używa ich jednak w trybie warunkowym). Nie chcąc umierać „jak szczur w ciemności” Baal wypełza z chaty — podobny do bohaterów Becketta — aby po raz ostatni popatrzeć w niebo.

W sztuce Johsta raził Brechta nie tylko patos i idealizm Grabbeego, wytykany murem często przez historyków literatury. Raziło go przede wszystkim oczekiwanie poety na uznanie społeczeństwa. Brecht sądził, że społeczeństwo to zdolne było co najwyżej zmarnować poetyczne talenty. Od takiej społeczności poeta nie powinien się niczego spodziewać — brzmi Brechtowski morał — lecz brać z niej, co się da, i używać życia.

Historycy literatury na ogół zgodnie stwierdzają, że Baal z jednej strony wykazuje wiele cech ekspresjonistycznych, a z drugiej, przez skrajną opozycję do ekspresjonizmu, wielką od niego zależność. Według ich opinii skrajny idealizm Johsta zastępuje Brechta skrajnym, a nawet wulgarnym materializmem. Grabbe szuka szczęścia tylko w sferze ducha, Baal w jedzeniu, piciu i cielesnej miłości. Grabbe jest samotny jako człowiek twórczy; Baal jest twórczy, bo nie wie, co robić, gdy jest samotny. Takich przeciwstawień można dokonywać wiele, umieszczając na jednym biegunie ekspresjonizm jako taki, a na drugim — Baala. Teoretycy literatury postępowali oczywiście od początku w ten właśnie sposób, z tym, że opierali się oni na ostatniej (piątej) wersji sztuki, nie mając dostępu do wcześniejszych. Opozycja Brechta wobec ekspresjonizmu wydaje się na tle tego tekstu wyraźniejsza, ponieważ wersja początkowa jest, jak już wspomniałem, przede wszystkim parodią na konkretny ekspresjonistyczny dramat. Zbrodnicze predyspozycje Baala w *Lebenslauf des Mannes Baal* (czwarta wersja) można np. inter-

I wersja (1918)

MŁODZIENIEC Mam dziewczynę, najsłodsze stworzenie pod słońcem.

BAAL Jak wygląda?

MŁODZIENIEC Jest śniada i śliczna. Jej oczy blyszczą przejrzyście jak onyks, a brzegi jej czola są tak delikatne, że zdają się przepuszczać światło, ma usta czerwone jak poziomki, wysmukłą szyję, geste, ciemne włosy, i zapewne delikatne ciało, i śniada, gładką skórę. Ale to nie jest naj-

pretować jako zaprzeczenie ekspresjonistycznego ideału Nowego Człowieka: dobrego, sprawiedliwego, pragnącego miłości itd. Nota bene, w związku z Werbiemi w nocy pochodząymi mniej więcej z tego samego okresu co Baal, Brecht pisał później: „Z przymrużeniem oka zgodziłem się z publicznością, że «dobrze jest, gdy człowiek nie jest dobry!»” Cielesność Baala jest antytezą „bezcielesności” bohaterów ekspresjonistycznych, a konkretna motywacja jego działań — przeciwstawieniem abstrakcyjnej motywacji ich zamierzeń. Jak się wyraził młody Brecht, ideał człowieka stworzony przez ekspresjonistów jest „proklamacja człowieka bez człowieka”. Wreszcie, Brecht oponował swoim hałaśliwym Baalem przeciwko ekspresjonistycznej manii traktowania teatru jako świętyni, w której człowiek odnajduje wieczną prawdę. Gdyby Baal znalazł się w takim teatrze, z pewnością plunąłby na scenę lub w inny sposób zbezczesiły przybytek „świętej” sztuki.

Ale w późniejszych wersjach — co wygląda na paradoks — nie tylko antyekspresjonistyczne, lecz również ekspresjonistyczne cechy Baala stają się wyraźniejsze. Dotyczy to zwłaszcza skrajnego indywidualizmu tytułowego bohatera, co wynika m.in. z faktu, że motywacje zachowania Baala w późniejszych wersjach są znacznie zredukowane. To samo odnosi się do przebiegu akcji. W początkowych wersjach jest więcej romantyzmu i harmonii, przejścia między kolejnymi obrzami nie są tak gwałtowne itd., itd.

Z drugiej jednak strony, w późniejszych wersjach daje się zauważać obcy ekspresjonizmowi dystans bohatera do własnych odczuć i przemyśleń. Nie ma już w nim dawnego entuzjazmu dla miłości, natury i swobody. Gdy mówi, roztacza obrazy, w których jego uczucia są już zobiektywizowane. Zestawienie tej samej rozmowy Baala z Młodzieńcem w pierwszej i Baala z Janem w ostatniej wersji bardzo wyraźnie, jak sądzę, pokazuje te rozbieżności:

Ostatnia wersja (1955)

JAN Mam dziewczynę, najniewinniejszą z kobiet, jakie znam. Ale raz widziałem ją śpiącą z jałowcem. To znaczy: ciało jej leżało wyciągnięte na jałowcu, a jego mocne gałe zie obejmowały je. Odtąd nie mogę spać.

ważniejsze. Ma żywą pulsację w ruchu je kiedy ja się śmieję, a jak gołębica. W jej uszach i wstydzi się, gdy tego.

