

El Brecht de Formosa. Entre l'escenari eficaç i la concisió poètica*

Heike van Lawick

Universitat Jaume I. Departament de Traducció i Comunicació

Campus del Riu Sec

12071 Castelló de la Plana

lawick@uji.es

ORCID: 0000-0001-6857-4906



Resum

Per esbrinar a quins aspectes de Bertolt Brecht donà més importància el seu principal traductor al català, Feliu Formosa, que també muntà la primera representació d'una obra de Brecht a Catalunya, aquest article tracta de les teories de Brecht tal com Formosa les va assimilar i del pes que tingueren en la pràctica i en l'evolució del teatre independent. S'hi repassaran les obres de teatre de Brecht traduïdes per Formosa, tant per a la representació com per a la publicació, i també de la seua poesia. Quasi des de l'inici, Formosa treballava amb textos dramàtics i poètics de l'autor alemany, alhora que s'impregnava de les seues teories. El Brecht que Formosa ha incorporat a la cultura catalana és un autor multifacètic que combina perfectament l'eficàcia escènica i la concisió poètica per a fer-ne una arma al servei d'uns objectius de caràcter social i polític.

Paraules clau: Bertolt Brecht; Feliu Formosa; traducció; teatre independent.

Abstract. *Brecht by Formosa. Between effective staging and poetic conciseness*

This article deals with the dramatic theory of Bertolt Brecht and his reception by Feliu Formosa, who is the main Catalan translator of Brecht, and staged the first performance of a work by Brecht in Catalonia. The paper also analyses the influence of Brecht's theories on the so-called "independent theatre", and reviews Brecht's plays as well as his poetry, both translated by Formosa. The analysis shows that the Brecht brought in the Catalan culture by Formosa is a multifaceted author who perfectly combines scenic efficacy and poetic conciseness to turn them into a weapon at the service of social and political objectives.

Keywords: Bertolt Brecht; Feliu Formosa; translation; independent theatre.

* Aquest treball s'ha fet dins del marc dels projectes FFI2015-68867-P, finançat pel Ministeri d'Economia i Competitivitat, i UJI-B2017-58, finançat per la Universitat Jaume I.

Sumari

- | | |
|--|---------------------------------|
| 1. Introducció | 4. El Brecht poeta i el rapsode |
| 2. El Brecht teòric i el teatre independent | 5. Conclusions |
| 3. El teatre de Brecht traduït per Feliu Formosa | Referències bibliogràfiques |

Sprache ist eine Waffe. Haltet sie scharf.
(La llengua és una arma. Mantingueu-la afilada.)

(K. Tucholsky, «Mir fehlt ein Wort»,
Die Weltbühne 17-09-1929)

Hungriger, greif nach dem Buch: es ist eine Waffe!
(Famolenc, empunya el llibre: és una arma!)

(B. Brecht, *Lob des Lernens*)

Brecht era una arma i representava l'alternativa més clara
a una realitat teatral que volíem modificar

(Formosa en l'entrevista de Fernández Jubrías 2003: 20)

1. Introducció

Bertolt Brecht (1898-1956) va ser un dels escriptors i directors escènics alemanys més importants del segle xx, responsable d'una concepció nova de fer teatre que anomenà *èpic*. Començà a escriure a quinze anys i tingué el primer èxit a vint-i-quatre, amb *Trommeln in der Nacht* (traduït al català per Ramon Monton amb el títol *Timbals a la nit*). Va treballar amb músics com Kurt Weill, Hanns Eisler o Paul Dessau, amb el cabaretista Karl Valentin i amb els cineastes Slatan Dudow (*Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt*) i Fritz Lang (*Hängematten also die*). A causa de la seua posició política procomunista —sense haver militat mai en cap partit—, hagué d'exiliar-se en arribar al poder els nacionalsocialistes, l'any 1933. L'any 1949 tornà a la part oriental de Berlín, capital de la República Democràtica Alemanya. Amb Helene Weigel, la seua dona, hi fundà el Berliner Ensemble, una companyia de teatre pròpia que actuava, des del 1954, al Theater am Schiffbauerdamm. Tingué una forta influència com a dramaturg, amb algunes obres que continuen representant-se com a clàssics del segle xx, i va deixar escrits vora dos mil tres-cents poemes, una part dels quals han estat traduïts a moltíssimes llengües.

Tot i que el 1956, any de la mort de Brecht, ja devia ser relativament conegut a terres espanyoles (Orduña 1988: 27), a Catalunya l'introduïren, sobretot,

dues persones que havien estat a Alemanya i coneixien de primera mà el «teatre alemany modern i la seva culminació en teatre èpic brechtia» (Orduña 1988: 137): Feliu Formosa, com a traductor i home de teatre activíssim, i Ricard Salvat, des de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, creada el 1960. Ara bé, Xavier Fàbregas (1978: 242) trobà les primeres referències a l'autor germànic l'any 1929, que fou quan Ramon Vinyes s'hi va referir en una conferència sobre *Teatre modern* a l'Ateneu Polytechnicum de l'Associació Obrera de Teatre, en què reivindicà «l'adveniment d'un teatre anti-burgès, d'un teatre autènticament del poble» (1978: 242). El mateix any Adrià Gual convidà Alfred Kerr, un crític que al·ludí a Brecht en uns termes no gaire elogiosos. Més tard, Erwin Piscator, que posava en pràctica les idees del teatre èpic, passà dos mesos a Barcelona. Una altra entrada possible del nou teatre que s'havia fet a Alemanya durant la República de Weimar hauria pogut ser la visita d'Ernst Toller a Barcelona (vegeu també Lawick 2003). La guerra va impedir que aquestes llavors d'unes pràctiques escèniques distintes de les més tradicionals tingueren fruit, com comenta Formosa:

Ja el teatre català d'entreguerres anava retardat enfront del teatre europeu. A aquest retard cal afegir el que es produeix després de la nostra guerra, després —diríem— de la «ruptura». Ens trobem, doncs, davant un *décalage* doble. (Formosa 1971: 59)

A Feliu Formosa l'han relacionat sempre amb Bertolt Brecht, el primer autor que va traduir al català i al qual ha retornat sovint, tot i que l'any 1978, al primer dietari publicat, ja es queixava d'un «brechtisme» exagerat que havia practicat abans, «que s'ha arribat a fossilitzar i del qual haig de sortir, com una serp que abandona la seva pell» (Formosa 1997: 164). En una entrevista comentà que hi tenia «algunes reserves, potser pel didactisme excessiu», tot i que el reconeixia com a clàssic del segle xx, i acabava afirmant que continuava interessant-li (Nopca 2004). Per què el fascinava tant aquest autor? Quina de les seues facetes? Brecht es dedicà a escriure teatre i a escenificar-lo. En els seus escrits teòrics, creà un ideari buscant una altra forma de fer teatre, que anomenà *teatre èpic* o *dialèctic*, lluny del tradicional *teatre aristotèlic*. A més, escrigué poesia, des de jove, i molta: «amb una gran varietat de temes i recursos», observà Formosa en una nota del traductor al darrer poemari que en va traduir (2014: 21). Brecht també solia portar a l'escena alguns poemes o els hi concebia directament, a més de posar-hi música i de cantar-los en públic. De totes aquestes activitats en deixava constància i hi reflexionava als seus dietaris, publicats com tots els seus escrits. Quin és el Brecht que Formosa incorporà a la literatura en català? És conegut que n'ha traduït tant obres de teatre com poemes, i també que l'autor alemany va tenir un pes en les alternatives de la pràctica escènica que es plantejaren pels volts del 1960. Tractaré d'esbossar diferents aspectes de l'arribada de Bertolt Brecht de la mà de Feliu Formosa, diferenciant entre el Brecht teòric en relació amb el teatre independent, començant pel principi de l'acostament de Formosa a Brecht; el teatre de Brecht traduït per Formosa, i el Brecht poeta i el rapsode.

2. El Brecht teòric i el teatre independent

Feliu Formosa havia descobert Bertolt Brecht gràcies a la lectura d'una edició argentina de *Galileo Galilei*, seguida d'altres títols de la mateixa procedència. L'interès pel teatre alemany, «entre Lessing i Büchner, venia d'enrere» (Formosa 2012: 368). La llengua alemanya començà a estudiar-la amb Felix Theodor Schnitzler, «primer lector d'alemany de la universitat i també director del que aleshores s'anomenava Instituto Alemán de Cultura, després Goethe Institut» (Formosa 2018: 197), amb qui havia fet amistat l'any 1954. Aquell mateix any passà un mes a Heidelberg, convidat per Schnitzler, que també li va facilitar una estada de quinze mesos en aquella ciutat, entre el 1959 i el 1960. El jove convidat aprofità les estades per a anar sovint al Teatre de Mannheim —ciutat amb un teatre ben actiu i amb propostes llavors modernes, ben a la vora de Heidelberg— i per a deixar-se impregnar per la lectura d'un volum d'escrits teòrics de Brecht, *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, publicat l'any 1957. Abans, a Barcelona, ja havia llegit *Teatro político*, d'Erwin Piscator, que compartia les idees de Brecht i hi col·laborava.

Entre les dues estades, l'any 1958, va traduir amb l'historiador Ramon Garrabou, però del francès, la primera obra de Brecht portada a escena a Catalunya, *L'excepció i la regla*. Es tractava d'una lectura escenificada organitzada per uns estudiants universitaris inquiets, en ple franquisme, que s'emmarcava en altres lectures teatrals i poètiques, com ara *Antígona*, de Jean Anouilh, o *La cantant calba*, de Ionesco.

De tornada de l'estada a Heidelberg, i havent-se iniciat com a traductor al castellà, s'encarregà de la part musical de *L'òpera de tres rals*, de Brecht, en què Joan Oliver havia traduït els diàlegs. Estrenada al Palau de la Música per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona amb la direcció de Frederic Roda el novembre de l'any 1963, «es va convertir en un acte polític després que la censura n'hagués postergat l'estrena i n'hagués reduït el nombre de representacions» (Formosa 2018: 199). Mentrestant, Formosa havia tornat a traduir —ara de l'alemany, directament— *L'excepció i la regla*, estrenada a la Facultat de Dret de la Universitat de Barcelona pel grup Gil Vicente la temporada 1961-1962.

Aquest «grup de teatre popular» nasqué l'any 1961, a partir de l'exemple del grup La Pipironda, d'Àngel Carmona. Es proposaren fer arribar les seues propostes a públics molt diversos —raó per la qual alternaven espectacles en català i en castellà, sobretot pensant en la població immigrada a Catalunya— i sense passar per cap filtre legalitzador. De direcció col·lectiva, van produir quatre espectacles entre el 1961 i el 1964, del primer dels quals, l'esmentada *L'excepció i la regla*, arribaren a fer unes seixanta representacions. Formosa comenta (2018: 200) que hi va fer «un decorat molt expressionista que representava les dunes i el desert, i a un costat de l'escenari hi posàvem un retrat de Brecht, un detall que explica fins a quin punt el mitificàvem». Després d'una adaptació que Francesc Nel·lo va fer del *Retablo de las maravillas*, de Cervantes, i d'una adaptació de tres contes de Txèkhov feta per Formosa amb el títol *Historias de funcionarios*, també el quart i darrer espectacle del grup tenia a veure amb Brecht,

