Etica memoriei și literatura. Două studii de caz: Aleksander Wat și Bertolt Brecht

Radu VANCU

Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
E-mail: rvancu@gmail.com

The Ethics of Memory and Literature. Two Case Studies: Aleksander Wat and Bertolt Brecht

Abstract: The current article applies memory ethics to literature, aiming to observe what happens to poets when their political ideology comes into radical conflict with the very instinct of freedom in which their ideology originates. It happened unfortunately too often that the ideology of the human park led in the 20th century towards genocide – or, with a post-Lemkian terminology, towards classicide, politicide, democide. What happens in these cases with the poet's writing, what anamorphoses does this malformation of the instinct of freedom produce in his literature (but also in his non-fictional writing)? It is a general question - but its answer is always particular, illustrated by the fate of each of the poets who crossed this conflict of self-contradictory loyalties (loyalty to ideology conflicts with loyalty to "the park human").The present article will focus on two particular cases illustrating this conflict of loyalties: the Polish poet Aleksander Wat, respectively the German poet Bertolt Brecht. The article docments how each of them reacted when they understood that the totalitarian ideology they had supported (in their case, communism) led to classicide (Michael Mann), class genocide (Stéphane Courtois), politicide (Barbara Harff and Rudolph J. Rummel).
Keywords: 20th century world literature, memory ethics and literature, Aleksander Wat, Bertolt Brecht

Citation suggestion: Vancu, Radu."Etica memoriei și literatura. Două studii de caz: Aleksander Wat și Bertolt Brecht." .*Transilvania*, no. 11-12 (2023): 1-.7
https://doi.org/10.51391/trva.2023.11-12.01

Ca orice membru al comunității numite de Peter Sloterdijk în 1997 „parcul uman" (în traducerea engleză, titlul tehnicizează ființa umană mai explicit, în acord cu tonul conferinței, interesată în punctul de plecare de eugenie și de reconfigurarea speciei într-o epocă de *breakthroughs* radicale ale tehnicii reproductive; varianta engleză a conferinței lui Sloterdijk vorbește așadar despre „grădina zoologică umană"[1]), poetul are și el o reprezentare asupra configurației comunității căreia îi aparține. Este și el o ființă ideologică, la fel ca toate celelalte - inclusiv în sensul politic al termenului. (Chiar și refuzul politicii tot ideologie politică este, evident.) De asemenea, la fel ca orice alt membru al „parcului uman", poetul este o ființă înzestrată cu instinct al libertății – în care originează deopotrivă ideologia lui politică și arta lui, indiferent de atitudinea ei față de politică. M-a interesat, în articolul care urmează[2], să observ ce se întâmplă cu doi poeți din secolul trecut, un polonez și un german, atunci când ideologia lor politică intră în conflict radical cu instinctul libertății în care originează. S-a întâmplat, din nenorocire, prea frecvent ca ideologia „parcului uman" prezumat de poet să conducă în secolul 20 înspre genocid – sau, cu o terminologie post-lemkiană, înspre clasicid, politicid, democid[3]. Ce se întâmplă în aceste cazuri cu scrisul poetului, ce anamorfoze produce în literatura lui (dar și în scrisul lui non-ficțional) această malformare a instinctului libertății? E o întrebare generală – dar al cărei răspuns e întotdeauna particular, ilustrat de destinul fiecăruia dintre poeții care au traversat acest conflict al loialităților auto-contradictorii (loialitatea față de ideologie intră, în fiecare dintre aceste cazuri, în conflict cu loialitatea față de „parcul uman" pe care scrisul poetului încearcă să-l servească).

Articolul de față se va concentra pe două cazuri particulare ilustrând acest conflict al loialităților: cel al poetului polonez Aleksander Wat, respectiv cel al poetului german Bertolt

Brecht. Voi urmă modul în care au reacționat fiecare dintre ei atunci când au înțeles că ideologia totalitară pe care o susținuseră (în cazul lor, comunismul) conduce către clasicid (Michael Mann), genocid de clasă (Stéphane Courtois), politicid (Barbara Harff și Rudolph J. Rummel). Într-o serie de articole ulterioare, voi căuta să extind numărul acestor studii de caz, importând acele instrumente conceptuale dezvoltate de etica memoriei pentru studiul istoriei și transferându-le înspre studiile literare.

1. Studiu de caz: Aleksander Wat

„Specia umană nu poate suporta prea multă realitate" – am simțit, probabil ca noi toți, că splendida propoziție a lui T.S. Eliot din 1941 își pierde adevărul altfel evident de fiecare dată când citeam mărturii din diverse universuri concentraționare, confesiuni ale unor supraviețuitori ai Holocaustului, sau ai Gulagului, sau ai Holodomorului, sau ai oricărui genocid pe care aceeași specie a noastră se pricepe, din păcate, atât de eficient să le organizeze. De fiecare dată când am citit confesiuni ale cuiva trecut printr-un astfel de „univers de exterminare", cum memorabil le numește Sloterdijk[4], am simțit că tocmai contrariul propoziției lui Eliot din *Patru Cvartete* e adevărat: din nefericire, specia umană poate suporta îngrozitor de multă realitate. Poate organiza o realitate devastatoare, căreia nimeni să nu-i poată supraviețui – și, în același timp, poate suporta exact această realitate insuportabilă.

