

Uniwersytet Warszawski
Wydział Polonistyki

Tadeusz Koczanowicz
Nr albumu: 279062

Dialektyka oświecenia w sztukach dydaktycznych Bertolta Brechta

Praca magisterska
na kierunku kulturoznawstwo – wiedza o kulturze

Praca wykonana pod kierunkiem
dr Doroty Sajewskiej
Zakład Teatru i Widowisk
Instytut Kultury Polskiej

Warszawa, czerwiec 2015

Oświadczenie kierującego pracą

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

Podpis kierującego pracą

Oświadczenie autora (autorów) pracy

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autora (autorów) pracy

Streszczenie

W mojej pracy analizuję sztuki dydaktyczne Bertolta Brechta w kontekście dyskusji intelektualnych i problemów epoki. Głównym punktem odniesienia dla metodologii pracy była *Dialektyka oświecenia* Maxa Horkheimera i Theodora W. Adorno. Na podstawie tej książki zbudowałem model interpretacyjny, który pozwala mi opisać eksperymenty dydaktyczne Brechta. Kluczową problematyką, łączącą koncepcję filozoficzną i dramaty polityczne, są sprzeczności postępu i ich konsekwencje społeczne. W ramach tych przemyśleń pokazuję również klęskę filozofii w twórczości samego Brechta i jej związek z wyborami politycznymi niemieckiego pisarza.

Słowa kluczowe

sztuki dydaktyczne, Oświecenie, dialektyka, *Lehrstück*, uniwersalność

Temat pracy dyplomowej w języku angielskim

Dialectic of Enlightenment in Bertolt Brecht's learning-plays

Dziedzina pracy (kody wg programu Socrates-Erasmus)

14.7 kulturoznawstwo

Spis treści

Wstęp	s. 4
Rozdział I: Postawa klasyka. <i>Lehrstück</i> jako sztuka bez tradycji	s. 7
Rozdział II: Dylematy postępu. Dialektyka poskromienia natury w <i>Locie przez ocean</i> i <i>Badeńskim moralitecie o zgodzie</i>	s. 21
Rozdział III: Pochwała uniwersalności. Dydaktyka w <i>Ten, który mówi „tak”</i> <i>i ten, który mówi „nie”</i> oraz w <i>Die Massnahme</i>	s. 43
Zakończenie	s. 59

Wstęp

Problem z pisaniem o sztukach dydaktycznych pojawia się już na samym początku, kiedy trzeba określić, które z dramatów Brechta można tak nazwać. Zależnie od perspektywy badacze zupełnie inaczej kształtują ich listę. Werner Mittzwei dobiera je na przykład pod kątem ukazania drogi Brechta do marksizmu¹. Inni, jak Andrzej Wirth, wskazują po prostu na strategię dydaktyczne jako wyznacznik tego gatunku². Sam Brecht natomiast w *Nocie o sztukach dydaktycznych* wyróżnia je w tych słowach:

Badeński moralitet o zgodzie, Wyjątek i reguła, Ten, który mówi „tak” i ten, który mówi „nie”, Decyzja i Horacjusze i Kuracjusze. Określenie to dotyczy jedynie tych sztuk, które są pouczające dla samych wykonawców. Mogą się więc obejść bez publiczności. Autor raz po raz odrzucał wystawienie sztuki *Decyzja*, gdyż uczyć się z niej może tylko wykonawca postaci Młodego Towarzysza, i on też tylko pod warunkiem, że przedstawiał również jednego z agitatorów i śpiewał w Chórze Kontrolnym³.

W mojej pracy postanowiłem połączyć te strategie i spośród sztuk oznaczonych przez Brechta jako dydaktyczne wybrać te, w których autor mierzy się z podstawowymi problemami i kategoriami Oświecenia. Nie uczyniłem tego jednak arbitralnie ‘w imię’ dobierania materiału pod tezę, ale ze względu na charakter samej tezy. Sądzę, że Brecht tworzy projekt własnej dialektyki Oświecenia i pozostawia w sztukach ślady etapów swoich poszukiwań, które mogą stać się punktem wyjścia do opisanego filozoficznych dylematów Oświecenia, rozumianego jako projekt filozoficzny w latach poprzedzających wydanie przełomowej *Dialektyki oświecenia* Theodora Adorno i Maxa Horkheimera.

Aby pokazać drogę poszukiwań Brechta, wybrałem do analizy następujące sztuki: *Lot przez Ocean, Badeński moralitet o zgodzie, Ten, który mówi „tak” i ten, który mówi „nie”* oraz *Decyzję*. Stawiam w tej pracy tezę, że eksperymenty Brechta zostały zakończone porażką, której ukoronowaniem jest antydialektyczna wymowa *Decyzji*. W tej sztuce zinstrumentalizowane Oświecenie obraca się bowiem w swoje przeciwieństwo, czego Brecht miał chyba świadomość, bo jego własna lista *Lehrstücke* na tym dramacie się urywa i tym samym kończy jego poszukiwania.

¹ Por. Werner Mittzwei, *Teatr dydaktyczny a rozwój dramaturgii socjalistycznej* przeł. Janusz Danecki, w: *Brecht w oczach krytyki światowej*, PIW, Warszawa 1977, s. 259–271.

² Por. Andrzej Wirth, *Struktura sztuk Brechta*, Ossolineum, Wrocław 1966.

³ Bertolt Brecht, *Nota o sztukach dydaktycznych* przeł. Robert Stiller, w: Bertolt Brecht, *Dramaty*, t.2, PIW, Warszawa 1979, s. 93.

Interpretacja sztuk dydaktycznych Brechta w perspektywie projektu oświeceniowego podsuwa rozwiązanie przy kolejnym problemie, z którym musi się zmierzyć każdy piszący o sztukach dydaktycznych, czyli jak przełożyć słowo *Lehrstück* na język polski, do tej pory tłumaczone na wszelkie możliwe sposoby, również jako ‘moralitet’, ‘sztuki pouczające’, czy ‘lekcja szkolna’. W pracy staram się udowodnić, że określenie ‘dydaktyczne’ w nazwie tych sztuk odnosi się właśnie do ich dialektycznego charakteru i odsyła do filozofii Oświecenia.

Ostatnim problemem, który narzuca się przy takiej interpretacji, jest relacja sztuk dydaktycznych do całej koncepcji teatru epickiego Bertolta Brechta. Problem pojawia się już w przytoczonej *Nocie*, kiedy Brecht pisze, że sztuki dydaktyczne przewidziane są dla teatru uczestnictwa, który może odbywać się bez publiczności, która z kolei dla teatru epickiego jest zagadnieniem fundamentalnym. Sądzę, że w zdaniu o możliwości odgrywania ich bez publiczności ukryte jest założenie, że sztuki dydaktyczne wcale nie rozgrywają się ‘poza emocjami’, jak dzieje się to w przypadku teatru epickiego, ale są pomyślane tak, żeby wzbudzać emocje związane z uczestnictwem w procesie edukacyjnym. Sztuki te ponadto pozbawione są elementu kluczowego dla teatru epickiego, czyli fabuły, która jest w nich sprowadzona do prostego schematu, mającego zobrazować konkretne stanowiska ideowe. Ich wystawienie w ramach klasycznej sytuacji teatralnej z niemą widownią oddzieloną od sceny byłoby nieciekawe i raczej nudne. Można by bronić tezy, że są to sztuki gestu rozumianego jako przerywanie akcji, ale z drugiej strony przy uwzględnieniu ich niescenicznego charakteru można by zapytać o to, przed kim i dla kogo ten gest miałby być wykonywany, jeżeli cała sztuka jest zbiorową dyskusją teatralną, w ramach której wszyscy zajmują różne stanowiska?

Wobec powyższych wątpliwości postanowiłem wykluczyć problematykę teatru epickiego z mojej pracy. Zabieg ten ma uzasadnienie historyczne, ponieważ forma teatru epickiego Brechta ukształtowała się dopiero w latach trzydziestych po zarzuceniu przez pisarza eksperymentów dydaktycznych. Oczywiście może to oznaczać, że była ona efektem albo inną strategią radzenia sobie z problemami, które miały rozwiązać sztuki dydaktyczne, ale wychodzę z założenia, że jest to temat na inną pracę.

Swoje rozważania rozpoczynam od refleksji na temat tradycji niemieckiego Oświecenia w teatrze i filozofii oraz jej odbicia w twórczości samego Brechta i współczesnej mu myśli. Podjęcie tego zagadnienia ma zarysować metodologiczne i historyczne tło dla podstawowej tezy pracy, którą sprawdzam w kolejnych rozdziałach. Rozdział drugi dotyczy problematyki postępu i technologii w dwóch pierwszych sztukach dydaktycznych: w *Locie przez ocean* i *Badeńskim moralitecie o zgodzie*. Pokazuję tu próby przepracowania przez

Brechta ambiwalencji wpisanych w postęp technologiczny i ich relacji do społecznej emancypacji w kontekście rozważań Adorno i Horkheimera. Rozdział trzeci dotyczy dialektyki tego, co uniwersalne i tego, partykularne w *Tym, który mówi „tak” i tym, który mówi „nie”* oraz *Die Massnahme*, której to sztuki tytuł postanowiłem pozostawić w oryginale, co uzasadniam w tekście. W ostatnim rozdziale staram się pokazać, dlaczego i w jaki sposób doszło do swoistej degeneracji projektu sztuk dydaktycznych. Analizuję w nim oba dramaty przez pryzmat myśli Carla Schmitta i Włodzimierza Lenina, żeby pokazać, jak metoda dialektyczna mogła doprowadzić do wyboru ideologii będącej ich zaprzeczeniem. Nie odwołuję się w tym rozdziale już do myśli przedstawicieli szkoły frankfurckiej. Podejmuje ona bowiem te problemy na poziomie filozoficznym, a nie historycznym, który był dla mnie głównym punktem odniesienia w rozdziale trzecim, mającym na celu pokazanie funkcjonowania idei w historii i stosunek do nich Bertolta Brechta.

Rozdział I

Postawa klasyka. *Lehrstück* jako sztuka bez tradycji

1.

Myśl, sztuka – nie jako cel sam w sobie i nie jako wyraz osobowości, lecz jako narzędzie do przekształcenia świata. To zadanie narzuca jej formę [...] Tu znajduje wyjaśnienie i uzasadnienie imperatywny ton „Lehrstücków” i poezji Brechta. Nie jest on wyrazem samowiedzy poety, lecz świadomości klasy powołanej do rekonstrukcji społeczeństwa.⁴

– zauważa Andrzej Wirth w książce *Struktura sztuk Brechta*, w której autor stara się znaleźć metodę formalnej analizy dramaturgii brechtowskiej. Badanie to jednak nie polega na porzuceniu analizy ideologii i treści, ale na wskazaniu na dialektyczny związek między rewolucyjną treścią a eksperymentem formalnym.

Wirth rozpoczyna swoje rozważania od komentarza do wiersza Brechta *Myśl w dziełach klasyków*, ponieważ uważa go za manifest dialektycznej metody twórczej Brechta. Żeby przyjąć taką strategię interpretacyjną, polegającą z jednej strony na śledzeniu poszukiwań środków artystycznych dla celów politycznych, a z drugiej modyfikacji tych celów pod wpływem zmieniającej się sytuacji politycznej, należy zrezygnować z estetycznych interpretacji metody Brechtowskiej. Inspiracje tą trzeba zastąpić odczytaniem tej metody jako jednej z form politycznej praktyki realizowanej w ramach innego medium. W swojej interpretacji Wirth zastrzega, że Brecht mówiąc o klasykach, ma na myśli filozofów marksistowskich. ‘Klasyka’ w ramach projektu marksistowskiego ma jednak specyficzne znaczenie i jest ono wyłożone w wierszu, w którym Brecht zwraca się bezpośrednio do czytelnika, stawiając go przed ‘myślą w dziełach klasyków’.

Należy podkreślić, że już w tytule Brecht rozdziela ‘myśl’ od samych ‘dzieł klasyków’. W samej tej zbitce dostrzec można marksistowską tezę, którą najlepiej opisał Georg Lukács, który wprowadzając do filozofii pojęcie całości (*Totalität*), które

z jednej strony jest bytem czysto myślowym, z drugiej zaś bytem realnym. Zatem filozof nie wymyśla *Totalität*, lecz raczej wyabstrahowuje je ze świata realnego. Czyni to [...] za pomocą dialektyki i myślenia abstrakcyjnego, które pozwalają mu omijać w analizie nieistotne szczegóły, a koncentrować się na faktach najważniejszych.[...] Z jednej strony, sama struktura społeczeństwa jest pewną całością, z drugiej zaś metoda jej poznania i efekt końcowy pracy badawczej noszą znamiona całości.[...] Myśl Lukácsa biegnie zatem najpierw

⁴ Andrzej Wirth, *Struktura sztuk Brechta*, dz. cyt., s. 13–14.

od konkretnej sytuacji klasy proletariatu, poprzez pojawienie się tak zwanej obiektywnej możliwości i świadomości potencjalnej do *Totalität*, a następnie z powrotem od *Totalität*, która kształtując z kolei świadomość mas, służy praktyce rewolucyjnej.⁵

W takim ujęciu ‘myśl’ w dziełach klasyków byłaby taką całością, która jest historyczna i zmienna, ale póki służy praktyce rewolucyjnej, jest prawomocna. Brecht pisze, że ‘myśl’ nie musi wstydić się, że jest ‘naga i nieudrapowana’ (*nackt und ohne Behang*). Tak znaczące ucieleśnienie idei abstrakcyjnej służy podkreśleniu jej źródła w otaczającej rzeczywistości, w której nagość i brak ozdób kojarzy się z biedą. Opis świata z punktu widzenia wykluczonych jest na tyle potrzebny, że nie musi przejmować się swoją prostą formą i szukać dla siebie usprawiedliwienia. Siła oddziaływania tej prawdy płynie z adekwatności wobec rzeczywistości, którą z kolei weryfikują ludzie słuchający tej prawdy. Publiczność, która „wczoraj jeszcze nie знаła prawdy, dziś już poucza samą myśl”⁶. Pointa wiersza, podobnie jak wcześniej przytoczony komentarz Wirtha, pozwala postawić pierwszą tezę na temat twórczości Brechta. Twórczość ta – jak sądzę – jest artystyczną realizacją wykutej na grobie Karola Marksa XI tezy o Feuerbachu, która brzmi „Filozofowie rozmaicie tylko *interpretowali* świat; idzie jednak o to, aby go *zmienić*”⁷.

Przyjęcie takiej perspektywy prowadzi do odczytania sztuk Brechta jako rewolucyjnych dzieł filozoficznych. Ponieważ rozgrywane są w teatrze, a nie w ramach tekstu filozoficznego, są bardziej otwarte na weryfikację, realizują się bowiem w dialogu z rzeczywistością. Ich forma, treść i realizacja są zależne od warunków zewnętrznych, w których znajdują się wykluczeni. To ma na myśli Andrzej Wirth, kiedy opisując wspomniany wiersz, twierdzi, że jest to „Credo racjonalisty, który zasadę życia i sztuki wyprowadza z myślenia”⁸.

Brechtowski sposób formułowania zadań literatury Wirth określa jako właściwy okresom klasycznym i w tym sensie uznaje za coś odosobnionego na tle dwudziestego wieku z powodu swojej praktycznej aspiracji do zmiany świata. Takie określenie celów własnej twórczości charakteryzuje postawę, którą Wirth uważa za właściwą klasykowi. Przeciwną postawą do wyrażającego nową treść społeczną klasyka jest klasycysta. Wydaje się, że to

⁵ Bogusław Jasiński, *Lukács*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1985, s. 47–48.

⁶ Bertolt Brecht, *Myśl w dziełach klasyków* przeł. Andrzej Wirth, w: Andrzej Wirth, *Struktura sztuk Brechta*, dz. cyt., s. 14.

⁷ Karol Marks, *Tezy o Feuerbachu* b.d.t., w: tegoż, *Dzieła wybrane* t.1, Spółdzielnia wydawnicza „Książka”, Warszawa 1947, s. 429.

⁸ Andrzej Wirth, *Struktura sztuk Brechta*, dz. cyt., s. 13.

zróźnicowanie jest kluczowe dla zrozumienia Wirthowskiej analizy, ponieważ w tym rozróżnieniu kryje się podstawa do odrzucenia pojęcia ‘tradycji’ w lekturze twórczości Brechta. Pojęcie to, przydatne do opisu strategii estetycznych, staje się raczej bezużyteczne, kiedy założymy, że praktyka Brechta wypływa z rewolucyjnych założeń filozoficznych. Wówczas lepiej mówić o postawie klasyka. Niedocenienie takiego punktu widzenia prowadziło do nieuzasadnianych ataków i niewiele wnoszącej krytyki, jak na przykład ta autorstwa Konstantego Puzyna w eseju *Szkola dramaturgów: Utopia i nauka*, który pisał

może Andrzej Wirth porównywać rolę Brechta w teatrze do Einsteina w fizyce – ale trudno się nie uśmiechnąć na te hymny. Istnieje wiele spraw ujawniających, rzeczywiście pisarską indywidualność Bertola Brechta. Nie był to jednak ani Einstein ani Schönberg teatru. Nie wynalazł nowej skali dźwiękowej, która by przerzuciła dramat na zupełnie nową płaszczyznę myślenia. Operuje wciąż wewnątrz starej pocziwej skali, choć twierdził, a może i wierzył, że ją obalił. Był nowatorem, niewątpliwie. Tyle, że w wymiarach Bartoka, nie Schönberga. Nowatorstwa Brechta nie sposób mierzyć jego odkryciami formalnymi⁹.

Tylko z ostatnim zdaniem przytoczonego fragmentu jestem w stanie się zgodzić. Nie sądzę bowiem, żeby w obliczu podporządkowania estetyki strategiom filozoficznym, które weryfikuje działanie, miało naprawdę znaczenie, czy Brecht wystąpił przeciwko stu czy dwu tysiącom lat tradycji teatru. To, co w twórczości Brechta zarówno fascynuje, jak i pozwala myśleć politycznie, to odwaga i skala celów stawianych pracy artystycznej oraz precyzja w weryfikowaniu swojej metody pod wpływem okoliczności. Innymi słowy dialektyka twórczości, która wypełnia się w postawie klasyka.

Andrzej Wirth porównuje postawę Brechta także do goetheańskiego pojmowania pisarza jako klasycznego autora narodowego. Podobieństwo to przebiega nie na poziomie stylu czy idei, ale na poziomie filozofii twórczości jako poszukiwania formy, która zarówno wyrażałaby treści społeczne, jak i pozostawała w dialogu z nimi. Wirth wskazuje na swobodne traktowanie formy literackiej przez Brechta i Goethego. Autor *Matki Courage*, według Wirtha, nie był ani dramaturgiem, ani poetą, ponieważ nie tworzył literatury ‘w ogóle’, ale „partytury dla teatru o określonej koncepcji artystycznej”¹⁰. Forma artystyczna tego teatru była poszukiwaniem, które można porównać do eksperymentu w naukach ścisłych, jakimi fascynował się Brecht. Podobieństwo nie leży jednak w samej metodzie, ale w stosunku do własnej sztuki, który przypomina nastawienie naukowca zainteresowanego zagadnieniem szukania metody i weryfikacji swoich założeń pod wpływem kolejnych

⁹ Konstanty Puzyna, *Szkola dramaturgów: utopia i nauka*, „Dialog”, nr 2, 1957, s. 91–92.

¹⁰ Andrzej Wirth, *Struktura sztuk Brechta*, dz. cyt., s. 15.

eksperymentów.

Wśród załączników do *Wartości mosiądzu* znajduje się wiersz Brechta zatytułowany *O postawie krytycznej*, w którym autor pisze, że taką postawę wielu uważa za bezowocną, ponieważ sama krytyka nic w państwie nie zmienia. Odróżnia on jednak słabą postawę krytyczną, która istnieje w umysłach tych, co tak sądzą, od „krytyki uzbrojonej”, która niweczy państwa. Wymienia on: regulacje rzeki, uszlachetnienie drzewa owocowego, wychowanie człowieka i przebudowę państwa, które są według niego przejawami krytyki uzbrojonej, a zarazem sztuką. Marzenie ma charakter oświeceniowy, ponieważ łączy pragnienie o postępie z przemianą świata przyrody i społeczeństwa. Brecht uzupełnia je jednak o marksowskie wezwanie do działania, które ma dla niego wymiar artystyczny. Tylko w tym sensie może on więc mówić o sobie jako o artyście, czyli o kimś, kto rozpoznaje i zmienia świat, w którym funkcjonuje¹¹.

2.

Sądzę, że marzenie, które Andrzej Wirth nazwał postawą klasyka, pochodzi wprost z oświeceniowej filozofii twórczości. Nie bez znaczenia Wirth przywołuje nazwisko Goethego, którego twórczość, choć prekursorska w romantycznej stylistyce, w swoich ambicjach społecznych bliższa jest ideom Oświecenia. Podobną tezę stawia Olga Dobijanka-Witczakowa, pisząc o klasycznym teatrze weimarskim, a właściwie o przyjaźni Goethego i Schillera, których dyskusje i wzajemna fascynacja znalazły odzwierciedlenie w dramatach i dociekaniach estetycznych składających się na projekt, który dopiero miał zrealizować się jako niemiecki teatr narodowy. Badaczka zauważa łączące obu poetów realistyczne i obiektywne pojmowanie świata. Podkreśla ona, że człowiek nie jest dla nich miarą rzeczy jak dla romantyków. Odróżnia także postrzeganie przez nich artysty, który nie może opierać się tylko na świecie wewnętrznym, ale musi zawsze czerpać ze swojego doświadczenia, bo inaczej jego dzieła staną się karykaturalne. Obiektywne pojmowanie świata, według Olgi Dobijanki-Witczakowej, zbliżało twórców niemieckiego Oświecenia do antyku, który odkrywali na nowo.

W starożytności szukano zresztą nie tylko wzorców estetycznych, lecz także wzorców życia społecznego. Wielu myśliciel spośród postępowego mieszczaństwa wierzyło, że oparcie ich dążeń społeczno-politycznych na doświadczeniach antyku pozwoli urzeczywistnić w XVIII wieku ideał starożytnej demokracji i że osiągnięcie

¹¹ Por. Bertolt Brecht, *Wartość mosiądzu* przekład zbiorowy, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, s. 209.

tego ideału będzie równoznaczne z pomyślnym rozwiązaniem konfliktów, których narastania byli świadkami.[...] Odrodzenie znajdowało podniecie w rzeczywistości, która otwierając przed człowiekiem nowe, nie uwzględnione w średniowieczu perspektywy rozwojowe w społeczeństwie w kierunku realizacji ideału wolności jednostki, w niejednym względzie sama była jeszcze „piękna i artystyczna”. Natomiast myśliciele i artyści osiemnastowieczni w Niemczech na każdym kroku doświadczać musieli w sposób bolesny, jak wielka była rozbieżność między ich „klasycznym” ideałem a otaczającą ich rzeczywistością politycznej nędzy i społecznego zacofania¹².