BAAL Czy jest niewinny? MŁODZIENIEC Cudownie niewinności. Prawda? jak ogień. Gdyby go się sparzyć.

BAAL A więc to ogień? MŁODZIENIEC Tak! Lęgi zasnąć, bo przyciąga głowy, że pragnie więcej dla siebie znać w nocy przez chłodnych ramionach, ale dopiero siedemnaście.

BAAL Może jest dosyć rób tego. Tak dotykać jej ramion i MŁODZIENIEC Nie ma.

BAAL A więc tego nikt nie trawi i gąsacz jej siedemnaście lat, miłością ducha. Czy czujesz chude jeszcze pewne chwieja się i gną latem cienki materiał potęgę sobie, że wkiada się do ciało, śnieżnobiałą kołatkę otulającą to, Ty sam musisz być jej nie splamiło, bo nie z niej nie zostałeś nasyconego nigdy cię.

MŁODZIENIEC Mówisz. Myślałem, że to tchórz, że i ty uważasz bliżej.

BAAL Wstydz się, ja Tylko brudas mają brudne ręce, temu brudne. Nie ma niciąło młodej kobiety. Jest porywcze i gietka, a przecież lagodne i wiadcze. Kiedy obejmuje gorące życie pulsując i w strachu i rozkości bogiem. W tańcu pod batem przez rato siła i nie wiesz, w tobie. Jak dwa rzeniami przeplatają się skrywa w drugim cie serca czujesz i ręce jak walka na życie i rodzice.

MŁODZIENIEC Ale i rodzice.

przeczenie ekspresjonistycznego Człowieka: dobre, pragnącego miłości, w związku z Werblą odczącymi mnóstwem więcej kresu co Baal, Brecht rzymrużeniem oka zgodnością, że „dobrze jest, jest dobry!” Cielesność zą „bezcielesności” bonistycznych, a konkretnie działań — przeciwko kryknej motywacji ich wyraził młody Brecht, wzorowany przez ekspresyklamacją człowieka bez siebie, Brecht oponował n. Baalem przeciwko manii traktowania yni, w której czciówkę prawdę. Gdyby Baal m. teatrze, z pewnością był lub w inny sposób bytek „świętej” sztuki. w wersjach — co wy — nie tylko antyekszist równeż ekspresjonista stają się wyraźniej włączają skrajnego innego bohatera, co ktu, że motywacje zapóźniejszych wersjach owane. To samo odnosi akcji. W początkowych tej romantyzmu i har niedzy kolejnymi obrazowalowne itd., itd.

strony, w późniejszych zauważyci obcy ekspresyjny bohatera do własnych. Nie ma już w nim dla miłości, natury świ, roztacza obrazy, wia są już zobjektivizowane tej samej rozmowy m. w pierwszej i Baala j wersji bardzo wyrażająca te rozbieżności:

(1955)

zynie, najniewinniejszą z n. Ale raz widziałem ją. To znaczy: ciało jej na jałowcu, a jego mocowała je. Odtąd nie mo-

ważniejsze. Ma żywe serce, które drga i pulsuje w ruchu jej rąk, i rumieni się, kiedy ja się śmieję, a śmieje się gardłowo, jak gołębiaca. W jej uśmiechu jest zmieszanie i wstydzi się, gdy jej mówię coś mięgo.

BAAL Czy jest niewinna?

MŁODZIENIEC Cudownie, jest wiele stopni niewinności. Prawda? Lecz chwilami jest jak ogień. Gdyby go przygnieść, można by się sparzyć.

BAAL A więc to ogień?

MŁODZIENIEC Tak! Leżę nocami i nie mogę zasnąć, bo przychodzi mi czasem do głowy, że pragnie „tego”. Moglibyśmy więcej dla siebie znaczyć. Czasem widuję ją w nocy przez chwilę. Wtedy drży w mych ramionach, ale nie mogę tego zrobić, ma dopiero siedemnaście lat.

BAAL Może jest dostatecznie dorosła, ale nie rób tego. Tak jest piękniej. Możesz dotykać jej ramion i bioder.

MŁODZIENIEC Nie mam odwagi.

