

COM PODEM LLEGIR BRECHT AVUI?

Marisa Siguan

Universitat de Barcelona

La meua primera reacció davant de la invitació de Ricard Salvat a participar en aquestes Jornades commemoratives del centenari Brecht va ser de sorpresa: Brecht, el provocador, el protestatari, el petarder, ja és un clàssic, un subjecte pacient de celebració centenària? La veritat és que resulta molt estrany. I el seu centenari se celebra en un moment en què semblava disminuir l'interès i la polèmica a l'entorn de la seva figura. Això sí: una vegada inclòs al cànon, elevat a la categoria de clàssic susceptible que se celebri el seu centenari, és de rigor prendre nota d'ell.

Podem fer reflexions sobre les característiques del fi de mil·lenni que vivim i sobre les causes del descens en l'interès per Brecht. No sé si prendre en compte que som en un nou canvi de segle, fins i tot de mil·lenni, i en un moment de bastant desconcert, també existencial: sembla que això succeeix en els canvis de segle al llarg de la història. És com si tinguéssim més interès per les preguntes que per les respostes, per la reflexió sobre la impossibilitat de narrar històries que per les mateixes històries.

Però si d'alguna cosa serveixen els centenaris és per a replantejar discussions, en definitiva, per a buscar i registrar quines són les noves propostes de lectura, per a experimentar-hi a partir de l'entusiasme d'uns pocs —o de no tan pocs—.

Deixant de banda ara la reflexió que puguem fer sobre els gustos i les preferències de la nostra època, hi ha un factor que és universal i afecta totes les èpoques i autors, i és el següent: per tal que un autor es continuï llegint, representant, al llarg del temps és necessari que cada generació, cada època, trobi una manera pròpia de llegir-lo.

La meua generació va rebre l'obra de Brecht en relació directa amb la lluita contra el franquisme. Vam ser testimonis de les dificultats a l'hora de representar les seves obres, de representacions semiclandestines, de vegades *amateurs*, fetes amb molt pocs mitjans, i de les seves obres vam rebre fonamentalment un missatge de lluita, de confrontació amb el sistema. Afegiré que va ser molt important que el rebéssim, que d'aquesta manera el seu teatre va formar part de tot un projecte de renovació social, política i artística, que ens va obrir nous horitzons. I parlo des de la perspectiva de joves estudiants de lletres que anaven al teatre per interès; no érem actors, autors o dramaturgs ni preteníem ser-ho: és a dir, parlo de públic, no de professionals del teatre. Anàvem al teatre a buscar una cosa: idees. També hi anàvem per passar-nos-ho bé, evidentment, però les dues coses estaven lligades, i en aquell moment tot estava supeditat al primer aspecte, el de les idees. Sense saber-ho, érem schillerians: el teatre com a tribuna. Al nostre horitzó passat hi havia el maig del 1968, i una consciència il·lustrada de modernitat. Recordo posades en escena de Ricard Salvat (*La bona persona de Sezuàn*, *Terror i misèria del*

tercer Reich),¹ de Fabià Puigserver, (*Mahagonny*, o entre les últimes obres que va muntar, també una magnífica *La bona persona de Sezuan* al Mercat de les Flors), una *Òpera del bandit*, del grup Tábano a la Sala Villarroel, les traduccions de Feliu Formosa, una esplèndida *Mare Coratge*, de Lluís Pascual, al Teatre Nacional, etc.

Però la veritat és que, exceptuant aquest any amb la celebració del Centenari, últimament la presència de Brecht s'havia reduït molt als escenaris, no només al nostre país, també a Alemanya, i amb motiu del centenari s'ha dit que les seves obres havien desaparegut pràcticament de l'escena alemanya (Thomas Steinfeld a *Frankfurter Allgemeine Zeitung*),² s'ha observat que encara que s'hagin programat un total de cent setanta-una representacions d'obres seves arreu del món, ningú no vol veure la major part d'aquestes peces (Peter Iden a *Frankfurter Rundschau*).³ De tota manera, les representacions han estat programades, i no sembla que el públic hi hagi faltat.

