

JAN PIPREK

BERTOLT BRECHT

Nowe niemieckie czasopismo literackie pt. „Sinn und Form“ wydało zeszyt specjalny, zawierający 265 stron, poświęcony w całości Bertoltowi Brechtowi. Czy pisarz ten zajmuje w literaturze postępowej dzisiejszych Niemiec aż tak ważne miejsce, że wymienione czasopismo uznało za wskazane poświęcić jego twórczości i osobie swój pierwszy numer specjalny? Aby odpowiedzieć na to pytanie, trzeba najpierw naszkicować przynajmniej w zarysach obraz jego dotychczasowej twórczości.

Bertolt Brecht jest poza Niemcami dobrze znany tylko w Ameryce, a to dlatego że przebywał tam przez dłuższy czas i prawie wszystkie jego sztuki zostały przetłumaczone na język angielski. W innych krajach jest on znany przeważnie jako autor sztuki „Dreigroschenoper“ granej bardzo często w wielu teatrach niemieckich i zagranicznych od chwili ukazania się jej w 1928 do 1930 r. Twórczość Brechta nie znalazła jednak większego oddźwięku, a to z powodu dojścia do władzy narodowego socjalizmu w Niemczech i połączonej z tym faszyzacji prawie całej Europy. Dopiero po drugiej wojnie światowej Bertolt Brecht poczyna znów interesować koła postępowe, które zajmują się jego dotychczasową twórczością wskazującą nowe drogi, przede wszystkim sztuce teatralnej.

Do poznania i zrozumienia twórczości Bertolta Brechta przyczynia się w pierwszym rzędzie, i to w sposób doskonały, wydany przez czasopismo „Sinn und Form“ zeszyt zawierający trzy rozprawy o Brechtie oraz kilka nowszych utworów oryginalnych autora, opublikowanych po raz pierwszy i tak dobranych, że na ich podstawie można sobie wyrobić zdanie o całości twórczości Brechta. Z twórczości oryginalnych znajdujemy tu estetykę Brechta pt. „Kleines Organon für das Theater“, sztukę pt. „Der kaukasische Kreidekreis“, wybór wierszy oraz drugą księgę powieści pt. „Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar“. Autorami rozpraw są znany reżyser i teatrolog Herbert Ihering, doskonały krytyk literacki Hans Mayer oraz socjolog Ernest Niekisch. Artykuły ich noszą tytuły: „Der Volksdramatiker“, „Die plebejische Tradition“ i „Heldendämmerung“. Korzystając z tych prac i innych mniejszych, napisanych w czasie międzywojennym, oraz z utworów pisarza mi dostępnych postaram się naszkicować obraz Bertolta Brechta i scharakteryzować jego twórczość.

Bertolt Brecht urodził się 10 lutego 1898 w Augsburgu z rodziny mieszczańskiej przynależnej do szczepu szwabskiego, odznaczającego się zmy-

słem humoru, dużą ruchliwością i tradycjami rewolucyjnymi. Wszystkie te cechy charakterystyczne dla Szwabów zauważyć można w utworach Brechta, zwłaszcza ludowy humor rubaszny i rewolucyjność. Na forum publiczne Brecht wstąpił w r. 1922, gdy jego sztuka „Trommeln in der Nacht“ została wystawiona z wielkim powodzeniem w monachijskim Teatrze Kameralnym w reżyserii Ottona Falckenberga. Autor przedstawia w tej sztuce załamanie psychiczne żołnierza pierwszej wojny światowej po powrocie do domu. Nowym stylem, różniącym się od stylu sztuk ekspresjonistycznych będących wówczas w modzie, dramat Brechta wywołał sensację. Odczuwano jego rewolucyjne znaczenie i uznano autora za przodującego rewolucyjnego dramaturga czasu powojennego. Nowość sztuki Brechta nie polegała jednak tylko na stylu, nie była jedynie wypowiedzeniem wojny czysto literackiej ekspresjonistom. W hasło „Nie wytrzeszczajcie oczu tak romantycznie“, pod którym startowała prapremiera, kryło się coś więcej aniżeli program literacki. Momenty ludowe w historii głównego bohatera tej sztuki były wprawdzie ukryte jeszcze pod literackimi kwiatkami retoryki, ale sama fabuła była już prosta i jasna, a język często rubaszny i brutalny. Dzięki ówczesnym nastrojom rewolucyjnym, zwłaszcza wśród literatów i krytyków niemieckich, dramat „Trommeln in der Nacht“ został nagrodzony „nagrodą Kleista“.

