

Bertolt Brecht

MARE CORATGE I ELS SEUS FILLS

INSTITUT DEL TEATRE
Diputació de Barcelona



1900006570

EDICIONS ROBRENYO
DE TEATRE DE TOTS ELS TEMPS



Bertolt Brecht

MARE CORATGE I ELS SEUS FILLS

Versió de Jordi Voltas

Pròleg de Jaume Melendres

INSTITUT
DEL TEATRE
Biblioteca



6 EDICIONS ROBRENYO
DE TEATRE DE TOTS ELS TEMPS

830

OP. 1145

Director Jordi Casals

© Suhrkamp Verlag - Frankfurt am Main
© Edicions Robrenyo per a la traducció catalana
SALVADOR SERRES, EDITOR

Ronda Alfons XII, 85 - Mataró (Barcelona)

1.ª edició, setembre 1976

ISBN 84 - 400-1788-X

Dipòsit legal: B. 39.846-1976

Composició i impressió:

Tipografia Empòrium, S. A. - Ferlandina, 9 i 11 - Barcelona-1

BRECHT, O COM DETECTAR MONEDA FALSA

En trenta-vuits anys de vida professional (de 1918 a 1956), Bertolt Brecht va escriure una quarantena de peces teatrals. Gairebé la majoria d'aquestes obres duen en el títol el nom del protagonista i en dues el nom va precedit pel substantiu «mare», que podria ser traduït amb molt més precisió per comare si aquesta paraula catalana no hagués caigut en un oblit gairebé total. Junt amb «El procés de Luculle», aquestes dues obres, «Els fusells de la mare Carrar» i «Mare Coratge i els seus fills», són les que Brecht dedica directament al problema de la guerra.

Potser caldria endinsar-se decididament en terrenys psicoanalítics per tal de justificar el fet que Bertolt Brecht mostrés una tan destacada preferència a contemplar la guerra a través d'un personatge femení i maternal alhora. Sabem, però, que la proximitat entre l'escriptura de les dues peces converteix «Els fusells de la mare Carrar» en un esborrany de «Mare Coratge i els seus fills» fins al punt (però els esborranys serveixen per a corregir) que el desenllaç de les dues obres difereix de manera radical: mentre la mare Carrar, després de la mort del seu fill en mans de les tropes franquistes, quedarà convencuda de la necessitat de prendre partit i subministrarà als combatents republicans les armes que fins aleshores havia amagat,¹ Mare Coratge assistirà a la mort dels seus

1. Una clara al·lusió a la França del Front Popular, tan «honest» com objectivament contrària a la República espanyola.

tres fills (malgrat els seus esforços per a preservar-los dels estralls bèl·lics) i, en canvi, no treurà cap lliçó dels fets viscuts. Altrament dit, «Els fustells de la mare Carrar» és la història d'una presa de consciència (positiva), destinada a la propaganda ideològica i assimilable per tant al teatre d'agitació, i «Mare Coratge» la **crònica** d'una no-presa de consciència o, si voleu, d'una inconsciència en el sentit més estricte de la paraula.

Però, malgrat el desenllaç «pessimista» de Coratge i «optimista» de Carrar, si es pot parlar de teatre revolucionari (cosa que em sembla fora de tot dubte, tant des del punt de vista polític com des del punt de vista dramàtic), és ben bé en el cas de la primera peça —Coratge— i no en el de la segona —Carrar. I això per diverses raons que fan de «Mare Coratge i els seus fills» una de les aplicacions «pràctiques» més reixides i exemplars dels principis teòrics brechtians.

«Mare Coratge i els seus fills» és, efectivament, una de les obres culminants de la producció brechtiana perquè en ella podem veure, materialitzades, les grans claus de la dramaturgia més decisiva del segle XX. En llegir-la, podem constatar que el brechtisme no és altra cosa que l'aplicació (derivada d'un profund coneixement de la literatura marxista) de l'elemental operació intel·lectual anomenada **paradoxa**. B.B. la practicà, d'una manera que podríem qualificar d'intuïtiva, desde la seva edat més tendra² fins a la redacció, l'any 1925, de

2. Martin Esslin, a «Bertolt Brecht. A Choice of Evils», explica de quina manera, sent estudiant de batxillerat, B.B. aconseguí aprovar un examen gràcies al seu comportament paradoxal: afegir-hi més correccions. En canvi, un company seu que n'havia suprimit, no aconseguí fer prosperar la reclamació.