Poszukiwanie ideału antycznego było w istocie próbą odnalezienia legitymizacji i inspiracji dla stworzenia wizji nowego porządku społecznego. Odkrywanie przeszłości było *de facto* konstruowaniem przyszłości. W tym sensie obaj twórcy wypełniali wspomnianą przez Wirtha goetheańską koncepcję klasycznego autora narodowego, którą przywołuje również Olga Dobijanka-Witczkova. Klasyczny autor narodowy szuka w historii swojego narodu wielkich wydarzeń i następującej po nich szczęśliwej jedności. „Czuje wielkość w poglądach swych rodaków, głębie w ich uczuciach, siłę i konsekwencję w czynach”¹³. Geniusz pozwala mu wczuć się zarówno w przeszłość, jak i w teraźniejszość. W obliczu wysokiego poziomu kultury swojego narodu i spuścizny literackiej (zarówno dobrej, jak i złej) jest on w stanie ukształtować swoją osobowość, która w warunkach powszechnej edukacji pozwala mu sformułować i zrealizować koncepcje, swojego dzieła. Twórcą takim dla Goethego był bez wątpienia Szekspir, o którym pisał, że

staje się towarzyszem ducha świata; przenika świat tak, jak ów duch; dla obu nie ma spraw zakrytych. Ale podczas gdy rzeczą ducha świata jest zachowaniem tajemnicy przed dokonaniem czynu, a często nawet po jego dokonaniu, to zamiarem poety jest wyjawienie tajemnicy i uczynienie nas jej współnikami, zanim rzecz się dokona, a już najpóźniej w momencie kiedy rzecz się spełnia.[...] Dość, że tajemnica musi wyjść na jaw, choćby miała ją wyjawić kamienie. Nawet przedmioty nieożywione tłumnie biorą w tym udział; mówią także istoty podrzędne, żywioły, zjawiska na niebie, ziemi i morzu, grzmoty i błyskawice, podnoszą głos dzikie zwierzęta, często pozornie jako symbole, ale zawsze jako uczestnicy akcji. Ale także świat cywilizowany musi oddać do dyspozycji swe skarby[...] Utwory Szekspira są wielkim ruchliwym jarmarkiem, a bogactwo to zawdzięcza on swojej ojczyźnie.[...] Poeta żyje w dostojnej i ważnej epoce i z wielką pogodą przedstawia nam jej kulturę, a nawet wynaturzenia tej kultury; nie działałaby na nas tak silnie, gdyby nie utożsamiał się z epoką, w której żył. Nikt nie gardził bardziej niż on zewnętrznym kostiumem¹⁴.

¹² Olga Dobijanka-Witczakowa, *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1994, s. 55.

¹³ Tamże, s. 55.

¹⁴ Tamże, s. 76.

W przytoczonych fragmentach pism Goethego zostaje zarysowana wizja społecznej roli literatury dramatycznej. Kluczową figurą jest co prawda autor, ale w ramach tej koncepcji wywodzi się on z warunków społecznych i ekonomicznych swoich czasów. W przemysleniach Goethego nie ma ani słowa o boskim natchnieniu czy spuściźnie mitologicznej, natomiast jest uwaga o materialnej stronie edukacji oraz różnych inspiracjach literackich, które wybitny umysł musi przepracować. Cel konstruowania figury autora narodowego ujawnia się w eseju o Szekspirze, którego fragmenty przytoczyłem: autor narodowy ma ujawniać tajemnice swojej epoki przed czytelnikami. Ujawniać to, co jest zakryte przez różne siły społeczne i pokazać w odpowiedniej formie artystycznej. Olga Dobijanka-Witczakowa opisuje próbę Schillera, która miała realizować ten program poprzez wprowadzenie chóru do tragedii, który, jak wierzył Schiller, przywraca jedność antyczną między tym, co publiczne i tym, co prywatne, albo raczej – należałoby powiedzieć – czyni prywatne również publicznym, szczególnie jeżeli chodzi o czyny królów czy władców. Opisując je, autor poddaje je pod rozagę wszystkim i czyni ich polityczne decyzje dostępne rozumowi ogółu społeczeństwa.

Postawa ta jest w swej istocie jak najbardziej dydaktyczna, co wyraźnie podkreśla Goethe w rozprawie *O poezji dydaktycznej*, w której tłumaczy, że poezja dydaktyczna nie jest czwartym gatunkiem, obok liryki, eposu i dramatu, bo te wyróżnia się ze względu na formę, a dydaktyka dotyczy treści. Twierdzi on, że wszelka poezja powinna być pouczająca, jednak w sposób subtelny, który raczej zwraca uwagę człowieka na różne problemy, z których dopiero może on wyciągnąć naukę, tak jak wyciąga ją z życia. Wspomniane rozróżnienie na formę i treść można uznać za instrumentalizującą definicję poezji, ponieważ rozprawa sugeruje, że to, co uznajemy za poezję, odnosi się tylko do kwestii formalnej, natomiast nie implikuje żadnej treści. Poezja nie tylko może, ale powinna być według Goethego narzędziem uprawiania etyki i polityki. Szczególny związek z polityką ma poezja dramatyczna, ponieważ opiera się na dialogu. Goethe pisze, że dlatego dramat jest nieznanym w Persji, bo narody od zawsze żyjące w tyranii nie znają dialogu, mogą tylko słuchać spójnych opowieści¹⁵.

Figura klasyka jako wizja roli autora jest nieodłączną częścią projektu Oświecenia z wszystkimi jego ograniczeniami i sprzecznościami. Najlepiej bowiem oddaje podstawowy cel tego projektu intelektualnego, którego określenie otwiera *Dialektykę oświecenia*: „Oświecenie – rozumiane najszerzej jako postęp myśli – zawsze dążyło do tego, by uwolnić

¹⁵ Por. Tamże, s. 64.

człowieka od strachu i uczynić go panem¹⁶”. Klasyk jest w tym sensie panem, że nie krępują go żadne zastane kanony i zasady, nie jest więźniem tradycji, ale ponosi też odpowiedzialność za własną wolność, co można zobaczyć, konfrontując przemyślenia Goethego i Schillera ze słynnym esejem Kanta *Co to jest Oświecenie?*

Tekst zaczyna się od słynnych słów „Oświeceniem nazywamy wyjście człowieka z niepełnoletności, w którą popadł z własnej winy”¹⁷. Winę człowieka autor postrzega w braku odwagi do posługiwania się swoim rozumem bez cudzej zwierzchności. „Nie potrzebuję myśleć, jeżeli tylko mogę za wszystko zapłacić; inni już zamiast mnie zajmą się tą kłopotliwą sprawą”¹⁸ – zauważa ironicznie Kant, piętnując lenistwo i tchórzostwo ludzi, którzy kupują sobie wieczne „dzieciństwo”. Dorosłość to wolność, która przejawia się w zastąpieniu książki – rozumem, słów duchownego – sumieniem i rady lekarza – własną dietą. Wolność to własny osąd w kwestiach myślenia, etyki i ciała, który bywa zdradliwy, ale po kilku błędach każdy jest gotów go wykształcić, jednak – jak zauważa Kant – nadzorcy i opiekunowie robią wszystko, żeby każdy przypadek niepowodzenia odstraszył wszelkich poszukujących i na nowo wpędził ich w niedojrzałość.

Strażnicy niedojrzałości są jednak skazani na porażkę w obliczu publiczności, jeżeli pozostawi jej się wolność i to taką, którą filozof nazywa „najnieszkodliwszą”, a więc wolność „czynienia wszechstronnego publicznego użytku ze swego rozumu”¹⁹. W tekście filozofa z Królewca ukryty jest ciekawy zabieg intelektualny, który zapewne uchronił go przed problemami z cenzurą pruską. Chwali on bowiem monarchę pruskiego za posługiwanie się zasadami rozumu i stawia go wręcz za przykład, dzięki któremu można zobaczyć, że wolność filozoficzna i intelektualna wcale nie jest niebezpieczna dla władzy. Jednak kilka akapitów wcześniej pisze, że obserwowanie wolności u innych pozwala publiczności dojrzeć do Oświecenia, co jest bardziej znamienne niż rewolucja, gdyż ta „może wprawdzie doprowadzić do obalenia despotyzmu jednostek czy ucisku ze strony żądnych zysków i władzy – nigdy jednak nie doprowadzi do prawdziwej reformy sposobu myślenia; nowe przesady, tak jak przedtem stare, staną się nicią przewodnią bezmyślnej masy”²⁰. Dlatego

¹⁶ Max Horkheimer Theodor W. Adorno, *Dialektyka oświecenia* przeł. Marek Siemek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 15

¹⁷ Immanuel Kant, *Co to jest Oświecenie?* przeł. Adam Landmann, w: Tadeusz Kroński, *Kant*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1966, s. 164.

¹⁸ Tamże, s. 164.

¹⁹ Tamże, s. 166.

²⁰ Tamże, s. 171.

właśnie ze wszystkich stron słyhać okrzyk „Nie myśleć!”, który wznoszą wymienieni przez Kanta: oficer, radca finansowy i ksiądz. Dlatego właśnie, żeby krok w Oświecenie miał sens, trzeba go dokonać wobec publiczności, a nie prywatnie – idzie bowiem o zmiany struktur, a nie konkretnych sytuacji, innymi słowy o ciągle rozumne podważanie reguł funkcjonowania świata społecznego. Idealem publicznego użycia rozumu jest uczony, który ogłasza swe tezy czytającemu światu.

3.

Ta wizja publicznej emancypacji ma jednak swoją drugą stronę. Kant bardzo restrykcyjnie traktuje sferę publiczną, zakładając, że wszyscy nieracjonalni powinni być z niej wykluczeni, a więc kobiety, dzieci, wariaci etc. Sfera publiczna staje się więc domeną bogatych mężczyzn, w której nie ma miejsca np. dla strajkującego robotnika, którego protest doprowadza fabrykę do upadku, czy głodującej matki, która kradnie jedzenie dla swego potomstwa. Kant podkreśla, że ta wolność do używania rozumu nie obejmuje prywatnych sytuacji, w których żołnierz odmawia wykonania jakiegoś zadania, albo obywatel płacenia podatku, a więc sfera publiczna, która i tak wyklucza większą część społeczeństwa zostaje ograniczona do przedstawiania swoich poglądów. Takie sformułowanie granic ma na celu *de facto* wyklucza działanie, czyli mówiąc dosadniej – uzasadnienia rewolucji w imię zasad rozumu. Swój esej Kant pointuje słowami: „myślcie, ile chcecie i o czym chcecie, ale bądźcie posłuszni!”²¹

Oświeceniowa figura klasyka ujawnia tajemnice swojej epoki przed posłusznymi zamożnymi mężczyznami, których też zapewne widzi na widowni swojego teatru Schiller, wygłaszając odczyt *Teatr jako instytucja moralna*, który ukazał się drukiem w tym samym 1784 roku, co artykuł Kanta. Jak zauważa Marek Siemek, tekst ten powtarza najbardziej obiegowe koncepcje Oświecenia i nie wprowadza niczego nowego do teorii teatru. W swojej monografii o Schillerze pisze:

Jaskrawy rozdzźwięk między tą teorią teatru a emocjonalno – ideowym ładunkiem własnych dramatów odczuwał także sam Schiller. W tej siatce wartości i pojęć, jaką obiegowo posługiwała się świadomość Oświecenia, miejsce sztuki[...] było wyraźnie podrzędne.[...] Toteż w poszukiwaniach filozoficznych podstaw dla swojego „światopoglądu artysty” o wiele chętniej sięga młody Schiller do innych wątków myśli Oświecenia, mniej

²¹ Tamże, s.172.

typowych dla intelektualistycznej samoświadomości epoki, ale znacznie lepiej trafiających w nowe aspiracje rzeczników „natury” i „sztuki”.²²

Siemek ma na myśli przede wszystkim angielskie Oświecenie, gdzie nadal istniała idea powszechnej harmonii świata fizycznego i duchowego, której doskonałość rodzi się z metafizyki. Wydaję mi się, że ma on rację, traktując tekst o teatrze jako instytucji moralnej jako moment rozwoju Schillera, który nie ma znaczącego związku ani z jego twórczością, ani z koncepcją teatru weimarskiego. Artykuł został napisany przez młodego Schillera do pisma o teatrze, które założył i które upadło po ukazaniu się jednego numeru. Schiller widzi w tym tekście rolę teatru jako instytucji pomocniczej dla rozumianej po kantowsku sfery publicznej, instytucji, która ma dwa cele podstawowe:

Jakże powszechną stała się od niedawna tolerancja religijna! [...] jeszcze zanim Józef II zwalczył straszną hydrę pobożnej nienawiści, już teatr zasiał w naszym sercu uczucie ziarno uczucia ludzkości i łagodności [...] Z równie pomyślnym rezultatem mógłby teatr zwalczać błędy wychowania[...]Nie ma sprawy, która by ze względu na skutki była dla państwa tak ważna jak ta, a przecież żadna nie jest tak zaniedbana, tak bez reszty wydana na pastwę urojeń i lekkomyślności obywatela²³.

Teatr ma być narzędziem sfery publicznej i właśnie z takim jego rozumieniem polemizuje Brecht w swoim krótkim tekście pod tytułem *Czy „teatr epicki” jest instytucją moralną?* Polemika z Schillerem staje się krytyką imperatywu kategorycznego, stanowiącego podstawową machinę wykluczenia w ramach kantowskiej sfery publicznej. Imperatyw wymaga od jednostki, aby w każdej sytuacji stosowała się do maksymy, która może stać się prawem powszechnym. Brecht atakuje tak postawioną zasadę moralności jako ideologiczne hasło, w imię którego wykluczeni mają akceptować swoją pozycję.

W podsumowaniu swojego artykułu Brecht pisze:

Występowaliśmy bowiem nie w imieniu moralności, lecz w imieniu pokrzywdzonych. To są naprawdę dwie różne rzeczy, ponieważ często to właśnie za pomocą wskazówek moralnych przekonuje się pokrzywdzonych, że sami muszą dać sobie radę ze swoim położeniem. Dla takich moralistów to ludzie są dla moralności, a nie moralność dla ludzi. W każdym razie z tego, co zostało powiedziane, da się wywnioskować, w jakim stopniu i w

²² Marek Siemek, *Fryderyk Schiller*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1970, s. 52.

²³ Fryderyk Schiller, *Teatr jako instytucja moralna* przeł. Olga Dobijanka-Witczakowa, w: Olga Dobijanka-Witczakowa, *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*, dz. cyt., s. 153.

jakim sensie teatr epicki jest instytucją moralną²⁴.

Brecht w swojej krytyce oświeceniowego moralizatorstwa Schillera idzie śladami też o Feuerbachu Karola Marksa. W szczególności trzeciej i czwartej, które dotyczą wychowania i dialektycznej krytyki religii. Karol Marks zauważa, że teoria, która zakłada, iż ludzie są wytworem warunków i wychowania nie uwzględnia faktu, że te warunki i wychowanie są tworzone przez ludzi. Wybitny filozof retorycznie pyta o to, kto wychowa wychowawców. Odpowiada na to, że zmiany warunków i wychowania rozumianego jako działanie muszą przebiegać równoległe i dopiero wówczas mogą być rozumiane jako praktyka rewolucyjna.

Żeby jednak stało się to możliwe, w dziedzinie dydaktyki konieczna jest krytyka religii. Marks polemizuje z rozumieniem religii Feuerbacha jako alienacji sił przyrody i zauważa, że niemiecki heglista przeoczył najważniejszy „fakt, że owa ziemiska podstawa odrywa się od siebie i utrwała w obłokach niczym samodzielne państwo, da się wytłumaczyć jedynie samorozdarcie i samozaprzeczeniem tej ziemskiej podstawy”²⁵. Krytykę religii należy zacząć od krytyki tej ziemskiej podstawy i zmiany jej, dopiero wówczas możliwy staje się proces, który Marks ilustruje przykładem koncepcji rodziny: „Dopiero po odkryciu, że ziemiska rodzina jest tajemnicą świętej rodziny, musi ona sama być poddana krytyce w teorii i ulec rewolucyjnemu przekształceniu w praktyce”²⁶.

W swoim krótkim tekście Brecht proponuje nową dydaktykę, która rodzi się z dialektycznie przepracowanej dydaktyki Oświecenia, ale przewyższa jej ograniczenia, które wiążą się ze związkiem z religią i – może ważniejszym związkiem – z racjonalną sferą publiczną. Nowa dydaktyka opiera się nie na projekcji ahistorycznego rozumu, ale na wspomnianej już *Totalität*, która jest punktem widzenia proletariatu. Lukács pisze:

Teza, od której wyszliśmy – iż mianowicie w społeczeństwie kapitalistycznym byt społeczny jest, bezpośrednio taki sam dla burżuazji i proletariatu – wciąż zachowuje swą ważność. Teraz jednak można już dodać, że ten sam jednakowy byt poprzez motory klasowych interesów sprawia, iż burżuazja pozostaje uwięziona w tej bezpośredniości, natomiast proletariatu pchany jest ku jej przekroczeniu. Bowiem w społecznym bycie proletariatu bardziej nieodparcie występuje na jaw dialektyczny charakter procesu dziejowego, a tym samym też zapośredniczony charakter wszystkich jego momentów, uzyskujących swą prawdę, swą autentyczną przedmiotowość dopiero w zapośredniczonej totalności. Uświadomić sobie dialektyczną istotę swej własnej

24 Bertolt Brecht, *Czy "teatr epicki" jest instytucją moralną?*, niepublikowany przekład zespołu translatorskiego IKP pod kierunkiem prof. dr. hab. Wojciecha Dudzika i dr. Doroty Sajewskiej.

²⁵ Karol Marks, *Tezy o Feuerbachu* b.d.t., w: tegoż, *Dzieła wybrane* t.1, dz. cyt., s. 428.

²⁶ Tamże, s. 428.

egzystencji, jest dla proletariatu sprawą jego doli i niedoli, podczas gdy burżuazja w swym życiu codziennym zakrywa dialektyczną strukturę procesu dziejowego takimi abstrakcyjnymi kategoriami refleksyjnymi jak kwantyfikacja, nieskończony postęp itd., aby następnie w momentach przełomowych przeżywać niczym nie zapośredniczone katastrofy²⁷.

Proces historyczny i jego dialektyczna natura ujawnia się tylko w punkcie widzenia proletariatu, bo jest to jedyna klasa niezainteresowana utrwaleniem swojej władzy i tylko z tego punktu widzenia można dokonać krytyki ideologii. Dlatego taki sposób opisywania świata potrzebuje innego klasyka niż burżuazyjne Oświecenie. Klasyka, który będzie w stanie stworzyć nowe formy komunikowania dialektycznie zmieniającego się porządku społecznego, co jest w istocie zgodne z koncepcją Goethego, który pisząc o Szekspirze zachwyca się jego świadomością tajemnic własnej epoki. Postawa klasyka oddaje ambicje artysty i przekonanie o sile medium, którym się posługuje, a epoka dostarcza mu tajemnic i problemów, które musi ujawnić i rozwikłać. Karol Marks we *Wprowadzeniu do krytyki ekonomii politycznej* zastanawiał się nad tym, co stoi za tym, że sztuka starożytnych Greków dalej nas zachwyca i w odpowiedzi użył kantowskiej metafory dorastania. Karol Marks pisze, że nie możemy znów stać się dziećmi, ale to nie znaczy, że dziecięca naiwność nas nie zachwyca i że na wyższym poziomie nie staramy się odzyskać tej dziecięcej prawdziwości, w której w każdej epoce odżywa jej własny charakter naturalnej prawdziwości. Dzieciństwo ludzkości, według Marksa, najpiękniej rozwinęło się w Grecji i dalej może nas czarować jako stan do którego nie możemy powrócić.

Są dzieci niewychowane i dzieci przemądrzałe. Wiele starożytnych ludów należy do tej kategorii. Normalnymi dziećmi byli Grecy. Urok ich sztuki dla nas nie stoi w sprzeczności z niskim stopniem rozwoju społecznego, na którym wyrosła. Przeciwnie, jest jego wynikiem i wiąże się raczej nierozzerwalnie z tym, że niedojrzałe warunki społeczne, w których ta sztuka powstała i jedynie mogła powstać, nie mogą nigdy powrócić.²⁸

Metafora ta wraz ze wcześniej przytoczonymi rozważaniami Lukácsa pozwala nam spojrzeć na postawę klasyka jako artystyczny wyraz sztuki wychowawczej w ogóle. Klasyk, który wyraża punkt widzenia *Totalität*, tworzy formy artystyczne, które pozwalają przezwyciężyć obecne w jego czasach stosunki władzy, co oczywiście nie powoduje, że w momencie, kiedy są one zniesione, nie jesteśmy w stanie docenić jego kunsztu artystycznego.

²⁷ György Lukács, *Historia i świadomość klasowa* przeł. Marek Siemek, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 342.

²⁸ Karol Marks, *Wprowadzenie do krytyki ekonomii politycznej* przeł. Edward Lipiński, w: tegoż, *Przyczynek do krytyki ekonomii politycznej*, Książka i Wiedza 1953, s. 259.

Związek między klasykiem jednej epoki a następnej polega jednak na odwadze i poszukiwaniu wspomnianego punktu widzenia całości, a nie na moralizowaniu czy powtarzaniu jakichś schematów z przeszłości. Kiedy po tych wszystkich zastrzeżeniach spojrzymy na twórczość Brechta jako klasycznego autora narodowego, którym przecież nazwał go Andrzej Wirth, to tłumaczenie terminu *Lehrstück*, który był najbardziej ambitnym filozoficznie projektem Brechta jako moralitetu (które zaproponował sam Wirth), staje się nieuzasadnione.