que hi era el poeta més present. *Poesia-document (Poetes alemanys contra la guerra)* era un recital, en veu de tres actors i dues actrius, de divuit textos dels autors alemanys següents: Ernst Toller, Kurt Tucholsky, Bertolt Brecht (el més representat dins l'espectacle), Johannes Bobrowski, Johannes Robert Becher, Heinar Kipphardt, Günther Kunert, Wieland Herzfelde i Wolfgang Borchert. Els textos pertanyien a una antologia que Feliu Formosa i Artur Quintana preparaven amb el títol inicial *La música i la cendra*, publicada el 1966 com a *A la paret, escrit amb guix. Poesia alemanya de combat*. Estrenada la peça l'octubre de l'any 1963 al claustre del monestir de Ripoll, per encàrrec de l'Agrupació d'Escoltes de Catalunya, Formosa mateix remarcà la importància que tenia la traducció i presentació en públic d'aquests autors, desconeguts abans del públic català. L'espectacle tingué unes cinquanta representacions més, «a Barcelona i a comarques» (Formosa 1971: 39). Els comentaris de Formosa sobre la intenció d'aquell muntatge són aclaridors:

Poesia-document naixia també sota la màgia del nom de Brecht, que era l'escriptor més abundantment representat en l'espectacle. [...] intentava d'importar unes formes d'expressió en gran part inèdites per als nostres públics, més en allò que fa referència al contingut i al llenguatge que no pas a la forma oberta com a tal. Alhora pretenia demostrar que un públic no habituat al teatre podia seguir l'espectacle. En aquest sentit, tendia a crear un interès (més enllà del pur didacticisme) al voltant d'uns problemes històrico-polítics candents. (Formosa 1971: 42)

Pel que fa al muntatge, van introduir, entre poema i poema, «uns documents històrics extrets d'una publicació francesa: *Documents d'histoire vivante (1917-1945)*, París, 1962», a més de «fragments de l'encíclica *Pacem in terris* de Joan XXIII (*Pau a la terra*, Barcelona, 1963) i altres documents extrets de fonts diverses» (Formosa 2018: 201). Ja hi van fer servir, doncs, fórmules del *dokumentarisches Theater* o *teatre document* —de fet, Orduña (1988: 138) s'hi refereix com a «pre-documental»—, que a l'Alemanya dels anys seixanta i amb autors com Rolf Hochhuth, Heinar Kipphardt o Peter Weiss havia substituït el teatre polític o d'agitació dels anys vint i que, una mica més endavant, va triomfar als escenaris de Catalunya seguint, sobretot, el model de Peter Weiss. D'aquest autor Formosa en va traduir *La indagació* i n'organitzà una lectura escènica d'una selecció de quadres, l'any 1967, pel Grup de Teatre Independent del Centre d'Influència Catòlica Femenina (CICF). El muntatge de *Cel·la 44, Cinc anys en la vida i l'obra d'Ernst Toller*, concebut per Formosa i estrenat el 1969 a Terrassa pels Amics de les Arts, seguia la mateixa línia. Segons el seu autor, hi va voler «fer una doble reflexió: sobre la revolució socialista i sobre el moviment expressionista» (Formosa 2012: 369). També Ricard Salvat donà suport a aquest model teatral, que tingué ressò especial a Catalunya (Orduña 1988: 183-184; Rosselló 2000: 146-148), difícil d'explicar sense la bona acollida prèvia de les propostes de Brecht.

El grup Gil Vicente deixà d'existir, malgrat l'èxit del darrer espectacle, *Poesia-document (Poetes alemanys contra la guerra)*. El mateix any desaparegué l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), arran de l'estrena de *L'Òpera de tres rals*, que tingué com a conseqüència la suspensió de les seues activitats per

ordre governativa, tot i que també es devia a contradiccions internes del grup. En resumir les raons que comportaren la desaparició dels dos grups, Formosa (1971: 43) n'assenyala «insuficiència tècnica», d'una banda, i «un plantejament insuficient de la professionalitat com a principi de treball», de l'altra. En retrospectiva, a més, comenta «la necessitat d'incidir més en el panorama del teatre independent del país, que anava evolucionant i podia obtenir una projecció més gran» (Formosa 2018: 201). El 1966 es creà el Grup de Teatre Independent (GTI) en substitució de la desapareguda ADB.

Aquestes activitats de Formosa dins de l'anomenat *teatre independent* —un terme introduït per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona que «implicava sobretot una necessitat de distingir-se del teatre “amateur” per la qualitat dels textos (en abstracte) i del teatre comercial pel caràcter no professional dels seus membres» (Formosa 1971: 41)— no s'expliquen sense les lectures dels textos teòrics sobre el teatre de Bertolt Brecht païdes en reflexions pròpies. Inlluït per la lectura de *Schriften zum Theater*, havia començat a escriure, encara a Heidelberg, *Per una acció teatral* (Fernández Jubrías 2003: 19), publicat l'any 1971. Hi recollia les seues reflexions sobre les necessitats i les pràctiques teatrals del moment, de manera especial pel que feia als reptes i als problemes de grups alternatius al teatre comercial o de teatre independent. Abans, la revista vigatana *Inquietud artística* —una revista cultural que, amb el nom inicial d'*Inquietud*, aparegué entre els anys 1955 i 1966 amb la intenció de fer conèixer els nous corrents artístics i literaris d'arreu del món (Quintana 2000: 253-256)— havia dedicat bona part del número 29 (maig del 1964) a Bertolt Brecht, amb dues col·laboracions de Formosa: «Brecht a Catalunya» i «Continuació a la “Introducció a Brecht”» (la primera part d'aquesta «Introducció» havia anat a càrrec de Francesc Nel·lo). En el segon dels articles esmentats presentava conceptes clau de l'ideari brechtian sobre com havia de ser un teatre antiaristotèlic —l'*efecte d'estranyesa*, lligat al *teatre èpic*, i el *didactisme*. En el primer, més de presentació, celebrava la incorporació de l'autor alemany «a les tasques i els anhels de tot un teatre jove, allunyat d'ambicions comercials», tot i que hi veia també alguns problemes per a dur-lo a la pràctica i en subratllava un element bàsic, l'eficàcia del text:

[...] Un aspecte colpidor d'aquest interès per Brecht és que, moguts pel *contingut*, tota una sèrie de grups i companyies s'enfronten amb les complexitats de la forma i de la tècnica sabent les múltiples dificultats amb què es trobaran, sabent que la representació tindrà les falles pròpies d'una manca d'elements tècnics, desconeguts encara en els nostres ambients teatrals, però confiant, d'altra banda, en una segura eficàcia del text, que és el que es pretén. (Formosa 1964a: 4)

Crida l'atenció aquesta preocupació per l'eficàcia textual, temàtica, escènica al capdavant, que troba expressió també en una citació de Piscator (del seu *Politisches Theater*, del 1929), que Formosa reproduceix en *Per una acció teatral*:

En les meves escenificacions mai no m'he deixat menar per un estil, en el sentit de concepte artístic. En cada circumstància, l'estil era per a mi quelcom de subaltern, perquè jo sempre he estat preocupat per la progressió extrema de l'eficàcia, i

sobretot de l'eficàcia objectiva, resultant del tema o de la matèria (una eficàcia que, en triar adequadament la matèria, és idèntica a l'eficàcia política). (Formosa 1971: 15)

Per una acció teatral, publicat el 1971, és a dir, als deu anys d'existència del teatre independent a Catalunya, degué ser per a molts «tot un programa per als grups independents de l'època», com diu Pau Monterde (Monterde 1995). Parteix de l'observació que el teatre polític a l'Alemanya de la República de Weimar, als anys vint, representà un esforç fructífer, entre altres coses gràcies a «un nou plantejament teòric i pràctic de l'autor dramàtic, del director i de l'actor: el plantejament brechtian» (Formosa 1971: 15). Pel que feia a la situació del teatre dels anys seixanta del segle passat a Alemanya —on el teatre passava per una altra mena de crisi i tenia uns altres recursos per a fer-hi front— i ací, «en un país on hi ha una llarga tradició d'amateurisme», hi veia unes diferències bàsiques. Formosa hi declarava voler «superar aquesta tradició per la tècnica», alhora que es proposava «superar la mala tradició del teatre comercial amb una tècnica diferent de la que predomina en el seus medis» (Formosa 1971: 28). Aquesta «recerca d'un llenguatge escènic nou» i, a la vegada, «d'un públic nou» (Formosa 1971: 41) va tenir com a resultat dues posades en escena remarcables: l'una, l'estrena de *L'òpera de tres rals*, de Bertolt Brecht, per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona al Palau de la Música Catalana; l'altra, la representació de *Poesia-document (poetes alemanys contra la guerra)* pel grup Gil Vicente al monestir de Ripoll, totes dos el 1963. L'autor subratllava que els atorgà importància pel «caràcter significatiu i simptomàtic d'uns fets» (Formosa 1971: 39).

Reflexionant sobre la dialèctica del teatre brechtian, i preocupat per la funció del teatre en una societat que reclamava a crits un canvi, Formosa insistia que el teatre «ha de transformar-se per a ser capaç de transformar» (Formosa 1971: 52) i es fixava en uns comentaris de Manfred Wekwerth, col·laborador i deixeble de Brecht al Berliner Ensemble des del 1951 (i actiu en aquell teatre fins al 1991). Wekwerth parlava d'«ingenuïtat» com a element clau de la manera de treballar de Bertolt Brecht, i l'explicava així (citada i traduïda per Formosa; la cursiva és seua):

En una representació no feia altra cosa que contar una història digna de ser contada, és a dir: un argument [...] I en cada nova escenificació, tot partint sempre de zero, hom intentava de trobar una manera d'interpretar, uns elements escenogràfics i *tota una estètica* que servissin per a aquell argument concret. (Formosa 1971: 52)

Com que el teatre del moment havia perdut la ingenuïtat, calia investigar-ne les raons i tractar de recuperar-la, conclouïa Formosa. El fet que, més endavant, va traduir altres obres teòriques de Brecht —*Cinc dificultats per a escriure la veritat i altres textos d'exili* (1972), *La compra del llautó* (1980) i *Quatre converses sobre teatre: la compra del llautó* (1986)—, assenyala que no deixà de dedicar atenció a l'ideari brechtian que, d'altra banda, es trobà reflectit en una gran diversitat d'activitats relacionades amb el món del teatre independent. En relació amb un «retorn del teatre de text» i amb un «nou realisme obert» que reivindicava,

Formosa girà la mirada de nou cap a Brecht, «un autor que efectivament va fer un gran esforç per trobar un nou llenguatge propi del seu temps i superador dels llenguatges anteriors» (Formosa 2005: 50-53).

