

Aleksander M. Ochocki

Brecht, Lukács i cień Falstaffa

Prawie przez całe życie nękał Brechta problem powołania i odpowiedzialności intelektualisty. Wprawdzie sam nie był politykiem ani nawet członkiem partii, po części z uwagi na dość anarchistyczne umiłowanie swobody, a po części z ostrożności, jednakże jako twórca miał niemałe aspiracje do sprawowania rządu dusz, a co więcej, sądził, że może dostarczać wzorów o charakterze uniwersalnym. Tendencja do absolutyzowania własnego stanowiska była w tamtych czasach niebywale rozpowszechniona, toteż Brecht łatwo popadał w konflikty z innymi intelektualistami dążącymi do zmiany świata, czyli, inaczej mówiąc, do narzucenia owemu światu własnej recepty zmiany. Jednym z nich był Lukács, który ścierał się z Brechtem już w czasach republiki weimarskiej.

Bliski współpracownik Brechta, Hanns Eisler, wspominał, że Brecht już wówczas nienawidził Lukácsa „z całej duszy”, i że zachowywał się wobec niego grubiańsko. Do dalszego ciągu dyskusji doszło na emigracji, przy czym Lukács nie był nawet świadom tego, że jego programowe teksty poświęcone koncepcji realizmu, drukowane w piśmie „Das Wort”, spowodowały aż taką reakcję, jako że polemiki Brechtowskie ukazały się dopiero po latach. Chociaż dyskusja toczyła się w trybie zaocznym, warto zapoznać się z jej głównymi punktami, gdyż chodzi przecież o dwóch najwybitniejszych intelektualnych przedstawicieli marksizmu w owym czasie. Jeden był wprawdzie filozofem, a drugi dramaturgiem lub, jeśli kto woli, jeden był krytykiem, a drugi czynnym artystą, ale żaden z nich nie miał równych w swojej dziedzinie, i każdy stał się postacią legendarną. A ponieważ stanowiska obu przeciwników różnią się zasadniczo, należy chyba mówić o całkowicie odmiennych modelach postawy marksistowskiej.

Jeśliby posłużyć się kategoriami Znanieckiego, można by uznać, że Lukács reprezentował w swej teorii realizmu typ człowieka „dobrze wychowanego” (Wacław Mejbaum użyłby zapewne zwrotu „literat cywilizowanego świata”), natomiast Brecht byłby jednym ze „zbozczeńców” usiłujących poruszyć „beznadziejny proletariąt”.

*Oto jak dwoje „dzieci” Marksa wyciąga z niego zupełnie przeciwne wnioski. Dla jednego (Lukács) marksizm jest w swej istocie teorią względnej niezależności ideologii, a sztuka polega na **przeciwstawianiu** rozpadającej się rzeczywistości **ideału** (Hegłowskiego) harmonijnej całości. Dla drugiego (Brecht) marksizm jest w swej istocie demaskacją wrogich ideologii i ich funkcji, a literatura – bezpośrednim zastosowaniem materializmu dialektycznego; prawda nie stanowi problemu: wszystko jest kwestią **technik**, umożliwiających **przekazywanie jej tym, do których jest adresowana**. Lukács mierzony kryteriami brechtowskimi jest kontemplatorem, szuka idylli; jego estetyka „arcydzieł”, szczytowych osiągnięć literatury światowej – od Ajschylosa do Tomasza Manna – jest arystokratyczna. Literatura mieści się w porządku **osobistego i biernego rozkoszowania się**¹.*

„Arystokracyzm” i tendencja do „biernego rozkoszowania się” w przypadku Lukácsa oraz turpistyczna proludowość i rewolucyjna skłonność do metod awangardy w przypadku Brechta byłyby zatem wyróżnikami odmienności ich stanowisk w obrębie marksizmu. Oczywiście w sferze werbalnej różnice te były mniejsze z uwagi na specyfikę marksistowskiego żargonu, obaj bowiem będą odmieniać na wszelkie sposoby słowo „lud” i „proletariat”.

W owym czasie Lukács wyróżniał trzy wielkie kręgi w literaturze współczesnej: antyrealistyczną lub pseudorealistyczną literaturę apologetyczną, dalej literaturę „tak zwanej awangardy” obejmującą całe spektrum od naturalizmu do surrealizmu i wreszcie twórczość wybitnych realistów tego okresu. Awangarda historyczna z reguły występuje u Lukácsa w cudzysłowie, albowiem „prawdziwą” awangardę stanowią dlań wyłącznie wybitni realiści. Wiąże się z tym problem ludowości i ludowego dziedzictwa. To właśnie wybitni realiści mają poważny,

1 A. Gisselbrecht, *Marksizm a teoria literatury*, przeł. W. Dłuski, [w:] *Marksizm i literaturoznawstwo współczesne*, pod red. A. Lama i B. Owczarka, Warszawa 1979, s. 140.

żywy stosunek do dziedzictwa swego ludu, toteż są wedle Lukácsa jego dziećmi i spadkobiercami, związanymi z żywym nurtem ludowego rozwoju. „Posiadanie żywego stosunku do dziedzictwa oznacza, że jest się synem swego ludu unoszonym przez prąd jego rozwoju. Tak oto Maksym Gorki jest synem ludu rosyjskiego, Romain Rolland francuskiego, a Tomasz Mann – niemieckiego”². Zresztą równie silne i owocne związki łączą lud także z innymi wielkimi realistami, nawet ze stosunkowo odległych epok. Do Cervantesa i Szekspira, do Balzaka i Tołstoja, do Grimmelshausena i Gottfrieda Kellera, a wreszcie do Gorkiego i braci Mannów prowadzi „nieskończona ilość drzwi”, toteż są oni znani ludowi i mogą stanowić podstawę rozstrzygnięć Frontu Ludowego. Natomiast do Joyce’a i jemu podobnych wiedzie co najwyżej wąska furteczka, a nawet po pokonaniu wielkich trudności z przyswojeniem sobie znajomości ich dzieł człowiek z ludu nie wyciągnie z tego żadnych korzyści, co najwyżej zaowocują one wąskim, sekciarskim stosunkiem do rzeczywistości i jej problemów. Nie trzeba dodawać, że również sprawa piękna i harmonii, tak bliska wielkim realistom, stanowi jeden z elementów owych intymnych związków łączących ich z ludem.