Mi-am amintit de cuvintele lui Eliot când am citit *Secolul meu*[5], extraordinarul dialog dintre poeții polonezi Czesław Miłosz și Aleksander Wat, purtat în cea mai mare parte la Berkeley, de la începutul anului 1964 și până în iunie ,65, și încheiat la Paris în același an ,65. Wat, unul dintre liderii generației poetice născute în jurul anului 1900, fondase în 1918 un grup futurist, împreună cu Anatol Stern, iar apoi se convertise la comunism încă de pe la jumătatea anilor ,20 - când Maiakovski vizitează Varșovia în 1927, îl găsește pe Wat deja convertit la comunism, încât exclamă admirativ: „Wat e un adevărat futurist!" (Futurismul lui Wat e însă unul pentru care tradiția există – Wat traduce în 1928 *Frații Karamazov*, probabil cea mai bună versiune poloneză a romanului.) Fascinația exercitată de Maiakovski asupra poeților polonezi a fost seminală nu doar pentru Wat, ci pentru întreaga generație interbelică poloneză convertită definitiv la comunism, după cum arată pe larg Marci Shore, profesoara de la Yale, în monografia ei publicată la Yale University Press, *Caviar and Ashes. A Warsaw's Generation Life and Death in Marxism, 1918-1968*[6]. În 1929, Wat fondează lunarul *Miesięcznik literacki* (care înseamnă exact asta, *Lunarul literar*), în jurul căruia coagulează o redutabilă echipă de tineri poeți și intelectuali comuniști; cele 20 de numere din *Miesięcznik* reprezintă cea mai importantă platformă a stângii radicale din Polonia interbelică. Revista va fi în cele din urmă interzisă, iar Wat va fi arestat.

Adevăratele închisori și le va face însă în stalinism: de îndată ce comunismul se instaurează în Polonia, intelectualii și artiștii care gravitaseră în jurul lui *Miesięcznik* vor constitui țintele predilecte ale poliției politice, tocmai datorită enormei lui vizibilități. Wanda Wasilewska, de exemplu, ajunsese consilieră intimă a lui Stalin, probabil și amantă a lui - și fusese o figură instrumentală în instaurarea Republicii Populare Poloneze; se dovedise într-atât de devotată partidului, încât acceptase fără să obiecteze asasinarea primului ei soț la ordinele lui Stalin și se căsătorise cu un activist proletar - care-i fusese indicat tot de către Stalin. Janina Broniewska, prietena de o viață a Wandei Wasilewska, la rândul ei enorm de influentă în viața politică și culturală a Poloniei, era soția lui Władysław Broniewski – poetul oficial al Poloniei comuniste în anii ,50, altfel realmente talentat (dar și autorul unei ode către Stalin în 1951 - celebritatea nefastă a acestei ode îl va urmări pentru tot restul vieții). Jakub Berman, care-i fusese instructor politic lui Wat, și împreună cu care Wat încercase să construiască o publicație de stânga în Polonia anilor 1935-36, ajunge după 1945 al doilea cel mai puternic politician polonez, șeful Securității poloneze, responsabil pentru arestarea a peste 200.000 de deținuți politici - dintre care cel puțin 6.000 au fost executați. Berman îi va urmări, de altfel, fără milă pe foștii lui tovarăși de drum - aproape toți vor cunoștea închisoare politică, iar cei care-i vor supraviețui (precum Wat însuși) vor avea de suportat deportarea și exilul.

Wat e arestat de NKVD în 1940, la Lviv, unde se refugiase din fața invaziei naziste; eliberat în noiembrie ,41, e deportat în Kazahstan împreună cu soția lui, Ola Watowa, și cu fiul lor de 9 ani, Andrzej. După război revine în Polonia, însă Securitatea poloneză condusă de Jakub Berman îi interzice să publice. În 1953 are un atac cerebral, în urma căruia va rămâne cu complicații severe - cea mai greu de suportat fiind o durere acută și cvasi-permanentă în regiunea feței, afectându-i jumătate din craniu. În ,56 emigrează în Franța, în ,63 este invitat în Statele Unite de către The Center for Slavic and East European Studies de la Berkeley; din cauza durerii nu poate preda, i se explică de către gazde că nici nu se așteaptă de la el să predea, ci eventual doar să scrie, însă situația îi generează o vinovăție anxioasă. Miłosz are ideea convorbirilor înregistrate ca înlocuitor pentru activitatea didactică ratată - așa că înregistrează împreună la Berkeley, între începutul lui ,64 și iunie ,65, cea mai amplă parte din substanța cărții monumentale care va fi *Secolul meu. Confesiunile unui intelectual european* - publicată postum în 1977, la zece ani după moartea lui din ,67. Wat se sinucide în casa lui din Antony, o suburbie a Parisului, înghițind aproximativ 40 de pastile de Nembutal, lăsând pe pat un bilet pentru soția lui, Ola, în care scria cu majuscule: „NU MĂ SALVA!" (Detaliul biletului apare într-o altă carte majoră a lui Marci Shore, *The Taste of Ashes. The Afterlife of Totalitarianism in Eastern Europe*[7]).