Deia abans que qualsevol obra només sobreviu al pas del temps si els lectors troben diferents, o noves, formes de llegir-la. L'obra seria com una pedrera de significats possibles, extensa, però evidentment no il·limitada: no tots els significats són possibles. Voldria plantejar la meua participació en aquestes Jornades des d'aquesta perspectiva: una reflexió sobre les lectures de Brecht. Crec que és un autor que es presta molt a aquest tipus de reflexió per la seva manera d'entendre la pràctica teatral.

«No tinc cap necessitat que perduri un pensament meu», escrivia Brecht l'any 1925, «però voldria que tot es mengés, es transformés, s'utilitzés fins al final». Podem no creure'l, considerar que l'afirmació forma part de la seva posa, de la seva constant actuació, de la *captatio benevolentiae* d'un autor presumit, podem considerar que hauria estat encantat amb la seva pervivència, amb la celebració del seu centenari. Però això és indiferent, crec: ja no viu, va tenir (potser) la sort de morir just a temps per no haver-se de complicar amb compromisos incòmodes ni d'haver de viure i fruit la seva transformació en estàtua. Proposo creure en la seva paraula, en definitiva, també forma part de la seva obra, i ser conseqüents amb ella: amb la idea de menjar, de canviar i d'utilitzar. Una idea de plaer intel·lectual i corporal per al tracte amb el seu teatre.

Ell mateix era escèptic respecte a tot. «Tot necessita canvis» es va convertir en lema del seu treball i de la seva vida. Així, doncs, ell mateix proposa la controvèrsia, també amb la seva obra.

Les valoracions negatives actuals consideren que la seva obra (o com a mínim una bona part d'ella, la més didàctica) està invalidada avui per l'enfonsament dels sistemes polítics del socialisme real, per la realitat mateixa d'aquest socialisme periclitat, pel lamentable desenvolupament de l'ex-República Democràtica d'Alemanya, perquè la idea que el món sigui transformable per la via de l'art resulta ingènua, perquè el didactisme exacerbant resulta limitador, incòmode, fins i tot avorrit.

Als anys setanta ja es podien sentir a l'Alemanya Occidental crítiques de les obres més didàctiques de Brecht. Argumentaven que la societat de la qual havien sorgit no tenia ja res a veure amb l'actual, que els havia passat el temps.⁴ Però entre nosaltres no només no els havia passat el temps, sinó que tot just s'estava començant a representar Brecht. D'altra banda, aquelles crítiques camuflaven un factor fonamental: semblaria com si el crític no estigués, en principi, en desacord amb el suposat missatge idealista, però que considerava que ja no hi havia lloc per a ell. I així es feia innecessària una discussió de desacords fonamentals pel que fa al teatre. Però deixem això de banda, com a mínim de moment. I fem el joc a les crítiques negatives.



Galileo Galilei, de Bertolt Brecht. Decorat: Hans Ulrich Schmückle. Figurins: Syltla Busse. Direcció: Manfred Wekwerth i Joachim Tenschert. Berliner Ensemble. Estrenada el 10 de novembre de 1978 al Theater am Schiffbauerdamm de Berlín. (Vera Tenschert)

L'aspecte que sembla haver quedat més obsolet de Brecht és el didacticisme, aquesta actitud de transmissió d'un missatge tancat. Crec que això té a veure també amb el fet que Brecht hagi quedat inclòs i fixat al cànon literari: els textos proposen significats, contenen possibilitats diverses de ser llegits, però les diferents lectures individuals, les posades en escena, són interpretacions tancades, tendeixen a ser unívokes; en ser visuals, concretitzen, i l'espectador ha de respondre creant, fixant un significat concret. I és evident que el teatre de Brecht es va crear en unes circumstàncies històriques i en la lluita contra una societat determinada, com a resultat d'una anàlisi marxista de la realitat. En aquest sentit conté un missatge per transmetre, proposa una utilització determinada. I encara que potser ara diguem que aquest missatge no ens interessa, la història dirà si es donen situacions en les quals es podrà recórrer a ell encara: a molts llocs del món, jo diria que sí. Al marge de la funció que ha complert per a nosaltres, vegeu la funció que ha complert i compleix al Brasil, o a Sud-àfrica.