Wirth zapewne inspirował się z jednej strony estetycznym podobieństwem *Lehrstück* do średniowiecznych moralitetów, a z drugiej strony zauważył, że moralitet jest jedyną dydaktyczną tradycją w teatrze polskim. Andrzej Wirth nie używa dziś już tego pojęcia i zastępuje je na różne sposoby, nawet takie jak „lekcja szkolna”, ale moralitet wszedł do obiegu teatrologicznego i do dziś jest stosowany, chociaż też pojawiają się propozycje mówienia o np. sztukach nauczających, które mają ‘wydrzeć’ to pojęcie marksistowskiej dydaktyce i przywrócić performatyce w ramach tradycji zjawisk na pograniczu teatru, performansu i edukacji²⁹. Próby te są ciekawe i wartościowe, ale zarówno moralitet, jak i sztuki nauczające nie są wierne zamysłowi Brechta, dla którego *Lehrstück* jest dramatem bez tradycji, który stawia sobie cel polityczny wypełniający się w dialektycznej relacji teatru i społeczeństwa, którą można uznać za dojrzałą formę ambicji artystycznych Szekspira czy Goethego, ale nie za kontynuację ich estetyki.

Sam Brecht powiedział w ankiecie gazetowej z 1928 roku, że „Scena jest dzisiaj profesorską katedrą, z której płynie nauka dla szerokiej publiczności. Niestety zbyt rzadko wykorzystuje się ją do tych celów. [...] Moje zadanie polega na tym, by stworzyć rodzaj »Lehrstücke«, z ich pomocą ze sceny filozofować i reformować. Jednakże to zadanie wydaje mi się nadzwyczaj trudne, gdyż dramat nie powinien przy tym stracić nic ze swojej konkretności”³⁰. Już w tych słowach mamy do czynienia z katedrą profesorską, a więc z dydaktyką, która opiera się na opisywaniu i syntetyzowaniu rzeczywistości. Brecht mówi także o reformowaniu, co oznacza, że praca intelektualna ma na celu zmianę świata, a nie przyglądanie się pewnym kwestiom dla przyjemności. *Lehrstück* jawi nam się jako scenariusz pracy dydaktycznej, która ciągle pozostaje sztuką. Dlatego też w swojej pracy będę

²⁹ Zon. np. Mateusz Borowski, „Już nie słuchamy was jako sędziowie. Tylko jako uczniowie”: partycypacja i dziedzictwo *Lehrstück*?, „Didaskalia” nr 124, 2014, s. 29–35.

³⁰ Małgorzata Sugiera, *Kolektywne uprawianie sztuki czyli „Lehrstück” Bertolta Brechta*, „Dialog”, nr 9, 1997, s. 127.

konsekwentnie używał pojęcia ‘sztuki dydaktyczne’, ponieważ uważam, że jest ono najbardziej wierne samemu autorowi, który w swojej twórczości starał się wskrzesić pojęcie dydaktyki oświeceniowej dla marksistowskiej ambicji zmiany stosunków władzy. Takie zadanie wynika ze stosunku Brechta do tradycji, w tym przypadku intelektualnej, która ze względu na to, że jest podporządkowana praktyce teatralnej, podlega tym samym prawom. W krótki artykule *Onieśmielenie wobec klasycyzmu* Brecht pisał:

Przystępując do wystawienia klasycznego dzieła [...] musimy je na nowo odczytać, nie wolno nam trzymać się przeżytego, dyskutowanego przyzwyczajeniami stylu, jaki miało ono w teatrze ginącej burżuazji[...]Musimy wydobyć z niego jego pierwotne treści ideowe, uchwycić jego narodowe, a więc tym samym i międzynarodowe znaczenie – studiując w tym celu sytuację historyczną okresu, w którym dzieło to powstało, pozycję zajmowaną przez autora i jego swoiste odrębności. [...] Onieśmielenie [...] wynika z fałszywego, powierzchownego rozumienia klasycyzmu danego dzieła. Wielkość dzieła klasycznego polega na jego ludzkiej wielkości, nie na zewnętrznej wielkości w cudzym świecie³¹.

Myśl ta przypomina rozpoznania Winckelmanna na temat dzieła sztuki, które Hayden White streszcza w swoim eseju o Oświeceniu. Píše on, że:

Winckelmann uważa, że światło w połączeniu z cieniem stanowi pewną całość, w ramach której części modelu są połączone elementami przejściowymi, stopniowymi, tworzącymi pozór niepodzielnej jednolitości. Taką właśnie zależność widzi Winckelmann pomiędzy dziełem sztuki, a środowiskiem jego powstania: dzieło jest zarówno wytworem swojego środowiska, jak i czynnikiem je wytwarzającym, jest jednocześnie tworem oryginalnym i integralną częścią otoczenia³².

Oświeceniowa dydaktyka jako metoda połączona z określonym zbiorem tez i założeń składających się na projekt Oświecenia, zostaje zaktualizowana poprzez konfrontację z nowymi czasami, z ich napięciami społecznymi i dyskusjami oraz marzeniami o zmianie świata, co samo w sobie jest częścią myślenia oświeceniowego. W tym właśnie sensie proponuję termin ‘sztuki dydaktyczne’ na określenie projektu teatralnego, mającego zmierzyć się z tymi samymi problemami, z którymi zmagala się dwójka wybitnych przedstawicieli szkoły frankfurckiej w napisanej dwadzieścia lat później *Dialektyce oświecenia*. Sądzę bowiem, że intuicja praktyka teatru, jak to zwykle bywa, wyprzedziła rozpoznania filozoficzne na temat epoki. Konsekwencją tego zderzenia ‘oświeceniowej klasyki’ z

³¹Bertolt Brecht, *Onieśmielenie wobec klasycyzmu*, b.d.t., „Dialog”, nr 5, 1958, s. 3.

³² Hayden White, *Granice Oświecenia: Oświecenie jako metafora i pojęcie* przeł. Tomasz Dobrogoszcz, w: tegoż, *Przeszłość praktyczna*, Universitas, Kraków 2014, s. 229.

rzeczywistością lat dwudziestych był też w pewnym sensie „teatr epicki”, którego główne założenia Brecht w tym czasie sprawdzał i doprecyzował. Zrezygnowałem z poruszania tej obszernie złożonej problematyki ponieważ uważam, że jej opracowanie tego tematu ponieważ uważam, że jej opracowanie w perspektywie dialektyki Oświecenia wymagałoby osobnego studium niemożliwego bez sprawdzenia źródeł tych zależności, które opisuję na przykładzie sztuk dydaktycznych Bertolta Brechta. Konsekwentnie więc nie odwołuję się w tej pracy do kluczowego dla problematyki teatru epickiego *Małego organonu dla teatru* ani do głównych tekstów z tomu *Wartość mosiądzu*.

Rozdział II

Dylematy postępu. Dialektyka poskromienia natury w *Locie przez ocean* i *Badeńskim moralitecie o zgodzie*

1.

„Moje nazwisko nie ma znaczenia”³³ – tymi słowami Lotnik zaczyna swój pierwszy monolog w słuchowisku radiowym Bertolta Brechta *Lot przez ocean*. Już w tym pierwszym zdaniu zostają rozdzielone konkretna jednostka i sytuacja historyczna od uniwersalnego podmiotu postępu. Powoduje to, że bohater sztuki staje się tylko abstrakcyjną figurą podporządkowania natury człowiekowi, konstruktem ideologicznym pozbawionym oparcia w rzeczywistości i w tym sensie niedialektycznym. Podział ten ujawnia jeden z podstawowych problemów sztuk dydaktycznych, polegającym na ścieraniu się dwóch tendencji: z jednej strony pokazania problemów i idei, a z drugiej możliwości wyrobienia sobie opinii o nich. W przypadku *Lotu przez ocean* już w pierwszej kwestii odslania się dominacja idei uniwersalnych nad rzeczywistością, co w przypadku tego słuchowiska Brecht wypuklił, zmieniając jego tytuł, który pierwotnie brzmiał *Lot Lindbergha*. Nazwisko słynnego pilota padało także w prologu pierwszej wersji tekstu. Brecht zdecydował się na zmianę ze względu na dwuznaczną postawę słynnego lotnika wobec władz nazistowskich, żeby oddzielić Lotnika jako pogromcę sił natury od historycznego Lindbergha³⁴ w myśl słów wypowiedzianych przez tę postać w słuchowisku: „Czymkolwiek jestem i w jakiegokolwiek głupstwa wierzę/ Kiedy lecę, jestem/ Prawdziwym ateistą”³⁵. Ateizm Lotnika realizuje się w działaniu poprzez poskromienie sił natury. Jest to jednak fragment szerszego procesu historycznego, który polega na dialektycznym przewyciężaniu wszelkich form opresji ludzkości. Wyrazicielami ludzkości są jednostki, które podejmują wyzwanie i na chwilę stają się wcieleniami postępu, aby zaraz ich krok stał się archaiczny i potrzebował kolejnej osoby, która go przekroczy i ustanowi nowy porządek, odpowiadający nowym warunkom historycznym: „Parowce wypłynęły przeciw żaglowcom/ Które pozostawiły za sobą łodzie wiosłowe./ Ja lecę przeciw parowcom/ W walce z prymitywem./ Mój samolot, drżący i słaby/ Moje aparaty, pełne braków/ Są lepsze od dotychczasowych, ale/ Kiedy lecę/ Walczę z moim

³³ Bertolt Brecht, *Lot przez ocean* przeł. Roman Szydłowski, w: tegoż, *Dramaty* t.2, PIW, Warszawa 1979, s. 7.

³⁴ Zob. Roman Szydłowski, *Dramaturgia Bertolta Brechta*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1965, s. 99.

³⁵ Bertolt Brecht, *Lot przez ocean*, dz. cyt., s.14.

samolotem i/ Z prymitywem”³⁶.

Ukoronowaniem procesu dialektycznego, tak jak go rozumie Brecht, jest zawsze zniesienie podmiotu, który go inicjuje i narzędzi, którymi się posługuje. Rewolucja naukowa, artystyczna czy technologiczna musi cały czas podważać samą siebie, żeby pozostać rewolucją. Centralną figurą procesu pozostaje w tej sztuce wprowadzenie jednostki, która zdobyła się na odwagę, aby uczynić krok w imieniu całej ludzkości. W tym samym geście znosi jednak samą siebie i staje się tylko migotliwym symbolem zastygłego momentu procesu dialektycznego. Dla Brechta przywiązanie do kategorii jednostki, która wchodzi na scenę historii na tym etapie rozwoju artystycznego pozostaje jedynie sposobem, żeby opisać proces, którym się interesuje, a nie sposobem, żeby opowiedzieć historię konkretnego człowieka. Dialektyczny proces, który określa z jednej strony Brechtowską metodę pracy, a z drugiej sposób myślenia o politycznych i filozoficznych celach jego twórczości, pochodzi wprost z oświeceniowej koncepcji nowoczesności, którą Marek Siemek opisuje w tych słowach:

[...] nowoczesność, która konstituuje się przez poczucie czy przeżycie, a w każdym razie przez poczucie swojej niebywałości, świadomość tego, że jest czymś i robi coś, czego nikt przedtem jeszcze nie robił, o czym nikt przedtem nie słyszał, w poczuciu własnej epigenetycznej, absolutnej podmiotowości – bo tak możemy sobie nazwać tę tworzącą się tutaj, samotworzącą się strukturę – nowoczesność, która konstituuje samą siebie przez radykalne odróżnienie i przeciwstawienie całej przeszłości [...] staje się tym samym, po raz pierwszy dogłębnym przeżyciem terażniejszości jako takiej. Właśnie przez to, że z jednej strony odcina się radykalnie od całej przeszłości, ale z drugiej, w tym odcięciu nie dokonuje jednocześnie żadnej projekcji w przyszłość.[...] Nowoczesność już od początku, od momentu swych narodzin myśli wszelką przyszłość jako samą siebie, czy jako terażniejszość. Nie wyklucza to wcale myśli o rozwoju i postępie.[...] idea postępu, niepowstrzymanego pochodzenia ludzkości ku coraz rozumniejszemu, coraz bardziej ludzkiemu lepszemu światu jest immanentnie zawarta w projekcie nowoczesnego rozumu. [...] nawet w najbardziej radykalnych utopiach nowoczesności, jak choćby Marksowskiej, mamy do czynienia z tą samą figurą przyszłości, którą rodzi się z i w terażniejszości. Używając słów samego Marksa: to przyszłość, którą terażniejszość jest brzemieniem.³⁷

Prawdziwy ateizm zakłada więc przede wszystkim omnipotencję ludzkości w starciu ze wszelkimi siłami zewnętrznymi, pochodzącymi zarówno ze stosunków społecznych, jak i z natury. Proces ‘walki z prymitywem’, w którym ‘prymityw’ oznacza wszystko, co krępuje ludzkość, jest ze swojej istoty antyutopijny. Wszelkie projekty zmian czerpie bowiem z

³⁶ Tamże, s.14.

³⁷ Marek Siemek, *Wykład 2 w: tegoż, Wykłady z Filozofii Nowoczesności*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 267–268.

teraźniejszości – Lotnik przelatuje nad oceanem, żeby zmierzyć się z aktualnymi ograniczeniami ludzkości, ale ma świadomość tego, że jego osiągnięcie będzie za chwilę przestarzałe. Wierzy on po prostu w sensowność procesu, którego na moment stał się wyrazicielem, niezależnie od jego własnych przekonań i motywacji. Śledzenie procesu dialektycznego i próba poszukiwań sposobów na jego wyrażenie określiła sposób pisania samego Brechta, o czym świadczy następujący fragment *Wartości mosiądzu*: „Dramaturgia arystotelesowska nie uwzględnia, ściślej nie pozwala uwzględnić, istnienia obiektywnych przeciwieństw w przedstawianych procesach. W tej dramaturgii musiałyby one przekształcić się w przeciwieństwa subiektywne (tzn. przeniesione w duszę samego bohatera)”³⁸. Przeciwieństwa i rozterki psychologiczne nie interesują Brechta, chyba że obrazują sprzeczności procesów historycznych, dlatego w *Locie przez ocean* nie słuchamy o walce wewnętrznej bohatera, ale o zmaganiach całej ludzkości. Nazwisko Lotnika nie ma zatem znaczenia.

2.

Brecht zastanawiał się nad relacją między procesem dialektycznym a teatrem, albo – należałoby powiedzieć – światem a teatrem w kolejnym wierszu, który załączył do *Wartości mosiądzu* i zatytułował *Pokazywanie przeszłości i teraźniejszości w jednym*. Wiersz zaczyna się od obrazu oszołomionego tłumu siedzącego w ciemnościach, oderwanego od rzeczywistości zewnętrznej, który jest przekonany, że wydarzenia na scenie dzieją się tylko teraz. Brecht stawia ten obraz przed aktorami, żeby zwrócić im uwagę na fikcję, w jakiej biorą udział. Mówi do nich:

w grze waszej/ wyrażać jednocześnie, że ta właśnie chwila/ Często jest powtarzana tu, na scenie waszej, zaledwie/ Wczoraj graliście ja, a także jutro, jeśli/ Przyjdą widzowie, znów będzie przedstawienie/ Lecz niechaj teraźniejszość tego, co przedtem i potem,/ Nie przesłania wszystko, co poza teatrem/ Dzieje się w tej właśnie chwili/ [...] Lecz tylko/ Moment ów podkreślajcie, nie kryjąc też przy tym/ Tła, z którego dobyły [...] Przebieg wydarzeń razem z tokiem pracy waszej/ Ukażecie, a przy tym pozwólcie widzowi/ Przeżyć go w różny sposób, od „przedtem” wychodząc, ale/ Przechodząc w „potem” i niejedno „teraz”/ Mając tuż obok siebie. Widz bowiem nie tylko/ W teatrze siedzi waszym, a także/ W świecie.³⁹

Jeżeli teatrowi udaje się nawet uchwycić moment procesu dialektycznego, tak jak starał się to zrobić Brecht w *Locie przez ocean*, to rzeczywistość i historia zmierzają dalej.

³⁸ Bertolt Brecht, *Wartość mosiądzu*, dz. cyt., s.242.

³⁹ Tamże, s. 206.

Natomiast jeżeli teatr ma za nimi nadążyć, musi również ujawnić swoją relację z zewnątrz. Teatr według Brechta nie może ukrywać, że czas i zmiana nie istnieją, bo jest to część iluzji wpisanej w wizję teatru, z którym Brecht zmagają się i w opozycji do którego opracowuje własny język teatralny. Inscenizacja teatralna podlega według Brechta takim samym zmianom jak wszystko inne w świecie, więc zaznaczenie tego musi stać się jej częścią. Tylko ukazanie mechanizmów dialektycznych na poziomie formy pozwala uniknąć zamykania inscenizacji w ramach utopii ciągłego powtarzania tego samego. Forma musi być odpowiedzią na rzeczywistość, szczególnie w przypadku sztuk dydaktycznych, które mają tę rzeczywistość zmieniać. Brecht cały czas poszukiwał tej formy zarówno w tekście, jak i w inscenizacji.

Pod koniec lat dwudziestych pisarz zaczyna regularnie pojawiać się w Marksistowskiej Szkole Robotniczej (*Marxistische Arbeiterschule*), w której wykłada się głównie ekonomię polityczną. Próbuje przełożyć treść wykładów na dramaty. Roman Szydlowski przywołuje zanotowaną przez Elizabeth Hauptmann wypowiedź Brechta:

Te sprawy nie są dramatyczne w naszym tego słowa rozumieniu, a kiedy się je „poetyzuje”, przestają być prawdziwe, a dramat nie nadaje się już do niczego. Kiedy spostrzeżę się, że nasz świat dzisiejszy nie mieści się już w dramacie, to znaczy, że dramat nie mieści się już w naszym świecie.⁴⁰

Brecht sądzi, że nauką, która jest w stanie dostarczyć narzędzi do zbudowania nowej teorii dramatu, jest socjologia. Socjolog bowiem jest według niego głuchy na estetyczne i etyczne wartości dramatu, ale interesuje go to, czy dramat jest słuszny czy nie. Brecht uważa, że tylko socjologia nie jest zainteresowana utrzymaniem *status quo* swojej epoki i posiada odwagę myślenia, która pozwala oceniać dramat krytycznie. Roman Szydlowski przytacza słowa samego Brechta, który pisze: „Nową produkcję literacką, która coraz bardziej zbliżała się ku wielkiemu teatrowi epickiemu, odpowiadającemu sytuacji socjologicznej, mogą na razie zrozumieć zarówno pod względem jej treści, jak i formy tylko ci, którzy rozumieją tę sytuację. Te sztuki nie zaspokajają wymogów starej estetyki, lecz muszą ją zniszczyć”.⁴¹

Nowa ‘socjologicznie uświadomiona’ produkcja literacka potrzebowała nowych form inscenizacji, tak samo jak te formy nowej produkcji literackiej. Dwie pierwsze sztuki dydaktyczne Brecht zainscenizował w ramach festiwalu Nowej Muzyki w Baden-Baden w 1929 roku, który to festiwal był poświęcony muzyce filmowej i radiowej dla mas wieku

⁴⁰ Elisabeth Hauptmann, *Notizen über Brechts Arbeit 1926*, „Sinn und Form”, Zweites Sonderheft Bertolt Brecht 1957, s. 243, cyt. za: Romasz Szydlowski, *Dramaturgia Bertolta Brechta*, dz. cyt., s. 84.

⁴¹Roman Szydlowski, *Dramaturgia Bertolta Brechta*, dz. cyt., s. 86.

technologii. Widownia tego festiwalu była głównie zainteresowana muzyką, a w niewielkim stopniu teatrem, dlatego – przynajmniej w przypadku *Lotu przez ocean* – inscenizacja była eksperymentem w ramach nowego medium, które miało pokazać, jak można z niego korzystać w wieku nauki⁴². Jak pisze Stephen Parker, antyromantyczne nastawienie ruchu Nowej Muzyki zbliżało eksperymenty teatralne Brechta do poszukiwań muzycznych przedstawicieli tego nurtu. Rama festiwalu muzycznego dawała więcej wolności w wypróbowywaniu nowych rozwiązań i eksperymentowaniu w nowych mediach, niż jakikolwiek teatr. Bardziej eksperymentalną z obu sztuk zaproponowanych przez Brechta był *Lot przez ocean*, jej nowatorskość leżała jednak po stronie inscenizacji, a nie wymowy filozoficznej tekstu, która była dość konserwatywna i wpisywała się w modne wówczas radiowe pochwały techniki. Doświadczenie pracy z wykorzystaniem innego medium, jak sądzę, zrewolucjonizowało jednak wyobraźnię teatralną samego Brechta i dlatego chciałbym się skupić na inscenizacji teatralnej, a nie na kolejnych realizacjach dla radia⁴³. Zresztą sam Brecht zaznaczył, że słuchowisko to nie jest przewidziane dla radia w formie, którą znał, ale ma ono zmienić radio jako medium.

Brecht postanowił zacząć teatralną inscenizację tej sztuki dydaktycznej od tablic, na których zostały wypisane zasady jego myślenia o radiu. Przemyślenia te niewiele różniły się od tego, co myślał o teatrze: chciał bowiem, żeby słuchacz z muzyki czerpał rozrywkę, a nie był rozproszony przez uczucia. Żeby uniknąć zakłóceń w odbiorze związanych z „przeżywaniem” muzyki, myślący człowiek powinien uczestniczyć w muzyce poprzez nucenie niektórych fragmentów, albo śpiewanie razem z wykonawcami. Uwagi odnosiły się przede wszystkim do premiery teatralnej, której koncepcja zachowała się w notatkach samego Brechta. W swojej realizacji podzielił on scenę na dwie części. Z jednej strony miała być umieszczona cała aparatura radiowa, śpiewacy i muzycy oraz tablica z napisem „Radio”, zaś z drugiej przy biurku miał siedzieć mężczyzna w koszulce z krótkim rękawem, który nuciłby i wyśpiewywał partie Lotnika. Mężczyzna miał mieć przed sobą tablice z napisem „Słuchacz”. Brecht sądził, że dyskusja między radiem i słuchaczem wciągnie również widownię. Stephen Parker przytacza słowa Marca Silbermana, który zauważył, że „Innymi słowy fikcyjni modelowi słuchacze mieli być aktywnymi uczestnikami, poprzez demonstrację, jak powinni słuchać radia. On [Brecht] nie tylko problematyzował medium

⁴² Zob. Stephen Parker, *Bertolt Brecht: A Literary Life*, Bloomsbury New York 2014, s. 265.