Aceasta e materia din care e construită viața lui Wat – iar dialogul lui cu Miłosz e, probabil, confesiunea esențială despre dezvrăjirea de comunism a unui intelectual est-european din secolul 20. E, de fapt, mai mult decât o confesiune – și chiar mai mult decât o spovedanie; Wat însuși îl vede ca pe un act de exorcism de „boala demonică" a comunismului, cu Miłosz în rol de exorcist: „Toată apropierea mea de ideea comunismului, întreaga mea familiaritate cu această idee este de fapt o legătură demonică ale cărei roade se resimt abia astăzi, sub forma bolii de care sufăr. Eu îmi resimt boala într-un mod extrem de demonic. Știi, când ne așezăm la mașina de scris,

practici asupra mea un amenințător act de exorcism”[8]. Fără să fie câtuși de puțin un mistagog (Wat e un evreu convertit la catolicism în închisoare, procedurile lui mentale sunt cele ale unui credincios raționalist), consideră că e absolut necesar să trateze în cheia aceasta mistică relația lui cu comunismul - fiindcă natura apartenenței la partid și la ideologie e, după el, una pur mistică: „Există însă o mistică a apartenenței la partid, așa cum există o mistică a botezului în Biserica Catolică. Sau în iudaism. Cel care își schimbă credința, care pleacă. Este îngrozitoare această latură a comunismului, e lucrul cel mai îngrozitor în comunism”[9]. Miłosz, în ce-l privește, fără să accepte neapărat latura mistică a discuției, e conștient că asistă la elaborarea unei confesiuni pe care o socotește „indispensabilă” pentru natura relației intelectualului din secolul trecut cu comunismul: „Aveam sentimentul că se naște o înregistrare cu dublă semnificație: aducea informații despre comportamentul intelectualilor din secolul XX, paralizați și pietrificați de imaginea comunismului, care era pentru ei ca un cap al Meduzei; și reprezenta un adaos indispensabil de acum înainte pentru orice manual de literatură polonă consacrat secolului nostru”[10].

Pentru Wat, răul esențial al vieții lui a fost reprezentat de adeziunea la comunism – și, în plan concret, de cele 20 de numere din *Miesięcznik literacki*: „*Miesięcznik* este *corpus delicti* al ticăloșiei mele, al poveștii ticăloșiei mele în comunism. În închisoarea comunistă mi-am revenit complet și de atunci, în închisoare, în deportare, în Polonia sub comunism, niciodată nu mi-am permis să uit obligația elementară: aceea de a plăti, de a plăti pentru cei doi, trei ani de rătăcire morală. Și am plătit”. Trăia atât de acut vinovăția aceasta, încât jurnalul lui din anii de exil documenta episoade frecvente de ură de sine, având drept supratemă *le moi haïssable*[11]. Într-o scrisoare din Paris către Miłosz, după întoarcerea din Berkeley, Wat admite că suferă de o „hipersensibilitate indiscutabil patologică”, și că „natura” lui trebuie să fie una „respingătoare pentru oameni”[12]. Ajunsese la această ură de sine, la această imposibilitate de a mai supraviețui cu propria vinovăție, din pricina convingerii lui că tema comunismului (și a totalitarismelor *generaliter*) era distrugerea omului interior, cu toată constelația lui de întrebări umane firești - și că, în cazul lui, această distrugere a omului interior și a întrebărilor lui umane reușise: „Întrebările marxismului, întrebările puține care există și care au fost atrofiate și înăbușite de stalinism, întrebări importante, sunt întrebări umane – răspunsurile sunt inumane. Răul stalinismului a constat în faptul că oferea răspunsuri înăbușind în față întrebările”[13]. Rezultatul acestei eliminări a umanului e o lume „pacificată ca un cimitir”, în care singurele interstiții în care adevărul mai supraviețuiește sunt closetele închisorilor:

> „Cât am fost liber în Rusia, pacificată ca un cimitir, am văzut oameni în vârstă care își riscau viața pentru a striga măcar o dată că robia este robie, și nu libertate. Mai târziu, în Polonia Populară, în anii cei mai negri, acest lucru era ceva obișnuit, de altfel eu însumi am fost unul dintre numeroșii disperați și am plătit scump pentru asta. / În closetele închisorilor – și numai acolo – se putea citi adevărul simplu, uman, despre statul lui Stalin”.[14]

Wat reconstituie cu minuție această distrugere a omului interior - și e devastator să asiști la ea. Să vezi cum poetul futurist, îndrăgostit de literatură, convins de magia „cuvintelor în libertate” (e mantra futuristă care i-a catalizat întreaga tinerețe, *credo*-ul lui esențial), ajunge să accepte dispariția necesară a literaturii în comunism:

> „socoteam că într-o societate comunistă fericită nu va mai fi literatură, după cum nu va mai fi nici filozofie. Pentru că simțeam totuși, îmi dădeam seama că literatura este legată de ceea ce în om e cel mai puțin social, de ce e mai social și irațional. Consideram acest lucru ca fiind tragic, dar mai consideram că aceasta este esența literaturii. Iar umanitatea trebuia să fie construită rațional. Vedeam urâțenia realismului socialist, dar socoteam că nu poate exista o altă literatură socialistă în afară de realismul socialist, așadar, nu va exista nici un fel de literatură”[15].

Marci Shore observă, într-una dintre cărțile ei, stranietatea inexplicabilă a acestei transformări:

> „La începutul anilor 1920, în tinerețea lor, Aleksander Wat și Adam Ważyk fuseseră futuriști și dadaiști, îndrăgostiții de poeții de avangardă Guillaume Apollinaire, Filippo Tomasso Marinetti și Vladimir Maiakovski. Mai târziu, la momente diferite, au devenit cei mai fanatici comuniști. (...) Cum au făcut acești poeți saltul de la dadaism la comunism, de la contingență radicală și nihilism radical la utopism radical și determinism radical?”[16].