Però suposem per un moment que aquest aspecte és el que ja ens interessa menys en l'obra de Brecht, i per tant que les obres que menys ens interessin són les d'un clar missatge didàctic: els *Lehrstücke* per començar. Però, a l'hora de descartar obres pel seu missatge, ens

adonarem que a moltes el missatge en qüestió tampoc no és tan evident, o que la problemàtica que plantegen deixa oberts buits, forats que moltes lectures tancades han tapat, per dir-ho d'alguna manera, però que continuen estant, que intriguen, inquieten, qüestionen. Sense comptar que les primeres obres de Brecht no plantegen aquest missatge suposadament tancat, sinó que provoquen, satiritzen, posen el dit a les ferides. Són les que ara i aquí més es representen: *L'òpera de tres rals* i *Mahagonny, Tambors en la nit*, *A la jungla de les ciutats* (esplèndidament posada en escena per Ricard Salvat ara al Mercat de les Flors), *El casament dels petits burgesos*...

De manera que..., quin és en definitiva aquest tan vilipendiat missatge?

Ara es tractaria de buscar lectures de Brecht que minimitzessin el dit didàcticament aixecat que ens molesta, lectures que obrissin de nou els forats, els buits. Per posar exemples d'aquests aspectes provocadors: el personatge del jutge Azdak, subversiu per a qualsevol ordre, al *Cercle de guix caucasià*, o el personatge del Puntila embriac, o el joc amb les versions del *Galileu*. Si adoptem la idea de Hölderlin (i Brecht va treballar amb entusiasme sobre el llenguatge de Hölderlin a la traducció d'*Antígona*) que el significat, el contingut d'una obra, es va manifestant a través del temps per mitjà de les diferents lectures, per mitjà de la cadena de lectures i traduccions (també lectures, finalment) que s'estableix per sobre les èpoques i llengües aïllades, es tractaria de buscar aspectes nous, de valorar aspectes de l'obra de Brecht que han quedat descuidats.

El primer, crec, seria el valor poètic del llenguatge de Brecht.

Al conegut poema «Als nascuts després», Brecht lamenta els seus temps com a temps «en els quals parlar d'arbres és gairebé un crim, perquè implica silenci sobre tants delictes», uns temps en els quals «aquell qui riu no ha sabut encara la terrible notícia». Crec que aquestes imatges reflecteixen la seva relació amb el llenguatge poètic i concretament amb la lírica: li agradaria parlar sobre arbres, sols que... és un crim. Però de tant en tant la lírica se li escapa, per dir-ho d'alguna manera. I en moltes de les seves obres hi ha moments d'un valor poètic extraordinari. Per esmentar-ne només dos exemples: el duo de Paul i Jenny sobre el vol d'una parella de grues a l'escena 14 de *Mahagonny*, segons Karl Kraus el més bell poema d'amor de la literatura alemanya, i l'escena de la muntanya Hatelma del *Puntila*.

Puntila, embriac, realitza, enfilat sobre les taules i cadires amuntegades a la seva cambra per simular la muntanya que no pot veure, una descripció bellíssima d'una naturalesa relativament intacta: els arbres, parlar dels quals és un crim, però que són imprescindibles per a la supervivència, podríem dir.

Aquests arbres impossibles, però necessaris, es mostrarien també al vol de les grues, o a la *Boda dels petits burgesos*, que el Théâtre de l'Odéon acaba de representar a Barcelona, en la rebel·lió del matrimoni petit burgès noucasat que, després de la desastrosa festa, es riu dels invitats i, malgrat els mobles trencats i el fracàs del banquet, es llença amb entusiasme al llit (que també es trencarà, és clar), o a *La bona persona de Sezuan* en l'aposta enamorada de Shen-Te per l'aviador. En els moments més lírics de les obres de Brecht hi ha tot un potencial de sentit humà que supera àmpliament els àmbits d'un suposat dit aixecat amb finalitats didàctiques i moralitzants. Especialment perquè assenyalen moments que el desenvolupament de l'acció s'encarrega de frustrar, de forma que romanen com a possibilitats no realitzades, com a cons-

tituents d'anhel i de malenconia. Com a marques d'una utopia d'humanitat: una utopia que encara continuem sense haver realitzat. En aquests moments no hi és present l'arrogància del dit aixecat, de la veritat. Només l'anhel, que ens commou: precisament perquè no posseïm la veritat d'una utopia, ni l'arrogància del dit aixecat, ens commou la recerca, també la tematització irònica de la recerca de la utopia.

