

Karol Sauerland

## METAMORFOZY „BAALA”

1.

*Baal* zajmował Brechta właściwie nieustannie, tak bardzo, że w końcu nie pamiętał 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 znanego poczdamskiego wydawcy, Kiepenheuera. W tym samym roku sztuka doczekała się drugiego wydania.

Po wystawieniu *Werbli w nocy* we wrześniu 1922 r. i uzyskaniu nagrody Kleista\* Brecht stał się już pisarzem znanym powszechnie, lecz mimo to z inscenizacją *Baala* 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 rzeczowości”. 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* znowu wywołał głośny skandal. Znany krytyk Herbert Ihering utrzymywał, że przyczynił się do tego jego osobisty antagonistą, 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 półtora roku później, w Kassel. Wszystkie cztery nieudane przedwojenne inscenizacje *Baala* 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 Assoziale*. 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 *Baala* nie uda mu się zademonstrować żadnej nauki przydatnej w walce klasowej. W r. 1938, przygotowując dzieła do londyńskiego wydania zbiorowego, znowu do *Baala* powraca. Żałuje teraz, że tylekroć dokonywał przeróbek utworu, doprowadzając — jak pisze w notatce z 11.IX.1938 r. — do niemal zupełnego zatracenia się jego sensu. „Powiedzenie (*Baala*): «Rób to, co ci sprawia przyjemność!», można by świetnie wykorzystać przy odpowiednim opracowaniu. Pytam samego siebie, czy warto poświęcić temu czas.” Wybuch wojny rozwiązał te wątpliwości, przekreślając tak plany wydawnicze, jak i zamysły Brechta. Dopiero przygotowana po wojnie pełna edycja jego utworów znowu zaktualizowała sprawę druku *Baala*. Do wydania frankfurckiego, które ukazało się nakła-

dem Suhrkampa w ro zdążył sztuki przero ostatecznie na przedr książkowego z roku 19 sji). Opracował ją po później, przygotowuj edycji dzieł (*Aufbau* tu powrócić do wer okazało się niemożliw przyznaje — w gasz przeróbek nie mógłj wotnego sensu sztuki, w zasadzie zostawić stanie, gdyż brak mu do opracowania go n wistości mamy tu de wersją, która tym r trzeciej, że został w r rał oraz scena pierw szła scena końcowa, zdaniem — utworowi mistyczną w pewnym Scena ta pochodzi w dziełach, lecz nigdy publikowana ze wzglę ta, których nie potra taki jego doradca, Brecht nosił się póż wprowadzenia jeszc m.in. ponownego w pominiętej sceny z śmierć w roku 1956 śliła wszystkie plany berlińskiej miała już

Sceniczna kariera I wojennym przypada i te. W roku 1963 z wystąpiły aż trzy Phoenix Theatre, La stadt (przy czym prz skie — dzięki odwa kazania również sce uzyskało dużo lepszą przedstawienie niemie ski Atelier-Theater a żyser spektaklu wied chciał przez swą ad wokować skandal, co udało ze względu na ną głównie ze stałycl nych. W r. 1964 *Baa* w Oxford University później — w Martini wym Jorku. Poważni Brechta odniosła jedn tacji młodego reżyse sa, w hamburskim T we wrześniu 1967 współpracy Martina się na zupełnie nowo matu, biorąc za 1



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 *Chorąg* 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 zamiarem 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 inscenizacją 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 sprokować 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 rok później — 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 tę sztukę 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 rygorom, zmuszającym do życia „ambitnego” i pogoni za sukcesem. Uwaga krytyki koncentruje się głównie na skutkach tej postawy, na jej społecznych 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, 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 młodzieńskich sióstr, z którymi idzie do łóżka (co zresztą powoduje, że gospodyni 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 koniak i umiera jako niezrozumiany buntownik w skleconej z drewna chałupie.

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

na to technikę *Matki* w tej wersji dnia nowu wywołał głośny krytyk Herbert Ihering, który zyczynił się do tego z onista, a zarazem je- krytyków w ówczes- Alfred Kerr. W Re- j miały miejsce jesz- zienia tej wersji sztu- Wiedniu, u Reinhard- dóra Hugo von Hof- półtora roku później, kie cztery nieudane enizacje *Baala* odby- rafem, w niedzielę. mych Brecht zastana- liwością opracowania ncepcji sztuki; miała r böse Baal der asso- tej zachowały się je- e notatki, pochodzące lat trzydziestych. Na zna sądzić, że Brecht „Lehrstück”, później wniosku, iż na przy- ała nie uda mu się adnej nauki przydat- wej. W r. 1938, przy- o londyńskiego wyda- owu do *Baala* powra- e tylekroć dokonywał doprowadzając — jak I.IX.1938 r. — do nie- acenia się jego sensu. a): «Rób to, co ci spra- », można by świetnie odpowiednim opraco- ego siebie, czy warto as.” Wybuch wojny ości, przekreślając tak jak i zamysły Brech- owana po wojnie peł- vorów znowu 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 rozrzućnik, żarłok, pijak; Baal, który kobiety bierze i porzuca; Baal, który się nadyma i gnije; Baal, który wszystkiego używa, wszystko pochłania, zagarnia wszystko, co na jego drodze; Baal chłonący życie, we wszystko wrastający korzeniami: w ścierwo, w podłość, w tliwość, a przecież bezpłodny; siła zachłanna, lecz nie twórcza, bujna, ale niezdolna zapładniać; Baal bezduszny, czujący odrazę do ciężarnego kobiecego ciała; Baal, którego przecież otacza niebo i gwiazdy, powietrze i światło, las i wieczysta płodność natury. Brecht dawno 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, chwalać jej kompozycję, układ luźno ze sobą powiązanych scen.