La mai puțin de 20 de ani, Wat intrase strălucitor în literatură cu un lung poem publicat în 1919 (dar datat pe pagina de gardă 1920), *Eu de o parte și de alta a sobei mele de fontă*, scris în cursul unor episoade de febră de la finalul adolescenței, în care un eu scindat adnota, cu o euforie surescitată, apocalipsa lumii moderne; contemporan aproape strict cu *Waste Land*-ul lui Eliot, poemul lui Wat documentează același sentiment al catastrofei generale, al *Untergang*-ului metastazat – însă nu cu scepticismul amar și disforic al lui Eliot, ci dimpotrivă, jubilatoriu și cu sentimentul că această demolare a vechii stări de lucruri poate instaura o nouă lume. Futurismul lui Wat e construit, așadar, pe un soi straniu și atașant de nihilism tonic, în care până și apocalipsa admite un viitor (e o apocalipsă inaugurală, să zic așa):

> „catastrofismul, decadența Europei, spenglerismul încă înainte de Spengler, atmosfera atât de vie în Europa acelor ani. Acesta este dadaismul, ceea ce, altminteri, ar putea fi numit și nihilism, pierderea încrederii în posibilitatea unei viitoare civilizații europene, contestarea civilizației europene (...) Catastrofismul generației tale se producea în condițiile, pe de o parte, ale stalinismului, iar pe de alta ale hitlerismului. (...) În fața noastră nu existau acești monștri, ci invers, erau prăbușirea, ruinele, ruine vesele *à la longue*, înțelegi, obiect de veselie spirituală, fiindcă aici se putea construi ceva nou”[17].

Wat era pur și simplu într-atât de îndrăgostit de literatură încât credea că ea poate reconstrui totul – nici o ruină nu e îndeajuns de distrusă încât să nu poată fi reconstruită de literatură. Și e sfâșietor să-l vezi pe acest om ajuns el însuși o ruină – singura ruină pe care literatura n-o mai poate reconstrui. O ruină care scrie cu majuscule, pe nota ei suicidară, NU MĂ SALVA!

Wat e una dintre cele două figuri centrale în *The Taste of Ashes*, cartea în care Marci Shore examinează viața de apoi a totalitarismelor în Europa de Est. Nu a fost de la început central - ci ajunge treptat, pe măsură ce Shore analizează distrugerile operate de ideologiile totalitare în această parte a Europei. Două figuri sunt cu precădere obsesive pentru Shore: cea a lui Marek Edelman, eroul revoltei ghetto-ului din Varșovia împotriva naziștilor, unul dintre foarte puținii supraviețuitori ai acelei lupte disperate pentru supraviețuire – și, de fapt, pentru salvarea demnității umane din fața barbariei absolute. Pe Edelman ajunge chiar să-l cunoască și să discute cu el – și observă că și el, supraviețuitorul, eroul, a ieșit din totalitarismul nazist convins că legatul lui esențial a fost nihilismul: „Pentru Marek Edelman, moștenirea Holocaustului era nihilismul. Înainte de război, ‚să distrugi o viață umană - asta însemna ceva' [sunt cuvintele lui Edelman dintr-o discuție cu Shore]. După ce războiul s-a încheiat, să distrugi o viață umană - asta însemna foarte puțin. Însă Edelman însuși, deși cinic, nu era nihilist: din contră, pentru Marek Edelman imperativul moral după Holocaust era să te opui nihilismului dând valoare vieții umane – și iubirii umane"[18]. Wat, în ce-l privește, supraviețuise totalitarismului comunist convins că nihilismul acestuia reușise să-i distrugă „viața umană" interioară – ba chiar și „viața umană" exterioară, de vreme ce, în convorbirile cu Miłosz, Wat spune explicit că-și înțelege boala ca pe o somatizare a nihilismului comunist. În fond, Wat era convins că *nu supraviețuise* comunismului – și că orice supraviețuire în fața unui nihilism atât de radical e, de fapt, imposibilă. Edelman luptase cu un totalitarism și îi supraviețuise „dând valoare vieții umane - și iubirii umane"; Wat fusese, pentru o vreme, un ideolog al celuilalt totalitarism – și, după dezvrăjire, nu reușise să mai dea valoare nici măcar vieții proprii. Cu atât mai puțin propriei literaturi - a cărei moarte, după cum am văzut, o acceptase ca pe o fatalitate necesară.

Încât înțelegi, de la un punct încolo, că nu la un exorcism asiști citind *Secolul meu* - ci la o disecție autoaplicată. La un hibrid între o confesiune și o sinucidere. *Secolul meu* spune, pe o mie de pagini, ceea ce nu a mai încăput pe biletul de sinucidere după acel NU MĂ SALVA! Chiar și pentru istorici profesioniști precum Marci Shore e sfâșietor să asiști la un astfel de act – încât Shore, care (ca și soțul ei, Timothy Snyder) a citit tot ce se putea citi despre ororile totalitarismelor gemene, e mișcată până la a simți nevoia să-l consoleze: „Da, îi spun lui Aleksander Wat, înțeleg, însă spune-mi: cine a reușit să iasă din acei ani cu mâinile curate? / Și totuși, am spus publicului, era o întrebare retorică, venită din empatie, poate și din milă - pentru că, până la urmă, eram convinsă că istoria se construia din alegerile făcute".[19] Iar în finalul cărții Shore simte nevoia să explice, și poate să-și explice, ce anume a găsit atât de exemplar în figura lui Wat:

> „Ce am învățat din figuri precum cea a lui Aleksander Wat, pentru care viața fusese insuportabil de grea, era mai degrabă că narcisismul patologic nu era doar ceva în care te delectai, ci mai presus de toate ceva în care sufereai; că subiectivitatea absolută aducea angoasă absolută; că nihilismul radical și contingența radicală erau psihic insuportabile. Am învățat că motivele cele mai nobile puteau duce la rezultatele cele mai oribile"[20].