3. El teatre de Brecht traduït per Feliu Formosa

Pel que fa a les obres de teatre, Brecht «connecta formalment amb el barroc i, estèticament, amb Büchner, que inaugura una concepció realista del teatre», constata Formosa, i remarcà, després, «la gran diversitat idiomàtica i formal que recorre les successives etapes del teatre brechtianista i que en determina la dificultat per al traductor» (Formosa 2004: 157). El llenguatge del Brecht jove —autor de *La Bíblia*, *Baal*, *Timbals a la nit*, *A la jungla de les ciutats* i diverses peces d'un sol acte— és molt expressiu, sovint hiperbòlic, ple de col·loquialismes i es caracteritza per «un sentit musical fortíssim, que no es pot deixar perdre en la traducció» (Formosa 2004: 158). Quan Brecht comença a desenvolupar les idees del que entén com a teatre antiaristotèlic, èpic, s'observa un canvi d'estil, que «es torna més neutre, més argumentatiu, sense que el seu llenguatge perdi el caràcter gestual» (Formosa 2004). Formosa s'hi refereix, sobretot, en les anomenades peces didàctiques, com ara *El vol dels Lindbergh*, *La peça didàctica de Baden sobre l'acord*, *L'excepció i la regla*, etc. Les obres que han passat a ser considerades clàssiques —*La bona persona de Sezuan*, *Vida de Galileu*, *La Mare Coratge i els seus fills*, *El senyor Puntilla i el seu criat Matti* i *El cercle de guix caucasià*— són, bàsicament, les que va escriure a l'exili, a partir de l'any 1933. Segons Formosa, s'hi «sintetitzen, es barregen i s'amplien les diverses formes del teatre anterior» (Formosa 2004).

Voldria reprendre la idea del «caràcter gestual» del llenguatge brechtianista. En la lliçó inaugural de Traducció i Interpretació a la Universitat Pompeu Fabra del curs 2001-2002, Formosa el relacionà amb la musicalitat i amb altres trets que, tots plegats, fan més eficaç el missatge que vehiculen. Aquesta gestualitat s'observa tant en els textos dramàtics com en els poètics de l'autor alemany, un detall que recuperaré més endavant, en parlar del Brecht poeta traduït. Diu Formosa (2004: 157):

És un llenguatge que el crític Herbert Ihering qualifica de gestual, tant en el teatre com en la poesia, la major part de la qual és per ser cantada. El llenguatge de Brecht té una musicalitat, un ritme peculiars, és ple de girs i expressions populars i, evidentment, planteja al traductor unes exigències que van més enllà de la translació de continguts. La poesia penetra dins el teatre i el teatre penetra dins la poesia. Traduir, per exemple, *Baal*, és gairebé com traduir vers.

Per il·lustrar aquesta riquesa de recursos i comentar-ne els problemes, Formosa hi citava dos fragments que reproduiré abreujats seguint l'edició del *Teatre complet*; respecte a les versions reproduïdes en l'edició de la lliçó inaugural, s'hi observen pocs canvis, que només afecten el ritme i el registre i que, per tant, no comentaré. Són exemples del Brecht que ens ha portat Formosa i, alhora, fan veure com resol els problemes detectats. Es tracta d'un fragment de *La*

bona persona de Sezuan i d'un d'*El senyor Puntila i el seu criat Matti*. L'extracció social dels personatges és la mateixa, però l'actitud els diferencia molt. En el segon cas, es tracta d'una mena de lamentació d'una dona de poble que cuida vaques; parla emprant una sintaxi senzilla i repetitiva i un registre molt col·loquial, que sol demanar força creativitat al traductor que s'hi enfronta (Brecht 2002b: 436):

Vet aquí la meua vida: m'haig de llevar a dos quarts de quatre, treure la femta de l'estable i estrijar les vaques. Després haig de munyir i després netejar les galledes amb sosa i altres productes càustics que em cremen les mans. Després torno a treure femta i després em prenc el cafè, que m'empudega perquè és el més barat que corre. [...] De carn, no en veig mai; pot ser que algun cop la patrona em regali un ou o que jo en trobi algun. Després, tornem-hi: desemmerdar, estrijar, munyir i netejar galledes. [...] Tinc lliure un diumenge de cada cinc, però de vegades vaig al ball i si bado em fan una criatura.

En el cas del fragment de *La bona persona de Sezuan*, es tracta d'un monòleg de la prostituta Xen Te, la protagonista embarassada, que mostra al públic un infant pobre que acaba de regirar els fems buscant menjar (Brecht 2002a: 377):

Com tracteu els vostres semblants! No teniu pietat del fruit del vostre ventre? Ni compassió de vosaltres mateixos, desgraciats? Jo, almenys, defensaré el meu fill, ni que m'hagi de tornar un tigre. Sí, des d'ara mateix, després de veure això, vull separar-me de tothom i no reposar fins que no hauré salvat el meu fill, almenys ell!
Les coses que he après al carrer, a l'escola dels cops de puny i dels enganys, ara t'han de servir a tu, fill meu, per tu seré bona, i un tigre i una bèstia salvatge per tots els altres, si cal.
I caldrà.

En aquest cas segon, el personatge s'adreça al públic —un dels recursos prototípics del teatre èpic— fent servir un discurs emotiu, de to indignat, sintàcticament perfectament construït i «amb una gran tensió poètica», en paraules del traductor (Formosa 2004: 159). Això palesa que cal vincular el Brecht estilista, la gestualitat del seu llenguatge, amb el contingut, amb els objectius que persegueix en cada cas. La llengua ha d'estar al servei del que vol comunicar, ha de ser eficaç dalt de l'escenari (i fora també): és una arma, com deia Tucholsky, i cal procurar tenir-la ben afilada. Sembla que Brecht ha fet seua aquesta idea perquè ha considerat la literatura —el llibre— una arma en el poema que lloa l'acció d'aprendre, *Lob des Lernens*. I, com si n'agafés el testimoni, Formosa fa de Brecht mateix una arma, al servei d'«una realitat teatral que volfem modificar», raó per la qual he volgut encapçalar aquest article amb les citacions dels tres autors.