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

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

Jedynie krytyk *Frankfurter Zeitung*, Ernst Heilborn, mimo zastrzeżeń co do samego dramatu, nazwanego przez niego teatralnym dzieckiem 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. Wyczuwa się poszum wokół nich. Rzucają długie cienie. Czasem wydaje się, że z dala odzywa się jakieś echo, i można wyczuć w tej upornej złudzie świat oparty na tak mocnych prawach, jak bezprawnie się tutaj ów świat zachowuje.

## 3.

Brecht sam, jak się wydaje, ponosił „winę” za to, że krytyka widziała przede wszystkim zewnętrzną warstwę jego sztuki. Porównując pierwszą (1918) i drugą (1919) wersję *Baala* z następnymi, nie trudno dostrzec, że ataki na porządek społeczny, który potrafi wchłonąć w siebie nawet artystę zbuntowanego, zostają złagodzone, a nawet prawie całkowicie z tekstu usunięte. Problematyczne wydaje się już samo przesunięcie *Chorału 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 sprzedać swego talentu za cenę publikacji wierszy. Największą odrazę do całego swego otoczenia Baal przejawia w wersji drugiej. Wypowiada tu długi monolog, pełen prowokacyjnych słów. Fragment ten, z niewielkimi skrótami, brzmi tak:

Zyjecie zbyt nędznie. Dlaczego wasz kał miałby być czymś lepszym od waszego żarcia?! Wmówili wam to ci, co dostarczają wam żarcia i zbierają wasz kał. (kładzie młodemu człowiekowi poufale rękę na ramieniu) Ogiupia 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.L.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 gołe... (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 łobuza z tamtym fircykiem. To bardzo zabawne, choć tylko połowicznie. Miłość jest tam rozpięta między niebem a ziemią. Gdzie jest ciemno, ciała szybko lgną ku sobie, przechodząc mimo

i nigdy nie zbaczając wam jeść? (pije) Nie udawajcie, sami mi się podoba. To ja lepsze, najlepsze ze w wierzyć. Dlaczego nie Dłaczego tylko gadacie do cna! Ale macie do Napelnia kieliszek) Nie rem, wy mizerne cieni dzi od kochania! Nie żółte. A w niebie j Musicie się upić...

Towarzystwo podno MŁODY CZŁOWIEK MĘŻCZYŻNA (ostro) INNY To cokolwiek... DAMA (głośno) ...za INNI Z TOWARZYSTWA teśmy tutaj gośćmi. Cisza.

BAAL (rozglądając się fortepianie? Muzyka MĘŻCZYŻNA Czy pa BAAL Ja? Z państw GOSPODARZ Państw zgrzyt. Bardzo mi scy patrzę na Ba patrzy w dal, opa Ponieważ po tym, spodziewać się pop lam sobie podzięko rzystwo.

Wszyscy podnoszą s (...)

Baal kłania się. GRUPA MĘŻCZYŻN Wstydziły się pan jak się zachować? - Cham!

MŁODY CZŁOWIEK się jeszcze! Wychodzi.

BAAL (sam) Smiesz wstydzi! Czy to mo wino, którym się c szę napychać sobie niem? Pocałujcie m

Owo „pocałujcie absolutne lekceważer w następnych wersjach *benslauf des Manne* Brecht rezygnuje ze warzyńskiego; zamiast raboliczną opowieść w czasie potopu wsi arce poza ichtiozaur starsze zwierzę, pow doświadczenia, czy i czy nie. Tymczasem tylko rozdraźni; twi



ginalność sztuki: postacie ją), posiadają tło. Wyczuwają ich. Rzucają długie dągi się, że z dala odzyska, i można wyczuć w tej świat oparty na tak moc-bezprawnie się tutaj ów

ak się wydaje, ponosił krytyka widziela prze-wnętrzną warstwę jego : pierwszą (1918) i dru-aala z następnymi, nie-e ataki na porządek ofrafi wchłonąć w sie-zbuntowanego, zosta-awet prawie całkowi-nięte. Problematyczne mo przesunięcie Cho-iału ze środka na po-począwszy od drugiej ji włącznie, nie licząc gmentów z koncepcji irstück). Nieustannym eż scena, w której Baal swego talentu za cenę Największą odrazę do zienia Baal przejawia Wypowiada tu długi prowokacyjnych słów. niewielkimi skrótami,

nie. Dlaczego wasz ka- lepszym od waszego żar-n to ci, co dostarczają erają wasz kał. (kładzie wł poufale rękę na ra-as próżność. (cisza, Baal ie żyje. Każdy chce pa-e tylko panować. To lko próżność. (pije) Czy macie ciała — tylko jest fioletowe, zwłaszcza . Łóżka białe. Be.I.A.Ł.E. Zet.A.R.Zet.Y. (pije) Jest na z długimi udami, któ-uknią. Ta ujdzie. Bo pod steście gołe... (śmieje się, gupia i zwyczajna i pu-to ma miękkie lędźwie Ten zaspokaja się sam puje sobie podniecające i tego łobuza z tamtym zo zabawne, choć tylko jest tam rozpięta między dzie jest ciemno, ciała obie, przechodząc mimo

i nigdy nie zbaczając z drogi. Nie chce się wam jeść? (pije) Nie przypominacie sobie? Nie udawajcie, sami jesteście świnię, i to mi się podoba. To jest w was jeszcze naj-lepsze, 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. Napetnia kieliszek) Niebo stoi przecież otwo-rem, wy miserne cienie! Pełne cielska! Bła-dzi od kochania! Niebo jest też czasem żółte. A w niebie jest drapieżne ptactwo. Musicie się upić...