Na tym nie koniec. Również wzorcowe potraktowanie stosunku między ciągłością i nieciągłością rozwoju, a zatem i związku między rewolucją a ewolucją zbliża prawdziwych realistów do ludu. Teoria „awangardy”, która w rewolucjach widzi tylko katastrofy, przełomy i rozdarcia, bliska jest, w najlepszym wypadku, koncepcji Cuviera, nie zaś Marksa i Lenina. Stanowi ona z kolei dopełnienie koncepcji reformistycznej, która ze swej strony absolutyzuje ciągłość rozwoju. A przecież – wciąż wedle Lukácsa! – historia jest żywą, dialektyczną jednością ciągłości i nieciągłości, ewolucji i rewolucji, co świetnie rozumieją i pięknie pokazują wybitni pisarze realistyczni, którzy także z tego względu zyskują uznanie ludu. Na uwagę zasługuje tu płynne przejście od spraw i klasyfikacji estetycznych do politycznych oraz ulokowanie w jednym worku przedstawicieli awangardy i reformizmu politycznego.

Trzeba przyznać, że Lukács nie ograniczył się do ataku na twórców awangardowych i związanych z nimi krytyków, lecz dokonał także, zgodnie z duchem czasu, samokrytyki, określając swoją *Teorię powieści* mianem dzieła reakcyjnego i pełnego idealistycznej mistyki, a *Historię i świadomość klasową* piętnując za reakcyjność z powodu jej idealizmu, błędnego pojmowania teorii odbicia i negacji dialektyki w odniesieniu do przyrody. Dzięki temu jego donos na awangardę, który z czasem osiągnął postać bardzo rozbudowaną, albowiem Lukács pracował nad nim dwadzieścia lat, stał się rzetelniejszy, uczciwszy i bardziej wiarygodny. Ostatecznie przybrał postać rozwiniętej krytyki irracjonalizmu, obejmującej różne dziedziny z filozofią i socjologią na czele, tak że artyści awangardy wiele stracili na znaczeniu, choć sama forma krytyki jeszcze się zaostrzyła³. Nic dziwnego, że Brecht, choć przecież niewiele w owym czasie wiedział o metodach stalinowskich, z lękiem mówił o tworzonej przez Lukácsa koterii i starał się jak najszybciej zakończyć dyskusję, która mogła przybrać dla niego niekorzystny, a co gorsza niebezpieczny obrót. Wszak już w 1932 roku Lukács w polemice z Ernstem Ottwaltem zwracał uwagę na to, że również Brecht niesłusznie przeciwstawia teatr nowy staremu, opartemu na wczuwaniu się i z pewnością także do niego odnosiła się konkluzja uznająca poglądy „towarzysza Ottwalta” za „diametralnie przeciwstawne poglądom Marksa, Engelsa i Lenina”⁴. Zresztą Lukács wyraźnie oświadczył, że stanowisko Brechta propagujące „nową” sztukę jest błędne.

Albowiem Brecht był nie tylko człowiekiem lewicy, lecz i wybitnym przedstawicielem awangardy. W ujęciu ówczesnych teoretyków marksistowskich, z Lukácssem na czele, była to sprzeczność. Zazwyczaj posługiwano się wobec twórców awangardowych zarzutem popadania w formalizm, co zresztą nie ominęło i Brechta (m.in. ze strony Lukácsa). Wprawdzie Brecht bronił się przed tym zarzutem, ale zarazem ujmował się za awangardowymi formalistami wskazując na słabość pozytywnej koncepcji Lukácsa.

2 G. Lukács, *Es geht um den Realismus*, [w:] Georg Lukács *Werke*, Bd. 4, Neuwied-Berlin, 1971, s. 338.

3 Por. zwłaszcza *Die Zerstörung der Vernunft*, [w:] idem, *Werke*, Bd. 9, Neuwied-Berlin 1962. Wystarczy przeczytać zwłaszcza Posłowie, zatytułowane *Über den Irrationalismus der Nachkt.*

4 G. Lukács, *Reportage oder Gestaltung?*, [w:] ibidem, s. 58.

Przekreśla on „niehumanizację” techniką jednym ruchem ręki. Wraca do przodków, zaklina wynaturzonych potomków aby podążali w ich ślady. Pisarze mają do czynienia z człowiekiem zdehumanizowanym? Jego życie wewnętrzne jest spustoszone? Zaszczuwa go wściekle tempo życia? Jego logiczne sprawności osłabły, rzeczy nie wydają się już pozostawać w takich związkach jak dawniej? Mimo to pisarze muszą trzymać się starych mistrzów, produkować bogate życie wewnętrzne, okiełznać tempo wydarzeń powolną narracją, sprawić swoją sztuką, aby pojedynczy człowiek znów stał się centralnym punktem wydarzeń, i tak dalej i tak dalej. I oto przepisy wykonawcze zmieniają się w bezradne mamrotanie. Jest oczywiste, że te propozycje są w praktyce bezużyteczne. Nawet uznając podstawową koncepcję Lukácsa za słuszną, nikt nie może się temu dziwić⁵.

Ale Brecht nie jest naiwny, toteż choć nawołuje do zawarcia przymierza z awangardą, natychmiast dodaje, że chodzi o zachowanie człowieczeństwa dzięki zespoleniu się z masami, co umożliwi także rozwój technik artystycznych. Lukács sprawia wrażenie, że chodzi mu jedynie o przyjemność, nie zaś o walkę. Trzeba zaś wejść na tę drogę, „na której masy zaczynają pociągać ku sobie wszystko, co wartościowe i ludzkie, mobilizując ludzi przeciw dehumanizacji spowodowanej przez kapitalizm w jego fazie faszystowskiej”. I żeby nie było wątpliwości, o co chodzi, Brecht przytacza świadectwa swojej doskonałej współpracy z robotnikami w prawdziwie awangardowych przedsięwzięciach, które zresztą umożliwiały kontakt z masami właśnie, nie tylko z izolowanymi jednostkami. Były to ówczesne wielkie działania teatralne. Trzeba to podkreślić, jako że wszelki teatr styka się z żywymi ludźmi jak najbardziej bezpośrednio, a w dodatku owi ludzie są zespoleni i to zarówno na scenie oraz za kulisami, jak też (acz w inny sposób) na widowni. Zapewne w imię tego zespolenia Brecht wytykał Lukácsowi jego koncentrowanie się na literaturze z pominięciem dramatu, a więc dziedziny, w której – oprócz poezji – sam czuł się najpewniej i z którą wiązał niemałe nadzieje. Wypada przy okazji zauważyć, że nawet zaprzyjaźniony z Brechtem Benjamin do tego stopnia uległ wpływowi Lukácsa, że nawet uznał za stosowne napomykać o jego wkładzie w powstawanie teorii teatru epickiego, co było, rzecz jasna, kompletnym nieporozumieniem. Chodziło o interpretację postaci Galy Gaya ze sztuki *Człowiek jak człowiek* jako proletariackiego mędrca. Ma to związek z koncepcją „nietragicznego bohatera”, wprowadzoną przez Lukácsa w *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, co on sam określił mianem platonizacji tragedii⁶. Nie widać atoli żadnych związków między tymi koncepcjami, bo też Lukács ze swej strony nie dopatrywał się nigdy żadnych walorów we wprowadzaniu do dramatu elementów epickich, przeciwnie, wielokrotnie określał to jako wadę dramatu. Swoją drogą, mamy tu do czynienia z interesującą sytuacją, że człowiek, który przez pewien czas żywo był związany z teatrem (chodzi, rzecz jasna, o Lukácsa), nie tylko od niego odszedł, lecz i zupełnie stracił dla niego zrozumienie. Być może, rację miał Brecht, że w grę wchodziły tu bardziej arystokratyczne zainteresowania literaturą, co wiązałyby się ze wspomnianym wyżej umiłowaniem przyjemności. Byłaby to dziś tylko niewinna „przyjemność tekstu”, jak powiedziałby Barthes, ale w owym czasie dostatecznie elitarna, by w znacznej mierze utrudnić więź z masami, szczególnie cenną dla rewolucyjnego intelektualisty. Zresztą w pewnym stopniu stosunek Lukácsa do literatury przypomina trochę postawę jednego z jego największych ulubieńców – Tomasza Manna, którego dla odmiany Brecht nie znosił przez całe życie. Brecht z dumą opisywał swoje doskonałe stosunki z proletariatem nawiązywane w trakcie pracy w teatrze.

