

TREBALL FINAL DE GRAU

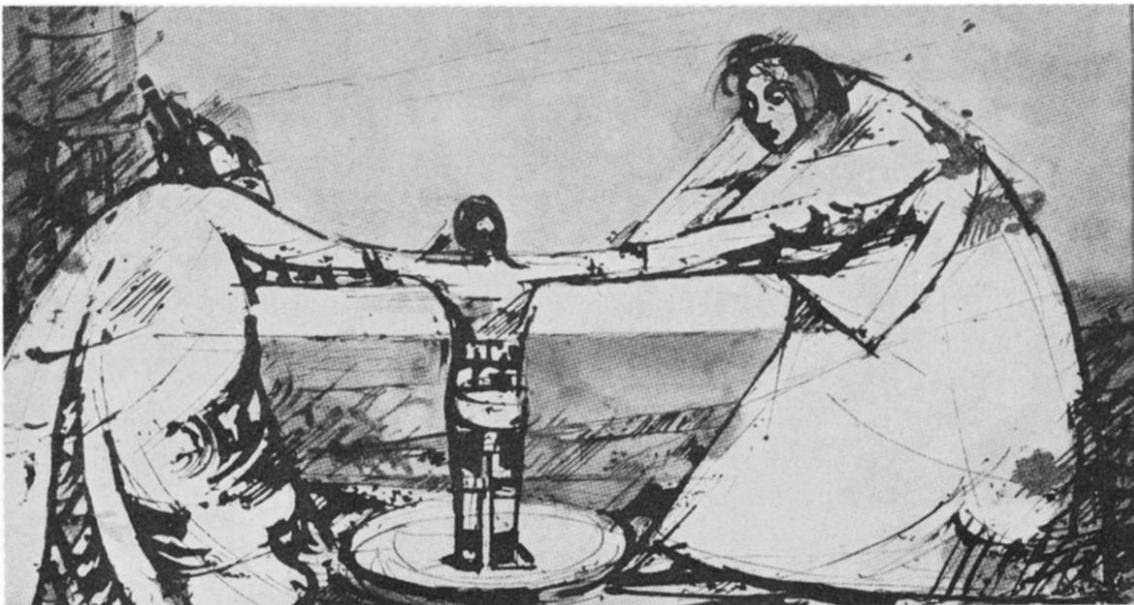
# El Cercle de Guix Caucasià

---

De Bertolt Brecht

Aurèlia Úbeda Puigdomènech

30 maig 2013



NIUB: 14761364

Tutor: Enric Ciurans

9.11.49

en l'àmbit alemany hi ha molt poques autèntiques peces de repertori, és a dir, peces que poden representar-se casi sempre. perquè el seu tema és molt general i brinden a les companyies teatrals l'oportunitat de lluir les seves habilitats més generals. en realitat, només existeix FAUST, d'altra banda, s'apela a les òperes i a shakespeare. de les meves obres, probablement només es revesteixen d'aquest caràcter L'ÒPERA DE TRES RALS i EL CERCLE DE GUIX CAUCASIÀ.

Bertolt Brecht, *Diari de Treball*

## ÍNDEX

<b>PREFACI</b>	pàg. 3
<b>1. INTRODUCCIÓ</b>	pàg. 4
<b>2. BERTOLT BRECHT</b>	pàg. 6
2.1. Apunts Biogràfics sobre Bertolt Brecht	pàg. 6
2.2. Corpus Dramàtic	pàg. 9
2.3. Teoria Teatral: Teatre Èpic i Didàctic	pàg. 13
<b>3. EL CERCLE DE GUIX CAUCASIÀ</b>	pàg. 19
3.1. Argument de l'Obra	pàg. 19
3.2. Fonts de la història: l'obra de Li Xingdao i el mite bíblic	pàg. 25
3.3. Grusha vs Azdak	pàg. 31
3.4. Les dones de l'obra: la visió controvertida de Brecht	pàg. 36
3.5. Caos i Justícia	pàg. 42
3.6. Socialisme i Maternitat	pàg. 47
<b>4. POSADES EN ESCENA</b>	pàg. 52
4.1. Posades en Escena: Brecht i el Berliner Ensemble	pàg. 52
4.2. Posades en Escena a Catalunya	pàg. 54
<b>5. CONCLUSIONS</b>	pàg. 57
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	pàg. 59
<b>ANNEXOS</b>	pàg. 64
Annex 1	pàg. 64
Annex 2	pàg. 65
Annex 3	pàg. 72
Annex 4	pàg. 75

## PREFACI

Amb el present Treball de Final de Grau culminem aquesta etapa de la nostra formació acadèmica dins el Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona. En ell hem tractat d'aplicar els coneixements pràctics i les tècniques que hem après al llarg dels diferents cursos que conformen el Grau.

El treball conté des de la part més bàsica: la recopilació de dades de fonts i orígens diversos i les correctes citacions bibliogràfiques, fins a l'aplicació de les nostres capacitats analítiques i crítiques, que hem adquirit estudiant a la universitat i que, al nostre entendre, són allò més interessant en aquest Treball Final de Grau. Per dur a terme el Treball hem hagut d'analitzar detingudament l'obra *El Cercle de Guix Caucasià*, de Bertolt Brecht, per tal de trobar els punts de màxim interès del text i expressar-los en forma d'assaig. Alhora, hem hagut de llegir i analitzar les peces que varen servir de base a l'obra brechtiana, concretament, *El Cercle de Guix* de Li Xingdao i *El Cercle de Guix* de Klabund, així com un primer text de Brecht sobre aquest tema, *El Cercle de Guix d'Augsburg*, i analitzar-les en conjunt i comparar-los per tal d'establir la relació que tenen amb *El Cercle de Guix Caucasià*. A més, és clar, hem hagut d'aplicar la nostra capacitat analítica a l'hora de seleccionar les fonts i les cites, discernint entre allò interessant, i allò rellevant i veritablement pertinent pel treball. Alhora hem estat crítics amb les fonts consultades, preguntant-nos si estàvem d'acord o no amb allò que plantejaven.

El Treball Final de Grau ha estat una fantàstica oportunitat per a aprofundir en el que volem que sigui el nostre camp d'estudi: el teatre. Amb les assignatures del Grau hem pogut estudiar-lo acadèmicament, i a l'Aula de Teatre de la Facultat de Geografia i Història l'hem pogut posar en pràctica. Aquest treball ens ha permès agafar una obra que coneixíem des de la pràctica i estudiar-la des d'una perspectiva acadèmica. *El Cercle de Guix Caucasià* és una obra que em va colpir d'una manera molt especial. Amb aquest treball he pogut profunditzar molt més, en l'esmentada obra i en el teatre de Bertolt Brecht, i acabar de confirmar el meu interès per aquest autor. Així, doncs, aquest treball ha esdevingut un exercici de recopilació de dades per a un futur treball de recerca sobre l'estètica brechtiana.

## 1. INTRODUCCIÓ

L'objectiu d'aquest treball és aprofundir en els temes i significats de l'obra de teatre *El Cercle de Guix Caucasià* (1944), de Bertolt Brecht, sobretot a partir del que han escrit la crítica i els acadèmics. Per dur-ho a terme, m'introduiré en la circumstància vital del seu autor per a poder contextualitzar l'obra respecte la teoria i el conjunt de la seva obra dramàtica. A més, també estudiaré la recepció, traduccions i posades en escena d'aquesta obra en el context de Catalunya fins l'actualitat. El treball s'estructura en tres grans apartats: el primer és sobre el Brecht dramaturg, el segon tracta *El Cercle de Guix Caucasià*, i el darrer s'ocupa de la trajectòria històrica de l'obra.

La secció "Brecht" se centrarà en oferir una breu aproximació de la figura de Brecht, la seva obra dramàtica, i la seva teoria. També posaré *El Cercle de Guix Caucasià* en perspectiva respecte el moment històric en el que s'escriuí, i respecte a la vida i el pensament del seu creador. L'apartat es divideix alhora en tres capítols: en primer lloc, tractaré breument la biografia de Brecht, simplement repassant els moments més remarcables i pertinents; en segon, faré un resum del corpus dramàtic de Brecht, repassant-ne la seva evolució i mencionant les obres més destacades; finalment, oferiré una explicació concisa de la teoria de Brecht, des dels seus inicis fins els darrers anys, passant pel teatre èpic, la noció de gest, i el famós concepte de *Verfremdungseffekt*.