BAAL A więc tego nie rób. Siadź z nią na trawie i gąsacz jej ręce. Kiedy ma się siedemnaście lat, miłość powinna być sprawą ducha. Czy czujesz czasami jej kolana, chude jeszcze pewnie i powabne, jak chwieją się i gną łatwo? To wystarcza, a cienki materiał potęguje rozkosz. Wyobraż sobie, że wkłada białą bieliznę naśniade ciało, śnieżnobiałą koszulę, skromnie i delikatnie otulającą to, co ma najdroższego. Ty sam musisz być jej okryciem, by nic jej nie splamiło, bo kiedy ją wezmiesz, nic z niej nie zostanie poza zwałem nie nasyconego nigdy ciała.

MŁODZIENIEC Mówisz to, co zawsze czuję. Myślałem, że to tchórzostwo; teraz widzę, że i ty uważasz zblżenie za coś brudnego.

BAAL Wstydź się, jak możesz tak sądzić. Tylko brudasy mają takie myśli. Kto ma brudne ręce, temu wszystko wydaje się brudne. Nie ma nic rokoszniejszego nad ciało młodej kobiety. Nie wolno go kalać. Jest porywcze i giętkie jak ciało tygrysa, a przecież łagodne i przymilne, upojne i władcze. Kiedy obejmujesz dziewczęce uda, gorące życie pulsuje w twych dloniach i w strachu i rokoszy stworzenia stajesz się bogiem. W tańcu przez piekła, hop! pod batem przez raje! hop! Drżycie, ale to siła i nie wiesz, czy w niej jest, czy w tobie. Jak dwa drzewa szepcione korzeniami przeplatają się wasze ciała, jedno skrywa się w drugim. Nie wiesz, czyje bicie serca czujesz i najczulsze objęcie trwa jak walka na życie i śmierć.

MŁODZIENIEC Ale prawo zabrania tego i rodzice.

BAAL Czy widziałeś kiedy jej białe ciało?

JAN Nie. Jest niewinna. Nawet jej kolana — jest wiele stopni niewinności. Prawda? Lecz czasami, kiedy nocą przez chwilę trzymam ją w ramionach, drży jak liść, ale tylko nocą. Jestem za słaby, aby to zrobić. Ma siedemnaście lat.

BAAL Podobała jej się miłość w twoim śnie?

JAN Tak.

BAAL Nosi białą bieliznę na ciele, śnieżnobiałą koszulę między kolanami? Kiedy ją wezmiesz, będzie może tylko zwałem ciała nie posiadającym twarzy.

JAN Mówi pan tylko to, co zawsze czuję. Myślałem, że jestem tchórzem. Teraz wiadzie, że pan również uważa zblżenie za coś brudnego.

BAAL To krzyk świń, którym się to nie udaje. Kiedy obejmujesz dziewczę biodra, w strachu i rokoszy stworzenia stajesz się bogiem. Jak wiele jest korzeni jałowca, splatanych, tak wiele macie ramion w jednym łóżku, a w nich tężni życie i przepływa krew.

JAN Ale prawo zabrania tego i rodzice.

BAAL Jeśli ich słuchać potrafisz, usłuchaj. Bo z tego rodzi się wielkie cierpienie, lecz miłość przerywa wszelkie bariry i bierze je na siebie. Jak prąd piorunującym uderzeniem zrywający tamę i unoszący ją na swych masywnych ramionach. Spójrz, jej młode, drobne ciało zwinie się kiedyś w bólesci, a cudowne biodra będą drgaly bólem. W bólu musi wydać na świat to, co poczęta w rozkoszy i rozpadnie się jej ciało, a ona wyczerpie się śmiertelnie. Dlatego to nie zabawa, i nikt też nie może jej zabronić, bo jest sprawą własną każdego, i każdemu wolno po niej umrzeć. Lecz miłość jest cudowna i tak samo piękna dla plic jednej i drugiej. Jest jak ugryzienie pomarańczy, gdy sok tryska w zęby.

MŁODZIENIEC Twoje zęby są jak zęby zwierząt: szarożółte, mocne, Niesamowite.

BAAL A miłość jest jak zanurzanie nagiego ramienia w chłodnej wodzie stawu, jak przepuszczanie między palcami wodorostów, jak słodka udręka, którą drzewo pijane zaczyna skrzywiąc śpiewać, a na nim galopuje dziki wiatr, jak zatapianie się z wolna w gorący dzień w winie, a ciało dziewczyny jak bardzo zimne wino spływa we wszystkie zmarszczki i miejsca, i siła trzeszczy w kościach, jest jak wściekłość odpartego uderzenia, jak latańce pod wiatr, zapiera dech i tloczy tak, że siła wewnętrz narasta jeszcze i, przemożna, eksploduje, a jej ciało jak chłodny żwir zsuwa się po tobie. Lecz miłość bywa też jak kokosowy orzech, dobry, dopóki świeży, lecz powodujący wymioty, kiedy wycieknie z niego sok i pozostanie tylko miąższ, który ma gorzki smak.