Un home és un home, peça que marca el pas del «jove Brecht» al Brecht de la maduresa, és a dir, del Brecht anarquitzant al Brecht marxista, capaç d'aprofitar, però a despit del salt ideològic, la seva experiència vital anterior. A partir de **Man ist Man**, la paradoxa deixarà de ser un simple recurs provocador i apareixerà com una categoria estretament lligada a la noció de distançament o estranament —**Verfremdung**— per no dir sinònima a ella. Paradoxa és, en efecte, una afirmació «que sembla contrària al comú sentir però que de fet és exacta». ¿I què és el distançament si no un conjunt de tècniques destinades a presentar una visió del món i dels comportaments humans contrària a la visió habitual (imposada per la ideologia dominant) i a oferir, per tant, una nova interpretació de la realitat, en la qual allò que semblava resulta ser negre, el que semblava evident apareix com insòlit, l'inamobible com transformable i allò que consideràvem natural i etern es revela com una situació insostenible? Sovint s'ha dit que el distançament no consisteix en el simple ús de recursos formals (cartells anunciadors de l'acció, tramoia visible, intercalació de parts musicals). La «distància» —s'ha dit— és alguna cosa més que tot això és una **actitud** que informa tota la representació, que la impregna des del text fins a la composició plàstica de la utilleria. I molt sovint, s'és incapaç també de precisar més la qüestió: sabem què no és un distançament però ignorem el que és.

És, precisament, l'estat de **paradoxa permanent** a tots els nivells, des dels textuals als estrictament escènics. La visibilitat de la tramoia (especialment els llums) **era** un recurs distançador perquè anava contra el comú sentir, contra la «moral teatral»

de l'espectador, i li oferia de la mateixa escena una imatge nova, diferent, insòlita. Era un ús paradoxal de la tramoia. Avui ha deixat de ser-ho perquè la mateixa difusió del brechtisme l'ha fet inoperant, perquè l'espectador ja ho accepta com una cosa normal. Idèntic destí han conegut altres recursos escènics similars —els canvis de vestuari «a vista», la presència a l'escenari dels actors no actuants, els cartells que comenten o anuncien l'acció, les projeccions, etc.—, proposats per Brecht per a un públic, una pràctica teatral i una sensibilitat estètica **històricament determinats**, tan transformables com la mateixa condició humana. La inoperància actual (des del punt de vista del distançament) d'aquestes tècniques és, al capdevall, la millor prova de la incidència real del brechtisme en la cultura contemporània. Si Brecht s'ho hagués jugat tot a aquesta sola carta avui s'hauria de conformar amb la glòria de ser el propi botxí: hauria aconseguit transformar la sensibilitat de l'espectador teatral del segle XX, però aquesta transformació hauria significat la pròpia desaparició de l'escena al cap d'uns anys. Brecht, en canvi, segueix en peu de guerra, vint anys després del seu enterrament.

I és que Brecht era tan hàbil com per a lluir **cada dia** una barba de **dos dies** (provi el lector d'obtenir aquest efecte) i tan intel·ligent (i ambiciós) com per a no basar la seva aportació en factors merament conjunturals. Els recursos tècnics són béns fungibles (que es consumeixen amb l'ús). I Brecht, per tant, va anar molt més lluny: introduí la paradoxa en l'estructura mateixa de les seves peces (i de la seva posta en escena) i l'aplicà en el desenvolupament de cada escena de forma sistemàtica, tant en allò que diuen els personatges,

com en allò que fan; tan en la paraula com en els comportaments. «Mare Coratge i els seus fills» és, en aquest sentit, un exemple perfecte: el protagonista n'és una dona-mare i no (com podria semblar lògic) aquell qui la pateix més directament, el soldat; mentre Mare Coratge intenta seduir un recrutador per tal d'impedir que el seu fill vagi a la guerra, un altre recrutador sedueix aquest mateix fill (deducció: «l'eficàcia d'un mateix comportament depèn de la relació de forces que s'estableix a cada instant»); Caterina, la filla muda de la Coratge, serà al capdevall el personatge més eloqüent de l'obra perquè, a causa precisament de la seva deficiència, trobarà el mitjà veritablement eficaç per avisar els habitants de Hale del perill que els amenaça, un mitjà que una persona «normal» no hauria trobat mai (traducció: «és sovint en les situacions desesperades que apareixen les solucions més racionals», o bé, «ningú no és inútil», o bé encara, «la naturalesa no és un obstacle insuperable»). La utilització verbal de la paradoxa és encara més constant: «Sense ordre no hi ha guerra!» (en comptes de «sense guerra no hi ha ordre», frase que avui podríem esperar d'un progressista i que en canvi és absolutament banal i, per tant, ineficaç); «No li tinc cap confiança: som amics», o «En un país pròsper no calen virtuts, tots poden ser més o menys mediocres, mig intel·ligents, fins i tot covards», frase que en el context no ataca pas la prosperitat, sinó la necessitat de virtuts (assimilades implícitament a la misèria i, conseqüentment, a aquells que l'escampen —els capitalistes— o en són tradicionalment els seus còmplices —clerics i militars).