A continuació resumiré breument les obres de teatre de Brecht traduïdes per Formosa, basant-me sobretot en les indicacions que se'n donen al *Teatre complet*. Ja s'ha parlat de l'estrena de *L'excepció i la regla*, el 1958 (a la Universitat de Barcelona) i el 1961 (pel grup Gil Vicente); el text de la darrera deu haver estat el referent per a la versió inclosa al volum II del *Teatre complet*. També s'ha esmentat la posada en escena de *L'òpera de tres rals*, el 1963, en què Formosa s'havia encarregat de traduir les cançons; per a l'edició del *Teatre complet I* va fer una nova traducció de l'obra completa. El novembre del 1971 la companyia Adrià Gual estrenà al Teatre Romea de Barcelona la seua traducció d'*Home per home*, que veié una nova posada en escena l'any 1991, amb la direcció de Pau Monterde, el qual rebé el Premi Serra d'Or de Teatre pel muntatge; prèviament se'n va fer una edició amb el títol *Un home és un home*, amb dues obres més traduïdes per altres persones, a la col·lecció MOLU (1988), d'Edicions 62. *Ascens i caiguda de la ciutat de Mahagonny* fou estrenada el febrer del 1977 pel Teatre Lliure de Barcelona, amb la direcció escènica de Fabià Puigserver i direcció musical de Carles Santos. El gener del 1985 el grup El Globus, de Terrassa, estrenà a la Sala Villarroel de Barcelona *El casament*, amb direcció de Pau Monterde i amb el títol *El casament dels petits burgesos*. L'abril del 1988 la companyia del Teatre Lliure estrenà *La bona persona de Sezuan* al Mercat de les Flors de Barcelona, amb direcció de Fabià Puigserver; el mateix any, l'obra fou editada per la Fundació Teatre Lliure. N'hi havia una versió prèvia feta per Carme Serrallonga i estrenada el 1966 per la companyia Núria Espert al Teatre Romea de Barcelona, dirigida per Ricard Salvat. *La mare Coratge* fou estrenada, en traducció de Feliu Formosa, l'octubre del 2001 a la Sala Gran del Teatre Nacional de Catalunya, dirigida per Mario Gas. Una traducció de Jordi Voltas, amb el títol *La Coratge i els seus fills*, l'estrenà el 1973 el grup La Palestra, de Sabadell, amb direcció de Salvador Fité. També n'hi havia una versió feta per Carme Serrallonga, publicada sota el títol *La «Courage» i els seus fills*, l'any 1985, a Edicions de 1984.

Totes aquestes traduccions de Formosa s'inclouren en els quatre volums del *Teatre complet*, en què participaren onze traductors i que coordinà ell mateix, tret del darrer, en què apareix com a codirector Ramon Farrés. A més de les esmentades, s'hi troben les traduccions seues següents, en què no consta cap referència a representacions escèniques: *Lux in tenebris* (al volum I, 1998); *La peça didàctica de Baden sobre l'acord* i *La mare* (al volum II, 2001); *El procés de Lucul·le* i *El senyor Puntilla i el seu criat Matti* (al volum III, 2004), i *El cercle de guix caucasià* (al volum IV, 2005); el 2008 aquesta obra es va posar en escena al Teatre Nacional de Catalunya amb la direcció d'Oriol Broggi i amb música original de Paul Dessau; el mateix any, Proa publicà el text en un volum individual de la col·lecció «Teatre». En total, Formosa va traduir tretze obres de teatre de Bertolt Brecht.

4. El Brecht poeta i el rapsode

En l'enumeració que s'acaba de fer, s'ha pogut constatar que Formosa va traduir primer per a la representació dalt de l'escenari bona part de les obres de teatre; i

no solament en el cas de Brecht, sinó també d'altres autors. Com observa Ramon Farrés (2017: 118), aquest fenomen també es dona en algunes de les seues traduccions poètiques, molt especialment, en el cas de Brecht. De fet, els primers poemes que Formosa va traduir al català van ser els destinats a l'antologia, preparada amb Artur Quintana, *A la paret, escrit amb guix. Poesia alemanya de combat*, una traducció que començà amb la intenció que el grup Gil Vicente la representés, amb el títol *Poesia-document (Poetes alemanys contra la guerra)* el 1963 (vegeu Parcerisas 2012: 30). Brecht no solament hi era l'autor més representat, sinó també el que tancava l'antologia amb *Als nascuts després*, quasi a tall d'epíleg, a més d'haver-ne inspirat el títol, que correspon a l'inici d'un dels fragments de la *Cartilla militar alemanya* inclosos al volum.

També l'espectacle *Sermons domèstics*, estrenat el 1972 al Teatre Ars pel grup terrassenc El Globus, es basava en una tria de poemes de Brecht feta per Formosa i traduïda d'ell —també s'encarregava de la dramaturgia—, els quals, en part, pertanyien al *Devocionari domèstic*, llibre que ell mateix va traduir sencer anys més tard (2014). D'altra banda, l'antologia *Poemes i cançons*, del 1998, es nodreix en part de textos procedents de les representacions de *L'òpera de tres rals* i *Ascens i caiguda de la ciutat de Mahagonny*. Els altres textos inclosos integren l'espectacle *Hola Brecht*, del 1997; en part, ja havien estat utilitzats en l'espectacle amb poemes i algun text en prosa *Aula Brecht*, en què intervenien Carles Grau i Feliu Formosa i que es va rodar entre els anys 1977 i 1983: «una de les experiències més llargues i fructíferes de la meua trajectòria teatral i escènica» per a Formosa (2018: 216). Catorze dels trenta-sis textos de l'antologia *Poemes i cançons* s'havien publicat abans a *Si tot és a dintre* —un poemari de Formosa en què havia inclòs alguns poemes traduïts— o bé en l'antologia de Brecht *Elegies de Buckow i altres poemes*, publicada el 1974 (vegeu Farrés 2017: 133). I algun dels textos en prosa emprats a *Aula Brecht* es troba a *Històries de calendari*, que es publicà el 2018 a adesiara. De poemaris de Brecht publicats, encara en caldria esmentar ací *Croada d'infants*, que Formosa va traduir amb els alumnes de traducció Sílvia Alemany, Bibiana Berché, Helena Blancafort, Elena Eichmann, Elisenda Frauca, Teresa Ribas, Alexandre-Francesc Ribera, Elisabet Rigau, Miguel Sánchez, Jordi Simó i Carolina Violant.