Un tânăr convins că literatura poate salva o lume întreagă - și care, peste o jumătate de secol, sfârșește prin a scrie pe biletul de sinucidere NU MĂ SALVA. Cuvintele cu majusculă erau, bineînțeles, pentru soția lui, Ola Watowa, cea pe care poetul Jan Lechoń o numește undeva „cea mai frumoasă femeie din Varșovia interbelică". Și care, aflăm de la Shore, „amesteca ciocolată în cafea"[21]. Și care a avut forța să-l urmeze în exilul din Kazahstan, și să-l aștepte să revină din închisori, și să-i fie alături în anii de interdicție, și să-l urmeze în exil. Dar aceleași cuvinte pot fi citite având drept adresant a doua lui dragoste, literatura - care n-a mai putut să-l salveze. Sau a treia lui dragoste, religia politică totalitară - care i-a distrus mai întâi omul interior, apoi ce mai rămăsese din el. Există nihilisme construite în numele omului - dar care te îndepărtează definitiv de orice căldură umană. Inclusiv de a ta. Există întrebări umane la care ideologiile răspund în cele mai inumane moduri. Există lucruri pe care nici măcar literatura nu le mai poate salva. Există *Secolul meu*: o confesiune care nu și-a salvat autorul - poate și fiindcă autorul a interzis să fie salvat. Dar i-a salvat voința enormă de adevăr.

2. Studiu de caz: Bertolt Brecht

Încă dinainte de a ajunge la Berlin în 1924, Brecht funcționa deja ca un membru corespondent al Novembergruppe, influentul colectiv de artiști fondat în decembrie 1918 și botezat după luna Revoluției socialiste de la Weimar; scopul declarat al acestor artiști (arhitecți ca Walter Gropius și Ludwig Mies van der Rohe, pictori precum Otto Dix, George Grosz și Oscar Kokoschka, muzicieni precum Alban Berg, Kurt Weill și Paul Hindemith, în total câteva zeci de artiști de primă importanță) era de a capta în materiile artei spiritul revoluției socialiste, *ergo* de a modifica radical lumea. Ambiția Novembergruppe era de a sintetiza spiritul tuturor avangardelor majore – conceptul central propus de ei era cel de Cubofutoexpresionism (după cum se vede încă din denumire, suprarealismul li se părea încă prea burghez și estet pentru a merita să fie inclus în acțiunea lor radicală.) Foarte activ între 1918 și 1929, Novembergruppe se destramă definitiv în 1933, când naziștii ajung la putere și interzic toate grupurile și mișcările de avangardă.

Când Bertolt Brecht vine la Berlin, în 1924, orașul avea 120 de ziare - și, cu precădere important din punctul de vedere al lui Brecht, 40 de teatre (recensământul e a lui Peter Watson, în *A Terrible Beauty. The People and Ideas That Shaped the Modern Mind*[22]). Tot ce construise Brecht în teatru până atunci (avea 26 de ani) era o ilustrare exemplară a radicalismului

socialist al Novembergruppe; în piesa *Tobe în noapte*, din 1922, scrisese cu litere majuscule pe cortină sloganul „Glotzt nicht so romantisch!", „Nu priviți cu ochi atât de romantici!"|, un îndemn adresat nu doar artiștilor, cât publicului – pe care voia să-l educe, nu să-l distreze, nici să-l anestezieze estetic. Totul trebuie schimbat – în primul rând publicul, apoi arta, apoi societatea, apoi lumea. De la *Tobe în noapte*, din 1922, și până la piesele târzii, din anii ,40-'50, imperativul schimbării rămâne același; în piesa *Viața lui Galileo*, din 1943, se clamează: „Doar pentru că lucrurile sunt așa cum sunt, nu înseamnă că și rămân așa cum sunt". Istoria se prăbușise dur peste Brecht în aceste două decenii – fusese nevoit să fugă din Germania în Statele Unite, cu un detur prin Scandinavia, pentru a supraviețui în fața nazismului; în Statele Unite, pe care le disprețuia (stau mărturie jurnalele și poeme sarcastice precum *Hollywood*: „În fiecare dimineață, ca să-mi câștig pâinea, / Mă duc la piața unde se vând minciuni / Cu speranța / C-o să-mi găsesc locul printre vânzători". – Brecht, crescut în cultul lui Chaplin, încerca să devină scenarist), era examinat de către Comisia pentru Activități Non-Americane în același an 1947 în care *Galilei* i se jucase în State. E trist și ironic că, deși în piesa lui îl admonesta dur pe Galilei fiindcă renunțase la adevăr ca să își salveze viața, la doar câteva luni distanță Brecht avea să își nege în fața comisiei conduse de Robert Stripling adeziunea la comunism (cum arată Yuval Sharon într-un articol din 2019 din *Los Angeles Review of Books* – unde comentează inclusiv grimasa dureroasă a lui Brecht în momentul retractației[23]).