MŁODZIENIEC Myślisz więc, że powinieneś zrobić „to”, skoro jest w tym tak niebiańska przyjemność?

BAAL Radzę ci, byś się tego strzegł.

Konfrontacja obydwu tekstów wykazuje, że w wersji pierwszej Młodzieńiec potrafi zachwycać się swoją dziewczyną i dokładnie ją opisać; w ostatniej jest właściwie całkowicie pochłonięty swoim snem i pożądaniem. Również Baal w pierwszej wersji jest jeszcze w stanie wyrazić swój zachwyt dla miłości i niewinności, podczas gdy w ostatniej w tym, co mówi i jak mówi, wyraźnie wyczuwa się dystans.

Ciekawa jest oczywiście metamorfoza poszczególnych zdań, myśli, obrazów. W pierwszej wersji czytamy np.: „Lecz miłość jest cudowna i tak samo piękna dla

BAAL Twoi rodzice — (sięga po gitarę) — to ludzie przeszłości. Jak mogą otworzyć usta, w których widzisz zgniłe zęby, przeciwko miłości, która bywa śmiercią? Bo gdy nie wytrzymujecie miłości, tylko rzygacie. (stroj gitare)

JAN Czy pan ma na myśli jej ciąże?

BAAL (dobywa kilku ostrzych akordów) Gdy upłynie blade, łagodne lato, a one napędnią się miłością jak gąbki, staja się na powrót zwierzętami, złe i dziecięce, nieformalne, z grubymi brzuchami, nalanymi piersiami i wilgotnymi rękami, chwytlivymi jak śluzowane polipy, a ciała ich rozwadają się w śmiertelnym zmęczeniu. I rodzą z potwornym krzykiem mały owoc jakby nowy kosmos. Wypluwają go w bólesci, choć przedtem wchłaniały w rozkoszy, (dotyka strun) Trzeba mieć zęby, a wtedy miłość jest jak ugryzienie pomarańczy, gdy tryska w nie sok.

JAN Pańskie zęby są jak zęby zwierząt: szarożółte, mocne, niesamowite.

BAAL A miłość jest jak zanurzanie nagiego ramienia w wodzie stawu, przepuszczanie między palcami wodorostów, jak udręka, którą drzewo pijane skrzywiąc zaczyna śpiewać, a na nim galopuje dziki wiatr; jak zatapianie się z wolna w gorący dzień w winie, a ciało dziewczyny spływa jak bardzo zimne wino we wszystkie założki twojego ciała, a kolana są łagodne jak rośliny na wietrze; jest jak wściekłość odpartego uderzenia, jak latańce pod wiatr, a jej ciało jak chłodny żwir zsuwa się po tobie. Lecz miłość bywa też jak kokosowy orzech, dobry, dopóki świeży, lecz powodujący wymioty, kiedy wycieknie z niego sok i pozostanie tylko miąższ, który ma gorzki smak. (odrzuca gitarę) Ale teraz mam już dosyć tej arii.

JAN Myślisz pan więc, że powinieneś zrobić „to”, skoro jest w tym tak niebiańska przyjemność?

BAAL Myśle, że powinieneś strzec się tego, Janie!

płci jednej i drugiej, jest jak ugryzienie pomarańczy, gdy sok tryska w zęby". Z całą wypowiedzi przeszło do późniejszej wersji tylko ostatnie zdanie, poprzedzone teraz refleksją o cierpienях kobiet, którymi płacą za rozkosz miłości, i wzbogacone sentencją życiową, że „trzeba mieć zęby...”.

Podobnie zmienia się stosunek Baala do przyrody. W początkowych wersjach jest to stosunek bezpośredni i bliski, chociaż sama przyroda zredukowana jest od razu do kilku zaledwie elementów: drzew, lasu, wody, chmur, nieba. Prawie wszyscy

badacze znajdują w naturą” element sztnej, przy czym — ja podstawę ostatnią jest niewątpliwie chciałbym jednak wnikać w ten problem dokładnego rozważar również do wczesnej pionera na tym wyrażmianie stosunku po cząwszy od pierwsz do ostatniej książki r. 1955.

5.

Sam Brecht nie porządkowywanie je muś konkretemu k noznaczne określani dycją literacką. Zap dziesiątych o to, ja do ekspresjonizmu v dział podobno lakon wówczas w Augsbu kowała tą odpowiedź, się należeć całkowic miał dla żywego te nia, a tylko taki sował. W tym miej: sobie pytanie: czy dzisiaj do żywego t z lat sześćdziesiątcej tak, ale dowód zależy od interpret omówić trzy takie wości.