Towarzystwo podnosi się oburzone.

MŁODY CZŁOWIEK Panie!

MĘŻCZYŻNA (ostro) Niestychane!

INNY To cokolwiek...

DAMA (głośno) ...za mocno!

INNI Z TOWARZYSTWA Bądź co bądź jes-teśmy tutaj gośćmi. To nie szynk.

Cisza.

BAAL (rozglądając się) Czy nikt nie gra na fortepianie? Muzyka to dobra rzecz.

MĘŻCZYŻNA Czy pan kpi z nas?

BAAL Ja? Z państwa?

GOSPODARZ Państwo zechcą wybaczyć ten zgrzyt. Bardzo mi przykro. (pauza. Wszy-scy patrzą na Baala. Szeptu. Baal pije, patrzy w dal, oparłszy łokcie na stole) Ponieważ po tym, co nastąpiło, trudno spodziewać się poprawy nastroju, pozwa-lam sobie podziękować państwu za towa-rzystwo.

Wszyscy podnoszą się z wyjątkiem Baala.

(...)

Baal kłania się.

GRUPA MĘŻCZYŻN (podchodząc do niego)

Wstydziliby się pan, panie! Nie wie pan, jak się zachować? — Na co pan czeka? — Cham!

MŁODY CZŁOWIEK (porywczo) Zobaczmy się jeszcze!

Wychodzi.

BAAL (sam) Śmieszne! To pan niech się wstydzi! Czy to moja wina, że podaje pan wino, którym się człowiek upija? Czy mu-szę napychać sobie brzuch waszym gada-niem? Pocałujcie mnie w dupę!

Owo „pocałujcie mnie...”, wyrażające absolutne lekceważenie establishment, jest w następnych wersjach osłabione. W *Lebenslauf des Mannes Baal* z roku 1926 Brecht rezygnuje ze sceny skandalu to-warzyskiego; zamiast niej wprowadza pa-raboliczną opowieść Baala o tym, jak to w czasie potopu wszyscy schronili się w arce poza ichtiozaur, który, jako naj-starsze 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 moż-liwe, że i ja w podobnym wypadku też nie wsiądę do arki”. Na razie rozważa więc tylko możliwość wycofania się z ży-cia społecznego. W ostatniej wersji sztuki (1955) scena skandalu powraca znowu, ale już w formie zlagodzonej.

Poprzez wysunięcie na początek drama-tu *Choratu*, w którym zawarty jest cały los Baala i poprzez osłabienie początko-wej agresywności sceny skandalu towa-rzyskiego, Brecht podkreśla przede-wszystkim witalność swego bohatera, a nie jego awersję do istniejącego porząd-ku i do zakłamania społeczeństwa.

Również i inne sceny, w których docho-dzi do bezpośredniej konfrontacji Baala z mieszczaństwem, władzą bądź ideologią są w późniejszych opracowaniach częścio-wo wyeliminowane (np. scena wyrzucenia Baala z redakcji, jego pobytu w więzie-niu i rozmowy z duchownym). Ponadto rezygnuje Brecht z umotywowania nie-kórych decyzji Baala; przede wszystkim nie wyjaśnia, dlaczego udaje się on na wędrówkę. Ogranicza się tylko do poka-zania, że na skutek „skandalicznego” za-chowania się Baala w lokalu (Baal śpie-wa tutaj dosadną piosenkę, wyrażając w ten sposób swój protest przeciwko przy-musowi ciągłego powtarzania tego same-go 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 egzy-stencja wagabundy, chociaż i do tej pory bynajmniej nie prowadził osiadłego trybu życia.

Trudno oczywiście odpowiedzieć na py-tanie, dlaczego w późniejszych opracowa-niach tekstu Brecht wprowadził tak da-leko idące zmiany i dlaczego nadał *Baalowi* nieco inny charakter. Jednym z po-wodów był niewątpliwie fakt, że niektóre sceny uznał po prostu za zbyt naiwne i nie dość żywe. Z drugiej strony wielo-krotne przeróbki świadczą o tym, że Brecht wciąż był ze swego bohatera nie w pełni zadowolony. Właściwie nie był zadowolony od początku. Np. w zacho-wanej notatce z r. 1920 Brecht stwierdza, że Baal „stał się papierowy, zakademi-zowany, gładki, wygolony, zamiast być zwyczajniejszym!”. Nie bez znaczenia było może i to, że pierwotnie *Baal* miał się ukazać w wydawnictwie publikują-cym erotica; fakt ten z pewnością stano-wił 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 erotomana, który już w początkowej scenie wykazuje zainteresowanie żoną gospodarza, potem spierającymi się o pierwszeństwo siostrami, zaś po ucieczce ze „świńskiej kawiarni” unika wprawdzie erotycznych kontaktów z pięcią odmienną, lecz nawiązuje je z przyjacielem.