Însă, dincolo de abjurația circumstanțială, convingerea fundamentală a lui Brecht rămâne aceeași, de la un capăt la celălalt al existenței lui creatoare: arta nu trebuie să distreze, nu trebuie să fie frumoasă – ci trebuie să schimbe lumea. Ea trebuie să fie în primul rând utilă – e un mijloc, nu un scop. E funcțională, ca o armă, ca un instrument, și singurul ei criteriu major e eficacitatea. Dacă reușește să schimbe ceva în public, dacă-l face mai conștient, atunci și-a făcut datoria: a adus revoluția cu un pas mai aproape. Așa trebuie înțeles faimosul *Verfremdungseffekt*, efectul de distanțare, sau *V-Effekt*: funcția lui nu e estetică, ba chiar dimpotrivă, spectatorului trebuie să i se spulbere constant orice urmă de iluzie estetică, trebuie folosită orice ocazie pentru a i se aminti că ce are sub ochi e un artefact, un construct, un obiect verbal care un singur scop: să-l învețe să gândească - și, consecutiv, să se revolte - și, consecutiv, să schimbe lumea. *V-Effekt* e așadar un dispozitiv tehnic deopotrivă anti-estetic și funcționalist, o metodă de a folosi arta împotriva ei însăși - cu scopul de a-l învăța pe spectator nu să contemple lumea, ci să o interpreteze - și o să o schimbe. *Verfremdungseffekt* e, pentru Brecht, tot ce a putut inventa mai eficient în teatru pentru a face arta utilă.

La o primă vedere, lucrurile stau exact la fel și în poezia lui Brecht. Și ea trebuie să fie, înainte de orice, utilă. Criteriul ei este, la fel ca în teatru, funcționalitatea. Poezia care nu e utilă ca instrument pur și simplu nu e poezie. În 1927, fiind membru într-un juriu de poezie, Brecht refuză să acorde vreun premiu, fiindcă toate poeziile înscrise în concurs i se par „inutile" (e chiar cuvântul lui). A insistat, în mai multe rânduri, asupra ideii că toate cărțile de poezie trebuie să fie scrise cu litere cât mai mici, pentru a putea să încapă în buzunar; poate părea un capriciu, dar era de fapt același mod al lui de a trata poezia ca pe un instrument. În alt context, în care se presupunea că trebuie să vorbească despre stilistica poeziei lui, mai precis despre modul ei de construcție metrică (*ergo* estetică), Brecht a spus că poemele lui nu au regularitatea metrică uzuală, nu sunt construite din iambi, ci au „respirația sacadată a unui om care fuge" – imaginea asta frapantă vorbește, de asemenea, despre poezie ca un instrument de deplasare rapidă prin realitate (mai precis, despre poem ca un corp care face un efort considerabil și extenuant pentru a se deplasa cu un scop precis dintr-o zonă a realității în alta). Siegfried Streller vorbește undeva despre „stilul comprimat" al lui Brecht[24] – se referă, de fapt, la aceeași sacadare accelerată, la aceeași fugă rapidă a poemului lui Brecht pentru a-și atinge cât mai rapid punctul final al demonstrației.

Fiindcă asta e orice poem pentru Brecht: un sprint către finalul unui demonstrații, al unui silogism, al unei idei care trebuie transmisă cât mai rapid în mintea și în senzoriumul cititorului. De asta majoritatea poemelor lui Brecht sunt scurte, câteva versuri, rapide ca o alergare, sau ca o descărcare electrică; și chiar și poemele mai lungi, precum *Poeziile de la Svendborg* sau *Către cei născuți după noi*, sunt de fapt concatenări de poeme scurte. Cu fiecare poem parcurs, cititorul trebuie să fie mai aproape de revoltă - și, implicit, de revoluție. Poemul lui Brecht trebuie să justifice revoluții – și să o facă pe cât posibil mai rapid. Trebuie să fie drumul cel mai scurt între două revoluții: cea din creierul poetului - și cea din creierul cititorului. Și, de acolo, din creierele lor conectate la aceeași revoluție, aceasta trebuie cât mai rapid exportată în real.

Dusă la extrem, această permanentă încercare a poeziei lui Brecht de a fi un instrument care justifică și catalizează revoluții poate să fie, mai ales pentru cei care știu cu ce costuri umane îngrozitoare vin aceste revoluții, greu de suportat. Tony Judt, în formidabila lui carte-dialog cu Timothy Snyder, *Gândind secolul XX*, vorbește chiar despre „poemul insuportabil al lui Brecht"[25], în care istoricului i se pare că poetul justifică cinic costurile umane ale revoluției – care trebuie întotdeauna suportate de grupuri umane plasate în alte spații și în alte timpuri. Însă, citind atent poezia menționată de Judt, *Celor născuți după noi* (poate cel mai cunoscut dintre toate poemele lui Brecht), constați că lucrurile nu stau deloc așa. Brecht nu are absolut nimic din cinismul lui Aragon, cel din *Preludiu la timpul cireșelor*, imnul de glorificare a GPU, antecesorul NKVD și al KGB; revoluția pe care o visează el nu are nici un sens în absența prieteniei și a blândeții, e o revoluție pentru care perpetuarea violenței ar fi un eșec.

O spun, de altfel, cât se poate de explicit chiar versurile citate de Judt: „Chiar și ura împotriva abjecției / Face sprânceana să se încrunte. / Chiar și furia împotriva nedreptății / Face vocea să se îngroașe. Ah, noi / Cei care am vrut să turnăm fundațiile prieteniei / Nu am putut arăta noi înșine prietenie" (*Celor născuți după noi*). Nu apologie a violenței și justificare a costurilor umane e aici, cum citește Judt; ci, cu totul dimpotrivă, e frustrarea de a vedea că cei care luptă cu inamicii

umanului devin ei înșiși inamici ai umanului. Brecht a fost, spre lauda lui, unul dintre primii poeți comuniști din Occident care au reacționat indignați atunci când revoltele muncitorilor au fost înăbușite cu armata și cu tancurile; după revolta din Berlinul de est din 16-17 iunie 1953, Brecht a scris un poem, evident scurt, evident rapid, de un sarcasm mușcător, în care ironiza gestul secretarului Uniunii Scriitorilor de a împărți muncitorilor broșuri în care li se spunea că au dezamăgit guvernul și că pot recâștiga încrederea acestuia numai dacă fac eforturi duble de acum înainte; „Dar nu ar fi mai ușor / În cazul acesta pentru guvern / Să dizolve poporul / Și să aleagă altul?", își încheia Brecht poemul. Empatia lui Brecht e întotdeauna pentru cei abuzați - niciodată pentru abuzator.