⁴³ Radiowych realizacji *Lotu przez ocean* było kilka, pod przewodnictwem różnych dyrygentów, bowiem sama sztuka ma charakter kantaty-oratorium z partiami lotnika śpiewanymi przez tenora.

radia w ramach tej audycji, ale sugerował, że samo radio może przekształcić komunikację społeczną poprzez technologiczne zaawansowanie, które spowoduje, że ucho stanie się głosem⁴⁴. Brecht był przekonany, że postęp technologiczny oznacza również postęp społeczny, rozumiany jako demokratyzacja stosunków władzy w ramach relacji ‘odbiorca’ – ‘aktor’. Tezę tę chciał udowodnić nie tylko w dramacie, ale też w ramach samej realizacji i doborze medium, którego odpowiednie użycie miało przeddefiniować sytuację teatralną i uczynić ją bardziej ‘dialektyczną’.

W tej pracy chciałbym skupić się na przepracowaniu samego medium teatru poprzez lekturę sztuk dydaktycznych i w tym sensie teatralna inscenizacja *Lotu przez ocean* wydaje się ważniejsza od tekstu. Zwłaszcza że ta inscenizacja była wstępem do serii późniejszych sztuk dydaktycznych, które powstały już dla teatru. Można zatem powiedzieć, że eksperyment z radiem wzbogacił teatralną perspektywę Brechta, a nie na odwrót. Żeby uczynić tę tezę jaśniejszą, należy przywołać powstały kilka lat później tekst Waltera Benjamina *Teatr i radio. O wzajemnej kontroli ich pracy pedagogicznej*, w którym niemiecki myśliciel zastanawia się nad możliwością współdziałania obu rodzajów mediów w misji pedagogicznej. Według niego przewaga radia polega na tym, że nie posiada ono tradycji i wzorców klasycznych, ma więcej odbiorców niż teatr, zaś elementy kształtujące transmisję są bliżej związane z oczekiwaniami słuchaczy. Teatr ma jedyną tylko przewagę w ‘żywości’ środków, ponieważ rodzi się w ramach realnej sytuacji komunikacyjnej. Ten swoisty kryzys teatru Benjamin opisuje za pomocą pojęć ‘regresywny’ i ‘progresywny’. Regresywny jest teatr, który nie zauważa własnego kryzysu i tkwi w przekonaniu o swojej nadrzędności wobec nowych mediów. Samuel Weber zauważa, że progresywny teatr epoki masowej ma inny stosunek do radia i filmu. Ani z nimi nie konkuruje, ani ich nie dopełnia, tylko przejmuje techniki montażu filmu i radia, żeby pokazać, że totalizująca perspektywa klasycznego teatru jest nie do utrzymania⁴⁵.

Benjamin zdaje się przekonywać, że dzięki przepracowaniu radia, teatr może pozbyć się totalizującej perspektywy, która w centrum stawia abstrakcyjną jednostkę. Sądzę, że takie rozpoznanie pozwala postawić pierwszą tezę interpretacyjną na temat *Lotu przez ocean*: Choć sztuka zostaje rozegrana w ramach nowego medium, zbudowana jest wokół totalizującej koncepcji jednostki, pochodzącej wprost z ‘regresywnego’ teatru, jak i ze

⁴⁴ Stephen Parker, *Bertolt Brecht: A Literary Life*, dz. cyt., s.267.

⁴⁵ Por. Samuel Weber, *Teatralność jako medium* przeł. Jan Burzyński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 107.

zdegenerowanej wykładni Oświecenia. Lotnik sam w sobie jest pomnikiem pogromcy natury, a więc jego deklaracje, które można odczytać jako wezwania do przekroczenia jego czynu i ustanowienia nowego porządku, stają się pozorne. Innymi słowy pomysł inscenizacyjny zawarty w tekście jest ‘progresywny’ w rozumieniu Benjamina natomiast sama wymowa filozoficzna sztuki jest ‘regresywna’.

Sam Brecht musiał mieć świadomość, że w sztuce czegoś brakuje i że są w niej ideologicznie ryzykowne momenty. Kluczowy dla uniwersalizacji problematyki sztuki fragment zatytułowany *Ideologia* dodał dopiero rok po premierze. W kolejnej sztuce wystawionej w ramach tego samego festiwalu, czyli *Badeńskim moralitecie o zgodzie* wyeliminował też praktycznie indywidualnego bohatera, zapewne żeby rozwiązać niejasności co do obiektywności rozterek wewnętrznych głównej postaci. Sądzę, że doświadczenie pracy z radiem pozwoliło Brechtowi dopracować koncepcję sztuk dydaktycznych, które w swym założeniu miały być właśnie dramaturgią dla odbiorcy masowego. Gwarantował go nowy wówczas wynalazek radia, które fascynowało Brechta, nie jako medium samo w sobie, ale właśnie jako perspektywa dla teatru ‘progresywnego’. Żeby dać chociaż wyobrażenie o skali odbiorców, warto przytoczyć konkretne liczby odbiorców, które podaje Erikiem Weitzem z książki *Niemcy Weimarskie*:

Radio, łącząc technologie wzmacniania dźwięku z jego transmisją na wielkie odległości, było uwieńczeniem rewolucji dźwiękowej epoki Weimaru. [...] W 1931 w Niemczech było zarejestrowane 3,7 miliona odbiorników radiowych. Tę liczbę należy pomnożyć, przez co najmniej dziesięć, by uzyskać przybliżone pojęcie o gronie słuchaczy radia, wielokrotnie większym niż owe 2 miliony Niemców, którzy w połowie lat dwudziestych codziennie odwiedzali kina. W 1932 roku prawdopodobnie już w co czwartym niemieckim domu było radio, a w rejonie Berlina i Hamburga w co drugim. Chodź posiadaczy radia było zdecydowanie więcej wśród przedstawicieli miejskich klas średniej i wyższej, to wielu młodych ludzi ze środowisk robotniczych zakładało koła i budowało własne radia, które mogły przeprowadzać transmisje i odbierać sygnały radiowe⁴⁶.

Młodzi robotnicy najszybciej więc odkryli demokratyczny potencjał radia, który Brecht chciał wykorzystać do przekształcenia komunikacji w teatrze. Tylko forma zapożyczona z tego medium mogła być jednocześnie wystarczająco ‘progresywna’, czyli wymykająca się totalności ‘regresywnego’ teatru, żeby mówić o masowych procesach, które zajmowały wówczas umysł Brechta – słuchacza Marksistowskiej Szkoły Robotniczej.

⁴⁶Eric D. Weitz, *Niemcy Weimarskie* przeł. Aleksandra Czwojdrak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 209.

3.

Potrzeba ustanowienia wspólnoty teatralnej umożliwiającej dyskusję, w której uczestniczyć będzie zarówno publiczność, jak i twórcy, nie była tylko pomysłem inscenizacyjnym, ale została zapisana w samym tekście jako *wezwanie do wszystkich* otwierające tekst słuchowiska. Brecht zapewne sądził, że taki zabieg pozwoli publiczności traktować Lotnika jako pewien model, a jego dylematy wewnętrzne jako obiektywne sprzeczności postępu, a tym samym zuniwersalizować jego historię w pochwałę tegoż postępu. Wezwanie nadane przez radio sprowadza się do uświadomienia widowni i uczestników wydarzenia przez wspólne odczytanie nut i przeczytanie tekstu, że jest to pierwszy przelot nad oceanem. Następnie radio zwraca się do samego Lotnika, którego wzywa do spełnienia historycznej roli w tych słowach: „Oto aparat/ Wsiądź do niego/ Tam w Europie oczekują cię/ Sława uśmiecha się do ciebie”⁴⁷.

Radio, które wzywa, jest symbolem mas i to nie tylko w przenośni. W samej inscenizacji część sceny opisana tablicą „Radio”, jest miejscem, zajmowanym przez bohatera zbiorowego, który wzywa Lotnika do czynu w obliczu całej widowni. Lotnik, który na scenie ma przed sobą napis „Słuchacz”, podejmuje wyzwanie w imieniu całej zbiorowości i staje do pojedynku z ‘prymitywem’. Od momentu, kiedy Lotnik odpowiada na wezwanie wszystkich, jego nazwisko rzeczywiście traci znaczenie. Sądzę jednak, że w innym sensie, niż chciał tego Brecht, który pragnął wystawić pomnik człowiekowi nowej ery, w bezkrytyczny sposób traktując technologię i utożsamiając ją z postępek społecznym. W jego wizji Lotnik staje się kimś na wzór Odyseusza z *Dialektyki oświecenia*, który:

zapiera się swej tożsamości, która czyni go podmiotem, i ratuje życie przez upodobnienie się – mimikrę do tego, co amorficzne. Zwie się Nikim, ponieważ Polifem nie jest jaźnią, a pomieszanie nazwy i rzeczy powoduje, że oszukany barbarzyńca wpada w pułapkę: jego wołanie o pomstę pozostaje magicznie związane z imieniem tego, na którym Polifem chce się mścić, imię to zaś sprawia, że wołanie pozostaje bezsilne. Gdy bowiem Odyseusz w nazwie umieszcza intencję, jednocześnie wyrywa nazwę z kręgu magii⁴⁸.

Pozorna różnica między obu bohaterami nowoczesności polega na tym, że Odyseusz ustanawia się jako nowoczesny podmiot w wyniku chytrej sztuczki, która pozwala mu wyjść poza krąg magii będącej częścią natury, natomiast Lotnik, żeby jego walka miała sens, musi wystąpić w imieniu całej ludzkości, technologii i rozumu w walce z naturą. We fragmencie

⁴⁷ Bertolt Brecht, *Lot przez ocean*, dz. cyt., s.7.

⁴⁸ Max Horkheimer Theodor W. Adorno, *Dialektyka oświecenia*, dz. cyt., s.74.

zatytułowanym *Ideologia* mówi on: „Pozwólcie nam zwyciężyć naturę/ Aż sami staniemy się naturalni./ My i nasza technika nie jesteśmy jeszcze naturalni/ My i nasza technika/ Jesteśmy prymitywni”⁴⁹.

Oba fragmenty przedstawiają relację dialektyczną, w której pozornie konstytuuje się podmiot nowoczesny. Pozorność ‘nowoczesnego’ podmiotu, który się formułuje wokół relacji władzy nad naturą. Polifem, podobnie jak inne mityczne stwory, symbolizuje „skamieniałe umowy, rachunki z praczasów [...] abstrakcyjny los, absurdalną konieczność”⁵⁰. Istotą egzystencji tych stworów, jak i porządku natury jest powtarzalność. Jeżeli ona zostanie przerwana, oznaczać to będzie koniec mitycznej istoty, ponieważ „w micie każdy moment cyklicznego biegu rzeczy jest odwetem za moment poprzedni i w ten sposób pomaga ustanowić kontekst winy jako prawo”⁵¹. Odyseusz sprzeciwia się temu prawu, ale pozostaje mu podległy. Szuka sposobu w swojej chytrłości, żeby znaleźć lukę w cyklicznym prawie, która pozwoli mu uniknąć sankcji mitu, a w efekcie obalić sam mit.

Podobnie Lotnik, kiedy staje przeciw siłom natury, to dalej im podlega i pozostaje w ich władzy. Mgła zwraca się do niego przez radio: „Jestem mgłą i liczyć się musi ze mną/ Każdy, kto wypływa na morze,/ Przez 1000 lat nie widziano nikogo,/ Kto chciałby latać w powietrzu!/ Kim ty jesteś?/ Już my się zatroszczymy o to,/ By nadal nikt tu nie latał!/ Jestem mgłą!/ Zawracaj!”⁵². Lotnik sprzeciwia się tym podszeptom, jak również ‘propozycjom’ i ‘groźbom’ innych sił przyrody i za każdym razem ucieka się do swojego ‘aparatu’, który może lecieć z szybkością dwustu dziesięciu kilometrów, nazywa się *Duch z Saint Louis* i powstał w sześćdziesiąt dni i nocy. Przytaczam te liczby, bo i lotnik dokonuje wobec sił przyrody ciągłej kalkulacji. W ten sam sposób, co Odyseusz, kiedy w swej chytrłości mówi do Polifema, że nazywa się Nikt. Chytrłość bowiem

to środek wymiany, gdzie wszystko odbywa się jak należy, gdzie umowa zostaje dotrzymana, a partner mimo to jest oszukany [...] Przygodowy element jego poczynań to w kategoriach ekonomicznych po prostu irracjonalny aspekt jego racjonalności w stosunku do wciąż dominującej tradycyjnej formy gospodarki. Owa irracjonalność racjonalności przejawia się w chytrłości – chytrłość to upodobnienie się burżuazyjnego rozumu do wszelkiej

⁴⁹ Bertolt Brecht, *Lot przez ocean*, dz. cyt., s.14.

⁵⁰ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektyka Oświecenia*, dz. cyt., s. 65.

⁵¹ Tamże, s.66.

⁵² Bertolt Brecht, *Lot przez ocean*, dz. cyt., s.10.

nierozumności, która jawi mu się jako jeszcze większa, zagrażająca potęgą. Chytry działający w pojedynkę Odyseusz to już *homo oeconomicus* w którego ślady pójda wszyscy rozumni.⁵³

Chytrość Lotnika polega nie na sztuczce językowej, ale na kalkulacjach i technologii. Zna on swoje możliwości, dzięki którym może złamać zaklęty krąg powtórzeń sił przyrody. ‘Umowa’ w pewnym sensie zostaje dotrzymana, ponieważ Lotnik podlega tym siłom, ale dzięki nowym możliwościom i rachunkom jest w stanie w tych warunkach dokonać czegoś, czego nikt dokąd nie dokonał i ustanowić nową jakość transportu, która zostanie głównie wykorzystana przez ekonomię. Czyn jego również ma na celu zerwanie ‘mitycznej’ powtarzalności klęski człowieka wobec sił natury, a tym samym odebranie im władzy nad ludzkością. Machina nowoczesności raz uruchomiona już nie może zostać zatrzymana: wszystkie pozostałości władzy natury zostaną zredukowane do jednej relacji dominacji.

W *Locie przez ocean* proces ten, pozornie dialektyczny, zyskuje znaczenie mistyczne i w tym sensie przestaje być nowoczesny, prowadzi bowiem do utopijnego ustanowienia nowego porządku, nowej ‘naturalności’, żeby użyć słów Lotnika. Historia staje się procesem, którego celem nie jest ciągła zmiana warunków społecznych, lecz obalenie Boga i zastąpienie jego figury samym postępem, a jego świątyń – pomnikiem Lotnika.

Dziesięć tysięcy lat rodził się/ Tam, gdzie wody ciemniały na niebie/ Pomiędzy światłem i zmierzchem nieubłaganie/ Bóg. A także/ Nad górami, skąd spływał lód/ Nieświadomi i niewiedzący/ Widzieli Boga, a także/ Na pustyniach pojawiał się w piaskowej burzy [...] ale/ Rewolucja zlikwiduje go. Ale/ Budujcie drogi przez góry, wówczas zniknie/ A rzeki przepędzą go z pustyni. Światło/ Ukaże pustkę i/ Natychmiast go unicestwi[...] Pod mocniejszymi mikroskopami/ Zniknie./ Ulepszone aparaty przepędzą go z powietrza⁵⁴.

Bóg staje się w tym monologu równoznaczny z naturą, która jest źródłem wszelkiego ‘prymitywu’. Zamieniony w pomnik Lotnik ma go pokonać, dzięki czemu ludzkość stanie się ‘naturalna’. Przez samą ‘naturalność’ Brecht zapewne rozumiał komunizm jako system, w którym relacje społeczne nie będą wyalienowane. Niemniej równoległa lektura *Lotu przez ocean* i *Dialektyki oświecenia* odsłania inne znaczenie „naturalności” jako: przekształcenia się dialektyki w pomnik postępu oraz ustanowienia nowego quasi-religijnego porządku. To mają zapewne na myśli Adorno i Horkheimera, kiedy piszą: „Odyseusz [...] odrzuca siebie, aby siebie zdobyć; wyobcowuje się od natury w ten sposób, że mierząc się z nią w każdej przygodzie, wydaje się na jej łup, i – o ironio – nieubłagalna natura, której rozkazuje odnosi

⁵³ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektyka Oświecenia*, dz. cyt., s. 68.

⁵⁴ Bertolt Brecht, *Lot przez ocean*, dz. cyt., s. 15.

tryumf, gdy Odyseusz wraca do domu jako nieubłagalny sędzia i mściciel, spadkobierca potęg, którym uszedł”⁵⁵.

Ten schemat zostaje powtórzony w sztuce dydaktycznej Brechta, kiedy pozbycie się imienia staje się warunkiem sławy, a więc uzyskania nowego instrumentalnego imienia, które symbolizuje dominację nad naturą i zastępuje imię magiczne. Magia, nieodłącznie związana z naturą jest dla frankfurtczyków sposobem opisywania świata, który uwzględnia wielość relacji w nim zachodzących. Sposobem, który zostaje unicestwiony przez instrumentalny rozum na rzecz jednej tylko relacji między „nadającym sens podmiotem, a pozbawionym sensu przedmiotem”⁵⁶. W ramach myślenia magicznego sny, wizje, obrazy nie łączą się z rzeczami jako ich znaczenia, ale poprzez podobieństwa i nazwy. Sieć relacji i odniesień wyznacza nie intencja, ale powinowactwo. Magia jest celowa, ale swój cel realizuje poprzez naśladownictwo, a nie dystans. Dwóch wybitnych myślicieli w tej idei krytykuje Freudowską koncepcję magii, która rodzi się z neurotycznej pewności posiadania możliwości panowania nad światem. Zauważają oni, że taką pewność dają dopiero zdobywcze techniki, które ustanawiają nową relację samodzielnej myśli do przedmiotów.⁵⁷ Pozornie nowoczesny podmiot postępu jest neurotyczny, ponieważ jego myślenie jest dialektyczne tylko do pewnego momentu, w którym miejsce natury zajmuje sam podmiot jako pomnik postępu i w ten sposób w swoim przekonaniu staje się ‘naturalny’, ale jednocześnie wie, że nie jest to prawda, bo dalej pozostaje ‘prymitywny’, a jego panowanie pozostaje w sferze wewnętrznych wyobrażeń.

Iluzja panowania nad naturą, która konstytuuje nowoczesny podmiot jest *de facto* własnym zaprzeczeniem: „Jażń, doszczętnie zgarnięta przez cywilizację, roztapia się w żywiole nieľudzkości, tego właśnie, od czego cywilizacja od początku starała się uciec. Speľnia się najdawniejszy ľęk – ľęk przed utratą własnego imienia”⁵⁸. Imię w koncepcji Horkheimera i Adorno wydaje się być – jeźeli nawet nie centralną – to podstawową częścią świata magii, ponieważ za jego pomocą można budować sieci relacji i powinowactw, w jakich jednostka funkcjonuje i które zostają zniesione na rzecz jednej relacji panowania, w której jednostka staje się tylko egzemplarzem i trybikiem maszyny postępu.

⁵⁵ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektyka oświecenia*, dz. cyt., s.56.

⁵⁶ Tamże, s.22.

⁵⁷ Zob. tamże, s.22.

⁵⁸ Tamże, s.41.

Z formalizmu mitycznych nazw i reguł, które obojętnie, tak jak natura chcą władać ludźmi i dziejami, wyłania się nominalizm – prototyp myślenia burżuazyjnego. Chytrłość samozachowania karmi się tym procesem, jaki toczy się między słowem i rzeczą. Oba wzajemnie sprzeczne akty Odyseusza przy spotkaniu z Polifemem – posłuszeństwo wobec nazwy i odżegnanie się od nazwy – są przecież jednym i tym samym. Odyseusz przyznaje się do siebie, gdy zapiera się siebie jako Nikt, ocala życie – znikając⁵⁹.

Rozpoznania te łączą się w swej równoległości z koncepcją Waltera Benjamina. Wydaje się, że podobieństwo nie jest przypadkowe, bo choć Horkheimer i Adorno byli sceptyczni wobec teologicznych inspiracji w filozofii Waltera Benjamina, to jednak akceptowali jego podstawową tezę, że „czysty język” został zdegradowany. Martin Jay w swoim fundamentalnym studium *The Dialectical Imagination* przytacza słowa Horkheimera z jego książki wydanej równoległe do *Dialektyki oświecenia* pod tytułem *Zaćmienie rozumu*, w której wybitny niemiecki filozof definiował filozofię jako świadomy wysiłek związania całej naszej wiedzy i introspekcji w ramach struktury językowej, w której wszystkie rzeczy nazywane są swoimi imionami. Rozdzielenie słów od rzeczy według Horkheimera jest odbiciem rozpadu podmiotu i przedmiotu. Oba pęknięcia są nie do pokonania w ramach istniejących stosunków społecznych, dlatego filozofia ma ograniczone zadanie uratowania relatywnych prawd z gruzów fałszywych ostateczności⁶⁰. Sądzę, że właśnie to jest podstawowy i założycielski problem *Lotu przez ocean*, który czyni tę sztukę dydaktyczną ‘regresywną’.

Myśl tę najlepiej sprecyzować, odwołując się do Benjaminowskiej filozofii języka, której analiza jako klucz do całej koncepcji tego myśliciela otwiera książkę Adama Lipszyca *Sprawiedliwość na końcu języka*. Lipszyc przytacza niepublikowany za życia esej Benjamina, którego tytuł tłumaczy jako *O języku w ogóle i języku człowieka*. Język, według Benjamina, podobnie jak dla Adorna i Horkheimera, jest całością, która przenika całą rzeczywistość i wszystkie rzeczy znajdują w nim miejsce. Benjamin ma jednak na myśli ‘język w ogóle’, którego inne języki są tylko przejawami, dlatego oddziela język człowieka od wspomnianego ‘języka w ogóle’. Aby to przekonanie wyartykułować nieco lepiej, Benjamin wprowadza dwa pojęcia: pojęcie „istoty duchowej”, które – nie zostaje zdefiniowane, oraz pojęcie „istoty językowej”, które oznacza komunikowalny aspekt istoty duchowej. Odwołując się do tych pojęć, Benjamin proponuje zatem następującą formułę: „Język komunikuje zatem językową istotę danej rzeczy, jej istotę duchową zaś o tyle tylko, o ile bezpośrednio zwiera się ona w

⁵⁹ Tamże, 67.

⁶⁰ Zob. Martin Jay, *The Dialectical Imagination*, Heineman, London 1975, s. 262–263.

istocie językowej, to znaczy o tyle, o ile jest komunikowalna”⁶¹.

Zaraz po tych uwagach Lipszyc definiuje kluczowe dla Benjamina podwójne znaczenie komunikacji, która może oznaczać komunikowanie się w języku, jak i za jego pośrednictwem. W samym języku nic się nie komunikuje, prócz istoty duchowej, która „w swoim aspekcie komunikowalnym – komunikuje się »w« języku, tj. w samej jego językowatości, nie zaś jako pewien zestaw treści tworzących znaczenie pewnego zestawu znaków.”⁶² Sam język jest medium komunikacji w tym samym sensie, ponieważ sam w sobie może komunikować tylko sam siebie. Język może komunikować tylko bezpośrednio, nie jest więc narzędziem komunikacji. Jest nieskończony.