L'apartat "El Cercle de Guix Caucasià" el formen els capítols que tracten específicament de l'obra teatral. En primer lloc, farem un resum de l'obra, per tal de poder seguir confortablement la resta de capítols. Un cop s'hagi establert l'argument de l'obra, tractarem l'origen i els models de l'obra. *El Cercle de Guix Caucasià* es relaciona molt sovint amb el mite bíblic del rei Salomó, però com es veurà, l'argument es pot relacionar més directament amb l'obra medieval xinesa *El Cercle de Guix*, de Li Xingdao. Seguidament, comentaré les personalitats i el significat dels dos protagonistes de la peça de Brecht: la Grusha i l'Azdak. Malgrat que són molt diferents l'un de l'altre, mostraré que de fet són dues cares d'una mateixa moneda, de la bondat. En el següent capítol, veurem com la diferència de gènere i allò que implica, no és un tema que Brecht desenvolupés en l'obra. Tot i així, el tractament de les dones i la manera en que es retrata la societat en la que s'emmarquen, demostra un cert sexisme per part de l'autor. En els dos últims capítols plantegem els dos temes més rellevants

de l'obra, al nostre entendre: la justícia i la maternitat. Pel que fa a la justícia, aquesta es mostra, a través de l'Azdak i els seus judicis sense sentit, com quelcom difícil d'aconseguir però assolible a través d'un canvi social. Respecte la maternitat, d'una banda veurem com aquesta està molt lligada al tema de la propietat. Alhora, explicaré com Brecht presenta en *El Cercle de Guix Caucasià* un concepte de maternitat molt innovador per a l'època.

Finalment, dins l'epígraf "Posades en Escena" ens apropiem a l'obra des del punt de vista de la representació teatral, fent un repàs de les posades en escena més importants i rellevants. Primer repassarem el tractament que va rebre l'obra en vida de Brecht, des de l'estrena al Carleton College, el 1948, fins el Festival de Teatre Internacional de París del 1955. En l'últim capítol d'aquest treball, veurem com l'obra ha estat rebuda a Catalunya. Esmentarem les diferents traduccions que se n'han fet, i també les posades en escena des de l'estrena a l'estat espanyol (1965) fins a la producció de l'Aula de Teatre de la Facultat de Geografia i Història (2011).

## 2. BERTOLT BRECHT

### 2.1. Apunts Biogràfics sobre Bertolt Brecht

Bertolt Brecht (Eugen Berthold Friedrich Brecht) va néixer a Augsburg, al Sud d'Alemanya, el 1898, el mateix any que naixien altres artistes molt destacats com el dramaturg espanyol Federico García Lorca o el cineasta rus Serguei Eisenstein.<sup>1</sup>

El pare de Brecht treballava a una fàbrica de paper, de manera que la seva família duia una vida modesta. El pare era catòlic mentre la mare era protestant. Va ser a través d'ella que Brecht va desenvolupar la seva especial relació amb la Bíblia, donat que la cultura protestant dóna molta més importància a la paraula escrita de les sagrades escriptures. També es diu que ella fou l'origen de la imatge recurrent que apareix a les seves obres de la dona abnegada.<sup>2</sup>

A la primera joventut Brecht va començar a explorar la seva creativitat, amb només setze anys ja publicà els seus primers poemes. El jove Brecht es va veure afectat, inevitablement, per la Gran Guerra. Tot i que no va arribar a entrar en combat, el seu entusiasme bèl·lic de seguida es va esfumar al veure com els seus amics i companys morien a les trinxeres. Brecht va evitar l'exèrcit gràcies als seus estudis de Medicina, que va començar a Munic el 1917. Tot i així, el 1918 fou reclutat per a servir en un hospital militar d'Augsburg. Un més després finalitzà la Primera Guerra Mundial.

Els primers anys de la dècada dels vint foren molt difícils per a Alemanya. Durant la postguerra el país es va veure immers en una hiperinflació deguda a la imparable devaluació del marc alemany. A això se l'hi afegí una munió de veterans de guerra invàlids. Tot plegat va servir de bressol d'un clima artístic d'avantguarda amb moviments com l'Expressionisme (la *Neue Schachlichkeit*) i el Dadaisme, especialment. Per a Brecht, també fou un període de grans canvis. El 1919 va tenir un fill amb Paula Banholzer, Frank, que moriria durant la Segona Guerra Mundial. El 1920 la mare de Brecht va morir, i l'any següent va abandonar els estudis de Medicina. El 1922 es va casar amb la cantant d'òpera Marianne Zoff, amb qui tindria una filla, Hanne Hiob. Aquell mateix any va rebre el Premi Kleist que el reconeixia

---

<sup>1</sup> Hi ha una gran bibliografia sobre la vida de Bertolt Brecht, d'entre la qual destaquem els següents volums: EWEN, F., *Bertolt Brecht, su vida, su obra, su época*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo cop., 2001 (1967); VÖLKER, Klaus, *Crónica de Brecht*, Barcelona: Ed. Anagrama, 1976; HAYMAN, R., *Brecht*, Barcelona: Argos Vergara: 1985 (1983).

<sup>2</sup> THOMSON, P., «Brecht's Lives», a *The Cambridge Companion to Brecht*, Cambridge: University Press, 2006 (1994). p. 23. [Les trad. al català d'ara en endavant són nostres].

com el jove escriptor alemany més prometedor per les obres *Baal*, *Tambors en la Nit*, i *A la Jungla de les Ciutats*. També fou durant aquesta època quan va entrar en contacte amb el Comunisme. El 1924 Brecht es va traslladar a Berlín.

La República de Weimar havia aconseguit establir la moneda, cosa que va permetre uns anys de gran bonança econòmica. Però el fantasma del feixisme ja rondava per Alemanya. El 1923 hi va haver un fallit cop d'estat nazi, el Putsch de Munic. La proximitat entre Munic i Augsburg feu que de ben segur a Brecht no li resultés indiferent. Ja en aquells anys mostrà la seva repulsió per la figura de Hitler i el moviment que encapçalava.

Al mateix any que va arribar a la capital va començar a treballar amb Max Reinhardt al *Deutsches Theater*. També va tornar a ser pare, aquest cop amb l'actriu Helene Weigel. A finals dels anys 1920, Brecht va passar a formar part de l'equip d'Erwin Piscator, el creador del teatre polític,<sup>3</sup> les produccions del qual el van influenciar profundament. *L'Òpera de Tres Rals* (1928) es convertí en l'obra més exitosa representada durant la República de Weimar.

Fou durant els últims anys de la dècada dels vint quan es va posar a estudiar seriosament el socialisme i l'obra de Karl Marx, sota la pregonera influència de Gerhart Hauptmann.<sup>4</sup> El propi Brecht explicà la curiosa forma com arribà a l'estudi de l'obra de Marx mitjançant el seu intent d'escriure una obra sobre el mercat del blat:<sup>5</sup>

«Creia poder fer-me ràpidament amb els coneixements necessaris mitjançant algunes consultes a especialistes i gent del gremi. El resultat fou un altre. Ningú [...] va poder explicar-me satisfactòriament els processos seguits per la borsa del blat [...] La forma com es distribuïa el blat mundial era literalment incomprendible. Des de qualsevol punt de vista, excepte pel grapat d'especuladors, aquell mercat de cereals era un fangar. No vaig arribar a escriure el drama projectat; en el seu lloc em vaig dedicar a llegir a Marx i, així, finalment, he llegit Marx.».

Arran del crack del 1929 Alemanya es va veure immersa en una gran crisi econòmica, cosa que va esperonar les faccions més extremes, tant de dretes com d'esquerres, i provocà la definitiva ascensió del nazisme al poder.

El 1930 Brecht es casà amb Helene Weigel, amb qui romandria tota la seva vida malgrat varies infidelitats. La creixent força del nazisme es podia veure per tot arreu. L'endemà de l'incendi del Reichstag, Brecht va fugir amb la seva família, iniciant un exili que havia de durar quinze anys. Els primers sis anys els va passar a Dinamarca, però l'esclat

---

<sup>3</sup> Vegi's: PISCATOR, E., *Teatro Político*, Madrid: Editorial Ayuso, 1976.

<sup>4</sup> THOMSON, P., «Brecht's... *Op. Cit.*, pp. 28-29.

<sup>5</sup> VÖLKER, K., *Crónica de... Op. Cit.*, p. 55.

de la guerra el va obligar a traslladar-se a Estocolm. El següent destí fou Finlàndia, on va sol·licitar un visat per anar als Estats Units.