Wielkie eksperymenty teatralne Piscatora (i moje własne), które krok za krokiem rozsadały konwencjonalne formy, spotykały się z mocnym poparciem ze strony najbardziej postępowych kadr klasy robotniczej. Robotnicy osądzali wszystko według zawartości prawdy, przyjmowali z uznaniem każdą innowację, która wspierała przedstawienie prawdy, rzeczywistego mechanizmu społecznego, i odrzucali wszystko, co wydawało się jedynie grą, maszyną, pracującą tylko na rzecz siebie samej, to znaczy nie spełniającą jeszcze lub już nie spełniającą swojego zadania [...]. Jeśli się szukało

5 B. Brecht, *Wokół teorii realizmu*, przeł. A. Lam, [w:] *Marxizm...*, s. 80.

6 W. Benjamin, *Versuche über Brecht*, Frankfurt am Main 1966, s. 13; G. Lukács, *Werke*, Bd. 15, Darmstadt-Neuwied 1981, s. 428.

właściwej estetyki, tu można ją było znaleźć⁷.

Brecht, jak zwykle w takich przypadkach, wyolbrzymiał i tym samym zniekształcał znaczenie owych kontaktów z rzeczywistymi przedstawicielami „masy”, podobnie jak łatwo absolutyzował swoje różne, będące dziełem chwili i przypadku, pomysły. Ale starał się ze wszystkich sił pokazać zwłaszcza w sytuacji faszystowskiego zagrożenia, wobec wzbierającej fali barbarzyństwa, że jest tylko jeden prawdziwy sprzymierzeniec zaangażowanych intelektualistów lewicy, a mianowicie proletariatus. Problem polega na tym, że przejmowanie dziedzictwa przez lud musi dokonywać się w trybie rewolucyjnym, w trybie wywłaszczenia, nie zaś zwykłego zagarnięcia, natomiast dzieł sztuki nie da się przejąć tak samo jak fabryk. W związku z tym rewolucyjne zasady odnoszące się do zawłaszczania obiektów materialnych nie stosują się do czegoś, co za Leninem można by nazwać rewolucją kulturalną.

W obliczu walczącego, zmieniającego rzeczywistość ludu nie powinniśmy trzymać się „wypróbowanych” reguł opowiadania, szacownych wzorców literackich, wiecznych praw estetycznych. Nie powinniśmy destylować określonego realizmu z dzieł już istniejących, będziemy natomiast posługiwać się wszelkimi środkami, starymi i nowymi, wypróbowanymi i nie wypróbowanymi, wywodzącymi się ze sztuki i skądinąd, aby umożliwić ludziom sprawne uchwycenie rzeczywistości. [...] I pozwolimy artyście, aby rozwinął w tym celu swoją wyobraźnię, oryginalność, humor, pomysłowość. Nie będziemy się trzymać zbyt szczegółowych wzorców literackich, nie będziemy zobowiązywać artysty do sztywno określonych reguł opowiadania⁸.

Ta otwartość jest bez wątpienia bardziej obiecująca niż sztywno określone przepisy na twórczość realistyczną. „Sztukopis”, jak chętnie określał siebie Brecht, zamknie swoje stanowisko w postaci przekornego aforyzmu, który odnotuje także Benjamin w sprawozdaniu ze swych rozmów z Brechtem. „Trzeba się sprzymierzyć nie z tym, co stare i dobre, lecz z tym, co nowe i złe”. Będzie tu miejsce na nowatorskie techniki, nową publiczność, awangardową inwencję, ale także na nowe formy i działania ludu, który w odczuciu Brechta także znajduje się w procesie stawania się, a z pewnością nie jest już taki jak dawniej.

W każdym razie Brechtowskie pojęcie realizmu będzie ściśle związane z rewolucyjnym przeobrażaniem społeczeństwa. W rozumieniu Brechta realizm pozwala odkrywać społeczne związki przyczynowe; demaskuje panujące punkty widzenia; staje na stanowisku klasy, która jako jedyna znajduje rozwiązanie nękających społeczeństwo trudności; akcentuje przemijalność stosunków społecznych. Wszystko to było ściśle związane z koncepcją teatru epickiego, efektu obcości i z odrzuceniem arystotelesowskiego pojmowania dramatu opartego na wczuwaniu się i *katharsis*. Brecht lubił też łączyć swój teatr z dokonaniem naukowymi, przy czym chodziło mu zwłaszcza o dowartościowanie znaczenia nauk społecznych, a przede wszystkim materialistycznego pojmowania dziejów. Plastycznym zarysowaniem projektu Brechta, przeciwstawionego dotychczasowej, „arystotelesowskiej” tradycji teatralnej, jest odróżnienie dramaturgii typu „K” (karuzeli) i typu „P” (planetarium) zarysowane w *Wartości mosiądzu*. Warto zauważyć, że zbyt może wyrafinowany wątek planetarium sam Brecht natychmiast skoryguje mówiąc o teatrze „z rogu ulicy”, który stanowić ma wręcz „podstawową formę wielkiego teatru epoki naukowej”.