Są to cechy języka ‘w ogóle’, w ramach którego dopiero możemy mówić o języku człowieka, który – jak pisze Lipszyc – ma charakter wyróżniony, ponieważ jest werbalizowany, co odróżnia go od niemego języka rzeczy. Werbalizacja oznacza w tym przypadku nazywanie. Człowiek komunikuje swoją istotę duchową, nadając rzeczom imiona i nazwy. Zdroworozsądkowe rozumienie komunikacji jako narzędzia przekazywania komunikacji między jednym podmiotem a drugim Benjamin uważa za mieszczańską koncepcję języka i w opozycji do niej formułuje własne przemyślenia.

W Benjaminowskim ujęciu języka jako medium istnieją wszakże – odpowiednio przeobrażone – odpowiedniki tych zasadniczych elementów sytuacji komunikacyjnej. W swoim niemym języku rzeczy komunikują swoją istotę człowiekowi, o czym miałby świadczyć właśnie ów fundamentalny fakt, że człowiek rzeczy nazywa: owo nazywanie jest możliwe tylko dlatego, że rzeczy komunikują człowiekowi swoją istotę. Człowiek zaś, nazywając rzeczy, komunikuje swoją istotę Bogu⁶³.

Imię jest więc istotą języka, samo w sobie bowiem niczego nie komunikuje. Imię jest istotą człowieka: wypowiada on imiona, i w ten sposób przemawia przez niego czysty język i to stanowi o jego istocie duchowej. Benjamin analizuje pierwsze strony Biblii, z których dla dalszych rozważań warto przytoczyć jego interpretację stworzenia: [Benjamin] Zwraca uwagę, że w tej relacji stworzenie poszczególnych rzeczy czy warstw rzeczywistości odbywa się podług trójdzielnego schematu

⁶¹ Walter Benjamin, *O języku w ogóle i o języku człowieka* przeł. Adam Lipszyc w: tegoż, *Konstelacje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 3.

⁶² Adam Lipszyc, *Sprawiedliwość na końcu języka czytanie Waltera Benjamina*, Universitas, Kraków 2012, s. 24.

⁶³ Tamże, s.25.

Niech stanie się – Uczynił (stworzył) – Nazwał”. Pozwala mu to nieco dokładniej rozpisać tradycyjną tezę, zgodnie z którą stworzenie dokonywało się mocą języka. W Bożym języku Benjamin wskazuje mianowicie dwa aspekty[...] Pierwszy aspekt – moment „słowa”, przypisany do owego „Niech stanie się” – ma charakter stwórczy i to on miałby uczestniczyć w pierwszym akcie owego trójdzielnego schematu. Drugi aspekt – moment „imienia” przypisany do owego „Nazwał” – ma charakter poznawczy, przyswaja rzecz językowi, gruntując w ten sposób jej narodziny. Z tym też momentem poznania za pośrednictwem imion, potwierdzającego dzieło stworzenia, utożsamia Benjamin rozpoznanie przez Boga rzeczy stworzonej jako dobrej [...] dlatego, że choć rzeczy nie są tożsame z stwórczym językiem, język ten przylega do nich ściśle i utwierdza je w nienaruszonym stanie rajskiej „dobroci”. Tam gdzie rzeczy pozostają pod ścisłą kuratelą czystego języka, nie ma miejsca na zło⁶⁴.

W człowieku Bóg uwolnił język, a nie stworzył człowieka za pomocą słowa. Benjamin upatruje wywyższenia języka człowieka w tym, że poznaje on w języku w którym Bóg stwarzał świat. Po upadku człowieka i wygnaniu z raju język degraduje się do znaków i znaczeń konwencjonalnych. Upadek człowieka i języka, powoduje upadek natury, która jest niema. Milczenie natury w raju nie miało znaczenia, ponieważ zaznaczało tylko jej niższe miejsce w hierarchii bytów, jednakże po upadku niemota obraca się w smutek. „To smutek, który [...] przerodziłby się w skargę, lament nad stanem upadłej rzeczy i stanem samego języka, gdyby naturze udzielono głosu”⁶⁵.

Echo tej starotestamentowej interpretacji zdegradowania natury wraz z degradacją języka powraca w odczytaniu Odysei w *Dialektyce oświecenia*, kiedy język natury zostaje przedstawiony jako śpiew syren, co moim zdaniem nie kłóci się z wizją Benjamina. Śpiew bowiem nie jest ani nazywaniem, ani artykułowaniem, jego jedyną cechą jest uwodzenie. Odyseusz jako pierwotna figura burżuazji uznaje mityczną moc natury kryjącą się za śpiewem, lecz w swej chytrłości neutralizuje ją rozkazem przywiązania samego siebie do masztu i zatkania uszu swoim marynarzom, którzy w ten sposób stają się pierwszymi robotnikami. Odyseusz zamiast wybrania innej drogi wybiera konfrontację z naturą.

Skłania się ku pieśni i udaremnia ją jak śmierć [...] Syreny uzyskują należny im trybut – już w pradziejach burżuazyjnego społeczeństwa zneutralizowany w tęsknotę tego, kto je wymija, podążając swoją drogą. Epopeja milczy o tym, co stało się ze śpiewaczkami, kiedy statek znikł w oddali. W tragedii jednak musiałyby to być ich ostatnia godzina – tak jak ostatnia godzina dla Sfinksa wybiła, gdy Edyp rozwiązał zagadkę, spełniając jego rozkaz i tym samym obalając go. Albowiem prawo mitycznych postaci żywi się jedynie niemożnością

⁶⁴ Tamże, s.27.

⁶⁵ Tamże, s.30.

spełnienia jego postanowień. Wraz z rozwiązaniem umowy przez dosłowne spełnienie zmienia się historyczna pozycja języka: języka zaczyna oznaczać⁶⁶.

Odpowiednikiem śpiewu przechytzonej natury w samej sztuce jest moment po lądowaniu, kiedy Lotnik mówi: „Jestem Ten a ten. Proszę zanieście mnie/ Do ciemnej szopy, aby/ Nikt nie widział/ Mojej naturalnej słabości/ A powiadomcie moich kolegów z zakładów Ryana w San/ Diego/ Że ich robota była rzetelna. Nasz silnik wytrzymał/ Ich praca była bezbłędna.”⁶⁷ Lotnik ukrywa swoją słabość wobec natury i swoje nazwisko, musi bowiem już stać się pomnikiem, natomiast on sam przepada jak śpiewaczki, kiedy jego rola w nowoczesnym micie technologii zostaje wykonana.

4.

Odpowiedzią na tę wizję jest bardziej dialektyczna i otwarta na interpretację wizja postępu w *Badeńskim moralitecie o zgodzie*. W sztuce zostają postawione pytania o znaczenie i konsekwencję postępu, a pochwała jednostki mierzącej się z siłami naturalnymi, zostaje zastąpiona przez bohaterów zbiorowych, którzy toczą dyskusję nad tym, czy człowiek pomaga człowiekowi i jak możliwe jest osiągnięcie zgody. Didaskalia otwierające sztukę zachowują podział sceny z *Lotu przez ocean*: lewą część sceny zajmuje orkiestra, chór i mówca, a po prawej stronie siedzą Strąceni Lotnicy. Brecht notuje, że na scenie prócz aktorów „dla wyrazistości” znaleźć się mogą szczątki samolotu. Sztuka już na poziomie aranżacji sceny, wydaje się opierać na polemice z *Lotem przez ocean* i przepracowaniu jej ograniczeń. Takie odczytanie prowadzi do tezy, że sztuki dydaktyczne są już dialektyczne w swej strukturze, a nie jest to tylko cecha następnej sztuki dydaktycznej Brechta *Ten, który mówi „tak” i ten który mówi „nie”*. W tym sensie rozpoznania Winckelmana na temat relacji dzieła sztuki do środowiska powstania, o czym dokładniej pisałem w poprzednim rozdziale, potwierdzają się w tym miejscu jako klucz interpretacyjny, jeżeli za środowisko powstania uznamy relacje społeczne, a sam stosunek określimy jako dialektyczny.

Struktura *Badeńskiego moralitetu o zgodzie* potwierdza w znacznym stopniu takie odczytanie, jej podstawowa fabuła opiera się bowiem na dyskusji Strąconych Lotników z Uczonym Chórem i Tłumem. Pierwszą figurę uznać można za głos tych, którzy polegli w ‘walce z prymitywem’, a drugą za tych, którzy pytają o to, jak ich walka przyczyniła się do przekształcenia relacji społecznych, a więc środowiska. Odpowiedź ma być socjologicznym

⁶⁶ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektyka oświecenia*, dz. cyt., s. 66.

⁶⁷ Bertolt Brecht, *Lot przez ocean*, dz. cyt., s. 21.

testem na słusność dramatu, o której marzył Brecht.

Pierwszy monolog należy do jeszcze do żyjących Lotników, którzy powtarzają pochwałę techniki przypominającą monolog Lotnika z *Lotu przez ocean*: „Przez tysiąc lat wszystko leciało z góry na dół/ Z wyjątkiem ptaków/ Nawet na najstarszych skałach/ Nie znaleźliśmy rysunku/ Człowieka, który/ Lata w powietrzu/ A myśmy się wznieśli./ Pod koniec drugiego tysiąclecia naszej ery [...] Ku temu, co możliwe./ A jeszcze nieosiągnięte”⁶⁸. Jest to jeszcze wyraźniejszy, wręcz karykaturalny opis zerwania mitycznej powtarzalności w imię postępu. Postępu, który ustanawia sam siebie, nie pozostawiając furtki dla zniesienia siebie samego, i w tym sensie obraca się przeciw sobie. Sensem nowoczesności jest bowiem, jak zauważył Siemek w otwierającym ten rozdział cytacie, nieustające „nowe otwarcie” i przekonanie o dokonywaniu czegoś po raz pierwszy. W wizji technologicznej omnipotencji nie ma na to miejsca, ponieważ kierunek i cel jest jeden, a cały wysiłek intelektualny przenosi się na dobór środków do jego osiągnięcia. Intelkt (*der Verstand*) zostaje zastąpiony przez rozsądek (*die Vernunft*)⁶⁹.

Przytoczoną pochwałę postępu podaje w wątpliwość Przodownik Uczzonego Chóru, który zwraca się do Lotników, teraz opisanych jako „Strąceni” w tych słowach: „Przestańcie latać/ Nie potrzebujecie już zwiększać szybkości./ Niska ziemia/ Jest teraz dla was dość wysoka./ W sam raz./ Aby leżeć bez ruchu./[...] Powiedzcie nam, kim jesteście”⁷⁰. Brecht ustami Przodownika Chóru pyta tych, którzy polegli ‘w imię postępu’ o to, kim właściwie są. Pytanie jest zasadne, ponieważ nie znaleźli się oni w panteonie sławy postępu jak Lotnik, a ich życie pochłonęły siły natury, przeciw którym występowali. Jako postaci przypominają lustrzane odbicia Syren, Sfinksa czy Polifema, którzy przepadli, kiedy zerwana została powtarzalność mitu, służyli bowiem innej mitologii technologicznej, której powtarzalność została przerwana w momencie, kiedy któraś z jej sił poniosła klęskę w starciu z „prymitywem”. W tym sensie Brecht oddaje głos lustrzanemu odbiciu natury, rozumianemu jako mitologia postępu, którego przedstawiciele artykułują swoją skargę w tych słowach:

Lataliśmy wciąż wyżej i wyżej/ Morze zostało pokonane/ Góry stały się niskie./ Ogarnęła nas gorączka [...] Naszą myślą były maszyny/ I walka o szybkość/ W tej walce zapomnieliśmy/ Naszych nazwisk i naszych

⁶⁸ Bertolt Brecht, *Badeński moralitet o zgodzie* przeł. Małgorzata Łukasiewicz, w: tegoż, *Dramaty*, t.2, dz. cyt., s. 26.

⁶⁹ Por. Immanuel Kant, *Krytyka czystego rozumu* przeł. Roman Ingarden, Antyk, Kęty 2001, s. 27.

⁷⁰ Bertolt Brecht, *Badeński moralitet o zgodzie*, dz. cyt., s. 26.

twarzy/ A w pośpiechu przy wymarszu/ Zapomnieliśmy, dokąd maszerujemy./ Ale prosimy was/ Żebyście do nas podeszli/ I dali nam wody/ A pod głowę poduszkę/ I żebyście na pomogli. Bo nie chcemy umierać.⁷¹

Bohaterowie postępu, inaczej niż Lotnik, nie akceptują swojej śmierci i podają w wątpliwość siłę, której stali się wyrazicielami. Brecht pokazuje w ich słowach drugą stronę maszynierii i narzędzi Oświecenia, o której Horkheimer i Adorno pisali:

Wiedza, która jest potęgą, nie zna granic – ani w niewoleniu stworzenia, ani w uległości wobec panów świata. Daje się użyć do wszelkich celów burżuazyjnej ekonomii w fabryce i na polu bitwy, i podobnie służy każdej przedsiębiorczej jednostce bez względu na pochodzenie. Królowie posługują się techniką na równi z kupcami: jest tak demokratyczna jak system gospodarczy, wraz z którym się rozwija. Technika jest istotą tej wiedzy. Wiedza ta nie zmierza do wykształcenia pojęć ni obrazów, nie przyświeca jej szczęście poznania, jej celem jest metoda, wykorzystanie cudzej pracy, kapitał [...] Ludzie chcą nauczyć się od natury jednego: jak jej użyć, by w pełni zapanować nad nią i nad ludźmi [...] Bezwzględne wobec samego siebie oświecenie zniszczyło resztki własnej samowiedzy. Jakoż tylko myślenie, które samo sobie zadaje gwałt, jest dostatecznie twarde, by skruszyć mity.⁷²

Oświecenie, z którego zostaje tylko metoda naukowa, służy władzy absolutnej. Metoda pozwala bowiem zracjonalizować mity, w porządku których podporządkowani mieli też swoje prawa, ponieważ powstały one w wyniku wielowiekowej „umowy społecznej”. W momencie, kiedy podstawy tej umowy zostają obalone, a żaden nowy porządek nie zostaje wyprowadzony z tych samych zasad rozumu, które stały się podstawą obalenia starego porządku, powstaje próżnia, w której władzę obejmują nowi władcy pozbawieni strachu przed mitycznie ugruntowanymi umowami, ale za to posiadającymi nieograniczone możliwości techniczne. W interesie tych władców jest przeniesienie całego wysiłku rozumu na maksymalizowanie możliwości technicznych, a ich ideologią jest postęp techniczny. Pomnik pogromcy sił przyrody jest pomnikiem klęski Oświecenia, nie tylko ze względu na zatrzymanie procesu dialektycznego, ale może nawet bardziej z powodu politycznych konsekwencji tego zatrzymania, które ujawniają się dzięki technicznym możliwościom wypracowanych w ramach wcześniejszych faz procesu. Pomnik techniki, bez odniesienia do rozumu, jest pochwałą absolutnej dominacji i nie jest zaskakujące, że w różnej formie znalazł się w każdej formie współczesnego totalitaryzmu. Technika jest ideologią totalitarną. To zapewne chcieli powiedzieć autorzy *Dialektyki oświecenia*, pisząc „Nieważne na jakie mity powołują się przeciwnicy: mit, już przez to, że w tym sporze staje się argumentem, sam

⁷¹ Tamże, s. 26.

⁷² Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektyka oświecenia*, dz. cyt., s. 16.

opowiada się za zasadą destrukcyjnej racjonalności, którą zarzuca oświeceniu. Oświecenie jest totalitarne⁷³.

Słowa te znajdują odbicie w dramacie, kiedy Chór pyta Tłum najpierw o to, czy należy pomóc Strąconym Lotnikom, na co ten odpowiada, że „tak”, po czym zadaje drugie ważniejsze pytanie o to, czy Strąceni Lotnicy pomogli tłumowi, na co ten odpowiada, że „nie”. Tłum jest w tej sztuce wyrazem środowiska społecznego i mas, które, jak sądził Brecht w wierszu *Myśl w dziełach klasyków*, będą ‘pouczać samą myśl’ i w tym momencie to robią, ponieważ tłum nie wini samych Lotników, natomiast sam ich czyn nie zmienił niczego. Nie mogą nawet powiedzieć, że zginęli ‘w imię postępu’. Następnie głos zabiera Mówca, który uniwersalizuje problem, formułując filozoficzne pytanie: „Czy zawsze tak jest, że człowiek pomaga człowiekowi?”⁷⁴ W tym momencie zyskuje ono szczególne znaczenie, tłum bowiem chce pomóc Lotnikom, którzy nie pomogli tłumowi, a więc do problemu została wprowadzona przesłanka, w ramach której tłum, czyli masy chcą uratować ludzi, którzy im nie pomogli. Mówca chce im zwrócić uwagę na ten fakt i zapytać w inny sposób o to, czy warto pomagać ofiarom wiary w technologię i czy technologia przyczyniła się do poprawy życia.

Pytanie zostaje rozegrane w trzech badaniach. W pierwszym z nich Przodownik Uczonego Chóru opowiada o największych osiągnięciach nowoczesności, takich jak odkrycie Ameryki, skonstruowanie maszyny parowej, czy obserwacje faktu, że ziemia krąży wokół słońca. Na co Uczony Chór przedstawia mu inną historię tych odkryć, z punktu widzenia poniżenia wykluczonych. Zanim badanie zostanie doprowadzone do postawienia pytania po raz kolejny z przeczącą odpowiedzią, Uczony Chór wygłasza monolog, który podsumowuje krytykę przedstawioną w badaniu pierwszym: „Chleb od tego nie staniał./ Za to w naszych miastach przybyło nędzy/ I od dawna nikt nie wie już./ Czym jest człowiek./ Na przykład kiedy wy lataliście,/ Wasz bliźni czołgał się po ziemi/ Nie po ludzku.”⁷⁵ Brecht zdaje się tu wychodzić od dość oczywistego faktu, że postęp technologiczny, który określa nasze czasy, nie przekłada się bezpośrednio na poprawę życia mas i cenę chleba. Krytykę, którą Brecht przedstawia w tym badaniu, trudno uznać za systemową. Pisarz na pytanie o to czy człowiek pomaga człowiekowi w pierwszym badaniu odpowiada pytaniem, o to, czym jest człowiek. W obliczu okrucieństwa wpisanego w postęp niemiecki dramaturg zastanawia się nad tym,

⁷³ Tamże, s.18.

⁷⁴ Bertolt Brecht, *Badeński moralitet o zgodzie*, dz. cyt., s.28.

⁷⁵ Tamże, s.28.

czy istnieje jakaś 'istota' bycia człowiekiem, co brzmi jak protoegzystencjalizm. Sądę jednak, że ma raczej skłonić widzów sztuki do zastanowienia się nad jednym z najważniejszych pojęć nowoczesności i przewartościowania go, żeby nabrało dla nich znaczenia, które może się stać podstawą praktyki rewolucyjnej. Pytając o to czy w pojęcie człowieka jest wpisana solidarność, Brecht podejmuje próbę przewyciężenia ambiwalencji postępu i zdefiniowania na nowo, kim jest 'człowiek w ogóle'.

Przypomina to w pewnym sensie sytuację opisaną przez Benjamina. W obu przypadkach podstawą jest przekonanie o esencjonalnej naturze człowieka, która została utracona lub zagubiona. Momentem zagubienia tej istoty dla Brechta jest ten, w którym technologia obróciła się przeciwko człowiekowi, co zostaje podkreślone w kolejnym badaniu, które składa się z prezentacji dwudziestu fotografii, na których widać, jak ludzie są zarzynani w naszych czasach przez innych ludzi. Warto podkreślić, że chodzi o 'nasze czasy', czyli te, w których również człowiek wzbijał się wysoko, jak to tylko możliwe. Dla Benjamina jest to moment, kiedy człowiek został wygnany z raju, a jego język stał się „burżuazyjny”, czyli zaczął oznaczać, stał się sposobem komunikacji. Język Boski, którym człowiek porozumiewał się wcześniej, był językiem imion i to w nim Bóg stwarzał świat, nadając rzeczom nazwy i w tym sensie był dobry jak całe stworzenie. Brecht zdaje się również przekonany, że odzyskana natura człowieka uczyni człowieka dobrym, czyli niewyalienowanym od otoczenia i też, jak sądzę, będzie wyrażona przez imię, którego zarówno Lotnika, jak i Strąconych Lotników pozbawiła technologia, czyniąc z nich tylko egzemplarze gatunku ludzkiego, które zostają poświęcone w imię wielkiego eksperymentu technologicznego. Żeby człowiek odzyskał swoje imię i swój język, konieczne jest przewyciężenie ambiwalencji, która rodzi się z mitu technologicznego. Autorzy *Dialektyki oświecenia* piszą o tym w następujący sposób:

Odyseusz odkrywa w słowach to, co w rozwiniętym społeczeństwie burżuazyjnym nazywa się formalizmem: za ich trwałą moc obowiązującą trzeba płacić tym, że dystansują się one do każdorazowo wypełniającej je treści i z dystansu odnoszą się do wszelkich możliwych treści, do nikogo równie dobrze jak do samego Odyseusza. Z formalizmu mitycznych nazw i reguł, które obojętnie, tak jak natura, chcą władać ludźmi i dziejami, wyłania się nominalizm – prototyp myślenia burżuazyjnego. Chytróść samozachowania karmi się tym procesem, jaki toczy się między słowem a rzeczą.⁷⁶

Jeżeli imię człowieka, rozumiane jako przewyciężenie alienacji od techniki i warunków społecznych, nie zostanie odzyskane, człowiek zostanie on wydany na pastwę

⁷⁶ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektyka oświecenia*, dz. cyt., s. 67.

kolejnych procedur, które będą go przekształcać wedle roszczeń władzy. Trzecie i ostatnie badanie pokazuje to w numerze clownów, którzy pod pretekstem udzielenia pomocy w bólu pozbawiają *everymana*, czyli człowieka bez imienia, nazwanego w sztuce Panem Schmittem, wszystkich kończyn. Na koniec zaś, kiedy ten skarży się, że uwiera go kamień pod plecami, odpowiadają, że wszystko nie może układać się pomyślnie.