Funkcja, jaką w początkowych przeobrażeniach utworu mogło odegrać wydawnictwo o tak specjalnym charakterze, to tylko — jak wspominałem — sfera domysłu. Wszystkie zresztą zewnętrzne przyzniny nie są tutaj istotne. Ważne natomiast wydaje mi się to, że po dokonanych zmianach w Baalu skupiły się typowe cechy społecznej natury, co nie uszło uwagi Brechta. W najkrótszej wersji dramatu pt. *Lebenslauf des Mannes Baal* te właśnie cechy zostały dobitnie podkreślone, czy raczej — ściślej mówiąc — prowokacyjnie wyeksponowane. Prowokacyjność tę 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. Zobaczycie, 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 nieprzystający 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 staczał się coraz niżej przez swój nieprzemysłany tryb życia, zwłaszcza, że nie przedsiębiorając niczego sam, wykorzystywał każdą nadarzącą 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, rozpoczął włóczęgę po szerokim świecie w towarzystwie żyjącego w nędzy medyka. Około 1911 r. powrócił do A., gdzie w knajpie przy Lauterlech przyjaciel jego zginął ugodzony w bójce nożem. Nie jest wykluczone, że sprawcą czynu był sam K. Po wypadku bowiem zbiegł i zakończył swój nędzny żywot gdzieś w okolicach Schwarzwaldu.

Reakcja krytyki na takie posunięcie Brechta i przedstawienie Baala jako niesłychanie 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 odbywał 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 „uspołecznic” 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. Dokonawszy Baal podjął wersję dramatu, które mechanizmy społeczne składowe z pozostawia notatek pochodzących z sztuki miała zaczynać *rału*, lecz od sceny, żoną dokonując przy gospodarzu mówi: Baala. Ze względu na mijmy go z radością to żona: „Jedzenie jest się do syta, będzie Gdy Baal się zjawia, swój *Chorał* akompaniować gitarze kupca. Wywołać, lecz, nie dowierzając przy, rozbija instrumenty następująco:

BAAL Czy to dobra KUPIEC Tak, dobra.  
BAAL Czy ci się podoba KUPIEC Bardzo mi się podoba.  
BAAL Zrywam strunę bo tak mi się podoba, jeszcze raz: jest dobra?  
KUPIEC (przynosi notę) jest dobra.  
Uśmiecha się, Baal  
BAAL Czy w dalszym ciągu jest dobra? Kupiec milczy.

Na przyjęciu mowa o kwestia, czy talent może być przydatny społeczeństwu. Baal, jako wcielenie indywidualizmu, wywołanych na modelu *ten vom Herrn K.* Brecht w tym czasie spotykać ludzi z różnymi monstrować im swobodę. Przykłady jego aspektów odsłaniają prawdziwą naturę społecznego mu społeczeństwa. Scen spotyka np. „u” próbując dokonać ostateczności użytkowej i do wniosku, że żaden człowiek nie ma użytecznego zasobu.

Ostatecznie jednak Brecht koncepcji *Baala*. Fikcyjność późniejszej wersji dramatu, zamierzając ujęcia *Baala* strzeżać nagle, dla stworzyć dydaktyczny w roli głównego bohatera, wicie, że społeczny



nes Baal publikuje w styczniu 1926 r.) szkic pt. Prawór Baala). Stwierzył kiedyś naprawdę, nie widział, ale zna go omych:

ef K.!\* Był nieślubnym. Wcześniej zasłużył sobie nie będąc wykształconym zaskarbić sobie sym wykształconych ludzi... raz niżej przez swój niezycia, zwłaszcza, że nie tego sam, wykorzystywał się okoliczność. Rozmaite jak samobójstwo pewnej składano na jego kark. terem, ale o ile mi wia-pracował. Kiedy ziemia ię palić pod nogami, roz- szerokim świecie w to- o w nędzy medyka. Oko- do A., gdzie w knajpie zyjacieli jego zginął ugo- em. Nie jest wykluczone, był sam K. Po wypadku kończył swój nędzny ży- icach Schwarzwaldy.

na takie posunięcie wienie Baala jako nie- go człowieka była więc ała. Zresztą również zala w Kassel, w ro- mał za stosowne podać e *Nachrichten* do wia- że Baal nie jest po- jna.

wodzenia *Baala* zbiegły i studiami Brechta nad e odbywał pod koniec niewątpliwie pod wpły- w pisarz doszedł do stawiony w *Lebenslauf* sposób widzenia świa- é właściwego oddźwię- i, w której indywidual- ajmniej żadnym feno- czywistym. Baal jako czny i w żaden sposób połącznić” nie mógł w za reprezentować okre- ów społecznych przed iwną wszelkiemu uspo-

ło zapewne o podkreśle- żnieniu od bohatera *Pro- oczuciu* jakiegokolwiek wi- ię rok wcześniej. Brecht

leczeniu. Dokonawszy tego spostrzeże- nia Brecht podjął próbę napisania takiej wersji dramatu, która ukazałaby owe mechanizmy społeczne. Jak należy wnio- skować z pozostawionych przez niego notatek pochodzących z r. około 1930 sztuka miała zaczynać się nie od *Cho- ratu*, lecz od sceny, w której kupiec z żoną dokonują przygotowań do przyjęcia. Gospodarz mówi: „Oczekujemy pana Baala. Ze względu na jego talent przy- mijmy go z radością”. W odpowiedzi na to żona: „Jedzenie jest gotowe. Kto naje się do syta, będzie skory do rozmowy”. Gdy Baal się zjawia, prezentuje obecnym swój *Chorał* akompaniując przy tym na gitarze kupca. Wywołuje ogólny zachwy- t, lecz, nie dowierzając szczerości gospoda- rzy, 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, kup- cze, 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 „złego Baala” może być przydatny społeczeństwu. Później Baal, jako wcielenie różnych postaci (wzo- rowanych na modelu Keunera z *Geschich- ten 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 współ- czesnego mu społeczeństwa. W jednej ze scen spotyka np. „użytkowników”, którzy próbują dokonać oceny jego własnej war- tości 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. Do- strzega 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 cząstkę kapitalistycznego społeczeństwa, a więc niczym się na tym tle nie wyróżnia i w żaden szczególny sposób nie może intry- gować publiczności. Brecht — jak nie- trudno zauważyć — pojmuje swego bo- hatera w tym czasie tylko jako jednost- kę złą, predysponowaną do wszelkich nikiemności.