Jego zdaniem, nie ma żadnej istotnej różnicy „między powszednim teatrem epickim a kunsztownym teatrem epickim”, choć ten ostatni jest przedsięwzięciem „wysoko artystycznym”, o „dalekosiężnym celu społecznym”.

Niedawno spotkałem mojego widza
W kurzu ulicy
Trzymał pięści zaciśnięte na świdrze.
Na sekundę

7 B. Brecht, *Wokół teorii realizmu*, s. 101.

8 Ibidem, ss. 98-99.

Oderwał wzrok od pracy. Wtedy pospiesznie rozbiłem
mój teatr
Między domami. On
Patrzył wyczekująco.
W szynku
Znowu go spotkałem. Stał przy ladzie.
Zlany potem gasił pragnienie, w zaciśniętej pięści
Kawał chleba. Błyskawicznie rozbiłem mój teatr. On
spojrzał zdumiony.
Dzisiaj
Znów mi się poszczęściło. Przed dworcem kolejowym
Widziałem, jak go przynaglają uderzeniami kolb,
Widziałem, jak gnają go na wojnę uderzeniami kolb,
We wrzawie bębnow.
Pośród tłumu
Rozbiłem mój teatr. Odwracając głowę
Patrzył na moje zabiegi: skinał mi⁹.

Również inna kwestia na pozór czysto estetyczna była całkiem odmiennie interpretowana przez Brechta i Lukácsa. Chodzi o rozumienie *katharsis*. Lukács powiązał ją ściśle ze swoją teorią realizmu i potraktował jako kategorię ogólną, odnoszącą się do wszelkich form sztuki, nie zaś tylko czy przede wszystkim dramatu. Co więcej, zachowywała ona znaczenie we wszystkich okresach rozwoju sztuki, toteż węgierski estetyk powołuje się ze szczególnym upodobaniem na Arystotelesa, a wspiera się przy tym analizami Lessinga, który również podkreślał moralne znaczenie *katharsis*, przeobrażania się afektów w cnoty. Pozytywne przeżycie wzbudzone przez dzieło sztuki miesza się z odczuciem negatywnym, a mianowicie z żalem i swoistym zawstydzeniem odbiorcy, że on sam we własnym życiu nie dostrzegł tego, co w tak naturalny sposób nasuwa mu postać dzieła. Z typowo marksistowską dezynwolturą Lukács określa to przeżycie mianem samokrytyki, która, co wiadomo skądinąd, wyzwała w pomocie mocne postanowienie przeobrażenia swego życia. W sztuce nie można rozerwać związku łączącego *katharsis* z postawą etyczną, byłoby to bowiem tożsame z wyrzeczeniem się przez twórcę ambicji do stworzenia prawdziwego dzieła sztuki. A ponieważ dojrzały Lukács wiedział, że Brechta wypada cenić, przeto w swojej książce *Die Eigenart des Ästhetischen* stwierdza, że mimo swego nieufnego stosunku do emocjonalnego oddziaływania sztuki Brecht jako wybitny artysta-moralista trzymał się mocno samego rdzenia *katharsis*¹⁰.

W innej pracy z tego okresu Lukács zwracał uwagę na to, że choć także „późny Brecht” obstawał przy swej wcześniej skonstruowanej teorii, to jednak nie był jej wierny w swej artystycznej praktyce, a jego dojrzałe utwory cechuje wielowarstwowa dialektyka dobra i zła, bardzo odmienna od deklaratywności dawniejszych sztuk w rodzaju *Decyzji*¹¹.

Wprawdzie Brecht rzeczywiście odszedł od natrętnej plakatowości sztuk pouczających, ale rozpoznanie Lukácsa nie było trafne. W rozumieniu Lukácsa *katharsis* była związana z indywidualną poprawą, moralnym udoskonaleniem się w następstwie dokonania „samokrytyki”. Nie jest wszak przypadkiem, że swoją koncepcję *katharsis* Lukács rozwijał też w pracy poświęconej działalności Makarenki, gdzie sam przytaczał przykłady nawróconych dzięki *katharsis* rzeźmieszków. Dodajmy przy tym, że dyskretnie skojarzenie wywodzącej się z odległych czasów *katharsis* z nader nowoczesnym, bo wszak lansowanym przez Stalina posługiwaniem się parą ‘krytyka – samokrytyka’ w celu moralnego przeobrażenia „całego człowieka”, świadczyć może o niezwykłym kunszcie

9 Ibidem, ss. 170-171.

10 G. Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, [w:] G. Lukács, *Werke*, Bd. 11, Halbband, Neuwied-Berlin 1963, s. 825.

11 G. Lukács, *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*, [w:] G. Lukács, *Werke*, Bd. 4, ss. 545-547.

Lukácsa¹². Natomiast Brechta nie interesuje indywidualna poprawa jego widzów, lecz skłonienie ich do samodzielnego zgłębiania rzeczywistości społecznej w celu dokonania jej radykalnej przemiany. Perspektywa doskonalenia się moralnego jest dość odległa, na razie trzeba podjąć pilniejsze zadania i wyzwania. Widownia teatru epickiego reprezentuje całe społeczeństwo i do niego właśnie Brecht się zwraca licząc na wzbudzenie postawy krytycznej, bez której trudno jest marzyć o poprawie duchowej czy moralnej. Jak trafnie zauważył Benjamin, w przekonaniu Brechta „bieg wydarzeń da się zmienić nie w ich kulminacyjnym punkcie, nie za sprawą cnót i postanowień, lecz jedynie w swym normalnym toku za sprawą rozumu i wprawy”¹³. Innym, jeszcze bardziej dobitnym świadectwem nieprzydatności katharsis w dzisiejszym świecie może być wyznanie i zarazem przesłanie bohaterki *Świętej Joanny szlachtuzów*.

Gdyż nic nie będzie uznane za dobre,
Chociażby było najpiękniejsze w świecie,
Jeśli naprawdę nie pomoże ludziom.
I nic nie będzie uznane za szczytne,
Jeżeli świata nie potrafi zmienić:
Świat bowiem musi zmienić się do głębi.
Do uciśnionych zesłam przywołana!
O bezskuteczna dobroci! O niewidoczne
Dobre zamiary! Nie zmieniłam nic!
Schodząc ze świata szybko i bez lęku,
To wam powiadam: starajcie się o to,
Abyście schodząc z tego świata byli
Nie tylko dobrzy, ale abyście
Z d o b r e g o świata schodzili nareszcie!¹⁴

Jednakże w samym rozumieniu teatru epickiego pojawia się z czasem pewna istotna różnica, która może najwyraźniej dochodzi do głosu w wierszach Brechta, ale zostaje też, acz z pewnym ociąganiem, odnotowana w teorii.