Mniejsze powodzenie miały jego późniejsze dramaty, jak „Baal“ wystawiony później, ale wcześniej napisany niż „Trommeln in der Nacht“, „Das Leben Eduards II von England“ napisany w 1924 r. według Marlowe, „Im Dickicht der Städte“ oraz „Mann ist Mann“, wydane w 1927 r. „Życie Edwarda II“ jest owocem studiów Brechta nad dramatem elżbietańskim i jest nie tylko kopią stylu, lecz przyswojeniem duchowym rzeczywistości, której zrozumienie umożliwili dopiero Szekspir i Marlowe. Marlowe interesował Brechta poza tym jako poeta rewolty i oburzenia; podobnie jak rewolucyjni poeci Villon i Rimbaud byli jego wzorami w liryce. Dramat „Im Dickicht der Städte“ na scenach niemieckich nie znalazł odpowiedniego zrozumienia, ponieważ akcja rozgrywa się w Chicago. W sztuce tej Brecht przedstawia walkę między dwojgiem ludzi: miłość i nienawiść, próżność i ograniczoność, wszystkie przymioty i wady, wyżyny i niziny istoty ludzkiej przesuują się przed oczyma widza na tle miasta-olbrzymia i jego porywającego życia.

Sztuka „Mann ist Mann“, komedia o pakierze Galy Gay, który wyszedł z domu, aby żonie kupić rybę, a odnajduje się jako żołnierz w armii angielskiej maszerującej do Tybetu, została już rozumiana przez szeroką publiczność Teatru Ludowego w Berlinie. Tu Brecht występuje wyraźniej przeciw porządkowi społecznemu. Przekonanie, że w nowej zbliżającej się epoce nie może być mowy o indywidualizmie propagowanym przez mieszczaństwo, ani o formalistycznych kierunkach w poezji, przekonanie to znajduje w komedii Brechta wspierały wyraz. W społeczeństwie bowiem kapitalistycznym człowiek staje się ważny tylko ilościowo i z łatwością może być zastąpiony. Strategia wojenna zna tu tylko „materiał ludzki“, tak samo jak kalkulacja kapitalisty.

W r. 1928 ukazała się „Opera za trzy grosze“ napisana przez Brechta według „Opery żebraczej“ (Beggars Opera) Johna Gaya z r. 1728. Sztuka Brechta jest właściwie parodią parodii. „Opera żebracza“ Johna Gaya przetransponowała styl opery Händla na świat plebejuszowski tworząc w ten sposób parodię. Tekst Brechta jest równocześnie zdemaskowaniem formy operowej i problematyki społecznej w niej ukrytej. Społeczeństwo jest tu widziane oczami żebraka i oceniane zgodnie z jego logiką i etyką. Opera Brechta zwraca się przede wszystkim przeciw banalnym pojęciom o rozrywce i skierowana jest zarówno przeciw teatrowi literackiemu odebranemu od życia, jak też przeciw operetce, która zewnętrznymi efektami przyciąga masy, w istocie zaś deprawuje je, wytwarzając w nich fałszywe pojęcia polityczne i społeczne. „Operę za trzy grosze“ uważać można za początek nowego teatru ludowego, ponieważ poprzez rozrywkę wprowadziła ona nowe pojęcie o świecie, ponieważ nowe pieśni, które zastąpiły dawne sentymentalne duety i arie, otwierały widzowi oczy i uszy ukazując mu świat ludzi pozbawionych pełni praw obywatelskich. „Opera za trzy grosze“ nie ma w obliczu dzisiejszych przemian zapewne już tego ostrza społecznego, jakie miała w chwili swego powstania. Nie zmienia to jednak jej znaczenia historycznego i jej funkcji w swoim czasie. Nie była ona tylko jednorazowym eksperymentem w dążeniu do stworzenia teatru ludowego, lecz dała mu początek. Pojęcia „teatr ludowy“ nie należy tu rozumieć w sensie dawnych teatrów ludowych, jakie posiadał np. Wiedeń, lecz w sensie teatru przeznaczanego dla klasy robotniczej i uświadamiającego ją politycznie. Organizatorem i twórcą takiego teatru był, jak wiadomo, reżyser Piscator w Berlinie.