El 1941 els Brecht es van traslladar a Califòrnia. Els Estats Units però, estaven immersos en un estat de paranoia respecte el comunisme, l'anomenada "por roja". Això va dificultar encara més la feina de Brecht, que ja se sentia incòmode al país capitalista per excel·lència. Tot i estar a les llistes negres de Hollywood va intentar treballar a les pel·lícules i també a Broadway. El 1947 la paranoia anticomunista va començar l'escalada definitiva que duria al maccarthisme. Aquell mateix any Brecht fou interrogat pel Comité de la Cambra d'Activitats Antiamericanes. Per evitar que li prohibissin marxar del país, va oferir un testimoni astut i equívoc. Tant va complaure el comitè, que el president el va qualificar de "bon exemple".<sup>6</sup> L'endemà va marxar cap a Suïssa. Durant l'exili Brecht va escriure quatre de les seves millors obres: *La Vida de Galileo*, *Mare Coratge i els seus Fills*, *La Bona Persona de Sezuan*, i *El Cercle de Guix Caucasià*.

L'exili es va acabar el 1949 quan retornà a Alemanya. A Berlín Est li van oferir un teatre i una companyia pròpia, i Brecht acceptà. Tot i així, va mantenir la nacionalitat austríaca, el compte bancari suís i els contactes amb l'editor del sector oest.<sup>7</sup> Durant els darrers anys de la seva vida, la creativitat de Brecht com a poeta i dramaturg es va apagar. Malgrat tot, va crear el *Berliner Ensemble*, companyia que va esdevenir un aparador cultural del món comunista. Malgrat no ser completament acceptat pel poder soviètic, el 1954 Brecht va rebre el Premi Stalin Internacional per Reforçar la Pau entre els Pobles. El 1956 va contraure una infecció pulmonar i va morir d'un infart de miocardi el 14 d'agost. Tenia 58 anys. Així acabà la vida d'una de les figures més destacades del teatre del segle XX, el gran creador del teatre èpic que tants directors i dramaturgs ha inspirat fins els nostres dies.

---

<sup>6</sup> THOMSON, P., «Brecht's... *Op. Cit.*, p. 36.

<sup>7</sup> Routledge: *Who's Who in Nazi Germany* [en línia] Routledge, 1998. [Consulta: març 2013]. Disponible a: <http://www.mega.nu/ampp/routledge/brecht.html>

## 2.2. Corpus Dramàtic

L'obra dramàtica de Bertolt Brecht es pot dividir en tres grans etapes: Primeres Obres (o Obres Expressionistes), *Lehrstücke* (o Peces Didàctiques), i les Grans Obres, (Darreres Obres). A més, es pot distingir entre les obres escrites a Alemanya i les escrites durant el llarg exili, entre 1933 i 1949.<sup>8</sup>

### LES PRIMERES OBRES O OBRES EXPRESSIONISTES

L'activitat literària de Brecht va començar el 1916 amb la publicació d'un seguit d'articles sota el pseudònim de Bert Brecht.<sup>9</sup> La primera obra dramàtica, però, no va aparèixer fins dos anys més tard amb *Baal* (1918). Donat que les primeres obres teatrals de Brecht s'emmarquen en el context artístic de l'Expressionisme, se sol anomenar aquesta etapa brechtiana com a expressionista. Tot i així, hi ha autors com Chiarini que argumenten que Brecht no era expressionista, i que més aviat va contribuir a la seva caiguda. Segons Chiarini, Brecht només seria expressionista en dues obres molt concretes: *Baal* i *Tambors en la Nit* (1919 – 1920). I ni tan sols aquestes dues serien plenament expressionistes, ja que només tindrien elements de la tècnica i la temàtica de l'estil, i estan faltes de molts dels elements característics del drama expressionista: la presència de déu, i personatges com marionetes, entre d'altres.<sup>10</sup>

Ronald Gray coincideix amb Chiarini i exposa quines serien les claus d'aquesta etapa primerenca de la seva obra:<sup>11</sup> «Les primeres obres són més bé un intent per arribar a un acord amb ell mateix més que un intent per canviar la societat: cada vegada hi ha una major preocupació per la forma en que la societat pot modificar els individus, però el problema fonamental és el que un home pot fer per si mateix. En això, Brecht fou influït per Rimbaud i, en conseqüència, per tota la tradició dels *poète maudit* del segle XIX.»

Durant aquesta primera etapa, Brecht es preocupa pel procés d'alienació de la societat de masses, i la denuncia, escrivint: *A la Jungla de les Ciutats* (1921) on tracta de la incomunicabilitat entre les persones, i *Un Home és un Home* (1921) on denuncia directament l'alienació a la que se sotmet l'individu. Altres obres a destacar del període són la seva adaptació d'un text de l'època isabelina, *Vida d'Eduard II d'Anglaterra* (1924), i dues de les

---

<sup>8</sup> Una detallada aproximació a l'obra dramàtica de Brecht la trobem a: GRAY, Ronald, *Brecht dramaturgo*, Madrid: Ultramar Ed., 1978 (1976).

<sup>9</sup> THOMSON, P., «Brecht's... *Op Cit.*, p. 24.

<sup>10</sup> CHIARINI, P., *Bertolt Brecht*, Barcelona: Nexos, 1964 (1959), p.15.

<sup>11</sup> GRAY, R., *Brecht... Op. Cit.*, p. 39.

obres més emblemàtiques de tota la seva producció: *L'Òpera de Tres Rals* (1928) i *Ascens i Caiguda de la ciutat de Mahagonny* (1927 - 1929).

*Vida d'Eduard II d'Anglaterra* està basada en *Edward II* de Christopher Marlowe (1564 – 1563) i molts afirmen que marca l'inici del teatre èpic brechtià, ja que en la direcció escènica va usar molts elements característics del teatre èpic que Brecht més endavant desenvoluparia.<sup>12</sup> *L'Òpera de Tres Rals* és una adaptació de la sàtira anglesa *The Beggar's Opera* de John Gay (1685-1732), que atacava la burgesia i el sistema en que recolzava el seu poder. Tot i la seva intenció d'escandalitzar el públic, l'òpera va ser un gran èxit, cosa que va dur Brecht a replantejar-se el tipus de teatre que havia escrit fins aleshores. Així doncs, a partir d'aquesta obra començà a encaminar-se cap el teatre èpic. *Ascensió i Caiguda de la ciutat de Mahagonny* és on es concretà aquest nou tipus de teatre, el qual explicarem en el següent capítol. Va ser en l'epíleg d'aquesta obra on Brecht posà els fonaments d'aquest nou teatre.

#### LEHRSTÜCKE O PECES DIDÀCTIQUES

Un cop Brecht va posar les bases teòriques d'un nou teatre, el va haver de posar en pràctica. En primer lloc, les noves obres es caracteritzen per una pregonada voluntat d'instruir, una voluntat didàctica, d'unir actor i espectador en una mateixa acció de coneixement.<sup>13</sup> D'aquí el nom de peces didàctiques (*Lehrstücke*). Aquestes obres es caracteritzen per la sequedat, l'economia de mitjans, i la rigidesa, cosa que reflectia el creixent interès de Brecht pel Comunisme, que sacrificava l'individualisme fins i tot en les seves facultats de dramaturg.<sup>14</sup> El tret de sortida d'aquest teatre polititzat el marcà *El Vol dels Lindberg* (1929). Aquest nou teatre, i les noves preocupacions de Brecht, el van dur a escriure per a un nou públic: escoles, corals i associacions. El cas de *El que diu sí* (1929) és una mostra del seu interès per a aquest nou públic i la seva educació a través del teatre. L'obra, inspirada en el Nô japonès, mostrava com un membre d'una expedició enmig de la selva cau malalt i accepta que se'l mati com mana la tradició. Els espectadors —estudiants d'escola— van expressar que no els havia agradat el final, i Brecht va escriure *El que diu no* (1930) amb un nou final.<sup>15</sup> Una altra obra important és *La Mare* (1930) que s'inspirà en la novel·la homònima de Gorki, i mostra un canvi que l'encaminà envers la tercera i gran època del teatre brechtià: perd la rigidesa i esquematisme de les peces plenament didàctiques, i manté el to compromès. *Santa Joana*

---

<sup>12</sup> SALVAT, R., *El Teatre Contemporani*, vol 2, Barcelona: Edicions 62, 1966, p. 89.

<sup>13</sup> SALVAT, R., *El Teatre... Op. Cit.*, p. 100.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 101-102.

*dels Escorxadors* (1929-1931), igual que *La Mare*, preludia la següent etapa, amb un retorn a la riquesa de llenguatge de les primeres obres.