## 4.

W badaniach historycznoliterackich nad spuścizną Brechta stało się tradycją sta- wianie pytania o stosunek, w jakim *Baal* pozostaje do ekspresjonizmu. Pytanie to, mimo swego akademickiego wyglądu, jest prawomocne. *Baal* bowiem był począt- kowo pomyślany jako parodia na eks- presjonistyczny 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 Grab- be, który nie może przeżyć braku uzna- nia. W przedostatniej scenie sztuki, znaj- dując się już w skrajnej nędzy, Grabbe decyduje się przeczytać w piwnicy ratu- sza kilka fragmentów swego dzieła pt. *Aleksander* przed publicznością mieszc- ząską. Ale jej nie zachwyca, bowiem spodziewała się ona usłyszeć „coś śliskie- go”. Tylko jakiś biedak jest wzruszony.

Brechtowski Baal w ogóle nie szuka uznania dla swego talentu. W pierwszej wersji również występuje przed miesz- czuchami, ale śpiewa za ich zgodą *Balla- dę erotyczną*, po czym zdecydowanie żąda zapłaty. Tak samo jak Grabbe zabiera przyjacielowi narzeczoną, która w oby- dwu sztukach popełnia samobójstwo, jed- nakże w przeciwieństwie do Grabbego nie żałuje niczego. Wspólna w obydwu sztu- kach jest również scena z matką uraga- jącą na syna-nicponia. Wreszcie obydwie sztuki kończą się śmiercią bohatera, ale śmierć to jakże różna. W *Der Einsame* ostatnie słowa Grabbego brzmią 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. Podniosła 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 wypęła z chaty — podobny do bohaterów Becketta — aby po raz ostatni popatrzeć w niebo.

W sztuce Johsta raził Brechta nie tylko patos i idealizm Grabbe, wytykany mu zresztą często przez historyków literatury. Raziło go przede wszystkim oczekiwanie poety na uznanie społeczeństwa. Brecht sądził, że społeczeństwo to zdolne było co najwyżej zmarnować poetyckie talenty. Od takiej społeczności poeta nie powinien się niczego spodziewać — brźmi 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 Brecht skrajnym, a nawet wulgarnym materializmem. Grabbe szuka szczęścia tylko w sferze ducha, Baal w jedzeniu, picu i cielesnej miłości. Grabbe jest samotny jako człowiek twórczy; Baal jest twórczy, bo nie wie, co robić, gdy jest samotny. Takich przeciwstawięń 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-

pretować jako zaprzeczenie ekspresjonistycznego ideału Nowego Człowieka: dobrego, sprawiedliwego, pragnącego miłości itd. Nota bene, w związku z *Werblami w nocy* pochodzącymi 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 „proklamacją człowieka bez człowieka”. Wreszcie, Brecht oponował swoim hałaśliwym *Baalem* przeciwko ekspresjonistycznej manii traktowania teatru jako świątyni, w której człowiek odnajduje wieczną prawdę. Gdyby Baal znalazł się w takim teatrze, z pewnością plunąłby na scenę lub w inny sposób zbezczeszczyłby przybytek „świętej” sztuki.

Ale w późniejszych wersjach — co wygląda na paradoks — nie tylko antyeksprjonistyczne, lecz również ekspresjonistyczne cechy *Baala* stają się wyraźniejsze. Dotyczy to zwłaszcza skrajnego indywidualizmu tytułowego bohatera, co wynika m.in. z faktu, że motywacje zachowań 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 obrazami nie są tak gwałtowne itd., itd.

Z drugiej jednak strony, w późniejszych wersjach daje się zauważyć 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 gałęzie obejmowały je. Odtąd nie mogę spać.

#### I wersja (1918)

MŁODZIENIEC Mam dziewczynę, najstodsze stworzenie pod słońcem.

BAAL Jak wygląda?

MŁODZIENIEC Jest śniada i śliczna. Jej oczy błyszczą przejrzysto jak onyks, a brzoگی jej czoła są tak delikatne, że zdają się przepuszczać światło, ma usta czerwone jak poziomki, wysmukłą szyję, gęste, ciemne włosy, i zapewne delikatne ciało, i śniadą, gładką skórę. Ale to nie jest naj-

ważniejsze. Ma żywe i pulsujące w ruchu je kiedy ja się śmieję, a jak gołębicą. W jej ustach nie i wstydzi się, gdy tego.