Z pewną dozą samokrytycyzmu Brecht opowiada o powstawaniu nowego teatru, w czym sam miał znaczny udział, i jego teorii, która tu pojawia się przede wszystkim w postaci stworzonej przez niego samego.

W twórczości współczesnej tenże teatr piętnował jako zamię upadku wyzbycie się wszystkich rzeczy godnych poznania, obwiniał sale sprzedaży wieczornych rozrywek o to, że zamieniły się w podłe filie burżuazyjnego handlu narkotykami. Fałszywe obrazy życia społecznego na scenie nie wyłączając tych, które dawał tak zwany naturalizm, skłaniały tenże teatr do krzyku tęsknoty za obrazami ścisłymi naukowo, a niesmaczny „kulinaryzm” częściej uciechy dla oczu i duszy – do krzyku tęsknoty za piękną logiką tabliczki mnożenia. Teatr ten z pogardą odrzucał kult piękna połączony z niechęcią do nauki i pogardą dla rzeczy pożytecznych, tym bardziej, że nie rodziło się już nic pięknego. Starano się stworzyć teatr epoki naukowej, ale że ludziom, którzy pragnęli go stworzyć, nie udawało się wypożyczyć lub wykraść z arsenału pojęć estetycznych dostatecznej ilości oręża, który by ich bronił przed dokuczliwością estetów prasy, przeto grozili po prostu, że zamierzają „uczynić przedmiot nauki z widowisk służących zabawie, a pewne zakłady przekształcić w ten sposób, by z lokali rozrywkowych stały się instytucjami publikacyjnymi” (Uwagi o operze), to znaczy wyemigrować z państwa rzeczy przyjemnych¹⁵. Otóż ten właśnie zamiar Brecht postanawia odwołać i uroczystie obwieszcza nową decyzję osiedlenia się w państwie rzeczy przyjemnych.

12 Por. G. Lukács, *Werke*, Bd. 5, *Der russische Realismus in der Weltliteratur*, Neuwied-Berlin 1964, s. 446 i n.

13 W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, przeł. J. Sikorski, [w:] *Anioł historii*, pod red. H. Orłowskiego, Poznań 1996.

14 B. Brecht, *Dramaty*, przeł. R. Szydłowski i W. Wirpsza, Warszawa 1979, s. 193.

15 B. Brecht, *Małe organon dla teatru*, przeł. A. Sowiński, „Pamiętnik Teatralny” 1955, nr 1, ss. 39-40.

Teatr nie potrzebuje żadnej innej legitymacji prócz zabawy, ale tej oczywiście potrzebuje bezwarunkowo. Wcale byśmy go nie podnieśli do wyższej rangi, gdybyśmy na przykład uczynili zeń rynek moralności. Musiałby się wtedy raczej pilnować, aby właśnie nie został poniżony, co nastąpiłoby natychmiast, gdyby nie uczynił moralności przyjemną, a mianowicie przyjemną dla zmysłów – na czym moralność może tylko zyskać. Nie należy odeń wymagać wyłącznie doraźnej nauki, w każdym razie nie ma nic pożyteczniejszego niż przeżycie rozkoszy w cielesnym lub duchowym sensie. Teatr mianowicie powinien pozostać czymś najzupełniej zbytkownym, co – rzecz jasna – oznacza, że przecież żyje się dla zbytku. Przyjemności, mniej niż wszystko inne, potrzebują obrony¹⁶.

Naturalnie nie jest tak, iżby Brecht wracając do świata rzeczy przyjemnych zrezygnował z dotychczasowych aspiracji, a zwłaszcza z perspektywy urzeczywistniania osiągnięć naukowych, jako że wszyscy pozostajemy przecież nadal i nawet w coraz większym stopniu dziećmi epoki naukowej, a właśnie rozkoszą naszej epoki jest „możność poznawania wszystkiego tak gruntownie, że jesteśmy już w stanie interweniować”.

Nową formułę zespolenia naukowości z rozkoszą demonstruje Brecht na przykładzie jednego ze swych bohaterów – Galileusza. Żeby spojrzeć na otaczający nas świat jako mnogość rzeczy wątpliwych, musielibyśmy osiąść ten sam „obcy wzrok”, którym „wielki Galileusz spojrział na świecznik wprawiony w ruch wahadłowy”.

Galileusz zdumiał się tym kołysaniem, jakby nie spodziewał się takich właśnie ruchów i nie miał o nich pojęcia, co w konsekwencji pozwoliło mu odkryć prawa nim rządzące. Takie spojrzenie, równie trudne, jak i twórcze, teatr musi sprowokować swymi obrazami ludzkiego współzycia. Musi zdumiewać swą publiczność, a to dokonuje się za pomocą techniki efektów obcości w rzeczach dobrze znanych¹⁷.

W amerykańskiej premierze *Życia Galileusza* główną rolę grał Charles Laughton, aktor o warunkach i upodobaniach falstaffowskich, wielki miłośnik luksusu i rozkoszy. Jak podkreślał Brecht, jego Galileusz jest człowiekiem o twarzy Sokratesa, hałaśliwym i pełnym humoru, bardzo ziemskim, a nawet przyziemnym. Jego zdaniem, Laughton potrafił doskonale odtworzyć tę pełną sprzeczności postać w jej całej cielesności. Postać Galileusza nabrała odtąd takich właśnie rysów i to nie tylko wtedy, gdy odtwarzał ją Laughton, lecz także w „modelowym” ujęciu samego Brechta. Przedstawiając pokrótce treść sztuki autor zarazem wprowadza nas w tajniki sfery gestów, tak istotnej dla jego teatru.

Zaczyna się ona porannymi ablucjami czterdziestosześcioletniego Galileusza, przerywanymi szperaniem w księgach i wykładaniem chłopcu nazwiskiem Andrea Sarti nowego systemu słonecznego. Jeżeli chcesz oddać tę scenę, to czyż nie jest rzeczą konieczną, abyś z góry wiedział, że zakończymy sztukę wieczną siedemdziesięcioośmioletniego starca, którego właśnie ten sam uczeń opuścił na zawsze? Starzec uległ przemianom straszliwszym niżli te, których by mógł dokonać taki okres czasu. Pożera jadło z niepohamowaną żądzą, nie myśląc już o niczym innym, w haniebny sposób wyrzekł się swego posłannictwa – on, który niegdyś bezwiednie wypijał rankiem mleko, żądny jedynie pouczyć chłopca. Czy jednak rzeczywiście pije mleko w ten sposób, że zupełnie nie zwraca na nie uwagi? Czy rozkoszowanie się napojem i myciem nie jest dlań tym samym, co rozkoszowanie się nowymi myślami? Nie zapominaj, że on myśli dla rozkoszy! Jest to czymś dobrym, czy też czymś złym? Radzę ci – ponieważ w całej sztuce nie znajdziesz w tej mierze czegoś szkodliwego dla społeczeństwa, w szczególności zaś dlatego, że jak się spodziewam, sam jesteś śmiałym dzieckiem epoki naukowej – przedstawić to jako coś dobrego¹⁸.