Durant els primers anys de la dècada 1930, Brecht començà a mostrar la seva aversió vers el Nacional Socialisme. *Caps Rodons i Caps Punxeguts* (1931-1934) és una obra de caire simbòlic inspirada en *Mesura per Mesura*, de Shakespeare, que ataca les teories racials del nazisme. A partir d'aquest moment Brecht s'exilia. Tot i així encara escriví vàries obres didàctiques entre les que cal esmentar, tot i ser una de les menys llüides, *Els Horacis i els Coriacis* (1933- 1934), en tant que és un exercici pràctic concebut a partir de *Cinc dificultats per a escriure la veritat* (1935), un dels textos teòrics més importants de Brecht.

#### LES GRANS OBRES

Aquesta etapa està, des de l'inici fins al final, marcada per la persecució política que patí al llarg de l'exili. Primer per causa del nazisme i, més tard, per l'Amèrica anticomunista. El període comença amb dues peces que podríem qualificar com de transició però amb un component polític de denúncia importantíssim: *Terror i Misèria del Tercer Reich* (1935-1938) i *Els fusells de la Señora Carrar* (1937). Amb la primera intentà mostrar els problemes i obstacles que el poble alemany patia sota el nazisme, alhora que en criticava la política racial. Però no hi va reeixir gaire, ja que la seva ideologia marxista no el va permetre copsar del tot que a l'Alemanya nazi el que comptava era la raça i no la classe.<sup>16</sup> La segona, ambientada a l'Andalusia de la Guerra Civil Espanyola, també és una reflexió crítica sobre la guerra. *La Vida de Galileu* (1937 – 1939) és la primera gran obra de l'exili, i va sobre la responsabilitat del científic per l'ús dels seus descobriments, i sobre el valor de la constància davant l'opressió. Una altra de les grans obres és *Mare Coratge i els seus Fills* (1939), inspirada en *Die Landstörtzerin Courasche* de Grimmelshausen, amb la qual Brecht començà a desemmascarar la guerra, tot afirmant que no és pas una calamitat necessària, sinó el resultat de l'ambició dels homes. Ara bé, si a *Els Fusells de la Señora Carrar* la mare estava en contra de la guerra pel bé dels seus fills, la Mare Coratge la necessita per a la seva subsistència i la vol malgrat que li matin els fills.

Allò que fa que obres com *Vida de Galileu* o *Mare Coratge* siguin tan remarcables és el fet que Brecht arribà a assimilar tan bé la seva teoria que fou capaç de moure-s'hi amb total naturalitat.<sup>17</sup> Una altra de les grans obres brechtianes és *La Bona Persona de Sezuan* (1938-

---

<sup>16</sup> Routledge: *Who's Who in Nazi Germany* [en línia] Routledge, 1998. [Consulta: març 2013]. Disponible a: <http://www.mega.nu/ampp/routledge/brecht.html>

<sup>17</sup> CHIARINI, P., *Bertolt... Op. Cit.*, p.182-183.

1940), que esdevé la primera peça del corpus brechtia dedicada a l'amor. L'obra tracta el tema de la bondat, plantejant si es pot ser completament bo o completament dolent.<sup>18</sup> Un altre element important és el fet que, tot i ser una paràbola, l'obra no ofereix un final moral. Brecht escriu en el epíleg, que es veu incapaç de trobar-lo i demana l'ajut del públic. La responsabilitat recau sobre l'espectador, ell és qui ha de proposar com es pot ser bo en un món dolent. *La Resistible Ascensió d'Arturo Ui* (1941) segueix la tendència de *Caps Rodons i Caps Punxeguts* i *Terror i Misèria del Tercer Reich*, tot mostrant el procés amb el que el nazisme seduï Alemanya. Aquesta obra marca l'inici d'una etapa en la que la visió de la realitat és molt més optimista. L'obra que tanca aquest període és *El Cercle de Guix Caucasià* (1943-1945), l'única obra de Brecht amb un final feliç. En certa mesura l'autor reprèn *Mare Coratge i els seus Fills*, en tant que també mostra la guerra i les desgràcies que provoca, mentre continua explorant el tema de la bondat.<sup>19</sup>

El final d'aquesta etapa ve marcat per la fi de l'exili el 1949. Com ja hem comentat anteriorment, durant aquests darrers anys la creativitat de Brecht com a dramaturg es va apagar mentre es dedicà molt més a les posades en escena al capdavant del Berliner Ensemble. Això no vol dir que no escrivís, sinó que la seva producció dramàtica va baixar considerablement de nivell. Entre les obres del període cal citar *El tutor* (1950), *Coriolà* (1951-1953), *Don Juan* (1952), *Turandot* (1953-1954), i la seva última obra *Trompetes i Tambors* (1955). Després de l'exili, no tornà a escriure cap gran obra que sigui comparable amb les quatre obres més emblemàtiques: *La Vida de Galileo*, *Mare Coratge i els seus fills*, *La Bona Persona de Sezuan*, i *El Cercle de Guix Caucasià*.

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 191.

<sup>19</sup> SALVAT, R., *El Teatre... Op. Cit.*, p. 132.

### 2.3. Teoria Teatral: Teatre Èpic i Didàctic

Bertolt Brecht no només fou un gran poeta i dramaturg, sinó que ha estat un dels grans teòrics del teatre del segle XX. El teatre èpic i el *Verfremdungseffekt* o concepte de “alienació” són possiblement les aportacions teòriques més conegudes de Brecht.<sup>20</sup>

Els inicis teòrics de Brecht estan marcats per un rebuig de l'estètica burgesa. A través de les crítiques teatrals que va escriure a Augsburg, abans de marxar a Berlín, es pot observar la seva presa de posició enfront l'Alemanya del seu temps. En paraules de Ernst Schumacher, Brecht sembla haver estat «emocionalment un apòstata de la burgesia».<sup>21</sup> Tot i així, a principis dels anys 1920 encara estava lluny d'idear un nou teatre. De fet, ni tan sols s'havia plantejat que calia un canvi. Pel llenguatge que usava en aquestes primeres crítiques, s'entén que Brecht tenia una concepció teatral molt arrelada en la tradició. Emprava termes com “quarta paret”, “actuació psicològica”, “espiritualitat”, tots en un sentit positiu. Per tant, afavoria el mateix teatre il·lusori que més endavant atacaria vehementment. Val a dir però, que Brecht ja reclamava una major preocupació intel·lectual, volia missatges amb múltiples significats, i un major ús del mim i el gest. El primer pas que feu cap a un canvi de concepció va ser a través de l'Expressionisme.

Molts han considerat Brecht com un continuador d'aquest moviment estètic i artístic. El cert és, però, que ben aviat començà a distanciar-se'n. Brecht rebutjà «l'humà inconcret en un medi inconcret» del drama expressionista.<sup>22</sup> Tot i així, en les seves primeres obres compartí tècniques i temes amb els dramaturgs expressionistes. Però, les obres de Brecht mai tenen la càrrega religiosa ni la dimensió transcendental que tenen les peces expressionistes. Brecht trenca amb la llarguíssima tradició aristotèlica, de la qual forma part l'Expressionisme, en tant que és, en certa mesura, una continuació del Romanticisme. Per tant, més que com a continuador, es pot veure a Brecht com un autor que pretenia enderrocar l'Expressionisme.<sup>23</sup>

Allò que va dur Brecht a replantejar-se el teatre fou l'èxit rotund de *L'Òpera de tres rals* (1928), on el públic burgès sortia del teatre encantat, s'hi divertia. Això va demostrar a

---

<sup>20</sup> L'obra teòrica de Brecht és d'una gran extensió. Cal destacar: *El Petit Orgànon per al Teatre*, Barcelona: Edicions 62, 1988; *Cinc dificultats sobre escriure la veritat*, Barcelona: Edicions 62, 1972; i *El Teatre Modern és Teatre Èpic*.

<sup>21</sup> Vegi's HECHT, W., «The Development of Brecht's Epic Theatre, 1918 – 1933» a *The Tulane Drama Review*, vol. 6, n. 1, Cambridge, (USA): MIT Press, 1961, p. 41.

<sup>22</sup> HECHT, W., «The Development... *Op Cit.*, p. 48.

<sup>23</sup> Vegi's: CHIARINI, P., *Bertolt...* *Op Cit.*, pp.15-20.