Scena z trzeciego badania wydaje się znakomitą ilustracją foucaultowskiej anatomii politycznej. Choć instrumentarium Foucaulta nie pasuje raczej do interpretacji dramaturgii i myśli Brechta, to sądzę, że niektóre wątki myśli i analiz Foucaulta, szczególnie czytane równoległe z *Dialektyką oświecenia*, mogą być użyteczne. Warto zauważyć, że Foucault w notatce encyklopedycznej o sobie samym, którą sporządził pod zmienionym nazwiskiem zamiast swojego przyjaciela, zaczął od słów, „Jeśli Foucault wpisuje się w tradycję filozoficzną, to nade wszystko w tradycję krytyczną Kanta, a jego przedsięwzięcie można by określić mianem *krytycznej historii myślenia*”⁷⁷. Myślę, że z takim założeniem można traktować niektóre rozpoznania Foucaulta jako równoległe do *Dialektyki oświecenia* i pisane z podobnych pozycji krytyki kryzysu Oświecenia.

Najwybitniejszą książkę Foucaulta z tego nurtu, czyli *Nadzorować i karać*, można uznać za paralelną wobec *Dialektyki oświecenia*. Foucault analizując konkretne przykłady historyczne, dochodzi do podobnych wniosków, jak Horkheimer i Adorno w rozważaniach filozoficznych. Zresztą częścią próby sformułowania pozytywnego, a nie tylko analitycznego projektu w ramach filozofii Foucaulta był esej pod tytułem *Co to jest Oświecenie?*, w którym filozof francuski próbował odzyskać pojęcie Oświecenia dla postmodernizmu. Sądzę więc, że przywołanie go nie jest nieuzasadnione w tym przypadku. We wspomianej książce Foucault pisze:

Historyczna chwila dla dyscyplin nadchodzi w momencie, gdy rodzi się wiedza na temat ludzkiego ciała zmierzająca nie tyle do udoskonalenia jego zdolności czy zwiększenia jego podporządkowania, ile do stworzenia układu, który za pomocą jednego wspólnego mechanizmu czyni je tym posłuszniejszym, im bardziej jest ono pożyteczne, i na odwrót. Kształtuje się wówczas polityka przymusu, który polega na pracy nad ciałem, przemysłanej manipulacji jego częściami, ruchami, czynnościami. Ciało ludzkie dostaje się w tryby maszynierii władzy, która dokonuje rewizji, rozbiera na części i na powrót je składa. Oto chwila narodzin „anatomii politycznej” będącej zarazem swoistą „mechaniką władzy”: określa ona, w jaki sposób można wpływać na ciała innych – nie tylko, żeby wykonywały to, czego się od nich chce, ale żeby działały tak, jak się

⁷⁷ Michel Foucault, *Michel Foucault* przeł. Bartłomiej Błesznowski, w: *Kim pan jest, profesorze Foucault? Debaty, rozmowy, polemiki*, Libron, Kraków 2013, s. 23.

chce, za pomocą z góry określonych technik, z określoną szybkością i wydajnością. Dyscyplina wytarza tedy ciała podporządkowane i wyćwiczone, ciała „podatne”⁷⁸.

„Podatne ciało” jest najwyższym osiągnięciem zdegenerowanego Oświecenia, które umie sobie wyobrazić Brecht i dlatego scena z clownami i panem Schmittem to ostatnie badanie, którego dokonuje Uczony chór. Jest przywołana jaka okrutna dystopia, która jest nawet silniejsza niż obrazy zamordowanych ludzi, ponieważ dopiero w konfrontacji z nią tłum wykrzykuje, że człowiek nie pomaga człowiekowi. Po czym tłum dokonuje zbiorowej krytyki pomocy jako części prawa opartego na sile. Jest to podsumowanie sceny z clownami, które podkreśla jej sens, w ramach którego clowni są przedstawicielami władzy, a Pan Schmitt ciałem niewpisującym się w normę jurydyczną. ‘Brak’ w ciele Pana Schmitta i związane z nim niezadowolenie może prowadzić go do kontestacji. Clowni jednak poprzez propozycję pomocy i zrealizowanie jej w sposób, który pozbawia Schmitta fizycznie sprawczości, w istocie neutralizują ten sprzeciw i unicestwiają potencjalnego buntownika. Tłum mówi do siebie: „Dopóki rządzi prawo siły, można odmawiać pomocy/ Gdy prawo siły upada, pomoc jest niepotrzebna”⁷⁹.

Tłum wzywa do zmiany systemu, a nie tylko jego rekonfiguracji, w której Lotnicy z ich sławą zawsze reprezentują władzę, nawet jeżeli lecą w imieniu postępu i techniki. Dlatego Strąceni Lotnicy w sztuce zostają skazani na śmierć, ale tłum oszczędza mechaników, ponieważ są we władaniu technologii i wpływają na konstrukcję systemu. Z ich pomocą można budować nowy świat. Uczony chór zwraca się do nich: „Wzywamy, byście szli razem z nami i z nami/ Zmieniali nie tylko/ Jedno ziemskie prawo, lecz/ prawo zasadnicze./ Godząc się na zmianę wszystkiego/ Świata i ludzi/ A zwłaszcza nieładu/ Klas ludzi, gdyż ludzie dzielą się na dwa rodzaje:/ wyzysku i niewiedzy”⁸⁰.

Chór zwraca się też z prośbą o bezpieczniejszy motor i napomina mechaników, żeby nigdy nie zapominali o celu. Wyzysk i niewiedza, postawione obok siebie jako siły niepozwalające na ukonstytuowanie się człowieka jako podmiotu nowoczesnego i niewyalienowanego, potwierdzają wcześniejszą interpretację: Sztuka ta jest wynikiem uświadomienia sobie przez autora ambiwalencji techniki, która jeżeli ma być rewolucyjna musi stać się podporządkowana rozumnemu porządkowi. Sama technika nie wystarczy, żeby

⁷⁸ Michel Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia* przeł. Tadeusz Komendant, Aletheia, Warszawa 2009, s.133.

⁷⁹ Bertolt Brecht, *Badeński moralitet o zgodzie*, dz. cyt., s 35.

⁸⁰ Tamże, s. 44.

zmienić naszą rzeczywistość, ponieważ łatwo daje się zaprząć w istniejące relacje panowania i wyzysku.

Jak zauważa Roman Szydłowski, tekst Brechta ma swoje zakorzenie w ówczesnych walkach politycznych na niemieckiej lewicy, a pochwała śmierci w imię sprawy, która pojawia się w sztuce w formie myśli stylizowanych na filozofię chińską, jest według polskiego krytyka wyrazem 'dziecięcej choroby lewicowości'. Wydaje mi się jednak, że w tym wypadku jest to z jego strony nadinterpretacja, zwłaszcza dlatego, że Szydłowski nie dokonuje równoległej lektury obu tekstów, które są wezwaniem do myślenia, a nie instrukcją partyjną jak późniejsza *Die Massnahme*. W przeciwieństwie do takiej interpretacji starałem się znaleźć i pokazać dialektyczny ruch myśli, który określał zmiany i różnice między obiema sztukami, które wynikały ze sprawdzania różnych koncepcji i zastanawiania się nad tym jakie niebezpieczeństwa i pułapki są w nie wpisane. Jestem przekonany, że Brecht nie koncentrował się tylko na dyskusjach w ramach lewicy niemieckiej, ale zastanawiał się nad intelektualnymi problemami swojej epoki, w której nowoczesność zaczęła obracać się przeciw samej sobie w formie kielkującego totalitaryzmu.

Rozdział III

Pochwała uniwersalności. Dydaktyka w *Ten, który mówi „tak” i ten, który mówi „nie”* oraz w *Die Massnahme*

1.

„Uczmy się jedności, to jest najważniejsze”⁸¹ – tymi słowami Wielki Chór, zaczyna sztukę dydaktyczną *Ten, który mówi „tak”* oraz polemiczną wobec niej *Ten, który mówi „nie”*. Już w samym tytule Brecht zaznacza na czym ta polemika polega. Autorowi chodzi o stworzenie partytury dla dyskusji na temat tego, jakie strategie budowania jedności są najbardziej skuteczne i zastanawia się, jakie warunki tworzą przeciwstawne uniwersalności. Zapisana w tytule polemiczność zawiera więc tezę, że uniwersalność zawsze jest ustalana przez sytuacje, a nie odwrotnie. Jedność, której domaga się Wielki Chór, rodzi się z serii decyzji i czynników, które je kształtują, a nie jest odgórnie narzuconą drogą.

Taki model, który można uznać za dialektyczny, zostaje przez Brechta porzucony, a raczej zredukowany w kolejnej sztuce dydaktycznej, która zaczyna się od słów Chóru Kontrolnego: „Wystąpcie z szeregu! Wasza praca przyniosła efekty, także w tym kraju/ Zwycięza rewolucja, a w szeregach walczących zapanował porządek”.⁸² Jest to pierwsze zdanie sztuki zatytułowanej *Die Massnahme*. Podobnie jak w przypadku poprzedniego dramatu, formułuje ono jej tezę, która jest na tyle silna, że w pierwszym polskim tłumaczeniu Andrzej Kopacki uznał za stosowne dodać w nawiasie do podtytułu *Sztuka z tezą*, osadzając ją jednocześnie w tradycji sztuk tendencyjnych wczesnego pozytywizmu, pisanych w celu wyjaśnienia i obrony określonego stanowiska. W swojej pracy tytuł, przytaczam w oryginale, ponieważ jest on na tyle problematyczny, o czym świadczą dwie wersje polskiego tłumaczenia. W pierwszej brzmi on *Środek zaradczy (sztuka z tezą)*, a w drugiej po prostu *Decyzja*⁸³. Pierwsze tłumaczenie jest bardziej wierne znaczeniu słowa zwykle używanego w liczbie mnogiej *die Massnahmen*, które może odnosić się do kroków, środków, działań, posunięć i instrumentów. Drugie natomiast wymowie filozoficznej i fabule sztuki. Oba

⁸¹ Bertolt Brecht, *Ten, który mówi „tak” i ten, który mówi „nie”* przeł. Barbara Swinarska w: tegoż, *Dramaty*, t.2, dz. cyt., s.51 i 59.

⁸² Bertolt Brecht, *Decyzja* przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Panga Pang, Kraków 2008, s. 33.

⁸³ Bertolt Brecht, *Środek Zaradczy (sztuka z tezą)* przeł. Andrzej Kopacki, „Literatura na Świecie” nr 05–06, 2006, s. 383–428; Bertolt Brecht *Decyzja* dz. cyt.

przekłady są jednak wobec nich komplementarne, istotą sztuki jest bowiem przesunięcie użycia metody dialektycznej z problemu jedności i uniwersalności do analizy procesu myślowego. Widać to chociażby w zmianie nazwy chóru, który w poprzedniej sztuce dialektycznej nazywał się ‘Wielkim’, a w tej stał się ‘Kontrolnym’. W przytoczonej wypowiedzi Chór Kontrolny chwali Agitatorów za to, że dzięki nim zapanował porządek w szeregach walczących. Porządek w tym przypadku, oznacza jedność która jednak oznacza zupełnie co innego, niż w poprzedniej sztuce, Chór bowiem nie wzywa do jej uczenia, czyli poszukiwania, ale chwali tych, którzy ją zaprowadzili. *Die Massnahme*, już w samym tytule, w obu tłumaczeniach, wyraża nowy sens jedności i uniwersalności, którą można wybrać i dla której można szukać środków realizacji, ale nie można jej samej się uczyć. W tym sensie nie jest to sztuka dydaktyczna, tylko wyznanie wiary, czego w pewnym stopniu był świadom autor, bowiem w *Nocie o sztukach dydaktycznych* zauważa: „Autor raz po raz odrzucał propozycję wystawienia sztuki *Decyzja*, gdyż uczyć się z niej może tylko wykonawca postaci Młodego Towarzysza, i on też tylko pod warunkiem, że przedstawiał również jednego z agitatorów i śpiewał w Chórze Kontrolnym”⁸⁴. Obserwacja jest ciekawa, ponieważ przeczy samej wymowie sztuki. Młody Towarzysz jest jedyną postacią w sztuce, która ma wątpliwości i zastanawia się nad pojęciami i sensem walki rewolucyjnej, będącej sensem jej istnienia. Przedstawia się on bowiem w następujących słowach: „Jestem sekretarzem organizacji partyjnej, ostatniej po tej stronie granicy. Moje serce bije dla rewolucji . Widok niesprawiedliwości kazał mi wstąpić w szeregi walczących. Człowiek musi pomagać innym. Walczę o wolność. Wierzę w ludzkość. Akceptuję decyzje partii komunistycznej, która walczy z wyzyskiem i ciemnotą w imię bezklasowego społeczeństwa”⁸⁵. Młody Towarzysz walczy o lepszy świat i ‘akceptuje’ decyzje Partii, a nie ślepo im podlega, sądzi bowiem, że Partia służy rewolucji. Podobnie – jak dowiadujemy się z akcji w momencie, kiedy jego zdaniem drogi Partii i rewolucji się rozchodzą – jest gotowy porzucić uniwersalność Partii i iść za kształtującą się oddolnie uniwersalnością rewolucji, za co zostaje skazany na śmierć, co autor każe mu zaakceptować w imię zwycięstwa odgórnie narzucanej uniwersalności Partii. W uwagach z *Noty o sztukach dydaktycznych* Brecht wydaje się więc wycofywać z wizji komunizmu jako nieomal religijnej wyboru sekularnej wieczności, która jest służbą Partii przeciw doczesności reformizmu. Istota tej sekularnej wieczności, która jest jednocześnie nienegocjowalną, odgórnie ustalaną uniwersalnością, wyłania się z pouczenia

⁸⁴ Bertolt Brecht, *Nota o sztukach dydaktycznych* przeł. Robert Stiller w: tegoż, *Dramaty* t.2, dz.cyt., s. 93.

⁸⁵ Bertolt Brecht *Decyzja*, dz. cyt.,s. 34.

Pochwała partii, wygłaszanego przez Chór Kontrolny. Na pytanie Młodego Towarzysza, czym jest Partia, Chór Kontrolny odpowiada mu w tych słowach: „Jednostka ma tylko dwoje oczu/ Partia ma ich tysiące./ [...] Jednostkę można zniszczyć/ Partii zniszczyć nie sposób/ Bo jest przednią strażą mas/ I prowadzi je do walki/ Zgodnie z metodami klasyków, które zrodziło/ Dobre rozpoznanie rzeczywistości”⁸⁶. Warto zaznaczyć, że *Die Massnahme*, w przeciwieństwie do *Ten, który mówi „tak”* i *ten, który mówi „nie”*, była bardziej instrukcją partyjną niż traktatem filozoficznym, bowiem wybór Chin jako miejsca nie ma na celu wbrew pozorom ‘uniwersalizacji’ dylematów rewolucji, ale wręcz przeciwnie – ich ukonkretnienie. Na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, kiedy powstała sztuka, trwał spór w ramach Kominternu między kierującym Kominternem Stalinem a chińskimi komunistami, którzy chcieli zorganizować zbrojne powstanie w swoim kraju. Stalin uważał, że komuniści w Chinach, muszą sprzymierzyć się z nacjonalistyczno-burżuazyjnym Kuomintangiem pod przywództwem Czang Kaj-szeka, ponieważ zakładał, że w jakimś momencie Kuomitang przejmie władzę w sojuszu z komunistami i wtedy komuniści dokonają zbrojnego przejęcia władzy od Kuomitangu (powtórzenie przejścia od Rewolucji Lutowej do Październikowej w Rosji). Komuniści chińscy pragnęli raczej działać na własną rękę, ale zostało im to zabronione przez Stalina i Komintern. W 1927 roku Czang Kaj-szek podpisał ze Stalinem układ o nieagresji, po czym Stalin wysłał do Chin wybitnych przedstawicieli Kominternu (Niemca i Białorusina), którzy mieli za zadanie likwidację tych komunistów, którzy przeciwstawiali się sojuszowi z Kuomintangiem. Czang Kaj-szek przywódca Kuomitangu, niedługo później wydał rozkazy, w wyniku których komuniści w Szanghaju zostali zmasakrowani.⁸⁷ Brecht pisząc sztukę, musiał wiedzieć, że polityka zawiodła, więc tym bardziej zastanawiające jest jego poparcie dla niej. Jedynym wytłumaczeniem jest przekonanie o potrzebie ustanawiania odgórnej uniwersalności, której muszą podporządkować się partykularne ruchy oddolne.

Wspomniałem o różnej narodowości wysłanników Kominternu, ponieważ w samej sztuce zostaje ona zachowana i wpisana w ruch narzucanej odgórnie uniwersalności. Staje się to widoczne w drugiej scenie zatytułowanej *Zmiana tożsamości*, w której Przewodniczący organizacji partyjnej, dając maski Agitatorom, zwraca się do nich: „Od tej chwili przestajecie być sobą, ty już nie jesteś Karlem Schmittem z Berlina, ty Anną Kierską z Kazania, a ty Piotrem Sawiczem z Moskwy, wszyscy tak samo bez imienia i matki, puste kartki, na których

⁸⁶ Tamże, s.54.

⁸⁷ Por. Stephen Kotkin, *Stalin: Paradoxes of Power*, t.1, Penguin Press 2014, s. 627–630.

rewolucja zapisze swoje wskazówki.”⁸⁸

Pochwała Partii, osadzona w takich warunkach historycznych, przedstawia Partię nie jako figurę czy abstrakcję filozoficzną, ale historyczną Partię zbudowaną wokół Lenińskiej koncepcji kadrowej organizacji rewolucyjnej, która walczy o socjalizm, odwołując się do Lukácsowskiej idei punktu widzenia całości jako stanowiska proletariatu. Lenin sądził, że jest poziom świadomości klasowej, ponad który lud nie może się wznieść, dlatego potrzebuje członków Partii, którzy będą go prowadzić wedle nauk klasyków. Uniwersalność jest więc w pewnym sensie przedstawiana i tłumaczona, ale nie jest ona dialektyczna w najbardziej podstawowym sensie, ponieważ Partii nie interesują głosy i wątpliwości pojedynczych proletariuszy czy bojowników, ale globalne cele walki. Tylko tak osiągnięta jedność, polegająca na przyjęciu stanowiska Partii, bądź jego odrzuceniu, zdaniem Lenina, może prowadzić do sukcesu rewolucji. W swojej książce *Co robić?* z 1902 roku Lenin przekonywał:

Wolność – to wielkie słowo, lecz pod sztandarem wolności przemysłu prowadzono najbardziej rozbójnicze wojny, pod sztandarem wolności pracy – grabiono ludzi pracy. Taki sam wewnętrzny fałsz tkwi we współczesnym używaniu słów: „wolność krytyki”. Ludzie istotnie przekonani, że posunęli naukę naprzód, zażądali nie istnienia nowych poglądów, obok starych, lecz zastąpienia ostatnich przez pierwsze. Obecne zaś wołanie: „Niech żyje wolność krytyki” – zbytnio przypomina bajkę o pustej beczce.

Zwartą gromadą, mocno ująwszy się za ręce, kroczyliśmy po urwistej i trudnej drodze. Ze wszystkich stron otoczeni jesteśmy przez wrogów i zawsze niemal kroczyć musimy pod ich ogniem. Zjednoczyliśmy się na mocy swobodnie powziętej decyzji po to właśnie, aby walczyć z wrogami i nie osuwać się w pobliskie bagno, którego mieszkańcy od samego początku potępiali nas za to, że wyodrębniliśmy się w oddzielną grupę, obraliśmy drogę walki, nie zaś drogę pojednania. I oto niektórzy z nas zaczynają wołać: zejdźmy w to bagno! — A gdy zaczyna się ich strofować, odpowiadają: jacy zacofani z was ludzie! Że też sumienie wam pozwala odmawiać nam wolności wzywania was na lepszą drogę! Oto tak, panowie, wolno wam nie tylko wzywać, lecz i pójść, dokąd wam się podoba, chociażby w bagno; uważamy nawet, że właściwe wasze miejsce jest właśnie w bagnie, i w miarę sił gotowi jesteśmy pomóc wam przy waszym przesiedleniu się tam. Ale puśćcie tylko wtedy nasze ręce, nie chwytajcie się nas i nie plamcie wielkiego słowa „wolność”, bo my przecież także mamy „wolność” pójścia, dokąd chcemy, wolno nam walczyć nie tylko przeciwko bagnu, ale również przeciwko tym, którzy zwracają ku bagnu!⁸⁹

Idea Lenina, oprócz niemal mesjańskich wizji, swoje drugie źródło miała w tradycji Narodników. Stąd zapewne zakorzenienie samej koncepcji we wschodnioeuropejskiej

⁸⁸Bertolt Brecht *Decyzja*, dz. cyt., s.37.

⁸⁹ Włodzimierz Lenin, *Co robić? Palące zagadnienia naszego ruchu* b.d.t., Organizacja Czerwonej Gwardii Warszawa 2011, s. 9–10.

inteligencji, która musi oświecać lud niezdolny do własnego myślenia. Taka wizja strategii rewolucyjnej mimo starań Lenina nie znajduje zresztą żadnego zakorzenienia w myśli Marksa i jest raczej zaprzeczeniem oświeceniowych koncepcji postępu, albo - należałoby powiedzieć – instrumentalizacją ich dla celów bieżącej polityki.

Przytaczam te idee, żeby pokazać polityczną wymowę decyzji w *Die Massnahme*, która opiera się na wyłożeniu tego, że rewolucja, żeby była skuteczna, czyli polegała nie na doraźnej, ale trwałej zmianie stosunków władzy, musi opierać się na realizacji strategii partyjnej, co w większości kwestii powtarzają Agitatorzy. Już w momencie spotkania Młodego Towarzysza mówią, że nie przynoszą rewolucji nic ponad ABC komunizmu, które polega na wierności partii. W czwartej części sztuki, która nosi tytuł *Sprawiedliwość*, swoją działalność opisują w tych słowach: „Założyliśmy pierwsze organizacje w zakładach i wykształciliśmy pierwszych funkcjonariuszy, stworzyliśmy szkołę partyjną i nauczyliśmy ich nielegalnie wydawać zakazaną literaturę”⁹⁰. W piątej części, pod tytułem *Co to właściwie jest człowiek?*, Agitatorzy opowiadają o swojej działalności dydaktycznej: „Dzień w dzień walczyliśmy ze starymi układami, brakiem nadziei i uciskiem; nauczyliśmy robotników, żeby zamiast walczyć o lepsze zarobki, walczyli o władzę. Uczyliśmy ich posługiwania się bronią i metod ulicznej walki”⁹¹. Tak pojęta dydaktyka nie jest dialektyczna, nie opiera się bowiem na relacji, w której uniwersalność kształtuje się oddolnie i nauczyciel uczy się od tego, kogo uczy, ale na nauczaniu technik i pouczeniu o strategiach lub wprowadzeniu i realizacji gotowej uniwersalności.