Heiner Müller, hereu intel·lectual de Brecht, deia que Brecht era «Un geni líric, empès cap al drama per la situació mundial. La resta era *Störungssuche*, recerca de molèsties, de disharmonies, i aquesta recerca són les paràboles».⁵

Crec que a més de geni líric era també un home de teatre, malgrat el que digui H. Müller, i no només per la situació mundial. Però és cert que a les seves obres és present un importantíssim element líric, o de paròdia de la lírica, que ha estat oblidat sovint en benefici de les idees, de la bandera vermella que es penjava, per dir-ho així, de la finestra de la representació. Amb això no se li feia un gran servei.

Aquest en seria un primer aspecte.

Un altre aspecte per valorar seria el còmic, l'irònic, el «viperí» si es vol. Que va molt més enllà del distanciament, del *V-effekt* i del dit aixecat, i que inclou un element alliberador, fins i tot catàrtic, fins i tot aristotèlic, també culinari, utilitzant la terminologia del mateix Brecht, que tant es va esforçar a fer evident el contingut didàcticament crític de *L'òpera de tres rals* a la *Novella de tres rals*. La novella no va tenir mai el valor de *L'òpera*, entre altres raons perquè precisament aquest valor còmic es perdia.

També el contingut tràgic se li escapa de vegades, s'introdueix en el distanciament, arriba a determinar-lo, fins i tot a qüestionar-lo. En aquest sentit és significativa la història de les representacions (adaptacions, lectures) de la *Mare Coratge*. Quan es va estrenar a Zuric el 1941, no havia arribat a temps la partitura de Paul Dessau i es va representar amb música del compositor suís Paul Burckhard, una bonica música melòdica inspirada en les cançons dels anys vint. L'obra va tenir un èxit espectacular. I Hans Mayer, el professor i crític, present a l'estrena, narra al seu *Record sobre Brecht* com Brecht estava molt disgustat, de fet furiós, amb l'estrena, on no es va arribar a cap tipus de distanciament, tampoc musical. Brecht va imposar una disposició que obligava a partir de llavors a interpretar l'obra sempre amb la música de Paul Dessau. Però Hans Mayer recorda amb nostàlgia aquella primera música, que prefereix a les «interessants partitures del meu amic Paul Dessau»⁶ (així escriu), i també la recordava amb nostàlgia Therese Giehse, la mare Coratge de l'estrena.

Quan es va tornar a escenificar la *Mare Coratge* a Zuric en honor a Brecht a la seva tornada de l'exili el 1948, ara amb la música de Dessau, tampoc no va funcionar el distanciament respecte de la figura de la mare Coratge. L'obra també va tenir un èxit espectacular. I Brecht es posava furiós quan llegia a les crítiques que el seu personatge de la mare Coratge era una gran figura tràgica, una Níobe. Per Brecht, era tot menys això. «No m'interessa si la Coratge arriba a veure (a entendre) o no. El que m'interessa és que l'espectador vegi (que compregui)», deia en una discussió amb Friedrich Wolf sobre la qüestió de si la protagonista evolucionava, experimentava una transformació schilleriana al llarg de l'obra.⁷ De manera que quan el 1949 es va representar a Leipzig i el molt ortodox crític marxista F. Erpenbeck va intentar demostrar aquest mateix procés d'evolució de la protagonista cap a la consciència correcta, Brecht també estava molt incòmode.⁸



El cercle de guix caucasià, de Bertolt Brecht. Decorat: Manfred Grund.
Figurins: Annemarie Rost. Direcció: Peter Kupke. Berliner Ensemble. Estrenada el 20 d'abril de
1976 al Theater am Schiffbauerdamm de Berlín. (Vera Tenschert)

Nogensmenys, la història d'aquest —segons Brecht— malentès que suposa identificar-se tràgicament amb la mare Coratge continua, i de manera molt fructífera, diria jo. El defensa G. Tabori, per exemple, quan comenta l'actitud de Brecht respecte a Helene Weigel interpretant la mare Coratge en l'última escena de l'obra, quan la mare Coratge continua, morta els seus tres fills, tirant tota sola del seu carro:

Brecht said, «I don't want people to feel sorry for you, you're a bad girl, and try that again». I mean, she tried everything, she fell down and he said no, no, no... But where he made a mistake, I think, is that he wanted the audience to feel that Mutter Courage is bad.