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

BAAL A więc to ogień MŁODZIENIEC Tak! Lęczę zasnąć, bo przyćmię głowę, że pragnię więcej dla siebie znają ją w nocy przez chmurnych ramionach, ale ma dopiero siedemna-

BAAL Może jest dostatecznie rób tego. Tak dotykać jej ramion MŁODZIENIEC Nie ma-

BAAL A więc tego nie trawie i głaszcz jej siedemnaście lat, miłość w ducha. Czy czujesz chude jeszcze pewnie chwiewają się i gnają cienki materiał potęg siebie, że wkłada białe ciało, śnieżnobiałą kołkownie otulającą to. Ty sam musisz być jej nie splamiło, bo nic z niej nie zostaje nasyconego nigdy ci-

MŁODZIENIEC Mówisz: Myślałem, że to trochę że i ty uważasz zbliż-

BAAL Wstydz się, ja tylko brudasy mają brudne ręce, temu brudne. Nie ma nic ciał młodej kobiety. Jest porywcze i giet a przecie łagodne władce. Kiedy obejmę gorące życie pulsujące i w strachu i rozkoście bogiem. W tańcu pod batem przez rano to siła i nie wiesz, w tobie. Jak dwa rzeniami przeplatają skrywa się w drugim cie serca czujesz i r jak walka na życie. MŁODZIENIEC Ale i rodzice.



przeczenie ekspresjonizmu Nowego Człowieka: do-  
wego, pragnącego mi-  
o, w związku z Werbla-  
odzącymi mniej więcej  
kresu co Baal, Brecht  
przymrużeniem oka zgo-  
nością, że «dobrze jest,  
jest dobry!» Cieleśność  
za „bezcieleśności” bo-  
nistycznych, a konkret-  
go działań — przeciw-  
kcyjnej motywacji ich  
wyraził młody Brecht,  
worzony przez ekspre-  
klamacją człowieka bez  
cie, Brecht oponował  
n Baalem przeciwko  
manii traktowania  
yni, w której człowiek  
prawdę. Gdyby Baal  
m teatrze, z pewnością  
ę lub w inny sposób  
bytek „świętej” sztuki.  
ch wersjach — co wy-  
— nie tylko antyeks-  
z również ekspresjoniz-  
ła stają się wyraźniej-  
właszcza skrajnego in-  
dłowego bohatera, za-  
ktu, że motywacje za-  
późniejszych wersjach  
owane. To samo odnosi  
akcji. W początkowych  
jej romantyzmu i har-  
 między kolejnymi obra-  
wałtowne itd., itd.

strony, w późniejszych  
zauważyć obcy ekspre-  
bohatera do własnych  
eń. Nie ma już w nim  
nu dla miłości, natury  
świ, roztacza obrazy, w  
ia są już zbiektywizow-  
te samej rozmowy  
m w pierwszej i Baala  
j wersji bardzo wyraź-  
kazuje te rozbieżności:

(1955)

zyne, najniewinniejszą z  
n. Ale raz widziałem ją  
m. To znaczy: ciało jej  
na jałowcu, a jego moc-  
owały je. Odtąd nie mo-

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

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 mo-  
gę 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. Siądź z nią na  
trawie i głaszcz jej ręce. Kiedy ma się  
siedemnaście lat, miłość powinna być sprawa  
ducha. Czy czujesz czasami jej kolana,  
chude jeszcze pewnie i powabne, jak  
chwieją się i gną łatwo? To wystarcza, a  
cienki materiał potęguje rozkosz. Wyobraź  
sobie, że wkłada białą bieliznę na śniade  
ciało, śnieżnobiałą koszulę, skromnie i de-  
likatnie otulającą to, co ma najdroższego.  
Ty sam musisz być jej okryciem, by nic  
jej nie splamiło, bo kiedy ją weźmiesz,  
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 zbliżenie 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 rozkoszniejszego 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 dziewicze uda,  
gorące życie pulsuje w twych dłoniach  
i w strachu i rozkoszy 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 szczipione ko-  
rzeniami przeplatają się wasze ciała, jedno  
skrywa się w drugim. Nie wiesz, czyje bi-  
cie 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, śnieżno-  
białą koszulę między kolanami? Kiedy ją  
weźmiesz, będzie może tylko zwałem ciała  
nie posiadającym twarzy.

JAN Mówi pan tylko to, co zawsze czuję.  
Myślałem, że jestem tchórzem. Teraz wi-  
dę, że pan również uważa zbliżenie za coś  
brudnego.

BAAL To krzyk świń, którym się to nie  
udaje. Kiedy obejmujesz dziewicze biodra,  
w strachu i rozkoszy stworzenia stajesz  
się bogiem. Jak wiele jest korzeni jałow-  
ca, splecionych, tak wiele macie ramion  
w jednym łóżku, a w nich tętni 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 bariery i bierze je na siebie. Jak prąd piorunującym uderzeniem zrywający tamę i unoszący ją na swych masywnych ramionach. Spójrz, jej młode, drobne ciało zwinnie się kiedyś w boleści, a cudowne biodra będą drgały bólem. W bólu musi wydać na świat to, co poczęła 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 płci jednej i drugiej. Jest jak ugryzienie pomarańczy, gdy sok tryska w zęby.

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

BAAL A miłość jest jak zanurzenie nagiego ramienia w chłodnej wodzie stawu, jak przepuszczanie między palcami wodorostów, jak słodka udręka, którą drzewo pijane zaczyna skrzypiąc 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 latanie pod wiatr, zapiera dech i tłoczy tak, że siła wewnątrz 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 powinienem zrobić „to”, skoro jest w tym tak niebiańska przyjemność?

BAAL Radzę ci, byś się tego strzegł.

Konfrontacja obydwu tekstów wykazuje, że w wersji pierwszej Młodzieniec 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 zgnie zęby, przeciwko miłości, która bywa śmiertcią? Bo gdy nie wytrzymujecie miłości, tylko rygacie. (stroji gitarę)

JAN Czy pan ma na myśli jej ciężę?