Taką interpretację, potwierdza wypowiedź Chóru Kontrolnego zatytułowana *Pochwała Związku Radzieckiego*, pojawiająca się w pierwszym rozdziale sztuki zatytułowanym *Nauki klasyków*, w którym Agitatorzy przekonują Młodego Towarzysza, aby wyruszył z nimi i stał się ich przewodnikiem. Na co on odpowiada: „Opuszczę zatem mój posterunek, gdzie trudno było poradzić sobie we dwóch, a teraz będzie musiał radzić sobie jeden. Pójdę z wami. Równym krokiem naprzód, głosząc naukę klasyków komunizmu: rewolucję światową”⁹². Jest to ważny moment, ponieważ Młody Towarzysz podejmuje decyzję, a tym samym zgłasza akces do globalnego ruchu rewolucyjnego, któremu musi, co chce pokazać Brecht, absolutnie się podporządkować. Żeby rozwiązać wszystkie wątpliwości, jego decyzja zostaje zuniwersalizowana *Pochwałą Związku Radzieckiego*, która jest

⁹⁰Bertolt Brecht *Decyzja*, dz. cyt., s. 43.

⁹¹Tamże, s. 47.

⁹² Tamże, s.45.

komplementarna do *Pochwały Partii* i zdaje się podkreślać, że dla Brechta jest jeden ruch komunistyczny, wyrażany przez Komintern, co, jak sądzę, znajduje swoje uzasadnienie w *Pochwale Związku Radzieckiego*: „Już o naszym nieszczęściu/ Mówi cały świat/ Ale przy naszym/ Ubogim stole siedziała jeszcze/ Nadzieja wszystkich uciskanych, której/ Wystarcza łyk wody/I donośnym głosem/ Za rozpadającymi się drzwiami/ Nauczała gości/ Kiedy drzwi się rozpadną/ Siedzieć będziemy widoczni z daleka/ Nie bojąc się mrozu i głodu/ I bez wytchnienia radząc/ nad losem świata”⁹³. Uniwersalność, która jest przedstawiona w tym obrazie, to uniwersalność punktu widzenia całości, którego wyrazem jest Partia i Związek Radziecki. Według Brechta, to im należy ‘zawierzyć’, tylko te dwa podmioty wyrażają bowiem punkt widzenia całości.

Tak rozumiana uniwersalność jest fałszywa, gdyż opiera się na nieuzasadnionej generalizacji, co brzmi dość niejasno, ale - jak starałem się pokazać - ma daleko idące konsekwencje intelektualne. Trudno zaprzeczyć, że każda rewolucja potrzebuje uniwersalności, która pozwala połączyć różne żądania w jedną całość, którą może przeciwstawić uniwersalności władzy, jednakże z tego nie można wyciągnąć konsekwencji, że uniwersalność jest jedna i można ją tylko wybrać i się jej poświęcić. Jeżeli się ją wyciągnie, prowadzi to do paradoksów jak ten, który wydarzył się w ramach sytuacji historycznej, która była inspiracją dla Brechta. Partia sądziła, że podobny model rewolucyjny sprawdza się w różnych warunkach, co okazało się nieprawdą.

Dydaktyka w takim wypadku staje się albo nauką technik, albo jednostronnym przyjmowaniem wiedzy, które nie ma nic wspólnego z Brechtowską wizją zadań teatru. Brecht reformował teatr przeciw jednostronnej sytuacji teatralnej, w ramach której aktorzy grają przed pogrążoną w ciemności widownią, o czym pisałem w poprzednim rozdziale. Rozbicie tej relacji dystansu jest warunkiem uczestnictwa widowni w procesie dydaktycznym. W *Die Massnahme* wizja dydaktyki jest zarysowana jednotorowo jak w XIX wiecznej sztuce z tezą, która miała przekonywać do jakiegoś stanowiska albo poglądu widownię, która nie uczyła się przez uczestnictwo, ale bierne przyjmowanie treści.

Poprzez zbudowanie takiego modelu politycznego Brecht pragnął, jak sądzę, przezwyciężyć sprzeczność, o której pisałem, analizując *Lot przez Ocean* oraz *Badeński moralitet o zgodzie*. Próbowałem tam pokazać, jak jednostkowość w ramach koncepcji postępu zostaje porzucona w pierwszej sztuce i odzyskana w drugiej, która wskazywała na ograniczenia tego postępu. W *Die Massnahme* problem powraca, jednak Brecht proponuje

⁹³ Tamże, s.36.

inne rozwiązanie: Jednostkowość jest potrzebna, żeby podjąć decyzję, ale później z jednej strony zostaje zatracona jako indywidualność, ale z drugiej odradza się jako podmiot rewolucji.

Ta Leninowska koncepcja jest paralelna do myśli Carla Schmitta, w którego centrum zainteresowań leżało zagadnienie suwerenności. Pisał on, że „suwerenny jest ten, kto decyduje o stanie wyjątkowym”⁹⁴. Słowa te otwierają jego fundamentalne dzieło *Teologię polityczną*. Kategoria suwerenności określa dla Schmitta to, co transcendentne wobec porządku konstytucyjnego, co jednocześnie ten porządek ustanawia i na podstawie czego można ten porządek zawiesić. Suweren odgrywa taką rolę w porządku prawnym, jak Bóg w rzeczywistości człowieka w katolicyzmie. A zatem stan wyjątkowy, o którym decyduje suweren, odpowiada statusowi cudu w ramach doktryny katolickiej, raz ustanowiony porządek ma ciąglą zewnętrzną gwarancję i strażnika. Jak zauważa Marek Cichocki we wstępie do *Teologii politycznej*, takie postawienie sprawy jest głosem w dyskusji, która toczyła się w Niemczech od początku XIX wieku na temat tego, kto jest suwerenem. Oświeceniowe koncepcje republikańskie nie znajdowały podatnego gruntu ze względu na społeczny i kulturowy obraz Niemiec, w których z jednej strony o pozycję suwerenna upominali się uświęceni przez tradycję i traktat wiedeński książęta, a z drugiej domagał się jej kształtujący się w owym czasie mieszczański naród niemiecki. Żeby rozwiązać ten konflikt, wielu prawników proponowało kompromisowe wyjście: suwerenem stawało się państwo, a wyrazem tego było prawo. Problem z takim ujęciem spowodował wykluczenie ludu jako suwerena, ale także zniesienie polityki w ogóle.⁹⁵ Schmitt tworzy swoją koncepcję w opozycji do takiego założenia, stwierdzając, że „porządek konstytucyjny nie jest suwerenem, lecz zbiorem realizowanych kompetencji przekazywanych przez suwerena, który po jednorazowym akcie aktualizacji wycofywał się z działania”.⁹⁶

Problemy, o których pisze Marek Cichocki, miały nie tylko Niemcy, ale w podobnym stopniu kraje Europy Wschodniej, gdzie też nie wykształciła się tradycja republikańska z samostanowiącym ludem jako podstawą porządku politycznego. W tym sensie uważam, że przeniesienie kategorii stworzonych przez Carla Schmitta na Leninowską koncepcję Partii, nie jest bezpodstawne przy założeniu, że zarówno sowiecki komunizm, jak i niemiecki nazizm były ruchami nowoczesnymi, zrodzonymi z degeneracji Oświecenia.

⁹⁴ Carl Schmitt, *Teologia polityczna i inne eseje* przeł. Marek Cichocki, Aletheia, Warszawa 2012, s. 44.

⁹⁵ Por. Marek Cichocki, *Wstęp w: Carl Schmitt, Teologia polityczna i inne eseje*, dz. cyt., s. 8.

⁹⁶ Tamże, s. 9.

Zinstrumentalizowane Oświecenie, sprowadzone do technik i strategii politycznych, staje się totalitarne, zostaje bowiem pozbawione dialektyki, która pozwala ustanawiać nowy porządek według reguł rozumu dostępnych dla wszystkich. Partia, kierunki jej działań i strategii nie są racjonalne, albo przynajmniej nie do końca ujawnione. Możemy się jej podporządkować, wierząc tylko w jej absolutną słuszność i - jak zapewne powiedziałyby Lenin, a za nim Brecht – musimy się jej podporządkować, ponieważ Partia jest suwerenem rewolucji.

Wizja ta jest nawet bardziej opresyjna niż sto lat wcześniejsza Kantowska koncepcja porządku publicznego w ramach której rozumnie wybieramy podporządkowanie, ponieważ wiemy, że władca posługuje się tymi samymi zasadami rozumu, co my i że wykazując władcy ewentualne błędy, jesteśmy w stanie na niego wpłynąć. Wiara w decyzyjność suwerena – Partii, który ma legitymację do korekty porządku politycznego czy wręcz ukształtowania go na nowo nie różni się niczym od religii i jest nierozzerwalnie związane z drugą tezą Schmitta, która mówi o tym, że wszelkie pojęcia prawne są zsekularyzowanymi pojęciami teologicznymi.

W sztuce *Die Massnahme*, kiedy Agitatorzy tłumaczą się z zabójstwa Młodego Towarzysza przed Chórem Kontrolnym, słyszą odpowiedź: „gwarantujemy/ Wam nasze współczucie/ Nie było łatwo zrobić to, co słuszne. To nie wy wydaliście na niego wyrok, lecz/ Rzeczywistość”⁹⁷. Partia podobnie jak suweren jest w tej sztuce koniecznością historyczną, która ustala kierunki rozwoju, a niepodporządkowanie się jej oznacza wydanie wyroku na samego siebie. Jedyne, co pozostaje pod znakiem zapytania przy zestawianiu Schmitta z Leninem, to fakt, że jeden z nich mówi o państwie, a drugi o partii. Hannah Arendt w *Korzeniach totalitaryzmu* zwraca uwagę na wymiennosc tych pojęć:

Tym, co uderza obserwatora totalitarnego państwa, na pewno nie jest jego monolityczna struktura. Przeciwnie, wszyscy poważni badacze tego zagadnienia zgadzają się co do tego, że mamy do czynienia ze współistnieniem (albo konfliktem) dwóch źródeł władzy – partii i państwa. Co więcej, wielu z nich podkreśla szczególną „bezkształtność” totalitarnego rządu. Tomasz Masaryk wcześniej dostrzegł, że „tak zwany system bolszewicki nie był nigdy niczym innym jak tylko kompletnym brakiem systemu”, i najzupełniej słuszna jest uwaga, iż „nawet ekspert dostałby pomieszania zmysłów, gdyby próbował rozplątać stosunki między partią a państwem” w III Rzeszy. Zauważono również, że stosunki między tymi dwoma źródłami władzy: państwem a partią to w

⁹⁷ Bertolt Brecht, *Decyzja*, dz. cyt., s. 58.

gruncie rzeczy stosunki między władzą pozorną a rzeczywistą. Dlatego machina państwowa jest zazwyczaj przedstawiona jako pozbawiona istotnego znaczenia fasada, która skrywa i osłania rzeczywistą władzę partii⁹⁸.

A zatem w totalitarnym systemie partia i państwo to jedno. Hannah Arendt wydaje się postrzegać totalitaryzm jako permanentny stan wyjątkowy, w którym partia podejmuje wszystkie decyzje, dla których państwo szuka jedynie środków. Ten sam model jest realizowany w sytuacji rewolucyjnej opisywanej przez Brechta, kiedy Chór Kontrolny wygłasza kwestie: „Kto walczy o komunizm, musi umieć walczyć i nie walczyć; mówić prawdę i prawdy nie mówić; służyć i służby odmawiać; dotrzymywać słowa i słowa nie dotrzymywać. Wystawiać się na niebezpieczeństwo i niebezpieczeństwa unikać; ujawnić się i zachować anonimowość. Kto walczy o komunizm, ten ze wszystkich cnót zachowuje tylko jedną: że walczy o komunizm”⁹⁹. W momencie, kiedy decyzja o przystąpieniu do ruchu została podjęta, cała etyka i myślenie o własnym działaniu, zostają sprowadzone do służenia Partii. Z Oświecenia pozostają tylko metody i myślenie naukowe, które wszystko i wszystkich traktuje jako okazy i trybiki w większych układach, co z kolei jest warunkiem konstytuowania się totalitaryzmu. Podobną myśl do tej wyrażonej przez Chór Kontrolny sformułował Lenin w przemówieniu zatytułowanym *Zadania Związków Młodzieży*:

Powiadamy, że nasza moralność jest całkowicie podporządkowana interesom walki klasowej proletariatu. Nasza moralność wynika z interesów walki klasowej proletariatu. Stare społeczeństwo opierało się na ucisku wszystkich robotników i chłopów, stosowanym przez obszarników i kapitalistów. Musieliśmy ten stan rzeczy zburzyć, obalić obszarników i kapitalistów, ale w tym celu trzeba było doprowadzić do zjednoczenia. Bożia takiego zjednoczenia nie stworzy. Takie zjednoczenie mogły stworzyć tylko fabryki, zakłady przemysłowe, tylko proletariatu, nauczony i wyrwany z dawnej śpiączki. Dopiero wtedy, kiedy ta klasa się ukształtowała, rozpoczął się masowy ruch, który doprowadził do tego, co widzimy obecnie - do zwycięstwa rewolucji proletariackiej w jednym z najsłabszych krajów, który trzy lata broni się przed atakami burżuazji całego świata. I widzimy, jak rewolucja proletariacka narasta w całym świecie. Mówimy teraz na podstawie doświadczenia, że tylko proletariatu mógł stworzyć taką zwartą siłę, za którą idzie rozdrobnione, rozproszone chłopstwo, siłę, która ostała się wobec wszelkich ataków wyzyskiwaczy. Tylko ta klasa może pomóc masom pracującym w zjednoczeniu się, zespoleniu i ostatecznej obronie, ostatecznym umocnieniu się społeczeństwa komunistycznego, jego ostatecznym zbudowaniu. Oto, dlaczego mówimy: dla nas nie istnieje moralność rozpatrywana w oderwaniu od społeczeństwa ludzkiego; to oszustwo¹⁰⁰.

⁹⁸ Arendt Hannah, *Korzenie totalitaryzmu* przeł. Mariola Szawiel, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008, s. 560.

⁹⁹ Bertolt Brecht, *Decyzja*, dz. cyt., s. 37.

¹⁰⁰ Włodzimierz Lenin, *Zadania związków młodzieży* przekład zbiorowy w: tegoż, *Dziela* t.2, Książka i Wiedza, Warszawa 1948, s. 784.

W myśleniu Lenina pojawia się dwuznaczność. Twierdząc, że nie istnieje moralność w oderwaniu od punktu widzenia proletariatu, który dla niego wyraża Partia, mówi że nie istnieje moralność oderwana od Partii, która ma stać się sumieniem bojowników. Uniwersalnością jest punkt widzenia proletariatu, ale w tej koncepcji może on być tylko wyrażonej przez Partię. Podobnie dzieje się w *Die Massnahme*, która opisuje klęskę porzucenia strategii Partii, na rzecz doraźnych działań rewolucyjnych, których domagają się ludzie, a więc odrzucenia decyzji Partii na rzecz kształtującej się oddolnie uniwersalności.

Młody Towarzysz broni swoich racji, mówiąc, że bieda nie może czekać, a na argument, że inne są polecenia partii odpowiada: „A kto to właściwie jest partia? /Siedzi w domu przy telefonie?/ Czy jej myśli to sekret, jej decyzje nieznane?/ Kim ona jest?”¹⁰¹ Na swoje pytanie słyszy *Pochwałę Partii*, na co odpowiada: „ Teraz to już nic nie znaczy. W obliczu walki odrzucam wszystko, co jeszcze wczoraj miało jakieś znaczenie, zrywam wszystkie wcześniejsze umowy, robię to, co musi zrobić prawdziwy człowiek. Oni chcą działać. Stanę na ich czele. Moje serce bije dla rewolucji. Oto ona.”¹⁰²

Decyzja Młodego Towarzysza w ramach Leninowskiej wizji musi prowadzić do zatracenia, dlatego Brecht w swojej sztuce skazuje go na śmierć i każe mu przed rozstrzelaniem wykrzyknąć jeszcze pochwałę rewolucji globalnej i wyrazić zgodę na własną śmierć. Chór kontrolny przyznaje rację agitatorom i ich działaniom polegającym na wręczaniu robotnikom ABC komunizmu. Dzięki temu bowiem, zdaniem Brechta byli oni w stanie rozpoznać własną sytuację i w ten sposób nakłonić więcej ludzi, do podjęcia decyzji, której ‘nie sprostał’ Młody Towarzysz. Na koniec chór komentuje całą sprawę słowami, które w tym kontekście wydają się już pustym zaklęciem i mało śmiesznym żartem:

Lecz wasze sprawozdanie pokazuje, jak wiele/ Jeszcze trzeba, by zmienić świat/ Gniewu i uporu, wiedzy i oburzenia/ Szybkiego działania, głębokiego namysłu/ Chłodnego czekania, nieskończonej wytrwałości/ Zrozumienia jednostki i zrozumienia całości:/ Tylko ucząc się od rzeczywistości, możemy/ Zmienić rzeczywistość¹⁰³

Jednak sztuka pokazuje coś przeciwnego: Partia nie musi się już uczyć, tylko podejmuje decyzje dotyczące działań. Robotnicy nie muszą się uczyć, tylko mają uwierzyć, a zatem

¹⁰¹ Bertolt Brecht, *Decyzja*, dz. cyt., s.54.

¹⁰² Tamże, s.54.

¹⁰³ Tamże, s. 60.

przyjąć uniwersalność i podporządkować się Partii komunistycznej – jej wskazówkom i decyzjom.

2.

Goethe napisał kiedyś, że „To zupełnie coś innego, czy pisarz chcąc wyrazić rzeczy ogólne, szuka szczegółów, czy też w poszczególnym zjawisku widzi ogólne. Z pierwszej postawy rodzi się alegoria, gdzie zjawisko pojedyncze służy jako przykład, jako wzór tego, co ogólne, jest to właściwie istota poezji”¹⁰⁴. Werner Mittzwei posługuje się tym cytatem, do ilustracji tezy, że myślenie Brechta nie było zakorzenione w praktyce rewolucyjnej, stąd wiele jego ‘pomyłek ideologicznych’. Wydają mi się, że tego rozróżnienia można użyć do zbudowania zupełnie innego modelu, który będzie odzwierciedlał dwie koncepcje dydaktyki u Brechta. Pierwsza, wyrażona w *Die Massnahme*, polega na alegorii w takim sensie jak ją rozumie Goethe, czyli na pokazywaniu rzeczy ogólnych, którym podporządkuje się partykularyzmy. Druga, która polega na szukaniu w konkretnych przesłankach do zbudowania tego, co ogólne. Sądzę, że ten drugi, ‘polemiczny’ model (jak go nazwałem wcześniej), pojawia się w dwóch sztukach: *Ten, który mówi „tak”* i *Ten, który mówi „nie”*, a w swej polemiczności lepiej oddaje zróżnicowanie i dialektykę procesu rewolucyjnego niż *Die Massnahme*.

Wspomniane ‘polemiczne’ sztuki opowiadają historię Chłopca, który wyrusza z grupą ludzi z wioski po leki dla swojej matki w trudną i niebezpieczną drogę. W pewnym momencie Chłopiec nie daje rady, wówczas Nauczyciel, który zabrał go w podróż pyta Chłopca: „Posłuchaj! Ponieważ jesteś chory i nie możesz już iść, musimy cię tu pozostawić. Ale sprawiedliwość nakazuje, żeby tego, który zachorował, zapytać, czy należy zawracać z jego powodu. A obyczaj każe, żeby ten, który zachorował, odpowiedział: nie powinniście zawracać”¹⁰⁵. Odpowiedź na tak zadane pytanie to tytułowe „tak” i „nie”. ‘Polemiczność’ zaś polega na pokazaniu konsekwencji każdego z potencjalnych wyborów chłopca. Już na tym poziomie jest to wizja polemiczna wobec schmittiańsko-leninowskiej, ponieważ decyzja zostaje pozostawiona jednostce w imię sprawiedliwości, która nie jest skonkretyzowana w sztuce, ale jest silniejsza niż uniwersalność obyczaju. Uniwersalność w sztuce ‘polemicznej’

¹⁰⁴ Cyt. Werner Mittzwei, *Teatr dydaktyczny a rozwój dramaturgii socjalistycznej* przeł. Janusz Danecki, w: *Brecht w oczach krytyki światowej*, red. Roman Szydłowski, PIW, Warszawa 1977, s.267.

¹⁰⁵ Bertolt Brecht, *Ten, który mówi „tak” i ten, który mówi „nie”*, dz. cyt., s.56.

jest cały czas w ruchu, kształtowana przez różne potencjalności. I tak w wersji sztuki, w której Chłopiec powiedział „tak”, Wielki Chór mówi na koniec:

Więc, wzięli przyjaciele dzban/ I oskarżali smutne drogi świata tego/ I gorzkie jego prawa,/ I stracili chłopca w dół./ Zwarci ramię w ramię/ Stali nad brzegiem przepaści/ I zamknawszy oczy stracili go w dół./ Jeden nie więcej winny niżli drugi./ I rzucali za nim/ Grudy ziemi/ I płaskie kamienie.”¹⁰⁶ Natomiast w wersji w której powiedział „nie”, ta sama kończąca kwestia Wielkiego Chóru brzmi: „ Tak więc wzięli przyjaciele przyjaciela/ I ustanowili nowy obyczaj/ I nowe prawo/ I nieśli chłopca do domu/ Zwarci ramię w ramię,/ Szli przeciw szydercom i przeciw kpinom,/ Mając oczy zamknięte ./ Jeden nie większym tchórzem niżli drugi.”¹⁰⁷

Chłopiec aktualizuje jedną z tych potencjalności w momencie podjęcia decyzji i tym samym *de facto* legitymizuje lub ustanawia nowy porządek społeczny. W pierwszej wersji sztuki potwierdza on swoim gestem już istniejącą uniwersalność tradycji. Druga wersja pokazuje, co wydarza się wtedy, kiedy bohater traktuje ‘na poważnie’ sprawiedliwość, w imię której podjęcie decyzji na temat swojego losu pozostaje w jego rękach. Złamanie obyczaju jednoczy tych, którzy wyruszyli na wyprawę i umożliwia stworzenie więzów przyjaźni i solidarności. Pozwalają one przetrwać wszystkim sankcję społeczną, z którą spotykają się, gdy zostaną uznani przez zbiorowość za ‘tchórzy’. Brecht pokazuje w końcowej partii Chóru z *Tego, który mówi „nie”*, jak spontanicznie ustalona solidarność może obalić porządek tradycji i przeciwdziałać procesowi interpelacji, który łączy się z tą tradycją.