Pierwsza — to Brechta, zawarta w rowej edycji jego zastanawia się w n dzisiejszemu odbic wniosku, że ci, któr w kategoriach diale ze sztuką poważne wyjaśniając jej spo źe jest to sztuka rem w społecznie czeństwie; z boha tylko swój protest niu jego talentu, a domo, kim byłby, rozwoju wszystkich. W tej samej przed rówieśnik drugą n dramatu. Jest ona następującym fragm

W dwadzieścia lat lażem temat (do

ce — (sięga po gitarę) — ości. Jak mogą otworzyć widzisz zgnie zeby, prze- cktora bywa śmiercią? Bo iujecie miłości, tylko rzy- re)

i na myśli jej ciążę? Iku ostrych akordów! Gdy godne lato, a one nape- jak gąbki, stają się na mi, zle i dziecinne, niefo- mi brzuchami, nalonymi tnymi rękami, chwytyliwymi polipy, a ciata ich roz- kertelnym zmęczeniu. I ro- m krzykiem mały owoc smos. Wypluwają go w edtem wchłaniały w roz- strun) Trzeba mieć zeby, jest jak ugryzienie poma- ta w nie sok.

y sa jak zeby zwierząt: niesamowite.

est jak zanurzanie nagie- vodzie stawu, przepuszczamy wodorostów, jak udrę- pijane skrzypiąc zaczyna um galopuje dziki wiatr; z wolna w gorący dzień o dziewczyny spływa jak no we wszystkie żałomki kolana są łagodne jak ro- ; jest jak wściekłość od- a, jak latanie pod wiatr, hiodny zwir zsuwa się po ć bywa też jak kokosowy opóki świeże, lecz powo- kied wycieknie z niego tylko miałsz, który ma drzucą gitarę) Ale teraz tej arii.

więc, że powiniensem zro- jest w tym tak niebiań- ? powinieneś strzec się tego,

iej, jest jak ugryzienie sok tryska w zeby". Z przeszło do późniejszej nie zdanie, poprzedzone pierpieniach kobiet, któ- kosz miłości, i wzbo- ciową, że „trzeba mieć

a się stosunek Baala do ątkowych wersjach jest średni i bliski, chociaż duktowana jest od razu elementów: drzew, la- nieba. Prawie wszyscy

badacze znajdują w „powiązaniu Baala z naturą” element sztuki ekspresjonistycznej, przy czym — jak zwykle — biorą za podstawę ostatnią wersję. Podejście to jest niewątpliwie bardzo dyskusyjne. Nie chciałbym jednak w tym miejscu bliżej wnikać w ten problem, ponieważ dla jego dokładnego rozważania trzeba by sięgnąć również do wczesnej liryki Brechta i do piero na tym wyrazistym tle zanalizować zmianę stosunku poety do przyrody, po- czawszy od pierwszych prób lirycznych do ostatniej książkowej wersji *Baala* z r. 1955.

5.

Sam Brecht nie zgadzał się na przy- porządkowywanie jego twórczości jakie- muś konkretnemu kierunkowi ani na jednoznaczne określanie jej powiązań z tradycją literacką. Zapytany w latach pięćdziesiątych o to, jaki był jego stosunek do ekspresjonizmu w roku 1918, odpowie- dział podobno lakonicznie: „Nie istniał on wówczas w Augsburgu.” Kiedy formu- lował te odpowiedź, ekspresjonizm zdawał się należeć całkowicie do przeszłości i nie miał dla żywego teatru żadnego znacze- nia, a tylko taki teatr Brechta intere- sował. W tym miejscu wypadłoby zadać sobie pytanie: czy *Baal* należy jeszcze dzisiaj do żywego teatru? Przedstawienia z lat sześćdziesiątych przekonują, że raczej tak, ale dowodzą także, że wszystko zależy od interpretacji. Chciałbym tutaj omówić trzy takie interpretacyjne mo- ściwości.

Pierwsza — to propozycja samego Brechta, zawarta w przedmowie do zbio- rowej edycji jego dzieł z r. 1955. Brecht zastanawia się w niej, co utwór ten daje dzisiejszemu odbiorcy. I dochodzi do wniosku, że ci, którzy nie potrafią myśleć w kategoriach dialektycznych, będą mieli ze sztuką poważne trudności. Następnie, wyjaśniając jej społeczny sens stwierdza, że jest to sztuka z aspołecznym boha- rem w aspołecznie nastawionym społe- czeństwie; z bohaterem, który wyraża tylko swój protest przeciwko marnowa- niu jego talantu, ale o którym nie wiadomo, kim byłby, gdyby miał możliwość rozwoju wszystkich swoich umiejętności. W tej samej przedmowie Brecht podaje również drugą możliwość interpretacji dramatu. Jest ona zawarta implicite w następującym fragmencie:

W dwadzieścia lat po napisaniu *Baala* zna- lazłem temat (do opery), związany z prze-

wodnią myślą *Baala*. Istnieje figurka chiń- ska, zwykłe wielkości palca, rzeźbiona w drzewie i w tysiącach egzemplarzy rozsy- lana po jarmarkach. Przedstawia przeciąga- jącego się radośnie małego, grubego boga- szczęścia. Bóg ten, przychodzący ze Wschodu po wielkiej wojnie, miał przemierzać miasta i nawoływać ludzi do walki o szczęście oso- biste i dobro. Skupił wokół siebie licznych uczniów i ściągnął na swoją głowę prześla- dowania władz, ponieważ niektórzy spośród nich zaczęli nauczać, że chłopi muszą otrzy- mać ziemię, robotnicy przejść fabryki, a dzieci chłopów i robotników — zdobyć szko- ly. Ujęto go i skazano na śmierć. I oto- oprawcy próbują swego kunsztu na małym bogu szczęścia. Lecz podawane mu trucizny tylko mu smakują, ucięta głowa odrasta, a kiedy jest już na szubienicy — porywa wszystkich do tańca swoją wesołością itd. itd. Nie można całkiem zabić w człowieku dążenia do szczęścia.*

Jestem przekonany, że gdyby Brecht sam inscenizował *Baala*, poszedłby w kie- runku tej właśnie interpretacji. Pojawia- jący się w niej motyw niezaspokojonej żady szczęścia należy bowiem — jak wiemy — do głównych wątków jego póź- nieszych dramatów (Azdaka w *Kauka- skim kredowym kole* to niejako mały bóg szczęścia, podobnie zresztą Szwejk). Jeśli o tym pamiętać, staje się zrozumiałe, dlaczego do ostatniej wersji *Baala* włączył Brecht wreszcie scenę pochodzą- cą z lat dwudziestych, a tak konsekwentnie i uparcie przez niego pomijaną we- wszystkich późniejszych opracowaniach tekstu. Jest to scena końcowa, ta wła- nie, która przed laty tak podobała się Feuchtwangerowi. Zawiera ona wyraźny obraz śmierci Baala, obraz różny od tego, jaki znajduje się w wersjach po- przednich. Jeśli w tamtych zakończeniach dramatu oglądaliśmy Baala, który ostat- kiem sił wypeią z chaty, by nie umie- rać jak szczur, to tutaj, zapytany w chwili śmierci, o czym myśli, Baal od- powiada: „Przysłuchuję się, jak pada deszcz”. Wydaje się, że jest to istotne przesunięcie interpretacyjne. Baal z ostat- niej sceny ostatniej wersji jest bohaterem o niespożytej vitalności. Do ostatka żyje w poczuciu ścisłego związku z ziemską egzystencją i egzystencję tę poczytuje sobie za najwyższe szczęście.

Interpretacja Brechta z lat pięćdziesią- tych jest niewątpliwie dyskusyjna. Gdy- by ją przyjąć, całą sztukę trzeba by in-

* Podkr. B. Brechta.

scenizować ze względu na jej zakończenie, a to oznacza, że Baal — mimo swoego aspołecznego charakteru — musiałby budzić w odbiorcy pewną sympatię.

Inną zgoła propozycję interpretacyjną przedstawił Friedrich Gaede w tomie *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien* (Bern 1969, s. 598 i nast.). Według niego bohater Brechta szuka szczęścia, ale go nie znajduje, ponieważ istnieje ono jedynie w poczuciu jedności z przyrodą, poczuciu, którego doznaje on tylko w chwilach ekstazy. Dlatego Baal nieustannie próbuje stworzyć sobie takie okoliczności, które mogłyby mu dostarczyć silnych przeżyć. Lecz pełni szczęścia zaznaję dopiero umierając, bo tylko w śmierci rzeczywiście odczuwa swą jedność z przyrodą. Szukanie szczęścia jest więc właściwie utopią. Jest to myśl, którą Brecht wyraźnie sformułował dopiero w *Im Dickicht der Städte* (W gestwinie miast) i w wierszach z lat dwudziestych, lecz którą później znów porzucił. Bezpōśrednio z *Baala* nie daje się ona, moim zdaniem, wyprowadzić, choć taka interpretacja także posiada swoją rację. W każdym razie ma ona takie samo prawo bytu jak idea Brechta, że ludzkiego dążenia do szczęścia nic nie jest w stanie stłumić.