Judt citește greșit, de această dată, poezia lui Brecht. Stau dovadă, cum spuneau, chiar versurile citate de el – și citite în complet contrasens cu literalitatea lor factuală. Și stau dovadă, de asemenea, numeroase alte poeme – în care loialitatea lui e, de fiecare dată, pentru cei slabi, pentru cei lipsiți de orice formă de putere. Când i se atribuie lui însuși o formă de putere, începe instantaneu să se deteste - chiar dacă atribuirea a fost făcută de prieteni: „Sigur că știu; e pur noroc / Că am supraviețuit atâtor prieteni. Însă noaptea trecut într-un vis / I-am auzit pe prieteni zicând despre mine: / «Supraviețuiesc numai cei mai puternici». / Și m-am detestat". (*Eu, supraviețuitorul*). A evita să vorbești despre crimă, scriind de pildă despre copaci, înseamnă să fii complice la crimă - o spune cât se poate de explicit într-un alt poem. Timpul ororii trebuie descris în poezie exact așa - ca timp al ororii: „În vremurile întunecate / Se va mai și cânta? / Da, se va mai și cânta. / Despre vremurile întunecate" (*Motto* la *Svendborger Gedichte*). E tot ce poate fi mai străin de odele lui Aragon pentru pre-KGB, de imundițiile atâtor altor scriitori care într-adevăr, așa cum spune Judt, nu s-au sfiit să justifice crima, sau chiar s-o celebreze. Brecht, alături de Neruda și de Parra și de Istrati, și de atât de puțini alții, nu a acceptat și nu a justificat răul. Fiindcă pentru el răul nu e natural; e nevoie de efort ca să concepi răul și să-l pui în practică, cum o spune în *Masca răului*, alt poem scurtissim, unul dintre poemele lui etalon: „Pe peretele meu atârnă o sculptură japoneză, / Masca unui demon rău, lăcuită cu aur. / Plin de milă îi observ / Venele umflate de pe frunte, arătând / De cât efort e nevoie ca să fii rău". Între Hobbes, pentru care omul e rău de la natură, și Rousseau, pentru care omul e întotdeauna bun, alegerea lui Brecht e limpede: el merge pe mâna lui Rousseau. Și pentru el răul e un artefact, o construcție mentală, a cărei concepere și transplantare în real presupune întotdeauna efort. Și care, simetric, nu poate fi combătut decât cu un alt artefact, o altă construcție mentală, mai precis o construcție verbală - care și ea presupune efort, te face să gâfâi precum alergarea, încearcă să unească pe cât posibil mai rapid creierele și inimile – pentru a le determina să se revolte împotriva răului și să-l anihileze.

Și abia acum se vede diferența dintre teatrul lui Brecht, construit pe *Verfremdungseffekt*, și poezia lui. E adevărat, și teatrul, și poezia au drept criteriu suprem utilitatea: amândouă trebuie să unească eficient creiere și inimi pentru a le determina să se revolte împotriva răului. Însă în teatru asta se întâmplă pe suprafețe mari, *V-effekt* presupune deconstrucția iluzie pe perioade mari de timp și pe suprafețe ample de text – și, de asemenea, eliminarea oricărei identificări posibile a spectatorului cu iluzia estetică de sub ochi („Nu priviți cu ochi atât de romantici!"). În vreme ce poezia, cu totul dimpotrivă, e rapidă, aleargă în decurs de câteva versuri de la un creier la altul, de la o inimă la alta, conectându-le - fără artificii estetice, dar și fără să se complice în a le denunța neîncetat, precum în teatru.

Fiindcă în poezie, spre deosebire de teatru, Brecht încă mai are credință. Încă mai crede în cuvinte, încă mai e convins că numirea e de ajuns pentru a modifica realitatea: „Și am crezut dintotdeauna că cele mai simple cuvinte / Ar trebui să fie de ajuns. / Dacă spun cum sunt lucrurile / Inima oricui trebuie să fie făcută țăndări" (*Și am crezut dintotdeauna*). Cele mai simple cuvinte sunt suficiente: pentru a schimba realitatea și (ceea ce e mult mai complicat) pentru a face inimi țăndări. Trebuie doar spuse lucrurile cum sunt. Fără înstrăinare, fără distanțare. Și răul se va face, la rândul lui, țăndări.

Acknowledgment: This project has received funding from the European Research Council under the European Union's Horizon 2020 research and innovation program (grant agreement No. 101001710)

Note

1. Peter Sloterdijk, *Reguli pentru parcul uman* (București: Humanitas, 2003); în engleză, conferința devenită carte a lui Sloterdijk a fost redenumită *Rules for the Human Zoo: A Response to the „Letter on Humanism"*. V. Sage Journals, no. 1 (2009): 12-28.
2. Articolul de față integrează și extinde două articole anterioare, publicate în numerele din 2023 ale revistei *Poesis internațional*: Radu Vancu, „Aleksander Wat. Un portret", *Poesis internațional*, nr. 1 (2023): 9-14, respectiv „Brecht, poetul. Cele mai simple cuvinte ar trebui să fie de ajuns", *Poesis internațional*, 2 (2023): 17-21. Am scris cele două articole înainte să citesc cartea lui Gabriel Andreescu despre abordarea umanistă a eticii memoriei, apărută în urmă cu mai puțin de două săptămâni. În timpul lecturii ei, am înțeles că ceea ce scrisesem despre Wat și Brecht e un exercițiu de etică a memoriei aplicată asupra literaturii - de unde și ideea de a valorifica cele două articole într-un studiu comun, care să inițieze o serie mai amplă de astfel de cercetări în care instrumente și preocupări ale eticii memoriei să fie importate în domeniul studiilor literare. Merită spus, așa cum o face și Gabriel Andreescu, că sintagma „abordare umanistă a eticii memoriei" apare (probabil pentru prima dată) la Avishai

Margalit, *The Ethics of Memory* (Cambridge: Harvard University Press: 2004), carte seminală pentru devenirea respectivului câmp de studiu.