BAAL (dobywa kilku ostrych akordów) Gdy upłynie blade, łagodne lato, a one napelnia się miłością jak gąbki, stają się na powrót zwierzętami, zle i dziecinne, nieforemne, z grubymi brzuchami, nalanyimi piersiami i wilgotnymi rękami, chwytliwymi jak śluzowate polipy, a ciała ich rozpadają się w śmiertelnym zmęczeniu. I rodzą z potwornym krzykiem mały owoc jakby nowy kosmos. Wypluwają go w boleści, 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: szarozótte, mocne, niesamowite.

BAAL A miłość jest jak zanurzenie nagiego ramienia w wodzie stawu, przepuszczanie między palcami wodorostów, jak udręka, którą drzewo pijane skrzypiąc 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 załamki twojego ciała, a kolana są łagodne jak rośliny na wietrze; jest jak wściekłość odpartego uderzenia, jak latanie 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 Myśli pan więc, że powinienem zrobić „to”, skoro jest w tym tak niebiańska przyjemność?

BAAL Myślę, że powinien się strzec się tego, Janie!

płci jednej i drugiej, jest jak ugryzienie pomarańczy, gdy sok tryska w zęby”. Z całej wypowiedzi przeszło do późniejszej wersji tylko ostatnie zdanie, poprzedzone teraz refleksją o cierpieniach 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 ba chciałbym jednak w wnikać w ten problem dokładnego rozważar również do wczesnej piero na tym wyrazi zmianę stosunku po cząwszy od pierwsz do ostatniej książk r. 1955.

5.

Sam Brecht nie porządkowywanie je muś konkretnemu k noznaczne określanie dycją literacką. Zap dziesiątych o to, ja do ekspresjonizmu v dział podobno lakon wówczas w Augsburgu łował tę odpowiedź, się należeć całkowicie miał dla żywego te nia, a tylko taki sował. W tym miejs sobie pytanie: czy dzisiaj do żywego t z lat sześćdziesiąty czej tak, ale dowod zależy od interpret omówić trzy takie wości.

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

W dwadzieścia lat lażem temat (do c



ce — (sięga po gitarę) —  
ości. Jak mogą otworzyć  
widzisz zgnięte zęby, prze-  
stóra bywa śmiercią? Bo  
ujecie miłości, tylko rzy-  
rę)

i na myśli jej ciężę?  
lku ostrych akordów) Gdy  
godne lato, a one napę-  
jak gąbki, stają się na  
mi, złe i dziecinne, niefo-  
mi brzuchami, nalanymi  
nymi rękami, chwytliwy-  
polipy, a ciała ich roz-  
ertelnym zmęczeniu. I ro-  
m krzykiem mały owoc  
smos. Wypluwają go w  
edtem wchłaniały w roz-  
strun) Trzeba mieć zęby,  
jest jak ugryzienie poma-  
ta w nie sok.

y są jak zęby zwierząt:  
n, niesamowite.

est jak zanurzenie nagie-  
wodzie stawu, przepuszcza-  
mi wodorostów, jak udre-  
pijane skrzypiąc zaczyna  
im galopuje dziki wiatr;  
ę z wolna w gorący dzień  
o dziewczyny spływa jak  
no we wszystkie załamki  
kolana są łagodne jak ro-  
; jest jak wściekłość od-  
a, jak latanie pod wiatr,  
hłodny żwir zsuwa się po  
ć bywa też jak kokosowy  
opóki świeży, lecz powo-  
kiedy wycieknie z niego  
tylko miąsz, który ma  
drzuczka gitarę) Ale teraz  
tej arii.

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

iej, jest jak ugryzienie  
sok tryska w zęby”. Z  
przeszło do późniejszej  
nie zdanie, poprzedzone  
cierpieniach kobiet, któ-  
kosz miłości, i wzboga-  
ciową, że „trzeba mieć

a się stosunek Baala do  
ątkowych wersjach jest  
średni i bliski, chociaż  
dukowana 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 dopiero na tym wyrazistym tle zanalizować zmianę stosunku poety do przyrody, porównawszy 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 jed-  
noznaczne określanie jej powiązań z tra-  
dycją literacką. Zapytany w latach pięć-  
dziesiątych o to, jaki był jego stosunek  
do ekspresjonizmu w roku 1918, odpowie-  
dział podobno lakonicznie: „Nie istniał on  
wówczas w Augsburgu.” Kiedy formu-  
łował tę 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 wypadałoby zadać  
sobie pytanie: czy *Baal* należy jeszcze  
dzisiaj do żywego teatru? Przedstawienia  
z lat sześćdziesiątych przekonują, że ra-  
czej tak, ale dowodzą także, że wszystko  
zależy od interpretacji. Chciałbym tutaj  
omówić trzy takie interpretacyjne możli-  
wości.