Można by również widzieć w Baalu tylko człowieka aspołecznego i jednoznacznie interpretować sceny eksponujące jego seks, pijaństwo, perwersję. Można by klaść szczególny nacisk na jego nieprzyzwoity sposob wyrażania się, zwłaszcza na te wyrazy i zdania, którymi posługuje się wówczas, gdy mówi o umieraniu i o rozkładzie przyrody. Ostatnia wersja bez ostatniej sceny najlepiej nadawałaby się do takiej inscenizacji. Jak wynika ze sprawozdań, w ten właśnie sposób William Gaskill wystawił *Baala* w roku 1963, w Phoenix Theatre w Londynie. Przedstawienie cieszyło się podobno ogromną frekwencją, lecz było zarazem tak szokujące, że co wrażliwi widzowie opuszczali salę. Angielska krytyka reagowała na ten spektakl rozmaicie, ale na ogóln z sympią. Dziś, kiedy postać markiza de Sade, horroru i produkty tzw. „czarnego romantyzmu” cieszą się wielkim powodzeniem, ten punkt widzenia wydaje mi się na czasie. Stanowi on w pewnym sensie nawiązanie do tradycyjnego już ujmowania Baala jako istoty zezwierzęconej, z tym, że proponuje jeszcze silniejsze zaakcentowanie jej zła, co jest zresztą zgodne z interpretacją samego Brechta z lat dwudziestych i trzy-

dziestych. Formułę „człowiek jako zwierzę” przyjął Brecht od Wedekinda, chociaż posiada ona swe dalsze tradycje, sięgające Büchnera. Jednakże w odróżnieniu od Wedekinda (*Lulu*) Brecht bynajmniej nie charakteryzuje swego bohatera jako zwierzęcia uroczego. Ten otyły grubas z wielkim brzuchem jest przecież niewątpliwie odstręczający, chociaż mu ulegają wszystkie kobiety. I w mniejszym stopniu niż Lulu jest osadzony w społeczeństwie, co sprawia, że przy swym szczególnym zezwierzęceniu staje się w sposób niejako naturalny złym człowiekiem. Może dlatego jeden z krytyków angielskich stwierdził, że od Baala widz niczego się uczy, ponieważ nie wie, skąd się wziął, czego chce i dokąd zmierza.

Wydaje mi się, że jest możliwa jeszcze jedna interpretacja *Baala*. Rysuje się ona wtedy, gdy weźmiemy do ręki dwie pierwsze wersje dramatu i gdy je odczytamy w powiązaniu ze współczesnymi antymieszczańskimi ruchami młodzieży à la Gammler, beatles, hippies, yippies itd. Narzuca się wówczas pytanie, czy Brecht podświadomie nie chciał stworzyć postaci człowieka, poety, który właściwie wyłamywał się ze swego społeczeństwa, któremu każda skuteczna prowokacja była na rękę, który nie uznawał żadnych konwencji i znajdował wyjście w tym, by „pójść do lasu” („Idę do lasu, tam też można żyć”) albo na wędrówkę. Tak pojęta wolność Baala przypomina wizję wiecznej wolności zawartą w *On the Road* (Ciągle na drodze) Jacka Kerouaca. Lecz taką wolność Baal znajduje jedynie wśród przyrody.

Ze wspomnianymi ruchami młodzieżowymi z lat sześćdziesiątych wiąże Baala nie tylko odraza do społeczeństwa i pragnienie swobody, ale i swoisty eudajnizm. Różni się on natomiast od tej młodzieży tym, że jego agresywność kieruje się przeciw ludziom należącym do establishmentu (mam tu na myśli zwłaszcza jego brutalne zachowanie wobec ciężarnej Zofii). Ogólnie mówiąc, Baal posiada jeszcze znacznie więcej mieszczańskich cech niż młodzież lat sześćdziesiątych, o czym świadczą chociażby jego spasiony brzuch. Nota bene, w żadnym z powojennych przedstawień — o ile mi wiadomo — Baal nie występuje jako grubas. Ale mimo tych „niekonsekwencji” odczytanie sztuki Brechta w kontekście współczesnych ruchów rebelianckich młodzieży narzuca się dziś bardzo silnie. W książce *Der Untergrund. Zur Soziologie jugend-*

licher Protestbewegung Stein pisze: „Szczęśliwy Rimbaud uchwycił w *La Bohème*, okazało się, masowym”. zjawiskiem” wydaje się tego Baala i Ekardiego dwudziestego uznane terów Rimbauda i jeden z recenzentów i Ekardiego jako o tach. W latach sześćdziesiątych widzenia stał się oczywiste.

Z dotychczasowych nią się on najmocniej hamburskim, z tym, — jako naiwny, ciesz drowiec — bardziej lesa. W Hamburgu jak w rozmarzeniu morderczy cios zazdrości.