Ja es veu com estan d'imbricades les traduccions fetes amb la intenció de representar-les i publicar-les. D'altra banda, aquesta manera de procedir comportà la possibilitat de revisar traduccions anteriors. En la seua anàlisi, Farrés hi ha constatat, bàsicament, més proximitat a l'original allà on es podia, un registre una mica més proper a la llengua parlada i «una adaptació, en el cas de les cançons, a les característiques rítmiques de l'original» (Farrés 2017: 134). La tria textual de *Poemes i cançons* es pot considerar representativa de la poesia de l'autor alemany «des de les cançons més provocatives del Brecht jove, fins als poemes contra la guerra i el feixisme» (Formosa 2018: 223). En la seua «Nota sobre l'edició» al volum, Formosa subratlla la concisió d'aquesta poesia, que fa que els textos dramaturgics guanyen «en capacitat comunicativa quan el líric Brecht hi interfeireix», alhora que assenyala qualitats «escèniques» de la poesia brechtiana: «És una poesia plena de personatges en acció» (Formosa 1998: 8-9). És la mateixa

idea que ja apuntava al pròleg de la primera antologia, feta amb Artur Quintana, en què la lligava a la gestualitat brechtiana:

Brecht, com a dramaturg que era, no renuncia mai al gest; el seu ritme canvia, se sincopa i es fa gest d'acord amb frases copsades al carrer. La irregularitat del ritme es justifica únicament per l'existència d'un conjunt d'observacions, d'opinions i judicis enllaçats, la formulació dels quals va lligada estretament amb el gest del qui parla. (Formosa i Quintana 1966b: 14)

Pel que fa a l'espectacle *Hola Brecht*, dirigit per Josep M. Mestres i estrenat al teatre Artenbrut el 1997, Formosa hi recitava i cantava en companyia d'Isabel Soriano i de Josep M. Mestres. Rebé grans elogis del crític de teatre Marcos Ordóñez, que comparà Formosa amb «el vell Brecht, evocant Marie A. des de l'hospital de la Charité, estirant els braços per atrapar les “merles del futur”» (Formosa 2018: 223). Formosa mateix comentà l'espectacle així: «Lirisme i dramatismes [...] No fem res més que seguir-lo, que viure amb ell els “temps foscos”, tot intentant de fondre'ns amb la seva sensibilitat. Brecht parla amb una forta emoció, des de la qual s'esforça a reflexionar» (Formosa 2005: 156).

Es pot dir, doncs, que en la seua faceta d'actor, Feliu Formosa ha fet de rapsode i ha coincidit amb Bertolt Brecht també en aquesta faceta. He localitzat gravacions d'un dels poemes més coneguts de Brecht, «An die Nachgeborenen», «Als nascuts després», que Formosa qualifica de «ple de sinceritat i sensibilitat» i «escrit amb una mena d'urgència, de necessitat de dir unes coses molt simples», i que, malgrat això, «posseeix en canvi una bellesa i una harmonia, un ritme intern que indiquen una gran saviesa poètica» (Fernández Jubrías 2003: 52). Per poder comparar una mica original i traducció, en reproduiré només el principi, amb la versió que Formosa inclogué a *Poemes i cançons*, a la columna de la dreta; les versions gravades es poden trobar a Internet (vegeu Lyrikline o Youtube1, per a la versió alemanya; a Youtube2, per a la catalana).

An die Nachgeborenen

Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!
Das arglose Wort ist töricht. Eine glatte Stirn
Deutet auf Unempfindlichkeit hin. Der Lachende
Hat die furchtbare Nachricht
Nur noch nicht empfangen.

Was sind das für Zeiten, wo
Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist
Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!
Der dort ruhig über die Straße geht
Ist wohl nicht mehr erreichbar für seine Freunde
Die in Not sind?

Als nascuts després

Certament, visc en uns temps molt foscos!
La paraula innocent és insensata. Un front net

Demostra insensibilitat. Aquell que riu
No ha sabut encara
La terrible notícia.

Quina mena de temps en els quals
Parlar d'arbres és gairebé un crim
Perquè implica silenci sobre tants delictes!
Aquell que camina tranquil pel carrer
Potser és inaccessible als seus amics.
Que es troben en dificultats.

Llegint en veu alta els versos, o escoltant-los recitats, es percep que el ritme és molt semblant en les dues versions, i els inicis accentuats de les dues estrofes coincideixen. Respecte a la primera versió de Formosa, de l'antologia *A la paret, escrit amb guix*, s'hi observen només pocs canvis —a més de les majúscules al principi de cada vers, que ara imiten la tipografia del poema brechtian i que ja havia observat Farrés (2017: 133)—, que s'expliquen per un acostament més gran a l'original des d'un punt de vista del contingut: «en un temps molt fosc» passa a «en uns temps molt foscos», en plural com en alemany; el darrer vers abans deia «que passen misèries» i ara diu «que es troben en dificultats», que recull amb més exactitud la idea de l'expressió alemanya. Aquests retocs menors no comporten cap canvi substancial.

5. Conclusions

En aquest repàs s'ha vist que la fascinació que Bertolt Brecht exercia sobre Feliu Formosa començà pel teatre i per les seues idees d'innovació que hi anaven lligades. L'escriptor català no solament va llegir i va traduir els escrits teòrics essencials de Brecht sobre aquest tema, sinó que incorporà el que hi trobava aprofitable en la manera pròpia de veure i de fer teatre, que va aportar al teatre independent d'aquella època. Abocà algunes reflexions sobre aquest assumpte al seu llibre *Per una acció teatral*. Amb el temps, va veure amb més distància aquelles teories teatrals, de manera molt explicable: Brecht mateix probablement era més flexible en la seua aplicació que els seus seguidors més ortodoxos; i dubte que Formosa en fos un, fora potser del primer moment. Va ser Formosa que portà la primera obra de Brecht a un escenari a Catalunya, en va traduir tretze i n'edità el *Teatre complet*.