Trzeba przypomnieć, że ów motyw rozkoszy będzie pojawiał się na długo przed osądzeniem Galileusza, nie należy więc rozumieć go tylko jako przejawu i rezultatu rezygnacji z ideałów. Nawet papież go dostrzegł, co pozwoliło mu zwięźle scharakteryzować uczonego. „Zna więcej uciech niż jakikolwiek mężczyzna, którego spotkałem. Jest zmysłowy. Nie potrafiłby odmówić sobie starego

16 Ibidem, ss. 40-41.

17 Ibidem, s. 51.

18 Ibidem, s. 57.

wina albo nowej myśli”¹⁹. Dalej Brecht zwraca już uwagę na to, co nazywa szarlatanerią Galileusza, która świadczy o tym, że gotów jest on iść łatwą drogą i różnie używać swego rozumu, zarówno w sposób wzniosły, jak i nikczemny. Takie potraktowanie samej postaci Galileusza, jak i programowy zwrot ku rozkoszy i przyjemności stanowią nowy rys filozofii Brechta. Wprawdzie można by powiedzieć, że wszystko to ostatecznie da się sprowadzić do formuły teatru dialektycznego, którego dewizą byłoby ukazywanie człowieka jako istoty pełnej sprzeczności, co zresztą wyrażałoby dobrze koncepcję aktorstwa w teatrze epickim, ale jest w tym chyba coś więcej. Może na to wskazywać chociażby ciepła prezentacja dość dwuznacznej w swym stosunku do świata, ale za to bardzo „życiowej”, znowu utrzymanej w stylu falstaffowskim, postaci sędziego Azdaka z *Kaukaskiego koła kredowego*, a także dość cierpka wypowiedź o Niemcach w *Małym organon*. Żali się tam Brecht, że rozkosze płciowe stają się, wedle niemieckich zwyczajów, obowiązkiem małżeńskim, rozkoszowanie się sztuką musi zaraz służyć edukacji, gdy zaś pojawia się potrzeba afirmacji, mówi się nie o czerpaniu z tego przyjemności, lecz o wysiłku, który był niezbędny do osiągnięcia celu²⁰. Syndrom Falstaffa ma jednak inne jeszcze, donioślejsze znaczenie.

Wedle rozpowszechnionej diagnozy Kautsky’ego proletariat sam może wytworzyć co najwyżej postawę trade-unionistyczną, związkową, natomiast świadomość socjaldemokratyczna – czyli rewolucyjna – musi zostać wniesiona z zewnątrz przez inteligencję burżuazyjną z pochodzenia, lecz socjalistyczną z przekonania. Ale też dlatego walka o świadomość socjalistyczną miała być dla proletariuszy rodzajem surowego obowiązku, który usuwał w cień wszystko inne. Początkowo i Brecht rozumiał to podobnie, o czym świadczyć może jego adaptacja *Matki* Gorkiego. Jej osobliwość polega na tym, że z dobrej i miłej kobieciny, która pojawia się w powieści, uczynił Brecht komunistycznego potwora przejętego tylko i wyłącznie ideą zdobycia władzy.

Ironia historii sprawiła, że właśnie owej zasadniczej dla tej sztuki idei zdobycia władzy przez proletariat Brecht się wyparł – a może zaparł? – gdy stanął przed Komisją do Badania Działalności Antyamerykańskiej i skromnie przekształcił solidną „władzę” w blade i beztreściwe „przewodnictwo” (w polskim przekładzie sztuki występuje termin „władza”, trzeba wszelako przyznać, że we wschodniemieckim wydaniu *Dzieł* Brechta pojawia się, w rzeczy samej, słowo *Führung*, czy jednak istotnie „bezpieczniejsze” i bardziej „niewinne”?). Potem w podobny sposób, znów wzbudzając wesołość zgromadzonych, zakpił sobie Brecht z wysławianej wcześniej „solidarności” (której również poświęcił song, z czasem uznany za kultowy), dzięki czemu został uznany przez Komisję za idealnego świadka i mógł spokojnie opuścić Amerykę, której nie polubił²¹. Zastanawiające jest to, że on sam nawet w całkiem osobnych i pisanych z innej okazji wierszach mówi o „miłej Własowej”, jak nazywa bohaterkę swjej sztuki. Ta miła kobieta, tytułowa matka, nie zatroszczy się o syna, który wrócił z zesłania, nie da mu chleba, bo musi „podawać kartki”, jako że akurat drukuje się ulotki, a sam Brecht napisze o tym z dumą w tekście sztuki chwalać gorliwie „trzecią sprawę”, która w nowy sposób złączyła dawnych członków ziemskiej rodziny – komunizm. Natomiast do przypadkowych kobiet stojących przed składnicą złomu odrodzona matka wygłasza taką miłą kwestię:

*Tak, jestem bolszewiczką. Ale wy, które tu stoicie, jesteście morderczyniami! Żadne zwierzę nie dałoby swojego młodego, jak wy je oddajecie: bez sensu, bez rozumu, w obronie złej sprawy. Trzeba wam wyrwać łono. Niech wyschnie, a wy stańcie się nieplodne, wszystkie, jak tu stoicie. Niechaj wasi synowie nie powrócą! Do takich matek? Niechaj ich zastrzelą w złej sprawie, bo strzelali w złej sprawie. A wy jesteście morderczyniami*²².