That was a mistake?

Well, he tried to do it, it was his mother problem. But no matter how you do the play, she is the heroine! She loses three kids, and it doesn't matter what she does, you feel sorry for her. That's what the play is about.⁹

Si penso en la *Mare Coratge* posada en escena per Lluís Pascual tinc una sensació similar: a la consciència de denúncia de la crueltat i l'absurd de la guerra s'hi uneix una certa compassió

per la protagonista, per la seva horrible vitalitat i la seva ceguesa, també per la seva manca de perspectives. Com hagués pogut tenir-ne, d'altra banda? Si n'hagués tingut, no hi hauria hagut drama!

L'art és un mecanisme de desorientació, la construcció d'un llenguatge que ens ha de possibilitar una percepció nova, no automatitzada per l'ús i la vida quotidiana, de les coses. Ja ho van dir els formalistes russos. El llenguatge poètic és el que torna la «pedror» a la pedra, que torna a fer realitat el dolor. El llenguatge de l'art és un llenguatge construït, que es basa en procediments de distanciament respecte del llenguatge quotidià. El seu objectiu, com deia: tornar-nos la capacitat de percebre les coses. El distanciament és per tant un procediment habitual de l'art, de fet és un dels elements que defineixen el llenguatge de l'art, de tot art.

Quan Brecht defineix el distanciament, fa tota una proposta de llenguatge, de mètodes de produir el distanciament, de propiciar la destrucció de la «culinària» il·lusió teatral. Ho aplica de forma radical al seu treball, ho converteix en instrument fonamental del seu llenguatge. Distanciar, al seu teatre, és fonamentalment interrompre, citar (citar música, citar gestos, interrompre l'acció).

Utilitza sistemàticament la cita, la paròdia, una ironia que en principi no té res a veure amb la ironia romàntica. La ironia romàntica remet al món com a teatre, a un anhel d'harmonia universal: Brecht remet a un contingut didàctic. Excepte que, com veiem, de vegades la cita, la paròdia i la ironia se li escapen, subverteixen la didàctica en benefici del joc.

Però, certament, si considerem l'art com a mecanisme de desorientació, com a llenguatge per a fer-nos percebre una nova visió de la realitat, de l'entorn, Brecht ho va fer; ho va aconseguir àmpliament. Sols que, amb el pas del temps i l'ús, tot llenguatge s'assimila, es petrifica, s'automatitza, s'inclou a la norma contra la qual en un principi va sorgir en forma de protesta, de provocació.

De manera que el problema de la nostra percepció actual de Brecht no és només que l'hem rebut molt insistentment des d'aquesta actitud moralitzant de dit aixecat, sinó també que el seu llenguatge, els seus procediments de distanciament s'hagin pogut fossilitzar.

Quan Brecht escrivia que el seu teatre s'havia de «menjar, canviar, usar» tenia una idea clara de com ell volia que s'utilitzés, com és lògic. Però si som conseqüents amb la seva proposta arribarem a la formulació radical de Heiner Müller, «utilitzar Brecht sense criticar-lo és trair-lo». I criticar-lo té un significat molt ampli. Jo diria: llegir totes les seves possibilitats. És a dir, inevitablement: adaptar-lo.

A mesura que anem esgranant pensaments sobre les dificultats i la necessitat de rellegir Brecht, ens pot ser d'ajut recórrer a les adaptacions que el mateix Brecht va fer d'altres autors.