Seria injust, però, parlar de la paradoxa brechtiana

sense fer algunes precisions. En primer lloc, una de caracter estrictament dramàtic: la paradoxa substitueix en Brecht la noció, típicament aristotèlica, de cop de teatre o efecte de sorpresa. La substitueix sense renunciar a algunes de les seves funcions. Un comportament paradoxal pot traduir-se també en «cop de teatre» (l'acció de la muda Caterina, per exemple), però només en casos excepcionals. Lòrigen i l'efecte de la sorpresa que implica la paradoxa brechtiana no és pas la que es deriva d'una acció o d'un fet inesperat (sempre possible gràcies als poders absoluts de l'autor), com podria ser, per exemple, que els dos amants són fills d'un mateix pare o que el personatge aparentment femení és un home disfressat; la paradoxa brechtiana implica una sorpresa **bàsicament intel·lectual** (o que es converteix en sorpresa intel·lectual, cosa impossible en el cas d'amants que són germans), relacionada amb la concepció que l'espectador té del món; descobreix, al capdevall, un aspecte nou de la realitat —de les relacions socials i individuals— no lligat a l'argument de la peça concreta, no **anecdòtic**. La sorpresa-paradoxa assoleix en Brecht un sentit, una autonomia intel·lectual i artística, que va molt més enllà de les incidències concretes que viu un personatge, molt més enllà d'un argument resumible en poques ratlles. En el teatre aristotèlic, basat en el principi de la identificació, la sorpresa no pot ser mai descontextualitzada, separada de la vicissitud argumental. A Brecht, en canvi, desborda sempre l'univers argumental i assoleix una validesa més abstracta o general.

La segona apreciació que cal fer de la paradoxa brechtiana està molt lligada a l'anterior però és,

decididament, d'ordre ideològic i polític: no és neutral, no és indiscriminada, no és la paradoxa per la paradoxa que acaba convertint-se sempre en un exercici d'agudeses. Molts altres autors han estat qualificats de «paradoxals». Per exemple, Chesterton. La diferència, però, es tan clara com decisiva. Les paradoxes chestertonianes, troben el seu fonament en una concepció humanista i cristiana de la vida. Demostren, reduïdes a l'absurd del límit, l'existència de Déu. Les de Brecht troben el seu fonament en una concepció materialista del món: tendeixen totes a demostrar que tant l'home com els homes són transformables **per se**, sense la intervenció miraculosa de potències no humanes, sense necessitar miratges de cap mena, sense la promesa de cels i paradisos. A l'hora de construir les seves paradoxes, Brecht fa una tria rigorosa: totes podrien formar part d'un manual marxista de ciències socials. No apunten a la salvació de l'home en abstracte (com passa, de manera més o menys directa, amb les de Chesterton) sinó a la salvació de les classes oprimides de la societat. Salvació física i no metafísica. Brecht porta tan lluny aquesta pràctica paradoxal que el desenllaç de «Mare Coratge» ha estat objecte de polèmica per part de persones políticament i estèticament afins. Aquest desenllaç té elements semblants al de «Els fusells de la Mare Carrar» però en difereix del tot. El de «Mare Coratge» és més aviat una dutxa d'aigua freda, no suscita cap entusiasme. En aquest sentit, costa d'acceptar fins i tot per un home com Friederich Wolf,³ al qual, a finals dels anys qua-