U Gorkiego było zupełnie inaczej, mieliśmy tam do czynienia z kobietą i matką, odrodzoną i przemienioną w rewolucjonistkę dzięki miłości do syna, ale nie tracącą z nim związku. U Brechta pozostał tylko bezpłciowy, pełen nienawiści, „odpowiedzialny” bolszewicki funkcjonariusz (ściślej

19 B. Brecht, *Życie Galileusza*, przeł. R. Szydłowski, [w:] idem, *Dramaty*, t. 2, Warszawa 1962, s. 220.

20 Ibidem, s. 62.

21 Por. R. Szydłowski, *Bertolt Brecht*, Warszawa 1973, ss. 584-589.

22 B. Brecht, *Matka*, przeł. R. Szydłowski, [w:] idem, *Dramaty*, Warszawa 1970, s. 268.

biorąc, funkcjonariuszka, czy jednak ma to jakiegokolwiek znaczenie?). Nie jest to wprawdzie *Decyzja*, gdzie „lepsi” i jak najbardziej „odpowiedzialni” towarzysze mordują „gorszego” i spychają jego ciało do dołu z niegaszonym wapnem²³, ale coś z jej „rewolucyjnego” okrucieństwa i ascezy pozostało, zaś żywy sentyment, jaki postać bohaterki *Matki* budziła w Brechcie, świadczy o tym, że nie było mu łatwo powrócić do państwa rzeczy przyjemnych i poważnie potraktować choćby nawet dość niewinne rozkosze, albowiem trudne dlań było porzucenie abstrakcyjnego obrazu walki klasowej i zbliżenie się do państwa rzeczy ludzkich. Jak na ironię, najbardziej lewicowe songi Brechta pochodzą właśnie z tej sztuki. Może więc to dobrze, że, jak się okazało, Brechtowi naprawdę chodziło zawsze tylko o łagodne i niejasno określone przewodnictwo²⁴, a nie o brutalną władzę? Zresztą Brecht rychło zarzucił teatr bezpośrednio agitacyjny i skoncentrował się na jego funkcjach artystycznych, dzięki którym chciał osiągać ten sam cel budzenia widza i skłaniania go do podjęcia samorzutnej refleksji krytycznej.

Owa tak późno „proklamowana” przyjemność stanowiła w istocie wątek, który przewijał się przez całą twórczość Brechta, a przede wszystkim dochodził do głosu w jego wierszach. Najwyraźniej widać ów motyw w twórczości młodzieńczej, a ponieważ sam Brecht łączył go z jedną ze swych postaci, nazwijmy go „wątkiem Baala”. Jest to pochwała witalności i zmysłowości, radości życia i umiejętności korzystania z jego przyjemności. Był to zarazem wątek jak najbardziej autobiograficzny, bo młody Brecht był po trosze i Baalem, i Villonem, a co więcej, swoje zachowanie traktował jako formę buntu wobec mieszczańskiego społeczeństwa, chodziło zatem nie o trywialne używanie życia, ale o używanie ideowe, płynące także z potrzeby kontestacji. Sympatia do Villona, zresztą dość trwała, widoczna jest także w *Operze za trzy grosze* i przyczynia się do pewnej dwuznaczności jej przesłania. Wprawdzie to głównie w młodości opiewał Brecht siłę żywotną i niekoniecznie podniosłe radości życia, ale także w czasach późniejszych nie były mu one obojętne, jak może o tym dobitnie świadczyć wiersz *Czas mego bogactwa*. Dodajmy, że pewien refren z *Opery za trzy grosze* („Tylko w komforcie można mile żyć!”) też nie brzmi wcale ironicznie, zwłaszcza w pierwszej zwrotce, wyraźnie adresowanej do intelektualistów.

Wmawiają w nas, że nie ma większej cnoty
Niż kroczyć śladem ludzi wielkich duchem,
Żyć w norze z kupą ksiąg i pustym brzuchem.
Ja nie mam na to zdrowia ni ochoty,
Niech takie życie wieździe, kto ma chęć,
Co do mnie przyznam się, że mam go dość,
I bardzo dziwiłbym się gdyby ktoś
Na takim wikcie wyżył przez dni pięć.
Na diabła wolność, gdy masz głodny być!
Tylko w komforcie można mile żyć!²⁵

A choć nie jest łatwo własną postawę rozciągać na innych, czy raczej innych traktować tak jak siebie, pewne przejawy takiej właśnie postawy również doszły do głosu w jego poezji, gdzie też zarazem pojawiło się odmienne niż dotąd spojrzenie na los i sens życia proletariatu. Był to zarazem

23 Rzecz ciekawa, że wybitny humanista i znawca starożytności, a przy tym miłośnik teatru, Stefan Srebrny, do tego stopnia zachwycił się nowatorstwem Brechta, że nawet *Decyzję* uznał za „utwór artystycznie wysoce interesujący”. Z drugiej strony teatr Brechta skojarzył mu się z „groźnym, surowym, żelaznym średniowieczem”. Ostatecznie stwierdził, że Brecht jest „prawdziwym, twórczym artystą”. S. Srebrny, *Teatr grecki i polski*, oprac. S. Gąssowski, Warszawa 1984, ss. 688-692.

24 Pewnym uzasadnieniem posłużenia się tym właśnie terminem może być nawiązanie do leninowskiej koncepcji rewolucji, która w owym rosyjskim momencie dziejowym przewiduje hegemonię klasy robotniczej w procesie rewolucyjnym. Ale celem owej hegemonii jest zdobycie władzy.

25 B. Brecht, *Ballada o przyjemnym żyrięszceiu*, przeł. W. Broniewski, [w:] idem, *Dramaty*, t. 1, Warszawa 1962, ss. 88-89.

jeden z najbardziej ludzkich wątków, najmniej niebezpiecznych i szkodliwych. Krótkim, ale wymownym przykładem może być wiersz *U wysoko postawionych*.

Mówienie o jedzeniu jest czymś przyziemnym
Przyczyna: oni
Już zjedli.
Ci z dołu muszą zejść z tej ziemi
Z dobrego mięsa
Nic nie skosztowawszy.
Gór i olbrzymiego morza
Nie widzieli jeszcze,
Gdy skończył się już ich czas.
By pomyśleć, skąd przychodzą i
Dokąd idą, są
W piękne wieczory
Zanadto zmęczeni.
Jeśli ci z dołu
Nie pomyślą o rzeczach niepodniosłych,
Nie podniosą się nigdy²⁶.

Trudno przecenić tę wypowiedź, albowiem zwraca ona uwagę na sprawy, które dla klasyków marksizmu, a przede wszystkim dla ich tuzinkowych i ograniczonych naśladowców, były tematami tabu. Proletariat był przez nich zawsze traktowany jako armia rewolucyjna, nie zaś jako podmiot radości życia i dążenia do szczęścia. Maksimum rozkoszy życiowych miał proletariat znajdować w walkach rewolucyjnych i na tym koniec. Kiedyś, w odległej przyszłości spełnić się miała komunistyczna zasada „Każdemu według potrzeb”, ale bardzo wcześnie stała się ona martwym i zużytym frazesem, zupełnie nie przystającym do praktyki życiowej. U Brechta było podobnie. Nawet w swych najbardziej futurologicznych tekstach myślał wciąż o sztampowych postaciach z komunistycznego świata i o ich „nowych rodzajach rozmów” toczonych nad rzeką, której bieg właśnie zmienił inżynier. Ich egzotyczne figury oraz miczurinowskie fantazje nigdy nie były traktowane po partnersku, lecz zazwyczaj z dyskretną wyższością. Widać to bardzo dobrze w *Kaukaskim kole kredowym*, gdzie kołchoźnicy są gromadą schematycznych rezonerów i bardzo im daleko do soczystego realizmu Azdaka czy chłopskiego uporu Gruszy.