3. Pentru o discuție contemporană mai amplă privind modul în care juristul Raphael Lemkin a propus conceptul de genocid în 1946, precum și felul în care acest concept a fost modificat la presiunea directă a lui Stalin și Molotov în 1948 astfel încât să excludă uciderea în masă a comunităților politice, v. Gabriel Andreescu, *Globalizarea ipocriziei. Pentru o abordare umanistă a eticii memoriei* (Iași: Polirom, 2023), 136-146. Tot aici, Andreescu arată cum, pentru a suplini această carență a conceptului juridic de genocid, au fost introduse în practica juridică internațională conceptele de politicid (Barbara Harff și Rudolph J. Rummel), clasicid (Michael Mann), genocid de clasă (Stéphane Courtois).
4. Peter Sloterdijk, *Mânie și timp. Eseu politico-psihologic* (București: Art, 2014).
5. Aleksander Wat, *Secolul meu. Confesiunile unui intelectual european* (București: Humanitas, 2014).
6. Marci Shore, *Caviar and Ashes: A Warsaw's Generation Life and Death in Marxism, 1918-1968* (New Haven: Yale University Press, 2009).
7. Marci Shore, *The Taste of Ashes: The Afterlife of Totalitarianism in Eastern Europe* (New York: Crown Publishing, 2013).
8. Wat, 55.
9. Wat, 468.
10. Wat, 16.
11. Shore, *Caviar and Ashes*, 335.
12. Shore, *Caviar and Ashes,* 342.
13. Wat, 468.
14. Wat, 359.
15. Wat, 151.
16. Shore, *Taste of the Ashes*, 222.
17. Wat, 30.
18. Shore, *The Taste of Ashes,* 186.
19. Shore, *The Taste of Ashes*, 243.
20. Shore, *The Taste of Ashes,* 356.
21. Shore, *The Taste of Ashes,* 265.
22. Peter Watson, *A Terrible Beauty: The People and Ideas That Shaped the Modern Mind. A History* (London: Phoenix Press, 2001), 229.
23. Yuval Sharon, „A Brecht for Our Time: On *The Collected Poems of Bertolt Brecht*", *Los Angeles Review Of Books*, March 26, 2019.
24. Siegfried Streller, „Nachwort", în Bertolt Brecht, *Gedichte* (Leipzig: Reclam, 1976), 136.
25. Tony Judt și Timothy Snyder, *Gânduri despre secolul XX* (București: Litera, 2021), 128.

Bibliography

Andreescu, Gabriel. *Globalizarea ipocriziei. Pentru o abordare umanistă a eticii memoriei*. [The Globalization of Hypocrisy. For a Humanistic Approach of Memory Ethics]. Iași: Polirom, 2023.

Brecht, Bertolt. *Gedichte* [Poems]. Leipzig: Reclam, 1976.

Judt, Tony, and Timothy Snyder. *Gânduri despre secolul XX* [Thinking the Twentieth Century]. București: Litera, 2021.

Margalit, Avishai. *The Ethics of Memory*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

Streller, Siegfried. "Nachwort" [Afterword]. In Bertolt Brecht. *Gedichte* [Poems]. Leipzig: Reclam, 1976.

Sharon, Yuval. "A Brecht for Our Time: On *The Collected Poems of Bertolt Brecht*." *Los Angeles Review of Books*, March 26, 2019.

Shore, Marci. *Caviar and Ashes: A Warsaw's Generation Life and Death in Marxism, 1918-1968*. New Haven: Yale University Press, 2009.

Shore, Marci. *The Taste of Ashes: The Afterlife of Totalitarianism in Eastern Europe*. New York: Crown Publishing, 2013.

Sloterdijk, Peter. *Mânie și timp. Eseu politico-psihologic* [Rage and Time. A Psychopolitical Investigation]. Bucharest: Art, 2014.

Sloterdijk, Peter. *Reguli pentru parcul uman* [Rules for the Human Zoo]. Bucharest: Humanitas, 2003.

Sloterdijk, Peter. "Rules for the Human Zoo: A Response to the 'Letter on Humanism'." Sage Journals, no. 1 (2009): 12-28.

Vancu, Radu. "Aleksander Wat. Un portret" [Aleksander Watt. A Portrait]. *Poesis internațional*, no. 1 (2023): 9-14.

Vancu, Radu. "Brecht, poetul. Cele mai simple cuvinte ar trebui să fie de ajuns" [Brecht, the Poet. The Simplest Words Should Suffice]. *Poesis internațional*, no. 2 (2023): 17-21.

Wat, Aleksander. *Secolul meu. Confesiunile unui intelectual european* [My Century]. Bucharest: Humanitas, 2014.

Watson, Peter. *A Terrible Beauty: The People and Ideas That Shaped the Modern Mind. A History*. London: Phoenix Press, 2001.