W sztukach późniejszych powstałych za czasu Trzeciej Rzeszy Brechta interesuje problem rozterki wewnętrznej człowieka żyjącego w czasach zakłamania i terroru. Zdaniem Brechta, samo oburzenie pisarza na barbarzyństwo i brutalność nie wystarcza, powinien on wskazywać drogę, jaką iść należy. Dlatego tematem dramatów Brechta z tego czasu jest przeważnie zagadnienie kapitulacji i kompromisu. Bywają różne rodzaje kapitulacji i kompromisu. Jest kompromis nikczemny, tzn. nie wywołujący wewnętrznego sprzeciwu, i jest kapitulacja, którą człowiek aprobuje wprawdzie z oburzeniem wewnętrznym, ale nie popartym przez rzeczywistość opozycję i przekonanie społeczne. O tego rodzaju kapitulacji mowa jest w sztuce pt. „Mutter Courage und ihre Kinder“. Kapitulacja taka jest konsekwencją tzw. mądrości życiowej i realnej polityki; wpływa jednak w gruncie rzeczy z kapitalistycznego systemu społecznego, który zmusza człowieka do deprawacji, gdyż inaczej człowiek ten byłby skazany na zagładę.

Istnieje jednak jeszcze inny kompromis, kompromis, który każe milczeć i wiele przemilczać, aby nie stracić swobody działania. Ten rodzaj kompromisu Brecht przedstawia w dramacie pt. „Leben des Galilei-Galileo-Galilei“. Galileusz posiada tu dokładną znajomość ówczesnych stosunków społecznych i zna wpływ kościoła na naukę, a chce mimo to swoje odkrycie uratować dla przyszłości. Ma do wyboru dwie drogi: albo stawia

czoło inkwizycji i padnie jej ofiarą, albo wyrzeknie się formalnie swego odkrycia, aby móc pracować dalej. Galileusz wybiera drugą drogę. Hans Mayer nazywa ten rodzaj kompromisu konstruktywnym kompromisem człowieka, który zna prawdę i chce ją przekazać innym.

Podobny konflikt przeżywa sędzia Azdak w sztuce pt. „Der kaukasische Kreidekreis“. Wie on dokładnie, że w sensie formalnym nagina prawo, o ile wydaje świadomie wyroki stronnicze, aby pomóc biednym. Czyni to jednak, bo wie równocześnie, że prawo formalne jest również stronnicze, jest bowiem ustawodawstwem klasy panującej i dlatego nie może posiadać ważności ponadklasowej.

Zdania o twórczości Bertolta Brechta były bardzo podzielone. Wynika to częściowo z osobliwej formy i stylu jego sztuk dramatycznych, częściowo z treści, która wskutek różnorodności pozornie nie jest powiązana, utrudnia więc czytelnikowi i widzowi dostrzeżenie myśli wspólnej całości dzieła. Dlatego nie rozumiano na ogół właściwych tendencji i intencji, zarówno literacko-estetycznych jak polityczno-społecznych autora. Zarzucano sztuce Brechta pesymizm, dekadencję, a nawet posądzano go o fałszywy stosunek do ludu. Z powodu wprowadzenia do sztuk pieśni utrzymanych w stylu szlagierów rewiowych nazywano go „śpiewakiem ulicznym“.