3. Dramaturg alemany (1888-1953), considerat amb Brecht i von Wangenheim com una de les principals figures del

ranta, formulà a Bertolt Brecht la pregunta següent «Aquesta Mare Coratge, després d'haver reconegut que la guerra no és profitosa, després d'haver perdut no solament el seu patrimoni sinó també els seus fills, no hauria de ser al final ben diferent de com era al començament?». Wolf presentava l'objecció des d'un punt de vista ideològic. «Si nosaltres volem contribuir a través del teatre —afegia— al progrés dels homes, a canviar-los, la finalitat última del teatre és sens dubte la transformació de l'individu sobre l'escena i en la consciència de l'espectador». La crítica, feta «des de dins», era seriosa. Brecht hi respònd així: «Si Coratge, malgrat tot, no extreu cap lliçó de tot el que li passa, crec que el públic, en canvi, pot aprendre alguna cosa en contemplar-la.⁴ Estic absolutament d'acord quan afirmeu que la qüestió dels mitjans artístics no és altre que la d'esbrinar de quina manera nosaltres, els autors, podem fer que el públic sigui actiu en el terreny social, de quina manera podem suscitar en ell un impuls. Tots els mitjans artístics capaços d'ajudar-nos a actuar en aquest sentit, siguin nous o antics, haurien de ser provats». Fins a cert punt, Brecht eludeix la qüestió perquè enuncia un principi general indiscutible, qui gosaria negar que cal provar-ho tot? i esquiva el problema concret. Però

teatre obrer alemany dels anys 1918-1933. El 1945, retornat a la RDA, en fou nomenat ambaixador a Varsòvia.

4. En el model del seu muntatge de l'obra, Brecht enuncia clarament aquesta lliçó: «Que en temps de guerra no són els petits els qui fan els grans negocis. Que la guerra, aquesta altra manera de continuar el comerç, converteix totes les virtuts humanes en una força mortal que es gira fins i tot contra aquell que la posseeix. Que cap sacrifici no és prou gran per combatre-la».

ens dóna una pista: en afirmar que el públic pot aprendre allò que el protagonista no ha après, formula implícitament un dels punts més definitoris de la seva aportació dramaturgíca: **el sentit de l'obra no prové del desenllaç**. Encara més, deixant a la Coratge en les aigües pantanoses de la inconsciència, Brecht postula que desenllaç i «misatge» poden ser radicalment aposats. Aquí rau, precisament, l'eficàcia (social i artística) del teatre brechtian. El sentit de l'espectacle —la «lliçó»— neix del procés mostrat al llarg de l'acció i no del cop de teatre que l'autor ens ofereix generosament a la darrera escena, escena que en les obres de la dramaturgia aristotètica fa la mateixa funció que la pedra clau d'un arc, sense la qual tot s'esfondra. El sentit de «Hedda Gabler», per exemple seria del tot diferent si Hedda no es suicidés. El sentit profund de «Mare Coratge» no es veuria modificat (seria més fosc, probablement menys ric) si la cantinera Fierling, àlies Coratge, decidís a última hora abandonar el seu ofici i lluitar per la pau. En establir la independència entre sentit i desenllaç, Brecht no solament pot alterar l'estructura global de la peça dramàtica (trençant el crescendo i dotant cada escena d'autonomia pròpia) sinó que pot permetre's també el luxe de renunciar a la demagògia d'una transformació (positiva) del personatge. La solució brechtiana va molt més lluny, constitueix una lliçó menys esquemàtica, més complexa, més «realista» en definitiva: a «Mare Coratge» la possibilitat de transformació és implícita, informa tota l'acció, però quan opta per la solució negativa Brecht no solament subratlla més aquesta possibilitat per absència sinó que la deixa, justament, en el terreny de la **possibilitat**, no la converteix en un fet

fatal, en el producte mecànic d'un seguit de circumstàncies. La transformació, vol dir, no depèn només dels mets —o de la bona voluntat del dramaturg—, sinó també de la consciència social de l'individu, de la seva capacitat d'anàlisi, dels seus interessos immediats. Es un acte de llibertat: de lluita. I no un do de la «providència social», substitutòria de la divina. La nostra experiència després de quaranta anys de dictadura confirma aquest final «pessimista» i, per tant, el «realisme» de Brecht. Però la seva originalitat no resideix pas en aquest realisme en el sentit més vulgar del terme, sinó en el descobriment d'una estructura dramàtica capaç de mostrar alhora la possibilitat i l'obstacle, la força de les coses i la força de l'home.