La fascinació inicial adreçà Formosa ràpidament cap a la poesia brechtiana, fins al punt que les traduccions i les representacions escèniques de textos de Brecht en què Formosa ha intervingut quasi sempre jugaven amb els dos gèneres textuals. En el camp de la poesia, n'ha traduït una tria representativa i ha dut a escena una bona part d'aquesta tria, sovint posant-hi veu ell mateix.

Crec que es pot afirmar que el Brecht que Formosa ha incorporat a la cultura catalana és l'autor multifacètic que realment era, i que combina perfectament l'eficàcia escènica i la concisió poètica per a fer-ne una arma al servei d'uns objectius de caràcter social i polític que, en última instància, volen contribuir a fer el món més habitable.

Referències bibliogràfiques

- BRECHT, Bertolt (1998). *Poemes i cançons*. Trad. de Feliu Formosa. Barcelona: Edicions 62: Empúries.
- (2002a). *El senyor Puntilla i el seu criat Matti*. Dins: *Teatre complet III*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, p. 413-519.
- (2002b). *La bona persona de Sezuan*. Dins: *Teatre complet III*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, p. 295-411.
- (2014). *Devocionari domèstic*. Trad. de Feliu Formosa. Barcelona: adesiara
- FÀBREGAS, Xavier (1978). *Història del teatre català*. Barcelona: Editorial Millà.
- FARRÈS, Ramon (2017). «Feliu Formosa: Poeta traductor, traductor poeta». *Reduccions. Revista de poesia*, 108, p. 118-137.
- FERNÁNDEZ JUBRÍAS, Laura (2003). *Feliu Formosa. Teatre i paraula*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- FORMOSA, Feliu (1964a). «Brecht a Catalunya». *Inquietud artística*, 29 (maig), p. 4.
- (1964b). «Continuació a la "Introducció a Brecht"». *Inquietud artística*, 29 (maig), p. 5-6.
- (1971). *Per una acció teatral*. Barcelona: Edicions 62.
- (1997 [2a edició revisada; 1a edició 1979]). *El present vulnerable: diaris I (1973-1978)*. Barcelona: La Magrana.
- (1998). «Nota sobre l'edició». Dins: BRECHT, Bertolt. *Poemes i cançons*. Trad. de Feliu Formosa. Barcelona: Edicions 62: Empúries, p. 7-9.
- (2004). «Teatre i traducció». Dins: *12 lliçons inaugurals de Traducció i Interpretació a la Universitat Pompeu Fabra 1992-93/2003-04*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, p. 149-162.
- (2005). *A contratemps: Diaris*. Catarroja: Perifèric Edicions.
- (2012). «La meua experiència com a traductor de textos literaris alemanys». *Quaderns. Revista de Traducció*, 19, p. 367-371.
- (2014). «Nota del traductor». Dins: BRECHT, Bertolt. *Devocionari domèstic*. Trad. de Feliu Formosa. Barcelona: adesiara, p. 19-23.
- (2018). «El teatre i jo». *El Procés. Revista contracultural*, 9, p. 197-225.
- FORMOSA, Feliu; QUINTANA, Artur (ed.) (1966a). *A la paret, escrit amb guix. Poesia alemanya de combat*. Barcelona: Aymà.
- (1966b). «Pròleg». Dins: FORMOSA, Feliu; QUINTANA, Artur (ed.). *A la paret, escrit amb guix. Poesia alemanya de combat*. Barcelona: Aymà, p. 9-21.
- LAWICK, Heike van (2003). «Traducció i recepció de l'obra de Brecht en català i en altres espais lingüístics de la Romània: problemes d'aculturació». Dins: ARNAU, Pilar; BOVER, August (ed.). *La literatura i l'art en el seu context social*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 85-103.
- LYRIKLINE. «An die Nachgeborenen», recitat per Bertolt Brecht [en línia]. <<https://www.lyrikline.org/de/gedichte/die-nachgeborenen-740>>.
- MONTERDE, Pau (1995). «Una forma de fer teatre». Dins: *Feliu Formosa i Torres*. Terrassa: Ajuntament de Terrassa (Col·lecció Homenatges).
- NOPCA, Jordi (2004). «En la meua poesia, el vers lliure no existeix». Entrevista amb Feliu Formosa [en línia]. <https://llegim.ara.cat/meva-poesia-vers-lliure-existeix_0_1127287323.html>.
- ORDUÑA, Javier (1988). *El teatre alemany contemporani a l'estat espanyol fins el 1975*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

- PARCERISAS, Francesc (2012). «La traducció de poesia anglesa i alemanya». Entrevista a Montserrat Abelló i Feliu Formosa. *Quaderns Divulgatius*, 47: XX Seminari sobre la Traducció a Catalunya, p. 27-36.
- QUINTANA, Armand (2000). «La revista Inquietud». *Ausa*, XIX, 145, p. 251-269.
- ROSSELLÓ, Ramon (2000). «Sobre el realisme històric i el teatre-document (o de quan els autors estudiaven història)». *Caplletra*, 28, p. 145-158.
- YOUTUBE1. «An die Nachgeborenen», recitat per Bertolt Brecht [en línia]. <<https://www.youtube.com/watch?v=NoGWhZfDuDM>>
- YOUTUBE2. «Als nascuts després», recitat per Feliu Formosa [en línia]. <<https://www.youtube.com/watch?v=Jqwdd-5pxxw>>