És sabut que Brecht va manifestar que tractava «amb una fonamental laxitud les qüestions de propietat intel·lectual»: així va respondre als escàndols provocats per la utilització de poemes de Villon a *L'òpera de tres rals*, basada en la *Beggars Opera*, de John Gay, en una genial adaptació que converteix l'obra en una obra pròpia de Brecht. És a dir: també ell practicava el «menjar, canviar, usar» respecte de la tradició. Quan es proposa adaptar altres autors per representar-los és evident que ho practica: ho considera lícit. Ho realitza amb una coherència radical en funció de la interpretació, de la lectura que ell fa de l'obra. Amb la *Vida del rei Eduard II*, de Marlowe, procedeix a còpia de tallar i simplificar dràsticament. Treballa en col·laboració amb

Feuchtwanger, utilitzen la traducció existent de Walter Heymel (i la citen escrupolosament), però també se serveixen directament de l'original, i en varien fragments. El treball en aquesta obra inaugura el que més endavant serà el sistema de treball típic de Brecht: en equip i discutint, variant i provant constantment, realitzant una producció col·lectiva.

Fonamentalment, l'adaptació de Brecht consisteix a simplificar l'acció, que a Marlowe conté infinits matisos d'intriga política. En simplificar-la, Brecht aparentment despolititzava el contingut de l'obra. Però això és només aparença. En quedar l'acció molt més centrada en els avatars i capricis del rei d'Anglaterra, es mostren més clarament les conseqüències que té sobre el poble la seva trajectòria vital; i en adquirir el poble un protagonisme més important, augmenta el contingut polític i l'actualitat de l'obra, que ara respon més clarament a una denúncia de les conseqüències que tenen determinades polítiques sobre la massa de la població: per exemple, i per començar, la guerra, la fam. Durant els suposadament daurats anys vint, aquesta perspectiva confereix una gran actualitat a l'obra, percebuda pels seus espectadors sense necessitat d'haver de ser ambientada a l'època. Els autors mantenen també un llenguatge versificat d'una extraordinària força expressiva. Però Brecht no es limita a aquest aspecte didàctic, per dir-ho d'alguna manera. Brecht també treballa sobre els personatges del rei i de Gaveston. Personalitzat el drama, el rei és definit a la seva mort de la manera següent:

[...] Eduard segon,
que no sabia, sembla ser; quin dels seus enemics
el recordava, que no sabia
quina nissaga sobresortia per damunt del seu cap,
ni el color de les fulles dels arbres, ni l'estació de l'any,
ni la posició de les constel·lacions. Oblidat de si mateix va morir
en la misèria.¹⁰

Com diu Hans Mayer, aquest personatge resta suggestivament encadenat a la sèrie dels que no saben i dels indiferents de la *Hauspostille* (*Almanac domèstic*).¹¹ (I posa de nou una nota discordant al suposat Brecht moralista del dit aixecat).

Totes les adaptacions que va fer Brecht d'altres autors segueixen aquest mateix criteri d'usar l'obra segons les circumstàncies i els propòsits de l'adaptador.

Un cas interessant és el de Shakespeare, que Brecht va trigar bastant a atrevir-se a adaptar. De fet, hem d'agrair la *Vida del rei Eduard II* a aquest pudor, o respecte, inicial: al contracte amb els «Kammerspiele» de Munic que Brecht va firmar el 1922, hi figurava la representació d'una obra de Shakespeare. Brecht ho va esquivar amb l'obra de Marlowe i no va treballar sobre Shakespeare fins el 1925 amb el *Coriolà*. El personatge de Coriolà tendeix a convertir-se, en Brecht, en un heroi que al llarg de la història resulta cada vegada més inútil (més prescindible) en la mesura que el poble va assumint funcions polítiques: la seva tragèdia està en el fet que la història evoluciona sense ell, i finalment fins i tot en contra d'ell. Perd el lloc central que ocupa sempre a Shakespeare; la perspectiva es trasllada des del subjecte mateix i la seva tragèdia personal cap enfora, cap a l'objectivitat del transcurs de la història.

També per adaptar Brecht és necessari atrevir-s'hi.

Jo proposava al començament considerar l'obra d'art com una pedrera de significats possibles, però limitats: són possibles molts significats, moltes lectures, però no totes. Si fins ara hem



Baal, de Bertolt Brecht. Decorat i figurins: Manfred Grund. Direcció: Alejandro Quintana. Berliner Ensemble. Estrenada el 12 de desembre de 1987 al Theater am Schiffbauerdamm de Berlín. (Vera Tenschert)

parlat d'actituds utilitaristes, d'usar i canviar, com feia el mateix Brecht, i també de buits, de forats a les seves obres que les porten més enllà de qualsevol propòsit didàctic, ara voldria parlar dels confins, dels límits d'aquests plantejaments.