Pierwsza — to propozycja samego  
Brecht, 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 społecznym bohate-  
rem w społeczeństwie nastawionym spo-  
łeczności; z bohaterem, który wyraża  
tylko swój protest przeciwko marnowa-  
niu jego talentu, ale o którym nie wia-  
domo, 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-  
lażem temat (do opery), związany z prze-

wodnią myślą *Baala*. Istnieje figurka chiń-  
ska, zwykle wielkości palca, rzeźbiona w  
drzewie i w tysiącach egzemplarzy rozsy-  
łana po jarmarkach. Przedstawia przeciąga-  
jącego się radośnie małego, grubego boga  
szczęścia. Bóg ten, przychodząc 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 przesła-  
dowania władz, ponieważ niektórzy spośród  
nich zaczęli nauczać, że chłopci muszą otrzy-  
mać ziemię, robotnicy przejąć fabryki, a  
dzieci chłopów i robotników — zdobyć szko-  
ły. 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-  
jąca się w niej motyw niezaspokojonej  
żądzy szczęścia należy bowiem — jak  
wiemy — do głównych wątków jego póź-  
niejszych dramatów (Azdak w *Kauka-  
skim kredowym kole* to niejako mały  
bóg szczęścia, podobnie zresztą Szwejk).  
Jeśli o tym pamiętać, staje się zrozumia-  
łe, dlaczego do ostatniej wersji *Baala*  
włączył Brecht wreszcie scenę pochodzą-  
cą z lat dwudziestych, a tak konsekwent-  
nie i uparcie przez niego pomijaną we  
wszystkich późniejszych opracowaniach  
tekstu. Jest to scena końcowa, ta właś-  
nie, która przed laty tak podobała się  
Feuchtwangerowi. Zawiera ona wyrazi-  
sty 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 wpełza 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 swego społecznego charakteru — musiałby budzić w odbiorcy pewną sympatię.

Inną zgola 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 zaznaje 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 gęstwinie miast) i w wierszach z lat dwudziestych, lecz którą później znowu porzucił. Bezpośrednio 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 społecznego i jednoznacznie interpretować sceny eksponujące jego seks, pijaństwo, perwersję. Można by kłaść szczególny nacisk na jego nieprzyzwyczajony sposób wyrażania się, zwłaszcza na te wyrazy i zdania, którymi posługuje się wówczas, gdy mówi o umiarkowaniu 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 wrażliwsi widzowie opuszczali salę. Angielska krytyka reagowała na ten spektakl rozmaicie, ale na ogół z sympatią. Dziś, kiedy powstać markiza de Sade, horrory 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 zezwierzęczeniu staje się w sposób niejako naturalny złym człowiekiem. Może dlatego jeden z krytyków angielskich stwierdził, że od *Baala* widz niczego się nie 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 antymieszkańskimi ruchami młodzieży à la Gammler, beatles, hippies, yuppies itd. Narzuca się wówczas pytanie, czy Brecht podświadomie nie chciał stworzyć postaci człowieka, poety, który właściwie wylamywał 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* (Ciągłe 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 eudajmonizm. Różni się on natomiast od tej młodzieży tym, że jego agresywność kieruje się przeciw wszystkim, nie tylko 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 świadczy 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: „Szczegółowo Rimbaud uchwycił w *La Bohème*, okazało się wiskiem masowym”. Zjawiskiem” wydaje się twórczość Baala i Ekdwudziestych uznała terów Rimbauda i jeden z recenzentów i Ekarcie jako o w tach. W latach sześćdziesiątych widzenia stał się ocz

Z dotychczasowych nił się on najmocniej hamburskim, z tym, — jako naiwny, cieszył się drowiec — bardziej t lesa. W Hamburgu jak w rozmarzeniu morderczy cios zajął

Wydaje mi się, że interpretacji można znaleźć kolejne metamorfozy, że w latach późniejszych już dotrzeć do pierwowzoru *Metamorfozy* te mogą być traktowane jako stała autorstwa od pierwszej, świadomej koncepcji buntu artysty przeciw społeczeństwu. Brecht koncepcji w momen



„człowiek jako zwierzę” od Wedekinda, choć dalsze tradycje, się jednakże w odróżnieniu (u) Brecht bynajmniej swego bohatera jako... Ten otyły grubas z... jest przecież niewątpliwie, chociaż mu ulegają... I w mniejszym stopniu osadzony w społeczeństwie przy swym szczególnym staje się w sposób... złym człowiekiem. Motywy krytyków angielskich Baala widz niczego się... że nie wie, skąd się... dokąd zmierza. Jest... jest możliwa jeszcze Baala. Rysuje się ona... niemy do ręki dwie... amatu i gdy je odczytuje ze współczesnymi... ruchami młodzieży... atles, hippies, yuppies... wówczas pytanie, czy... nie chciał stworzyć... poety, który właściwie... swego społeczeństwa, skuteczną prowokacją... nie uznawał żadnych... ował wyjście w tym, „Idę do lasu, tam... bo na wędrowną. Tak... ala przypomina wizję... awartą w *On the Road*... Jacka Kerouaca. Lecz... znajduje jedynie wśród

... ruchami młodzieży... dziesiątych wiąże Baala... społeczeństwa i pra... le i swoisty eudajmo... on natomiast od tej... jego agresywność kie... wszystkim, nie tylko... należącym do establish... myśli zwłaszcza jego... e wobec ciężarnej Zo... Baal posiada jeszcze... eszczańskich cech niż... dziesiątych, o czym... jego spasiony brzuch... lnym z powojennych... ile mi wiadomo —... jako grubas. Ale mi... ekwencji” odczytanie... kontekście współczes... anckich młodzieży na... dzo silnie. W książce... ur *Soziologie Jugend-*

*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 obieżyświatach. W latach sześćdziesiątych ten punkt widzenia stał się oczywisty.

Z dotychczasowych inscenizacji ujawnił się on najmocniej w przedstawieniu hamburskim, 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 dotrzeć do pierwotnego sensu sztuki. Metamorfozy te można mianowicie potraktować 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 słowami, zdaje już sobie sprawę, że sama opozycja nic nie zdziała. W tym momencie Baal wydaje mu się tylko społecznym indywiduum, 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 sięgnąć 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”.