Dostrzeżenie aktualności i w tym sensie przyszłościowego charakteru potrzeby rozkoszowania się światem także w odniesieniu do skrzywdzonych i poniżonych ułatwia też wymknięcie się z pułapki komunistycznego materializmu. Polegała ona na tym, że choć podmioty przeobrażeń komunistycznych miały wyznawać materializm w sensie filozoficznym, w stosunkach społecznych cechował je skrajny idealizm, a mianowicie umiłowanie ascezy, skłonność do poświęceń i wyrzeczeń, a także pełny niechęci stosunek do przyjemności cielesnych oraz innych pokus konsumpcyjnych. Może dlatego wszelkie informacje o podnoszeniu się poziomowi życia zawsze traktowane były jako okazja do podkreślania wspaniałomyślności „władzy”, która myśli o „obywatelach” i gestem rzymskiego imperatora darowuje im nieco chleba, a nawet pewną dawkę igrzysk.

Z przejawami wrażliwości na uroki życia możemy spotkać się u Brechta wielokrotnie, a choć początkowo owa wrażliwość była ostentacyjna i często przeradzała się w epatowanie burżuazja „siłą żywotną”, z czasem nabrała bardziej dojrzałego charakteru. Nigdy jednak nie był to książkowy arystokratyzm Lukácsa i jego troski o dobrze wymodelowany ideał. Z uwagi na świadome tendencje turpistyczne, będące reakcją na odpychający charakter rzeczywistości oraz elementem zdecydowanego nastawienia antyideologicznego, Brechtowski nawrót do uroków i wartości życia

26 B. Brecht, *Wiersze wybrane*, przeł. S.J. Lec, Warszawa 1954, s. 101.

przybrać musiał postać „falstaffowską”, korygowaną w jego poezji i teorii dramatu przez ujęcia związane z podkreśleniem „lekkości” i „elegancji”. Brecht bowiem, zwłaszcza pod koniec życia, zdawał sobie świetnie sprawę z trudności związanych z zasadniczym przeobrażaniem świata, a o takie właśnie mu chodziło. Z potwornego klębu sprzeczności, którym jest ówczesny świat, nie ma dobrego wyjścia zadowalającego inteligentną wrażliwość. Nasza epoka, powiada Brecht, nie da się naprawić, trzeba umieć przetrwać ją z godnością, nie popadać w rojenia, ale i nie poddawać się. Oddziaływała ona na kształt przemożnej siły natury i dlatego ludzkie wysiłki zdane były z reguły na niepowodzenie, co więcej, wydawały się śmieszne i naiwne. Ten quasi-przyrodniczy charakter społeczeństwa i historii nie będzie jednak trwał wiecznie, należy ufać w to, że da się interweniować i to z powodzeniem. Skoro odkryliśmy, że „losem człowieka stał się człowiek”, trzeba być przekonanym, iż „to, co ludzkie, nie może mieścić się poza zasięgiem władzy człowieka”, choć na razie nie jest to łatwe. Mówi o tym Brecht w przejmującym wierszu *Do potomnych*, który zdaje sprawę z niesłuchanie trudnej sytuacji lewicy i stara się wyjaśnić tajemnicę jej niemocy „w ponurych czasach, kiedy stosunek ludzi do siebie stał się szczególnie odstręczający”. Wiersz ten możemy potraktować jako swego rodzaju testament przedstawiciela lewicy żyjącego „w czasie marnym”, swoiste usprawiedliwienie, wyraz nadziei, ale i memento.

Zaprawdę, żyję w ponurej epoce!
Niepodejrzliwe słowo jest głupie. Śmiejący się
Jedynie okrutnej wiadomości
Nie otrzymał jeszcze.
Cóż za czasy są, gdy
Pogawędka o drzewach jest prawie zbrodnią,
Gdyż w sobie zawiera milczenie o jakże wielu przestępstwach!
[...] Mówią mi: jedz i pij sam! Bądź rad że ty masz!
Ale jak mogę ja jeść i pić, jeśli to głodującym
Wyrywam, co jem, i
Moja szklanka wody brakuje ginącym z pragnienia!
A jednak jem i piję.
[...] Do miast przyszedłem, gdy był czas chaosu,
Gdy głód tam był panem.
Między ludzi przyszedłem, kiedy był czas buntu,
I ja się burzyłem wraz z nimi.
Tak przeszedł mój czas, który był mi dany na ziemi.
[...] Siły były znikome. Cel
Był bardzo odległy,
Można go było widzieć dokładnie, mimo że dla mnie
Prawie niedostępny.
Tak przeszedł czas,
Co był mi dany na ziemi.
Wy, którzy wynurzycie się z potopu,
W którym myśmy utonęli, wspomnijcie,
Gdy będziecie mówić o naszych słabościach,
Także o tej ponurej epoce,
Której zdołaliście ujść.
Szliśmy przecież, częściej niż buty kraje zmieniając,
Przez wojnę klas, pełni rozpaczy,
Gdy tam tylko krzywda była, a buntu żadnego.
A przy tym wiem przecież:

Nawet nienawiść do podłości
Zniekształca rysy.
Nawet z wściekłości z powodu krzywdy
Chrypie głos. Ach, my,
Którzy mieliśmy grunt przygotować pod życzliwość,
Sami nie mogliśmy być życzliwymi.
Lecz wy, gdy będzie już tak daleko,
Że człowiek człowiekowi służyć będzie sobą,
Wspomnijcie o nas z pobłażaniem²⁷.

27 Ibidem, ss. 183-185. W *Wartości mosiądzu* pewne rzeczy wypowie Brecht jeszcze dobitniej.

Prawda, w mrocznych żyjecie czasach. Człowieka
Widzicie zdanego na łaskę złych mocy. Miotanego
Jak piłkę tu i tam. Beztrosko
Głupiec dziś tylko żyje. Już na zagładę skazany,
Kto wolny od podejrzliwości. Czymże były
Zamierzchłe trzęsienia ziemi wobec plag, które
Za naszych czasów nawiedzają miasta? Czym nieurodzaje
Wobec braku, który pustoszy nas wśród obfitości?