Brecht que calia canviar el seu tipus de teatre. Havia escrit l'*Òpera de tres rals* com una crítica a la mateixa burgesia que omplia la sala nit rere nit. Brecht es va adonar que per a criticar la burgesia calia trencar amb la tradició teatral burgesa. Si no, clarament hi havia el perill que el públic no es donés per al·ludit i el teatre es convertís en un mer divertiment. Els dos elements principals que van servir de base en aquest primer desenvolupament de la teoria teatral de Brecht foren: la voluntat de documentació humana a través d'una anàlisi psicològica; i la recerca d'uns mitjans expressius que evitessin qualsevol sublimació teatral.<sup>24</sup>

El nou pensament teatral de l'autor es donà a conèixer el 1930 amb la publicació de *El Teatre Modern és Teatre Èpic*, que de fet eren unes notes que acompanyaven l'edició de *Ascens i Caiguda de la Ciutat de Mahagonny*. Per primer cop apareixia definit el teatre èpic. Aquest es presentava com l'antítesi del teatre aristotèlic, la "forma dramàtica" del teatre. La base estètica del teatre èpic queda expressada molt clarament en la taula que Brecht publicà en les *Consideracions sobre l'òpera Ascens i Caiguda de la Ciutat de Mahagonny* (1931).<sup>25</sup> Vegi's Annex 1.

Segons l'autor, allò que feia que el públic no compregués el missatge de les obres, era el fet que s'hi endinsaven. Els burgesos havien entrat en *L'Òpera de tres rals*, i els seus sentiments s'havien exaltat, no la raó. El que calia era destruir l'element sensacional de la forma dramàtica, i per aconseguir-ho Brecht proposà la faula com a base argumental. Aquesta havia de ser coneguda pel públic sempre que fos possible, i s'havia de reduir al màxim qualsevol sorpresa o sensació argumental. El desenllaç no tenia cap interès. Els detalls dels esdeveniments no eren el que havia d'atraure l'atenció. L'interès real del públic, segons Brecht, només es podia desenvolupar si aquest seguia l'escena relaxat. Per aconseguir-ho, els esdeveniments del teatre èpic s'havien de construir de manera que el públic pogués controlar-los. Per això calia evitar la sorpresa en l'argument.<sup>26</sup>

Aquesta reducció del sentiment no es limitava a l'espectador. L'actor també havia de mantenir el cap fred. No havia de participar de l'acció, sinó que havia de exposar-se a si mateix a la vegada que mostrava el personatge que representava. D'aquesta manera l'actor demostrava que reflexionava sobre el seu propi paper, perquè ell, al igual que l'espectador, havia de participar del camí cap el coneixement que ofereix el teatre. Per això, l'actor no podia fer el gest que li dictaven els sentiments, sinó que havia de citar el gest que corresponia

---

<sup>24</sup> CHIARINI, P., *Bertolt... Op Cit.*, p. 49 – 50.

<sup>25</sup> SALVAT, R., *El Teatre... Op Cit.*, p. 92.

<sup>26</sup> Vegi's: BENJAMIN, W., *Tentativas sobre Brecht*, Madrid: Taurus Ed., 1975 (1972). pp. 17-19.

al text. Per tant, el teatre èpic consistia en la creació d'un teatre dirigit tant cap el que mira com al que actua.

Quan es diu que Brecht estava trencant amb la llarga tradició aristotèlica, es fa referència al concepte de Catarsi,<sup>27</sup> teoria que refusava completament amb la contundent afirmació: «El teatre èpic ha de despullar l'escena del seu sensacionalisme temàtic».<sup>28</sup> Walter Benjamin explica que no hi ha una competència entre el teatre aristotèlic i l'èpic, sinó que Brecht refusava la noció tradicional de Catarsi.<sup>29</sup> El públic “descontractat”, el relaxat i realment interessat, no assumeix el drama com una purga per a millorar individualment. Tampoc s'identifica ni es mostra sorprès. Brecht fins i tot substitueix l'heroi tràgic per un heroi que observa amb seny i mesura, un heroi antitràgic que assumeix el paper de “savi”. Per tant, l'art del teatre èpic consistia, en la teoria elaborada per Brecht, en despertar la sorpresa per comptes de l'empatia.

Per a aconseguir-ho va desenvolupar un seguit de recursos. En primer lloc, el famós efecte d'alienació, el *Verfremdungseffekt*, amb el qual solucionava el problema del teatre aristotèlic pel qual l'espectador s'identificava amb el personatge. Brecht posa com exemple el personatge del Rei Lear de William Shakespeare. Si la ira del rei davant la ingratitude de les seves filles es mostra per a que el públic la comparteixi, l'entengui i hi participi, el fenomen esdevé etern i natural.<sup>30</sup> No cal plantejar cap discussió al respecte. Ara bé si: «A través de la tècnica de l'alienació, l'actor presenta la ira de Lear de tal manera que l'espectador se'n pot sorprendre, pot concebre altres reaccions de Lear a part d'ira. L'actitud de Lear és alienada, és a dir, es presenta com a pertanyent exclusivament a Lear, com quelcom xocant, destacable, com a un fenomen no evident.»<sup>31</sup>

D'aquesta manera, els personatges són persones canviant, adaptables, no depenen del destí, cosa que permet la reflexió sobre allò que fan, sobre els fenòmens socials que encarnen. Aquest element és molt important, ja que segons l'estètica èpica, el teatre ha de fer present el món real per a que l'espectador el pugui captar. Per això Brecht creà un teatre en el que se situa els personatges en una circumstància social i històrica concreta. Així, la reacció de

---

<sup>27</sup> En aquella època encara s'entenia la catarsi com un procés de purga i millorament, en comptes de només purga. La traducció més acceptada utilitzava els termes *terror* i *compassió* en comptes dels que s'usen actualment: *horror* i *commoció*. Aquesta diferència de matisos duia a entendre la catarsi de la tragèdia com una identificació sentimental.

<sup>28</sup> BENJAMIN, W., *Tentativas sobre Brecht*, Madrid: Taurus Ed., 1975 (1972). P.23

<sup>29</sup> *Ibidem*, p.10.

<sup>30</sup> BRECHT, B., «On Experimental Theatre» a *The Tulane Drama Review*, vol. 6, num. 1, Cambridge, USA: MIT Press, 1961 (1940). p. 12.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 13.

l'espectador no es dona davant d'un sentiment etern, sinó a partir d'un de concret i específic. Si les coses es veuen com a susceptibles de ser canviades, llavors es poden intentar canviar.

Un altre recurs que incideix en la idea de crear sorpresa enlloc d'empatia en l'espectador, és el gest. Aquest element va agafar molta importància, tanta, que Benjamin fins i tot arribà a dir que el teatre èpic és gestual.<sup>32</sup> El gest presentava principalment dos avantatges respecte el text. En primer lloc, el gest només es pot falsificar fins a un cert punt, no com la parla. De fet, com més habitual és el gest, més difícil és de falsificar. En segon lloc, el gest té un inici i un final definible. Una de les maneres de treure'n el màxim profit era a través de la interrupció. Com més s'interromp a algú que està fent una acció, més gestos s'aconsegueixen. D'aquí que la interrupció de l'acció sigui una característica del teatre èpic.<sup>33</sup> «Quant amb més freqüència interrompem al que actua, tant millor rebrem el seu gest.»

*Sobre el Teatre Experimental* (1940) és un altre dels grans textos teòrics de Brecht. Aquí, el dramaturg aprofundeix en la relació entre diversió i ensenyament en el teatre. Durant les dues dècades anteriors, explica Brecht, el teatre europeu seriós havia estat experimentant, la qual cosa havia donat com a resultat una certa unió entre la diversió i la instrucció. Però els intents instructius dels autors anteriors —Ibsen, Tolstoi, Strindberg, Txèkhov, els més destacats— sempre plantejaven aspiracions socials amb un plantejament superficial. No arribaven a formular dades ni lleis de la societat. Segons Brecht els faltava col·locar l'expressivitat al servei de la funció didàctica. A més d'això, la visió evolutiva positivista els duia a un excés d'il·lusionisme.<sup>34</sup> Tot i així, la seva aportació experimental fou important. Brecht es refereix a Erwin Piscator (1893-1966) com al precursor de la seva reforma teatral. Però per a ell, el problema del teatre de Piscator era que no divertia, de manera que les funcions es convertien en un debat o en una reunió política.

A partir de *Sobre el Teatre Experimental*, Brecht busca conciliar totes dues vessants en el teatre èpic. El teatre que es planteja com a diversió pretén atraure el públic, i per aconseguir-ho es mou amb el ritme cada cop més viu de la societat. Alhora, es va reinventant amb cada nou intent d'atraure el públic, de manera que és ple de sorpreses. El teatre èpic, en tant que ha de divertir, ha de fer tot això: atraure el públic, reinventar-se, i estar ple de sorpreses.

---

<sup>32</sup> BENJAMIN, W., *Understanding... Op. Cit.*, p. 3.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>34</sup> SALVAT, R., *El Teatre... Op Cit.*, p. 120.