A saber: la perspectiva que il·luminen, que enriqueixen o que traspassen parteix d'una utopia d'humanitat, que resulta d'un vitalisme extraordinari. La seva concepció política bàsica, en un sentit ampli del terme, la seva concepció de crítica i provocació a la societat i al present històric, aquesta ha de continuar present a cada adaptació. Per dir-ho amb termes actuals: Brecht és un autor lligat als ideals d'emancipació de la humanitat heretats de la Il·lustració, és un autor modern, no és un autor postmodern.

Per acabar amb aquestes disquisicions sobre el fet de llegir i rellegir Brecht voldria reprendre la idea de recuperar els aspectes provocadors, lírics, tràgics, del seu llenguatge, els «forats», els «buits» que esmentava abans, l'anhel d'una utopia d'humanitat.

Brecht considerava la seva època com una època en què parlar d'arbres era gairebé un crim, però no va aconseguir no parlar-ne. Va formar part d'una generació que va canviar de fronteres més sovint que de sabates, que sabia que:

També l'odi contra la baixesa
Endureix les faccions.
També la ràbia contra la injustícia
Fa més ronca la veu. Ai! Nosaltres
Que volíem preparar el terreny per a l'amabilitat
No vam poder ser amables.¹²

Brecht tenia als anys trenta un exemplar de l'*Oráculo manual y arte de Prudencia*, de Baltasar Gracián, traduït per A. Schopenhauer com a *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*, en una edició feta a Leipzig l'any 1931. L'hi havia regalat Walter Benjamin. L'exemplar està molt subratllat: és evident que Brecht el va llegir amb interès. Benjamin hi havia escrit com a dedicatòria una cita de *L'òpera de tres rals*, de Brecht: «Per a aquesta vida, l'ésser humà no és prou llest». Volia substituir la «Schlauheit», la llestesa, per un «Manual d'enginy»? L'enginy com a mitjà d'ajut en temps difícils? El jesuïta espanyol proposa regles de conducta per a uns temps en què l'ésser humà viu perillosament en una societat on s'ha de moure sense tenir en compte criteris i normes de moralitat, de consciència, sinó tàctiques i estratègies, on els sentiments són una debilitat que s'ha d'amagar, i en tot cas fingir, on s'ha d'ocultar la pròpia humanitat. L'època en què s'escriu el «Manual» queda equiparada als anys trenta: una societat entesa com un espai perillós on l'individu queda definit a partir dels ulls dels altres, on l'individu va configurant la seva vida com a actuació a dalt d'un escenari infinit.¹³

És molt significatiu estudiar quins són els aforismes que subratlla Brecht, com si es construís un manual propi de comportament i supervivència. D'entre aquests aforismes destaquen els següents (tradueixo ara de l'edició alemanya, que és la que Brecht utilitza!):

«L'esperança de rebre, però mai de satisfer l'esperança completament.»

«Deixar poc clar el que un pretén —imitar l'acció divina a còpia de deixar la gent entre les suposicions i el desconcert, la intranquil·litat—.»

«Saber-se'n privar.»

«Mai emprar més força de la necessària.»

«Si un encara està formant-se, mantenir-se a prop dels excel·lents, però quan és un home fet, a prop dels mediocres.»

«El més difícil de córrer és aturar-se.»

«Qui no sap res, tampoc viu.»

«Buscar algú que ajudi a suportar la desgràcia.»

O un aforisme que el mateix Brecht va practicar al llarg del seu exili: «Mai atreure sobre un el destí del desgraciat per compassió envers ell.»

Sembla com si Brecht es compongués a partir de Gracián un manual de comportament, de regles, que tenen com a comú denominador la funció de crear distància entre un mateix i els altres, de possibilitar la protecció i la supervivència de l'individu en una societat perillosa i agressiva on els ulls de l'entorn són enemics en potència.