Dopiero po drugiej wojnie światowej krytycy postępowi, w pierwszym rządzie Hans Mayer, rzucili na dzieło Brechta odpowiednie światło. Nie ma dziś poety dramatycznego, który by był mniej dekadentki, mniej formalistyczny i bardziej ludowy aniżeli Brecht, szukający dla nowej treści swych sztuk odpowiedniego, ogólnie zrozumiałego wyrazu, formy, która przemawia do ogółu. A ponieważ ogółem dla niego są masy, nie zaś elita mieszczańska, i ponieważ jako marksista tworzy dla mas, dlatego unika wszelkiego formalizmu literackiego i patrzy na świat oczami prostego człowieka uwzględniając tego człowieka logikę i etykę. Hans Mayer nazywa to „logiką interesu plebejuszowskiego“. Ta logika jednak i tradycja plebejuszowska nie dają się nigdy pogodzić z postawą klas panujących. Jako marksista Brecht wie, że wzajemny stosunek dotychczasowych formacji społecznych był stosunkiem walki. Zatem jest przekonany, że bez oszukiwania samego siebie wszelkie wysiłki zharmonizowania przeciwieństw społecznych muszą zawieść. Dlatego stosunki społeczne w jego sztukach nie wykazują fałszywej harmonii współzycia międzyklasowego. Dramaty jego przedstawiają społeczeństwo rozdwojone, oglądane z punktu widzenia proletariusza. Mamy więc w nich z jednej strony świat plebejski, z drugiej strony świat ludzi uprzywilejowanych widziany oczyma tych, którzy tkwią w świecie pierwszych. Te dwa światy dzieli przepaść.

Dla zilustrowania, w jaki sposób pisarz podchodzi do zagadnień, przytoczę za Hansem Mayerem ze sztuki Brechta „Mutter Courage und ihre Kinder“ rozmowę o wojnie między szwedzkim feldfeblem a jego werbownikiem, prowadzoną w r. 1624. Feldfebel mówi: „Widać, że tu zbyt dawno nie było wojny. Skąd ma się więc wziąć moralność? — pytam. Pokój

to tylko niechlujstwo, dopiero wojna stwarza porządek. Szafluje się człowiekiem i byłem jakby nigdy nic. Ludzkość rozrasta się zanadto w pokój". Werbownik odpowiada głębokim westchnieniem: „Jakże to słuszone", po czym feldfelbel prawi dalej: „Jak wszystko dobre, tak też i wojna z początku jest trudna. Ale gdy już prosperuje, wtedy jest i uporczywa, a wówczas ludzie wzdrygają się na myśl o pokoju jak kostery na myśl o zakończeniu gry, gdyż wtedy muszą dobrze obliczyć to, co stracili. Ale na początku wzdrygają się na myśl o wojnie. Jest ona dla nich czymś nowym".