Używam pojęcia ‘uniwersalności’ za szwedzkim badaczem Stefanem Jonssonem, który w eseju *Dialog, walka, uniwersalność. Uwagi o historycznej demokracji* analizuje opowiadanie Brechta z tomu zatytułowanego *Kalendargeschichten*. Chodzi o historię rozgrywającą się na południu Turkmenistanu w miejscowości zamieszkaną przez tkaczy dywanów, którzy otrzymują zadanie upamiętnienia Lenina. Zastanawiają się, jak to zrobić w sytuacji, w której miejscowość jest gnębiona, przez zarazę idącą z bagien. Wpadają na pomysł, żeby uczcić pamięć Lenina, zalewając bagna naftą. Kiedy wszyscy są zdrowi, ktoś na zgromadzeniu domaga się, aby zdarzenie uczcić tablicą na dworcu kolejowym. Tak też robią. Szwedzki badacz pisze:

Krótkie opowiadanie Brechta zawiera swoistą dialektykę uniwersalności w jej podwójnej formie – ideologicznej i utopijnej. Autor wychwytuje ambiwalentne aspekty uniwersalności, które następnie opisuje Etienne Balibar: „Siły dominujące w społeczeństwie mogą przemówić do mas językiem uniwersalnych wartości (praw, sprawiedliwości, popytu, postępu), ponieważ samo sedno tego języka, które pochodzi od mas zostaje im

¹⁰⁶Tamże, s. 58.

¹⁰⁷ Tamże, s. 66.

zwrócone.” Innymi słowy, narzucona z góry ideologia uniwersalności może skutecznie wspierać hegemonie tak długo, jak tylko jest w stanie aktywizować utopie uniwersalności, wyłaniającą się oddolnie.¹⁰⁸

Tablica staje się dla niego znakiem uniwersalności, ale stanowiącym punkt wyjścia do krytyki tak ustanowionego uniwersalizmu. „[Tablica i wydarzenie] Mogą funkcjonować jako krytyka i równocześnie korekta, ponieważ nie przedstawiają uniwersalności jako idei, doktryny, przepisu, ideologii, czy nawet utopii. Ukazują uniwersalność jako wyłaniającą się z tego, co Hannah Arendt nazwała »przestrzenią pojawiania się«, poprzez odsłonięcie dialogu i praktyki, a następnie wierne odtworzenie ich w narracyjnej formie”¹⁰⁹.

Taki dialektyczny sposób myślenia o uniwersalności jest w swojej istocie marksistowski i tym samym oświeceniowy, ciągle bowiem aktualizuje się dzięki pozostawaniu w relacji z otaczającą rzeczywistością. W przypadku dramatu *Ten, który mówi „tak” i ten, który mówi „nie”* taki model zostaje również wyraźnie ukazany w dydaktycznym wymiarze tej sztuki, który przedstawia uczestnikom dwie drogi, których nie wartościuje, tylko pokazuje, że każda z nich prowadzi do jedności. Model ten został wypróbowany w prawdziwych warunkach dydaktycznych, bowiem - jak pisze Roman Szydłowski - Brecht, kiedy napisał pierwszą sztukę, którą był *Ten, który mówi „tak”*, przedstawił ją w kilku berlińskich szkołach i dyskutował o niej z uczniami¹¹⁰.

Znacznej części młodych widzów, przywykłych do tradycyjnego myślenia, sztuka bardzo się podobała. Lecz odzywa się też samozachowawczy rozsądniejszy uczeń. 12-letni W Berg z klasy VI a mówi, że „tekst opery jest w pewnym miejscu niezbyt przekonujący. Chłopiec zostaje przedstawiony prawie jako męczennik, gdyż godzi się sam dobrowolnie bez oporu na śmierć.” Poważne wątpliwości mają 18-letni uczniowie najwyższej klasy gimnazjalnej co do motywacji i związków przyczynowych między działaniami bohaterów sztuki. Po co właściwie wybierał się chłopiec w góry, skoro lekarstwa dla matki mógł przynieść nauczyciel, który i tak sam szedł? Dlaczego opuścił chorą, samotną matkę? „Los tego, kto mówi „tak”, nie został przedstawiony w ten sposób, aby można było zrozumieć logikę i konieczność przebiegu zdarzeń, Niemilo odczuwa się mistykę, którą przesycona jest opera”[...] Najistotniejsze zagadnienie porusza 20 – letni Gerhard Krieger z kursu robotniczego szkoły dla dorosłych.” Społeczeństwo musi działać solidarnie, trzeba odprowadzić chorego chłopca [...] Nie wolno w żadnym razie wywierać nacisku moralnego na chłopca, aby wymusić na nim

¹⁰⁸ Stefan Jonsson, *Dialog, walka, uniwersalność. Uwagi o historycznej demokracji* przeł. Katarzyna Liszka i Rafał Nahirny w: *Między rozumieniem a porozumieniem. Eseje o demokracji niekonsensualnej*, red. Leszek Koczanowicz, Katarzyna Liszka, Rafał Włodarczyk, PWN, Warszawa 2015, s.22.

¹⁰⁹ Tamże, s. 23.

¹¹⁰ Por. Roman Szydłowski, *Dramaturgia Bertolta Brechta*, dz. cyt., s. 110.

zgodę na śmierć.[...] Należy zastanowić się nad tym i zbadać czy osiągnięta korzyść jest tak wielka, aby uzasadniała ofiarę życia chłopca”.¹¹¹

Pod wpływem tych doświadczeń z uczniami Brecht zdecydował się stworzyć drugą wersję sztuki, w której sprawy biorą przeciwny obrót. Obie wersje sztuki zestawione ze sobą pokazują uniwersalność jedności w ciągłym ruchu, która zawsze zawiera potencjalność pozwalającą na jej zmianę albo korektę.

Pojęcie uniwersalności, które zaczerpnąłem z eseju Stefana Jonssona, można rozjaśnić, odwołując się do tego tekstu Alaina Badiou *Osiem tez o uniwersalności*, który pozostaje w obrębie oświeceniowej tradycji marksistowskiej i próbuje w jej ramach uzasadnić uniwersalność. Interpretacja tekstu dokonana przez Pawła Mościckiego zamyka polskie wydanie książki Badiou *Święty Paweł. Ustanowienie uniwersalizmu*.

Sądzę, że dla zrozumienia i podsumowania dialektycznego i dydaktycznego wymiaru kształtowania się uniwersalności w sztukach dydaktycznych Bertolta Brechta, warto zatrzymać się zwłaszcza nad czterema tezami postawionymi przez Alaina Badiou: Właściwym żywiołem uniwersalności jest myślenie, Każda uniwersalność ma swój początek w wydarzeniu, wydarzenie natomiast nie daje się uzgodnić z partykularyzmami danej sytuacji; Każda uniwersalność przedstawia się jako rozstrzygnięcie tego, co nierozstrzygalne; każda uniwersalność jest nieskończona lub otwarta.

Pierwsza teza oznacza, że podmiot rodzi się w myśleniu, ale jednocześnie tworzy myślenie. Mościcki zaznacza, że ten proces dla Badiou ma wymiar *stricte* polityczny i oznacza sytuację, w której stawiamy konkretne żądania, a następnie pracujemy nad procesem, który w imię naszych żądań pozwoli przekształcić państwo. „Uniwersalność rodzi się więc z napięcia między czysto subiektywnym początkiem procesu i jego coraz bardziej ogólną formułą”¹¹². Tak pojęta uniwersalność nie jest zrealizowana w *Die Massnahme*, ponieważ podjęcie tytułowej decyzji nie wiąże się z żądaniami, tylko z wiarą. Młody Towarzysz pomagający robotnikom był bliższy tak rozumianej uniwersalności, niż Agitatorzy, którzy go zabili.

Druga teza odsyła do kluczowej dla filozofii Badiou kategorii wydarzenia, które myśliciel wyprowadza z teorii mnogości, ale tylko dlatego, żeby – jak zauważa Mościcki – wyartykułować systematyczną niespójność bytu i znaleźć moment, w którym kończy się

¹¹¹ Tamże, s.111.

¹¹² Paweł Mościcki, *Poza zasadą partykularyzmu. Alain Badiou: Uniwersalność i myśl postsekularna*, w: Alain Badiou *Święty Paweł ustanowienie uniwersalizmu* przeł. Julian Kutyla, Paweł Mościcki, Korporacja ha!art, Kraków 2007, s. 123.

ontologia. Wówczas można wprowadzić kategorię wydarzenia, która oznacza „przygodny i nieoczekiwany suplement sytuacji, który pojawia się dzięki jej realnej niespójności¹¹³”. A więc chodziłoby o przypadkowe wydarzenie, które zmienia sytuację. Chłopiec ze sztuki Brechta, idąc przez góry, słabnie, co jest w pewnym sensie wynikiem przypadku. Sytuacja, która do tej pory miała przewidywalny scenariusz zmienia się i otwiera na różne potencjalności, z których jedna zostanie zaktualizowana, kiedy Chłopiec dokona wyboru uniwersalności tradycji albo ustanowi nową uniwersalność.

Trzecia teza niesie ze sobą pewną strategię poszukiwania wydarzenia, głosi bowiem, żeby szukać wydarzenia w niejasności sytuacji i ogłaszać performatywną wierność wydarzeniu. Jest to strategia Agitatorów wobec zabójstwa Młodego Towarzysza, które to morderstwo na polecenie Partii próbują przekuć w wierność uniwersalizmowi wyrażanemu przez tę Partię i wykorzystać je do potwierdzenia imperatywu służenia Partii jako realizowania uniwersalności. Młody Towarzysz przed śmiercią, przekonany przez Agitatorów o jej konieczności, mówi: „W interesie komunizmu/ Popierając masz proletariackich mas/ Wszystkich krajów/ Opowiadając się za światową rewolucją”¹¹⁴, po czym oni mówią: „Zastrzeliliśmy go i/ Wrzucili do dołu z wapnem/ A kiedy wapno go pochłonęło/ Wróciliśmy do naszej pracy”¹¹⁵. Młody Towarzysz, wypowiadając swoją kwestię jest niewidoczny, gdyż stał się już wyrazicielem uniwersalności, zanim Agitatorzy go zabiją w jej imieniu i podejmą dalsze działania w celu jej realizacji.

Ostatnia z przytoczonych tez niesie ze sobą potencjał dialektyczny i umożliwia dydaktykę zakłada bowiem, że wierność wydarzeniu polega na wierności procesowi, a nie kodeksom, i w tym sensie każda ustanowiona uniwersalność otwiera się na zmiany i niejasności, które mogą służyć korekcie tej uniwersalności. Sądzę, że ta teza oddaje ukrytą intuicję wpisaną w samą koncepcję sztuk dydaktycznych. Każda uniwersalność jest otwarta, tak samo jak powinna być otwarta sztuka dydaktyczna. Powinna być ona tylko przyczynkiem do dyskusji, w ramach której zniesie samą siebie w procesie dydaktycznym, ponieważ istotą dydaktyzmu jest konfrontowanie myśli klasyków z rzeczywistością i ludźmi, którzy w tym procesie zaczynają pouczać samą myśl.

W przytoczonych tezach objawia się koncepcja Alaina Badiou, która dobrze rozjaśnia kierunki poszukiwań samego Brechta. Koncepcję tę można rozpisać jako proces wzajemnych

¹¹³ Tamże, s.128.

¹¹⁴ Bertold Brecht, *Decyzja*, dz. cyt., s. 59.

¹¹⁵ Tamże, s.59.

zależności poszczególnych części składowych procesu realizacji prawdy, będącej zdarzeniem, w którym ustanawia się uniwersalność konstytuująca podmiot. Wszystkie wymienione części składowe są od siebie zależne i mogą zrealizować się tylko wszystkie naraz w wydarzeniu, które jest przedstawione w sztuce. W ramach tego schematu Chłopiec odpowiadając na pytanie zadane przez Nauczyciela odnajduje swoją podmiotowość, tak samo jak Młody Towarzysz podejmując decyzję o porzuceniu Partii. Myślenie procesualne oddaje w jakimś sensie związek dydaktyki z uniwersalnością, który pozostaje w ciągłym ruchu ustanawiania i niszczenia całości.

Zakończenie

Brecht musiał przeczuwać, że model dialektyczny nie działa w *Die Massnahme*, zmieniał bowiem stosunek do swojej sztuki wielokrotnie i choć nigdy nie napisał do niej sztuki polemicznej, to w ogóle zrezygnował z pisania sztuk dydaktycznych, czym w pewnym sensie przyznał się do klęski. Wiele lat później napisał wiersz *Rozwiązanie*, który można potraktować jako utwór polemiczny w swej wymowie do *Die Massnahme*: „Po powstaniu 17 czerwca/ Przewodniczący Związku Pisarzy/ Polecił w Alei Stalina rozrzucić ulotki/Głoszące, że naród/ Utracił zaufanie władz/ I może je odzyskać tylko przez/ Podwojoną pracę. Czy jednak/ Nie byłoby prościej, gdyby władze/ Rozwiązały naród/I wybrały nowy?”¹¹⁶

Brecht ironicznie rozgrywa tutaj hasła, podyktowane przez władzę w leninowskim stylu i obśmiewa absurd, do którego prowadzi nieoglądanie się władzy na ludzi i kurczowe trzymanie się uniwersalności ABC komunizmu. W tym geście po latach zajął zatem pozycję Młodego Towarzysza ze swojej sztuki. Wiersz napisał pod wpływem protestów w Berlinie z 1953r., których krwawe stłumienie bardzo go poruszyło, napisał nawet artykuł do gazety, który został ocenzurowany do kilku prorządowych zdań.

Niemiecki dramaturg został podany takim samym represjom, jakich filozoficzną konieczność widział, pisząc *Die Massnahme* ‘w imię’ uniwersalnego postępu. Nie chcę bynajmniej pisać o ‘ukąszeniu heglowskim’, ale raczej o doświadczeniu momentu, w którym uniwersalność obraca się w swoje przeciwieństwo, czyli statyczną tradycję, której założenia można realizować, ale nie modyfikować. Taka sytuacja dla twórcy wywodzącego się z myślenia oświeceniowego o filozofii własnej twórczości była zabójcza, może dlatego jak zauważa Dorota Sajewska w swojej książce *Pod okupacją mediów* w czasie, kiedy Brecht kierował *Berliner Ensemble*, nie powstały już żadne nowe interesujące sztuki, tylko poświęcił się on realizacjom i pracowaniu nad metodą, a więc pracą nad środkami, a nie problematyzowaniem celów swojej twórczości¹¹⁷.

Źródła ruchu, który go do tego doprowadził, starałem się pokazać w tej pracy, ze szczególnym uwzględnieniem momentów odstępstwa i zaprzeczenia metodzie dialektycznej, której porzucenie doprowadziło Brechta do porzucenia koncepcji sztuk dydaktycznych. W pewnym sensie rozpoznanie to oddaje istotę projektu oświeceniowego, który nigdy nie może być zrealizowany w żadnej uniwersalności, a kiedy tak się stanie degeneruje się w swoje

¹¹⁶ Bertolt Brecht, *Rozwiązanie* tłum. Piotr Sommer, w: *Ten cały Brecht* red. Jacek St. Buras, Jakub Ekier, Andrzej Kopacki, Piotr Sommer, Biuro Literackie, Wrocław 2012, s. 160.

¹¹⁷ Por. Dorota Sajewska, *Pod okupacją mediów*, KiP, Warszawa 2012, s. 124.

przeciwieństwo.

Sądzę, że udało mi się to pokazać w pracy na przykładzie wybranych dramatów, w których widać konstytuowanie się znaczeń filozoficznych i ich obalanie w kolejnych sztukach w ciągłej relacji do zastanych uniwersalności z jednej strony, a zmieniających się warunków historycznych z drugiej. Kluczowe dla mojej pracy pojęcie ‘postawy klasyka’, która opisuje rolę Brechta w ramach tego ruchu może być, jak sądzę dobrą, podstawą do dalszych studiów nad twórczością Brechta.

Przy takim założeniu należy jednak trzymać się tłumaczenia *Lehrstück* jako sztuki dydaktycznej, ponieważ zarówno moralitet, jak i sztuka pouczająca zawierają w swojej nazwie relację władzy, która pozbawia sztuki dydaktyczne najważniejszego aspektu dialektycznego, czyniąc z nich *Leerstück*, czyli ‘sztuki puste’ jak nieprzychylni krytycy określali te specyficzne pozbawione tradycji dramaty Brechta.

Mam nadzieję, że udało mi się również pokazać ścisły związek filozofii twórczości z praktyką sceniczną Brechta, który stawiał sobie abstrakcyjne cele filozoficzne dla których sprawdzenia i zilustrowania szukał metod w teatrze. Obserwacja ta – dość oczywista w kontekście całej twórczości – skłania do innego spojrzenia na recepcję Brechta w Polsce, w której, mimo tłumaczeń prawie wszystkich dramatów i głównych pism teoretycznych, nigdy nie została przepracowana cała myśl Brechta. Do Polski przenikały tylko jej poszczególne elementy, zastygłe momenty procesu dialektycznego, które były używane do załatwiania innych spraw¹¹⁸ i służyły innym celom, co nie jest złe samo w sobie, ale w momencie, kiedy jest nie do końca rozpoznane, to prowadzi do nieporozumień, ale to temat na inną pracę.

¹¹⁸ Por. Andrzej Wirth, *Brecht w Polsce* w: Andrzej Wirth, *Byle dalej*, Spacetator Books, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2014, s.102–110.

Bibliografia:

Arendt Hannah, *Korzenie totalitaryzmu* przeł. Mariola Szawiel, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008

Benjamin Walter, *Konstelacje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012

Brecht Bertolt, *Czy "teatr epicki" jest instytucją moralną?*, Niepublikowany przekład zespołu translatorskiego IKP.

Brecht Bertolt, *Decyzja* przeł. Mateusz Borowski Małgorzata Sugiera, Panga Pang, Kraków 2008

Brecht Bertolt, *Dramaty t.2* przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Robert Stiller, Barbara Swinarska, Roman Szydłowski, PIW, Warszawa 1979

Brecht Bertolt, *Wartość msiądzu* przekład zbiorowy, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975

Dobijanka-Witczakowa Olga, *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1994

Foucault Michel, *Nadzorować i karać Narodziny więzienia* przeł. Tadeusz Komendat, Aletheia, Warszawa 2009

Foucault Michel, *Kim pan jest, profesorze Foucault? Debaty, rozmowy, polemiki*, Libron, Kraków 2013

Horkheimer Max Adorno Theodor W., *Dialektyka Oświecenia* przeł. Marek Siemek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010

Jasiński Bogusław, *Lukács*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1985

Jay Martin, *The Dialectical Imagination*, Heineman, London 1975

Jonsson Stefan, *Dialog, walka, uniwersalność. Uwagi o historycznej demokracji* przeł. Katarzyna Liszka i Rafał Nahirny w: *Między rozumieniem a porozumieniem. Eseje o demokracji niekonsensualnej*, red. Leszek Koczanowicz, Katarzyna Liszka, Rafał Włodarczyk, PWN, Warszawa 2015

Kant Immanuel, *Co to jest Oświecenie?* Przeł. Adam Landmann, w: Tadeusz Kroński, *Kant*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1966

Kant Immanuel, *Krytyka czystego rozumu* przeł. Roman Ingarden, Antyk, Kęty 2001

Kotkin Stephen, *Stalin: Volume I: Paradoxes of Power*, Penguin Press 2014

- Marks Karol, *Tezy o Feuerbachu* b.d.t., w: tegoż, *Dzieła wybrane t.1*, Spółdzielnia wydawnicza „Książka”, Warszawa 1947
- Mittzwei Werner, *Teatr dydaktyczny a rozwój dramaturgii socjalistycznej* przeł. Janusz Danecki, w: *Brecht w oczach krytyki światowej*, red. Roman Szydłowski, PIW, Warszawa 1977,
- Lenin Włodzimierz, *Co robić? Palące zagadnienia naszego ruchu b.d.t* , Organizacja Czerwonej Gwardii Warszawa 2011
- Lenin Włodzimierz, *Zadania związków młodzieży* przekład zbiorowy w: tegoż, *Dzieła t.2*, Książka i Wiedza, Warszawa 1948
- Lipszyc Adam, *Sprawiedliwość na końcu języka czytanie Waltera Benjamina*, Universitas, Kraków 2012
- Lukács György, *Historia i świadomość klasowa* przeł. Marek Siemek, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988
- Mościcki Paweł, *Poza zasadą partykularyzmu, Alain Badiou: Uniwersalność i myśl postsekularna*, w: Alain Badiou *Święty Paweł ustanowienie uniwersalizmu* przeł. Julian Kutyla Paweł Mościcki , Korporacja ha!art, Kraków 2007
- Parker Stephen, *Bertolt Brecht a literary life*, Bloomsbury New York 2014
- Puzyna Konstanty, *Szkoła dramaturgów : utopia i nauka*, „Dialog”, nr 2, 1957
- Sajewska Dorota, *Pod okupacją mediów*, KiP Warszawa 2012
- Schmitt Carl, *Teologia polityczna i inne eseje* przeł. Marek Cichocki, Aletheia, Warszawa 2012
- Siemek Marek, *Fryderyk Schiller*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1970
- Siemek Marek, *Wykłady z Filozofii Nowoczesności*, Wydawnictwo naukowe PWN, Warszawa 2012
- Sugiera Małgorzata, *Kolektywne uprawianie sztuki* czyli „Lehrstück” Bertolta Brechta, „Dialog”, 1997 nr 9
- Szydłowski Roman, *Dramaturgia Bertolta Brechta*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1965
- Weber Samuel, *Teatralność jako medium*, przeł. Jan Burzyński Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009
- Weitz Eric.D, *Niemcy Weimarskie* przeł. Aleksandra Czwojdrak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011

White Hayden, *Granice Oświecenia: Oświecenie jako metafora i pojęcie* przeł. Tomasz Dobrogoszcz w: tegoż, *Przeszłość praktyczna*, Universitas, Kraków 2014

Wirth Andrzej, *Byle dalej*, Spacetator Books Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2014

Wirth Andrzej, *Struktura sztuk Brechta*, Ossolineum, Wrocław 1966