Amb això, la distància —el distanciament?— adquireix sobtadament un nou matís: no és només un instrument de provocació, sinó de protecció, fins i tot corporal.

Sec al talús de la carretera.
 El xofer canvia la roda.
 No estic bé al lloc d'on vinc.
 No estic bé al lloc on vaig.
 Per què miro el canvi de roda
 Amb impaciència? (1953)¹⁴

Aquest és el Brecht que jo llegeixo. El seu poema «Als nascuts després» finalitzava amb una *captatio benevolentiae*:

Però vosaltres, quan haurà arribat l'hora
 Que l'home esdevindrà un ajut de l'home,
 Recordeu-nos
 Amb indulgència.

Els temps, òbviament, no han arribat. I no sé si podem dir «encara» no han arribat. De manera que em sembla que podem continuar llegint Brecht. Llegir-lo com a, i cito J.A. Hormigón, «estrateg del millorament de la condició humana»,¹⁵ o, tal com diu Ingeborg Bachmann, considerar la seva obra com a «intent de salvació irònic, catastròfic, punyent, grandíol».¹⁶ I amb això, continuar considerant-lo necessari, àdhuc, tal com diu Jaume Melendres, «imprescindible per a la salut pública».¹⁷

NOTES

1. Vegeu: X. Fàbregas «(Brecht) En Catalogne», a *Obliques* 20-21 (1979) p. 197 i s. I Orduña, J. *El teatre alemany contemporani a l'Estat Espanyol fins el 1975*. Barcelona: Institut del Teatre, 1988.
2. Citat a «Kulturchronik» 2, 1998, p. 16 a 20.
3. Íd., p. 16-17
4. («Nordsee Zeitung», Bremerhaven, a: *Alles was Brecht ist, Frankfurt*: Suhrkamp, 1997. P. 71. Referit concretament a *Die Mutter*, (La mare).
5. Citat a: Silberman, M. (ed.): *Theater der Zeit Arbeitsbuch*. The Brecht Yearbook, 23. 1998. P. 10.
6. Mayer, H. *Erinnerung an Brecht*. Frankfurt: Suhrkamp, 1998. P. 53.
7. Mayer, H. (íd.). P. 54.
8. Mayer, H. (íd.). P. 70.
9. Tabori, G: «Brecht Files. In Conversation with Martin Kagel (and Nikolaus Merck)». A: Silberman, M. (ed.): *Theater der Zeit Arbeitsbuch*. The Brecht Yearbook 23. 1998. P. 73.
10. Brecht, B. *Leben Eduards des Zweiten von England. Historie (nach Marlowe)*. A: *Gesammelte Werke I. Stücke I*. Frankfurt: Suhrkamp, 1967. P. 296.
11. Mayer, H.: *Historia maldita de la Literatura*. Madrid: Taurus, 1982.
12. «Als nascuts després», traducció de F. Formosa a «Poesia alemanya contemporània», Barcelona: Ed. 62, 1990 (Les millors obres de la literatura universal. Segle XX, 45). P. 181-182.
13. Quant a això, vegeu l'article de H. Lethen i E. Witiszla «Das Schwierigste beim Gehen ist das

Stillestehen. Benjamin schenkt Brecht Gracián. Ein Hinweis» A: «Theater der Zeit. Arbeitsbuch. The Brecht Yearbook 23» 1998. P. 142–147. Traduït a: «ADE Teatro», 70–71, octubre del 1998, monogràfic dedicat al centenari Brecht, p. 87–94 («Lo más difícil al andar es detenerse. Benjamin regala Gracián a Brecht. Una referencia»).

14. «El canvi de roda»: Traducció de F. Formosa a «Poesia alemanya contemporània». Barcelona: Ed. 62, 1990 (Les millors obres de la literatura universal. Segle XX, 45) P. 182.

15. A: «El legado de Brecht», CLIJ 11, 107, 1998. P. 25-32.

16. Bachmann, I. «Literatur als Utopie» a Werke, vol. IV. München: Piper, 1993 (3a. ed.) P. 255 i s.

17. J. Melendres. «El destino de las semillas y los preservativos». A: ADE Teatro, n. 70-71. Octubre del 1998, número monogràfic dedicat al centenari Brecht. P. 278.