Co uderza i zadziwia w tej rozmowie? Przede wszystkim fakt, że ci dwaj ludzie mówią bez ogródek z pewnym cynizmem to, co myślą i czego chcą, niczego nie idealizując. Nie wypowiadają się w każdym razie tak, jak tego wymaga moralność konwencjonalna. Ich postawa moralna odrzuciła wszelki balast zapożyczony ze słownika dobrego wychowania. Tak jak oni mówi tylko człowiek, dla którego nic nie jest ważne oprócz czystego interesu i który zna dokładnie ten interes i umie określić jego istotę. W takich wypowiedziach tkwi również swoisty humor wyzyskiwany przez Brechta. Śmiech wywołuje najłatwiej niewłaściwe zachowanie, naruszenie reguł towarzyskich, słowo rzucone wbrew konwenansowi. Słowa feldfelbla o pokoju i wojnie wywołują też na pewno śmiech na sali teatralnej, ponieważ zawierają to, czego właściwie „nie wypada" zdradzać, ponieważ mówią o wojnie bez jakichkolwiek upiększeń idealistycznych. Z tej „logiki czystego interesu" wypływa równocześnie cała ideologia, cała etyka interesów wojennych. Wojna bowiem w tym ujęciu jest interesem, a interes to szukanie korzyści. Ta postawa robi wrażenie jeszcze komiczniejsze, o ile zostanie rzucona na tło konwencjonalnych wielkich frazesów. Wtedy powstaje skonstrastowana mieszanina realnego interesu tzw. szarego człowieka z blichtrzem oficjalnej ideologii klasy rządzącej, która działa rozśmieszająco i demaskuje zakłamanie. Wypowiedzi tego rodzaju wywołują poza tym u widza zdziwienie, a zdziwienie budzi krytycyzm i konieczność zastanowienia się nad istotnym sensem sztuki. Na ten moment Brecht zwraca szczególną uwagę w swojej teoretycznej pracy o teatrze „Kleines Organon für das Theater".

Jako dialektyk Brecht wie, że nie tylko treść sztuki jest produktem stosunków społecznych, lecz również i jej forma. W wyżej wymienionej pracy o teatrze Brecht omawia zastosowanie metody dialektycznej w teatrze. W rozdziale 45. wyraża się dosłownie: „Metoda ta traktuje stany społeczne jako procesy i śledzi je w ich sprzeczności. Dla niej istnieje wszystko tylko o tyle, o ile zmienia się, to jest, o ile samo z sobą jest w niezgodzie. Odnosi się to również do uczuć, opinii i stanowisk ludzi, które wyrażają sposób ich współżycia społecznego". Brecht zdaje sobie sprawę z tego, że wszystko zależne jest od procesów społecznych. Dlatego rozpatruje również elementy formalne poezji w ich stosunku do tych procesów. W początkach swej twórczości Brecht zadowolił się zarzuceniem tradycji poetyckich, zwłaszcza tradycji poezji mieszczańskiej, unikając wszelkich pozornie pięknych wyrażań i pozornie wzniosłych uczuć,

nazywając rzeczy ich nagim, brutalnym imieniem. Widzimy to w jego pierwszej sztuce „Trommeln in der Nacht“ oraz w pierwszym zbiorze wierszy wydanym w 1925 r. pt. „Hauspostille“. Mówiąc językiem materializmu dialektycznego powiedzielibyśmy, że Brecht posługiwał się na początku antytezą.

Później jednak Brecht przechodzi do stosowania syntezy dialektycznej, przejmując tzw. formy klasyczne poezji i ukazując nową ich funkcję społeczną. Autor używa też dawnych form literackich dla przedstawienia i zdemaskowania klas posiadających. Na tym polega osobliwość stylu Brechta. Przypomina styl ten parodię, która posługiwała się od czasów starożytnych formami tradycyjnymi literackimi wypełniając je treścią plebejuszowską. W sztuce „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ Brecht stosuje np. formę szyllerowską dla przedstawienia najnowocześniejszej rzeczywistości kapitalistycznej. Hans Mayer podaje w swym artykule dla ilustracji przykład z tej sztuki. Dwaj fabrykanci konserw mięsnych, Mauler i Cridle, spotykają się i rozpoczynają rozmowę:

*„Erinnere, Cridle, dich, wie wir vor Tagen —
Wir gingen durch den Schlachthof, Abend war's —
An unserer neuen Packmaschine standen...“*