La comparació entre «Els fusells de la Mare Carrar» i «Mare Coratge i els seus fills» ilustra encara un punt fonamental de la dramaturgia que Brecht, de manera insatisfactòria, denominà èpica.⁵ Es tracta de la famosa qüestió del paper dels sentiments en Brecht. «Mare Carrar» és una peça aristotèlica no solament perquè el sentit hi depèn del desenllaç, sinó també perquè Brecht hi utilitza el moviment sentimental (emocional) de la protagonista per tal de suscitar un moviment d'adhesió (també emocional) en l'espectador a favor de la causa republicana. A «Mare Coratge», en canvi, les coses funcionen d'una manera ben diferent. No podem pas dir que no hi intervenen els sentiments. Més aviat podríem dir, fins i tot, que és

5. Convé recordar que, en els seus darrers escrits, Brecht qüestionà el terme «èpic» —considerant-lo confusori— i reconegué que no n'havia sabut trobar cap de millor. Reveladora actitud en un home com B.B., que no destacà mai, precisament, per la seva modèstia.

una obra «de sentiments» en la mesura que aquests mouen de manera constant la protagonista (l'amor filial) i la majoria dels altres personatges: el «drama sentimental» de la prostituta Pot-tier (expressat en un magnífic monòleg) i la misèria afectiva i sexual de Caterina (expressada de manera elíptica i contundent en petites accions com el fet d'emprovar-se el barret i les sabates de la prostituta), aquestes «vides interiors» apareixen constantment, sense cap mena de disfressa o por al llarg de l'acció. Brecht no ens les estalvia, Brecht no les eludeix en nom (com molts afirmen) de la «societat» o d'un «comunisme» despersonalitzat. Els sentiments juguen un paper fonamental en el comportament dels personatges de Brecht i de vegades arriben a suscitar en l'espectador allò que Aristòtil anomenava «la pietat i el terror», conceptes clau de la identificació (per exemple, en la mort violenta de Caterina). Però, a diferència del que passa en la dramaturgia aristotèlica, Brecht no mercadeja políticament amb els sentiments, no els utilitza com una arma capaç d'exaltar momentàniament l'espectador, no fonamenta en ells la percepció de l'espectador. «El teatre èpic —va escriure B.B. en una ocasió— no combat les emocions; però en comptes de limitar-se a provocar-les, les somet a examen». I en un altre lloc especifica: «Les emocions tenen sempre un fonament de classe ben determinat». Precisament per això cal examinar-les. I com examinar-les si no intervenen en l'acció dramàtica? L'errònia comprensió d'aquestes qüestions ha fet que molts brechtians, temerosos de caure en el «psicologisme» (tendència a explicar-ho tot a través de la psicologia entesa autònomament) elimines-sin a l'hora de posar en escena els personatges

brechtians la sòlida entitat psicològica que poseeixen.

En recórrer a l'ús constant de la paradoxa a **tots els nivells**, el que Brecht exigeix és, al capdevall, ben senzill (si bé no és senzilla la manera d'aconseguir-ho): que, com els botiguers prudents, l'espectador examini a contrallum els bitllets valuosos per tal de descobrir la seva veritable entranya.

«Mare Coratge i els seus fills» va ser escrita l'any 1939, durant l'exili de Brecht a Dinamarca, després de «Els fusells de la Mare Carrar» (1937) i simultàniament amb «La vida de Galileu» (1938-39), «La bona ànima de Ze-Tsuan» (1938-40) i «El procés de Luculle» (1939).

L'obra va ser estrenada a Zurich el 19 d'abril de 1941, amb música de Paul Burkhard. Per a les representacions del Berliner Ensemble s'adoptaren les partitures de Paul Dessau.

Pot considerar-se que les representacions de «Mare Coratge» a Paris, l'any 1954, pel mateix Berliner, marquen l'inici de l'expansió del brechtisme a Europa. Tres anys abans, quan el 1951 Jean Vilar la va muntar per a inaugurar la primera temporada del Théâtre National Populaire, la crítica francesa havia negat a la peça la qualitat d'obra teatral.⁶

Existeix una adaptació cinematogràfica de l'obra, en blanc i negre, acabada l'any 1961, sota la direcció de Wekwerth i Palitzsch, que havia estat començada el 1954 (en colors i cinemascope) per W. Staudte. Les dissensions entre el realitzador

6. Veure a «Théâtre Public», de Bernard Dort, l'article «Brecht en France».

i Brecht van fer impossible la continuació del projecte inicial.

La peça ha estat utilitzada sovint pel mateix Brecht com a il·lustració de les seves posicions teòriques. Cal destacar, en aquest sentit, «Dues maneres d'interpretar Mare Coratge» (1951), on B.B. oposa una possible interpretació tradicional a la que en realitzà la seva companya Helena Weigel. Existeix igualment un **model** del muntatge realitzat per Brecht, el pròleg del qual constitueix la «teoria» dels **models** brechtians, és a dir, la seva justificació històrica. Els dos textos es troben als «Escrits sobre el teatre».

Jaume MELENDRES