A *Nova Tècnica d'Interpretació o Escena de Carrer* (1940),<sup>35</sup> Brecht insisteix en la noció d'alienació. Es tracta d'un model molt senzill per al teatre èpic i l'alienació. Brecht posa com exemple un individu que ha presenciat un accident. Quan aquest es posa a explicar-lo als altres testimonis, "actua" com a conductor o víctima de manera que els altres vianants es poden formar una opinió sobre l'accident. No busca transmetre l'emoció. A partir d'aquesta situació imaginària, Brecht estableix com a condició prèvia al teatre èpic l'eliminació de tota la màgia que pugui haver-hi a la sala o a l'escena. S'ha d'evitar una atmosfera que produeixi un efecte concret. En el text també hi ha explicades diferents maneres d'aconseguir alienar l'actor del personatge, com ara durant els assajos: parlar en tercera persona, dir en veu alta les indicacions escèniques i fer comentaris.

Fins ara només s'ha fet referència a la interpretació com a mitjà per a aconseguir l'efecte d'alienació. Però Brecht va desenvolupar moltes altres maneres d'alienar a través de les seves produccions. La música, per exemple, servia de comentari sobre l'escena, i no pas per a enaltir els sentiments. Per a Brecht, la música i l'acció s'havien de complementar fent semblar estranya l'una a l'altra. Una manera d'aconseguir-ho era a través de la interrupció. Per exemple, i com succeeix a *El Cercle de Guix Caucasià*, les cançons interrompen l'acció, a part d'il·lustrar-la o fer-la avançar.

Pel que fa a l'escenografia, aquesta no podia ser realista. Si bé els objectes podien ser reals, no se'ls podia col·locar de manera que es crees un decorat naturalista. La llum també jugava un paper molt important. Per tal d'evitar suggerir innecessàriament estats d'ànim particulars, Brecht il·luminava les seves produccions amb una llum blanca i uniforme, que alhora contribuïa a l'efecte d'alienació.

El 1948 es va publicar l'altre gran text teòric de Brecht: el *Petit Orgànon per al Teatre*.<sup>36</sup> Aquí, Brecht va resumir tota la seva estètica, ètica, i actitud política. Es proposà escriure un nou orgànon apte pel teatre que la nova societat necessitava. Teatre que consistia en: «fer representacions en directe, de fets referits o inventats entre persones, sempre amb el propòsit de divertir.»<sup>37</sup> Es tractava d'un teatre que havia de fer la vida més lleugera, igual que la ciència. Aquesta, havia ofert una nova manera de mirar el món, però encara no s'havia aplicat a la societat. És per això —com explica Brecht— que l'actitud creadora ha de ser

---

<sup>35</sup> BRECHT, B.: *The Street Scene, a Basic Model for an Epic Theatre*. [en línia] Evergreen State College, 2013. [Consulta: març 2013]. Disponible a: <http://ada.evergreen.edu/~arunc/texts/theater/brecht/brecht1.pdf>

<sup>36</sup> BRECHT, B., *El Petit Orgànon per al Teatre*, Barcelona: Edicions 62, 1988.

<sup>37</sup> BRECHT, B: *A Short Organum for the Theatre* [en línia] Evergreen State College, 2011[Consulta: abril 2013]. p. 2 Disponible a: <http://blogs.evergreen.edu/stagesofdiscovery/files/2011/10/Brecht-2.pdf>

crítica amb el propòsit de transformar la societat. El teatre ha de permetre descobrir raons per actuar socialment i política.

L'òrganon també mostrava els punts de partida del nou teatre: la passió per certes tendències socials; la denúncia de la decadència de les obres de l'època i la desaparició, dins d'aquestes obres, de les veritats que calia fer conèixer; la denúncia d'un cultiu de la bellesa negant tota finalitat d'aprendre i tota utilitat; i que al teatre, igual que a la ciència, li calia una estètica, i ja que la vella era tan obsoleta, calia cercar-ne una de nova.<sup>38</sup>

Així doncs, Bertolt Brecht no només va escriure i dirigir grans obres de teatre. La seva transcendència pel teatre del segle XX consistí en que va reformular el teatre occidental, dotant-lo de noves eines, objectius, i d'una nova estètica adequada a les noves condicions socials i polítiques.

---

<sup>38</sup> SALVAT, R., *El Teatre... Op. Cit.*, p. 136-137.

### 3. EL CERCLE DE GUIX CAUCASIÀ

#### 3.1. Argument de l'obra

##### PRÒLEG

*El Cercle de Guix Caucasià* és una obra plena de poesia i música. Tot comença amb el pròleg, situat a la Geòrgia del 1945. La guerra ha acabat, i el Kolkhoz Rosa Luxemburg reclama la vall on sempre havien viscut i on sempre havien pasturat les seves cabres, fins que la guerra els va obligar a marxar. El veí Kolkhoz Galinsk, els fruiters, que es van quedar a defensar la vall, volen usar-la com a terra de cultiu. El conflicte, moderat pel delegat de la Comissió de Reconstrucció, s'ha de resoldre entre els dos Kolkhoz. Malgrat l'enyorança per la seva terra, el Rosa Luxemburg acaba acceptant els plans del Galinsk, que milloraran la productivitat de la vall. Per a celebrar l'acord, el Kolkhoz Galinsk ha fet venir el famós cantant Arkadi Tscheidse, que els cantarà una història relacionada amb el seu problema:<sup>39</sup>

*Una de molt antiga. Es diu "El Cercle de Guix" i prové dels xinesos. Encara que nosaltres us en donarem una versió modificada.*

A partir d'aquí comença l'obra en si, dividida en cinc actes. Així, *El Cercle de Guix Caucasià* és una gran obra dins d'una obra, un gran exemple de metateatre, doncs és una representació tant per al públic com per als membres dels kolkhoz. El cantant serà el narrador/orquestrador de l'espectacle.

##### ACTE I – L'INFANT IL·LUSTRE

La història té lloc a la imaginària Grussínia,<sup>40</sup> i comença al palau del ric governador Georgi Abashuili, el Diumenge de Pasqua. En Georgi, la seva dona Natel·la i el seu fill Michael es dirigeixen a l'església. El gros príncep Kazbeki se'ls hi afegeix després de mencionar al governador la recent derrota en la guerra contra Pèrsia. En acabar la missa, els Abashuili tornen al palau, i mentre en Shalva, l'assistent del governador, es fa càrrec d'uns arquitectes,

---

<sup>39</sup> BRECHT, B., *Teatre Complet*, vol IV, Barcelona: Institut del Teatre, 2005, p. 305.

<sup>40</sup> Generalment s'accepta la seva identificació amb Georgia. Sobre per què Brecht decideix situar l'obra al Caucas vegi's: BERG-PAN, R., «Mixing Old and New Wisdom: The "Chinese" Sources of Brecht's Kaukasischer Kreidekreis and Other Works», a *The German Quarterly*, vol. 48, num, 2, Wiley: 1975. p. 220.

esclata la revolta del príncep contra el Gran Duc de Grússia i els seus governadors. En Georgi és decapitat, i el palau i la ciutat es veuen abocats al caos. Enmig dels preparatoris per a la fugida, el soldat Simon Shashava i la minyona Grusha Vashnadze es prometen, i ell li assegura que tornarà en acabar la guerra. La Natel·la, enmig de la confusió dels preparatoris per a l'escapada i el caos de la revolta, fuig deixant-se el petit Michael al palau. La dida li ha passat el nen a la Grusha que, malgrat els consells dels seus companys criats, és incapaç de deixar-lo abandonat. El traïdor príncep Kazbeki ha ofert mil piastres de recompensa pel camisa d'acer que li porti l'hereu dels Abashuili. La Grusha s'espera tota la nit a que vingui algú per fer-se càrrec de'n Michael, i al matí pren el nen i fuig cap a les muntanyes.<sup>41</sup>

*Massa temps va mirar...*

*El respirar tranquil, els punys menuts,*

*fins que, cap el matí, la temptació es va fer massa forta*

*i es va alçar, es va inclinar i, sospirant, va agafar el nen*

*i se'l va endur.*

*Com si fos un botí, el va prendre,*

*com si fos una lladre, es va esquitllar.*

## ACTE II – LA FUGIDA CAP A LES MUNTANYES DEL NORD

Fugint de la ciutat, la Grusha s'ha de sacrificar pel petit Michael. El nen ha de menjar, així que la noia compra llet a un vell pagès per dues piastres, el salari d'una setmana. Davant un hostal s'atura un carruatge amb dues dames, i la Grusha, amb l'esperança de poder fugir amb elles cap a les muntanyes, es fa passar per dama. L'hostaler fa passar les tres dones a l'única habitació que li queda. Les dues dames comencen a sospitar de la Grusha quan aquesta es posa a fer els llits amb molta manya. Després de veure-li les mans esquerdades de criada, l'acusen d'impostora i lladre. El mosso de l'hostal la fa fora abans no vingui l'hostaler i li dóna una mica de menjar.