Mamy tu formę wiersza zaczerpniętą z tragedii klasycznej, pięciostopowy jamb: cytat wywołuje tym patetycznym stylem wrażenie, jak gdyby to był początek rozmowy między bohaterem a jego powiernikiem. Tymczasem treść wiersza odnosi się do najbardziej prozaicznych interesów. W ten sposób poeta drogą kontrastu demaskuje właściwe oblicze kapitalizmu. To demaskowanie nie zawiera tylko tendencji burzycielskich, lecz posiada również wyraźne tendencje dydaktyczne. Nie bez przyczyny Brecht nazywał niektóre swoje dramaty sztukami pouczającymi. Dlatego niesłusznie posądza go się o pesymizm. Podobnie dzieje się w powieści Brechta pt. „Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar“. Chodzi tu o zdemaskowanie bohaterstwa tzw. wielkich ludzi historii. Brecht zrozumiał, że nie „bohater“ jest właściwym i pierwszym podmiotem historii, lecz masa ludzka. Brecht demaskuje geniusz Cezara, jego działalność, jego rzekomą mądrość polityczną. Cezar bowiem stał się w utartej opinii publicznej synonimem największego wodza, męża stanu, historyka, a nawet stylisty i gramatyka. Nic dziwnego, że taka postać stała się szczególnie aktualna w epoce przejścia ustroju kapitalistycznego w imperialistyczny.

Brecht zrywa kategorycznie z ideałem bohatera, jaki dla historyków przedstawia Cezar; czyni to w sposób nadzwyczaj osobliwy. Niewolnik Cezara Rarus, wykształcony Grek, zapisuje rzeczowo i trzeźwo w dzienniku swoje spostrzeżenia oraz wszystko, co słyszy o swoim panu. Spełniając konwencjonalną rolę kamerdynera ze sztuk teatralnych ma możliwość obserwować swego pana w jego codziennym życiu. Czego dowiadujemy się z zapisków Rarusa? Dowiadujemy się, że jak wszyscy synowie starych rodzin szlacheckich, Cezar żyje z wyzysku innych i uważa to za swoje słuszne prawo. Nie płaci krawca i nie czuje się zhańbiony, jeżeli

przychodzi codziennie komornik, nie widzi nic złego w tym, że przysyła mu się czeki jako honorarium za wyświadczone grzeczności przy załatwianiu ciemnych interesów. Cezar jest śmiałym awanturnikiem bez honoru, który wyczuwa każdą koniunkturę polityczną. Przewiduje dobrze, że minęły czasy wielkich właścicieli ziemskich i że nastał czas wielkiej burżuazji finansowej. Sprzymierza się zatem z finansistami i na nich stawia w swoich spekulacjach politycznych. Finansiści potrzebują człowieka, który by stał się narzędziem w ich rękach i umiał przeforsować ich interesy przeciw starym, skostniałym arystokratycznym senatorom. W ten sposób Cezar robi szybką karierę. Nie dzięki swym osobistym przymiotom dochodzi do sławy, lecz dzięki sprzyjającym okolicznościom.

Z całą bezwzględnością Brecht odsłania kulisy mechanizmu społecznego w pewnym ściśle oznaczonym okresie jego rozwoju. Czytając powieść Brechta myśli się mimo woli o Napoleonie III, Mussolinim czy Hitlerze. Metody zawsze te same: uciekanie się do forteli, nadużywanie idei itd. Świetnie przedstawia Brecht stosunek między finansjerą a czynnikami walczącymi o władzę w państwie.

Demaskowanie bohaterów antycznych w literaturze nie jest w gruncie rzeczy niczym nowym, ale Brecht uczynił to w sposób dotychczas nie praktykowany. Nie obniża on znaczenia bohatera kompromitując go opisem skandali, nie zmienia postaci tragicznych na komiczne, nie ośmiesza bohatera i nie drwi z niego, nie częstuje też nas psychologią. Rozpościera on przed nami nowy obraz świata, dociera do wnętrza mechanizmu społecznego. Kto szuka sił poruszających ów mechanizm, ten w twórczości Brechta znajdzie pełną ich charakterystykę.