Wydaje mi się, że interpretacji można z mieć kolejne metamorfozy, że w latach późniejszych już dotrzeć do pierwotnych Metamorfozy te mogą traktować jako stworzenia autora od pierwszej, świadomie koncepcji buntu artysty przeciwko społeczeństwu. Brecht koncepcji w momencie

„człowiek jako zwieńczenie od Wedekinda, choć dalsze tradycje, się ednakże w odróżnieniu od Brechta bynajmniej swego bohatera jako bohatera. Ten otwarty grubas z jest przecież niewątpliwym, chociaż mu ulegają i w mniejszym stopniu osadzony w społeczeństwie przy swym szczególnym stanie się w sposobie złym człowiekiem. Mimo krytyków angielskich Baala widz niczego się ż nie wie, skąd się dokąd zmierza.

e jest możliwa jeszcze Baala. Rysuje się ona niemal do ręki dwie amaty i gdy je odczytuję ze współczesnymi ruchami młodzieży Beatles, hippies, yippies wówczas pytanie, czy nie chciał stworzyć poety, który właściwie swego społeczeństwa, skuteczna prowokacja nie uznawał żadnych owały wyjście w tym, „(Idę do lasu, tam bo na wędrówkę. Tak ala przypomina wizję awartą w *On the Road* Jacka Kerouaca. Lecz znajduje jedynie wśród

i ruchami młodzieży z lat siedemdziesiątych wiąże Baala z społeczeństwa i prawie i swoisty eudajmonem natomiast od tej jego agresywność kiepskimi, nie tylko należącym do establishmyśli zwłaszcza jego e wobec ciężarnej Zemsty, Baal posiada jeszcze eszczesańskich cech niż siedemdziesiątych, o czym jego spasione brzuch. Innym z powojennych ile mi wiadomo — jako grubas. Ale mimo ekwencji” odczytanie kontekście współczesnych młodzieży nadzorze silnie. W książce

licher Protestbewegungen Walter Hollstein pisze: „Szczególne zjawisko, jakie Rimbaud uchwycił w 1870 r. w utworze *La Bohème*, okazało się w roku 1965 zjawiskiem masowym”. Takim „szczególnym zjawiskiem” wydaje się także *Baal*. Brechtowskiego Baala i Ekarta już krytyka lat dwudziestych uznała za następców bohaterów Rimbauda i Verlaine'a, ale tylko jeden z recenzentów wyraził się o Baalu i Ekarcie jako o wielkich obieżyświątach. W latach sześćdziesiątych ten punkt widzenia stał się oczywisty.

Z dotychczasowych inscenizacji ujawnił się on najmocniej w przedstawieniu hamburgskim, z tym, że nie Baal, a Ekart — jako naiwny, cieszący się przyrodą wędrowiec — bardziej tu przypominał beatlesa. W Hamburgu ukazano go właśnie, jak w rozmarzeniu wystawia się na morderczy cios zazdrosnego Baala.

Wydaje mi się, że w perspektywie tej interpretacji można znacznie lepiej zrozumieć kolejne metamorfozy *Baala*, jak i to, że w latach późniejszych Brecht nie mógł już dostrzec do pierwotnego sensu sztuki. Metamorfozy te można mianowicie postraktować jako stopniowe odchodzenie autora od pierwszej, nie całkiem jeszcze świadomej koncepcji anarchistycznego buntu artysty przeciwko mieszczańskiemu społeczeństwu. Brecht odchodzi od tej koncepcji w momencie, kiedy jego opo-

zycja wobec kapitalizmu przybiera postać świadomej walki klasowej, kiedy, innymi słowy, zdaje już sobie sprawę, że sama opozycja nie nie zodziela. W tym momencie Baal wydaje mu się tylko aspołecznym indywidualu, które — jak stwierdził w latach dwudziestych — właściwie nie ma przeciwnika w klasie robotniczej. Próbuje wówczas napisać *Lehrstück*, lecz bez powodzenia, ponieważ widzi, że w *Baalu* nie może zastosować koncepcji bohatera szukającego szczęścia poza społeczeństwem. Wówczas jego dążenie do szczęścia usiłuje podnieść do rangi ogólnego prawidła (w tym momencie rodzi się właśnie pomysł przekształcenia sztuki w operę).

Reżyser, który podjąłby się dzisiaj inscenizacji *Baala* winien by siegnąć również do pierwszych dwóch wersji dramatu i „po brechtowsku” przystąpić do jego opracowania, to znaczy posłużyć się własną, aktualną interpretacją, tak, jak to próbował uczynić teatr w Hamburgu. *Baal* kryje w sobie jeszcze niejedną możliwość interpretacji, a sens tej sztuki, w miarę upływu lat, wzrasta w sposób widoczny. To właśnie powoduje, że dramat ten należy do żywego teatru. W latach sześćdziesiątych już nikt nie mówił, jak swego czasu Kerr, o „bezsensowności” *Baala*. Nikt też nie powoływał się na słowa Brechta: „właściwy sens sztuki dziś już nie jest mi dostępny”.