En arribar al riu Sirra, el petit Michael li suposa una càrrega massa feixuga. Així que el deixa a la porta d'una granja amb l'esperança que els pagesos se'n facin càrrec. La masovera troba l'infant i es resol a adoptar-lo malgrat els remucs del marit. La Grusha pren el seu camí *alegre i trista* a l'hora<sup>42</sup>, quan de cop es topa amb els camises d'acer que segueixen el rastre del petit Michael Abashuili. Espantada pel Caporal, fuig corrents cap a la granja per

---

<sup>41</sup> BRECHT, B: *Teatre Com... Op. Cit.*, p. 325.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 336.

a alertar a la masovera. Aquesta no reacciona fins que veu als camises d'acer que es dirigeixen a la seva granja, i es desfà en un manyoc de nervis. Tant bon punt el Caporal li dirigeix la paraula, la masovera comença a bramar que no li cremin el mas, que el nen li ha deixat la Grusha a la porta. Els soldats, ensumant-se les mil piastres, es disposen a endur-se el nen, però la Grusha ataca al Caporal amb un tronc i fuig amb el Michael. Quan arriba al glacial de Janga Tau, la Grusha decideix adoptar-lo:<sup>43</sup>

*I com que no et vol tenir ningú,  
sóc jo qui t'haig de tenir.  
I en no haver-hi ningú més,  
un mal dia d'un mal any,  
t'hauràs de conformar amb mi.  
[...]  
Llençaré la roba fina,  
t'embolicaré amb parracs.  
Vull rentar-te i batejar-te  
amb l'aigua de les geleres.  
(I tu ho has de suportar.)*

Resolta, la Grusha travessa el pont mig trencat que creua l'abisme de la glacera, just abans que arribin els camises d'acer.

### ACTE III – A LES MUNTANYES DEL NORD

La Grusha per fi arriba a casa del seu germà Lavrenti. Exhausta per la fatiga només té forces per dir-li que el nen és seu i que no té pare. L'Aniko, l'esposa d'en Lavrenti, comença a preguntar pel nen, i ell li explica que la Grusha es va casar a l'altra banda de la muntanya, i que va a esperar el seu marit, que és soldat, a la granja del seu pare. Amb aquesta mentida la Grusha es pot quedar a la casa mentre dura l'hivern. Però la primavera arriba, i la gent comença a parlar d'un fill il·legítim. En Lavrenti però, ha trobat la solució als problemes de la seva germana. A l'altra banda de la muntanya hi ha un home a punt de morir, i la seva mare està d'acord a casar-lo. Amb aquest matrimoni la Grusha tindrà un paper per a legitimar el petit Michael, i en pocs dies estarà lliure per a casar-se amb en Simon quan aquest torni de la guerra. Un cop oficiades les noces, un dels convidats exclama que la guerra s'ha acabat,

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 325.

que ja no hi haurà reclutaments, i que els soldats retornen a casa. En aquell moment, en Yussup, el pagès moribund, es “recupera” de cop. La Grusha es troba atrapada en el matrimoni:<sup>44</sup>

*Oh confusió! L'esposa descobreix que té un marit!*

*De dia hi ha l'infant. A la nit hi ha el marit.*

*L'amant va fent camí tant de dia com de nit.*

*Els esposos s'observen. És estreta la cambra.*

Passen els mesos, i en Simon torna. Després d'uns moments dolços, la Grusha li explica que es va haver de casar, i ell veu la gorra de'n Michael a terra. Abatut, no vol sentir cap més explicació. La Grusha li diu que el nen no és seu. Però llavors apareixen uns camises d'acer per a endur-se el fill de la Natel·la Abashuili, i la Grusha crida que és seu. El Simon marxa desenganyat, i els camises d'acer s'enduen en Michael.

#### ACTE IV – LA HISTÒRIA DEL JUTGE

En aquest acte comença la història del jutge Azdak. Tornem a l'inici de la revolta dels prínceps, a aquell fatídic Diumenge de Pasqua. L'escriba Azdak ha acollit per una nit a un rodamón i més endavant ha descobert que era el Gran Duc. Creient que la revolta és una revolució de classes, decideix lliurar-se a les autoritats. Arrossegant al policia Shauva amb ell, arriba a Nukha, la capital. Allà descobreix que és una revolta dels prínceps i no del poble. Per evitar que els camises d'acer el matin renuncia als seus ideals populistes. El príncep Kazbeki arriba amb el seu nebot Bizergan perquè els camises d'acer el nomenin com a nou jutge. L'Azdak els suggereix fer un judici de prova per a examinar el mèrit de'n Bizergan. Engrescats, els camises d'acer accepten. L'Azdak fa d'acusat, i es presenta com el Gran Duc, fent al llarg del fals judici nombroses referències a les vergonyoses accions dels prínceps durant la guerra. Finalment, els camises d'acer decideixen nomenar jutge a l'Azdak:<sup>45</sup>

*El jutge sempre ha estat un canalla, doncs que ara un canalla  
faci de jutge!*

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 359.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 379.

Entre cançó i cançó del cantant/narrador, es veuen diferents judicis de l'Azdak, en els que res no té sentit, els suborns són la norma, però els desfavorits sempre surten guanyant.

La guerra s'acaba i torna el Gran Duc. L'Azdak s'espera el pitjor. Quan la Natel·la Abashuili li presenta el cas del seu fill desaparegut, l'Azdak es desfà en reverències i promet retornar-li l'infant.

#### ACTE V – EL CERCLE DE GUIX

És el dia del judici pel cas del petit Michael Abashuili. La Grusha va acompanyada per la cuinera del palau i en Simon, que jurarà que és el pare de la criatura. L'Azdak ha estat destituït i els camises d'acer i uns terratinents es disposen a penjar-lo. En el moment just arriba un missatger del Gran Duc:<sup>46</sup>

*Pel que fa al nou jutge, diu: Nomenem un home a qui devem la salvació d'una vida summament important per al país, un tal Azdak, de Nukha.*

Un cop restablerta l'autoritat de l'Azdak, comença el judici amb els tradicionals suborns. Els discursos dels advocats comencen, i queda clar que la Natel·la només vol el nen perquè els béns de l'antic governador estan lligats a l'hereu, en Michael. La Grusha acusa a l'Azdak de deixar-se subornar i de ser parcial en favor dels poderosos, i en un atac d'indignació li propicia una cascada d'insults incoherents. Cansat del cas, l'Azdak escolta la petició de divorci de dos vellets. Tornant a la Grusha i la Natel·la, ordena que es dibuixi un cercle de guix a terra, on es dipositarà el nen. Les potencials mares agafaran el Michael d'un braç cadascuna, i quan es doni el senyal estiraran. La vertadera mare serà la sigui capaç de treure el nen del cercle. La prova comença, però la Grusha no estira. L'Azdak li dóna una segona oportunitat, però la Grusha no pot fer mal al petit Michael. L'Azdak declara que ella és l'autèntica mare del nen, i que els béns de l'antic governador es donaran a la ciutat per convertir-se en un parc infantil, "el jardí d'Azdak". Acte seguit es disposa a divorciar els dos vellets, però "accidentalment" divorcia la Grusha de'n Yussup, i desapareix en mig del ball de la celebració. La Grusha, en Simon, i el petit Michael poden començar una nova vida junts.

---

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 395.

L'obra acaba amb una última cançó del cantant/narrador, que lliga la història del cercle de guix amb el conflicte del Kolkhoz Rosa Luxemburg i el Kolkhoz Galinsk:<sup>47</sup>

*I vosaltres, que heu escoltat la història del cercle de guix,  
preneu nota de l'opinió dels antics:  
que allò que existeix ha de pertànyer  
a aquells que en treuen profit, és a dir:  
els fills a les dones maternes perquè es criïn com cal,  
els vehicles als bons conductors perquè siguin ben conduïts,  
i la vall als qui la reguen, perquè doni bon fruit.*

---

<sup>47</sup> *Ibídem*, p. 405.

### 3.2. Fonts de la història: l'obra de Li Xingdao i el mite bíblic

Al endinsar-nos en *El Cercle de Guix Caucasià*, des de la perspectiva cultural cristiano-occidental, la primera associació que s'estableix és amb la Bíblia. El paral·lelisme entre la història del cercle de guix i la del judici de Salomó és força clar. Dues dones es barallen per un nen, i un jutge savi determina quina és la veritable mare amb una prova en la que el nen patirà. En el cas bíblic, són dues prostitutes que van donar a llum quasi bé a la vegada, i a una d'elles se li mor el nadó. Una acusa a l'altra d'intercanviar les criatures i d'haver-li pres el seu fill viu. El rei Salomó ordena tallar el nen pel mig i donar una meitat a cada dona. Una d'elles implora que li donin el nen a l'altra dona, però que no facin mal al nadó. El rei determina que aquella és l'autèntica mare (Reis 3: 16 – 28).<sup>48</sup>

Malgrat les coincidències, Brecht no s'hauria inspirat en el mite salomònic. A la pròpia obra el dramaturg ens dóna una pista d'on ha sorgit la història. El cantant Arkadi Tscheidse explica que serà:

*Una [llegenda] de molt antiga. Es diu El Cercle de Guix i prove  
dels xinesos. Encara que nosaltres us en donarem una versió  
modificada.*<sup>49</sup>

Això no és pas un recurs dramàtic de Brecht, sinó que realment fa referència a la seva font d'inspiració. Justament, una de les obres del repertori dramàtic clàssic xinès du el nom de *El Cercle de Guix*.<sup>50</sup>

#### *EL CERCLE DE GUIX DE LI XINGDAO*

L'obra xinesa explica la història de la Haitang, ex-prostituta i segona esposa del senyor Ma. La senyora Ma, que té un amant, enverina el senyor Ma i acusa a la Haitang de l'assassinat. Alhora, la senyora Ma pretén que l'únic fill del senyor Ma és seu, i no de la Haitang. En el judici provincial, la senyora Ma ha subornat a tot el barri i les llevadores que van assistir a la Haitang perquè testifiquin a favor seu. A més, el seu amant és l'ajudant del desinteressat

---

<sup>48</sup>Biblija: *Regnat de Salomó* [en línia]. Biblija.net, 2009 [Consulta març 2013]. Disponible a: <http://www.biblija.net/biblija.cgi?m=1+Re+3&id24=1&pos=0&set=15&l=ca>

<sup>49</sup>BRECHT, B., *Teatre Com... Op Cit.*, p. 305

<sup>50</sup> Escrita per Li Xingdao durant la dinastia Yuan (1259 – 1368), es tracta d'una obra d'estil *zaju*. Aquest es caracteritza per obres de quatre actes en les que s'alterna el diàleg amb cançons, sempre cantades pel mateix personatge que esdevé el narrador. Encyclopaedia Britannica: *zaju* [en línia]. Encyclopaedia Britannica, Inc., 2013 [Consulta: març 2013]. Disponible a: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/607550/zaju#ref665889>.

jutge. La Haitang és considerada culpable i la duen al tribunal superior perquè la condemnin a mort. El jutge del tribunal superior sospita que tot plegat es tracta d'una calúnnia, així que mana fer venir a tots els implicats i els falsos testimonis. Al final recorre al cercle de guix, i es desvela l'entrellat del cas. El savi jutge castiga a la senyora Ma, al seu amant, al jutge provincial, i als falsos testimonis.

Els principals punts en comú de l'obra xinesa amb la de Brecht són: la prova del cercle de guix; l'origen de la disputa es troba en el fet que l'herència va lligada al nen; i la clara referència a la corrupció de la justícia.

#### *EL CERCLE DE GUIX DE KLABUND*

El 1924 Klabund<sup>51</sup> va fer una versió lliure de l'obra xinesa, la qual fou la que va despertar la curiositat de Brecht. La versió de Klabund guarda moltes similituds amb l'obra de Li Xingdao. Tot i així, hi ha alteracions força substancials. La Haitang no arriba a prostituir-se, ja que tot just entrar a treballar a la “casa de les flors”, el príncep Pao i el senyor Ma se la disputen. Al final, és Ma el que ofereix el preu més alt, i s'endú a la Haitang com a concubina. Això resulta força traumàtic per a la noia, ja que en aquesta versió el senyor Ma és un home egoista i extorsionador, que va causar la mort del pare de la Haitang. Al cap d'un any, la Haitang ja és la segona esposa del senyor Ma i li ha donat un fill. Els dos s'estimen apassionadament, i el senyor Ma es vol divorciar de la senyora Ma. Aquesta, igual que en la versió xinesa, té per amant un procurador del tribunal, i planeja enverinar el seu marit. La diferència rau en que des del principi vol fer passar el fill de la Haitang per seu. El germà de la Haitang, que a l'obra de Li Xingdao pidolava a sa germana, aquí primer no vol acceptar l'ajuda que li ofereix, però al final accedeix. La senyora Ma intenta convèncer al senyor Ma que la Haitang ha donat les seves joies al seu amant, però ella li explica que era el seu germà. Llavors, la senyora Ma enverina el senyor Ma. Igual que en la versió xinesa, la senyora Ma suborna a veïns i llevadores. La Haitang és condemnada a mort, igual que ho és el seu germà per haver blasfemat contra l'Estat durant el judici. Però per ordre del nou emperador tots els casos de pena capital seran altre cop jutjats per ell. Els dos germans són conduïts a la capital. El nou emperador resulta ser el príncep Pao. Amb saviesa l'emperador perdona el germà i usa la prova del cercle de guix per determinar l'autèntica mare i la senyora Ma confessa. La Haitang perdona a tothom. L'emperador i la Haitang recorden aquell dia a la “casa de les

---

<sup>51</sup> Klabund pseudònim de l'escriptor alemany Alfred Henschke (1890-1926) que va establir una pregona amistat amb Bertolt Brecht als cercles universitaris i bohemis de Munic. Escriví poesia, prosa i textos de tota mena per al teatre i el cabaret.

flors” i ella li explica que aquella primera nit a casa el senyor Ma va somniar amb ell. L'emperador li confessa que no va ser un somni, que aquella nit d'amor va ser real. L'emperador es casarà amb ella i reconeixerà com a seu el fill de la Haitang.

Les principals similituds entre l'obra de Klabund i *El Cercle de Guix Caucasià* són altre cop la prova del cercle de guix, que la disputa deriva del fet que l'herència va lligada al nen, i la clara referència a la corrupció de la justícia. Cal afegir-hi però, la referència a l'element subversiu. En l'obra de Klabund està personificat pel germà de la Haitang, en la de Brecht per l'Azdak.

L'obra es va representar a Berlín el 1925. És més que probable que Brecht l'anés a veure, ja que la dirigí Max Reinhardt, amb qui estava treballant de molt a prop durant aquella època. Més endavant, durant el seu exili a Escandinàvia, va llegir una traducció anglesa de l'obra de Li Xingdao.<sup>52</sup>

#### BRECHT

Influenciat per l'obra xinesa, el 1940 va escriure la història curta *El Cercle de Guix d'Augsburg*. Es tracta d'una peça tan senzilla, explicada amb tal simplicitat, que du a pensar que es tracta d'una mena d'assaig per comprovar si la història del cercle de guix pot funcionar.<sup>53</sup> La història se situa a Augsburg durant la Guerra dels Trenta Anys. El ric protestant Zigli espera fins el darrer moment per fugir de les forces catòliques, però és massa tard. Ell s'amaga al pou, i la seva dona fuig a casa del seu oncle abandonant el seu fill a la casa. L'única que s'ha quedat, amagada, durant el saqueig ha estat l'Anna, una minyona. Va a casa de l'oncle de la senyora Zigli a avisar-la de que han mort el seu marit, però que el nen està sa i estalvi a la casa. L'oncle li diu que la seva neboda no hi és, però l'Anna la pot veure per la finestra. Determinada a no abandonar l'infant a la seva sort, torna per assegurar-se que tingui de menjar i abríc. Finalment decideix endur-se'l i fuig amb el nen fins a casa del seu germà, a les muntanyes. Allà explica que està casada i que espera que el seu marit la torni a buscar. Només diu la veritat al seu germà. A mesura que passa el temps la gent comença a sospitar del marit que no torna, així que el germà li ha trobat un pagès moribund per a casar-s'hi. La boda es fa ràpidament, i a ningú li estranya que l'Anna es quedi a casa del germà mentre el marit està malalt. Però el pagès no acaba de morir, i finalment es refà del tot i ve a buscar l'Anna. La vida de matrimoni és difícil. Al cap d'uns anys, tornant de comprar, l'Anna descobreix que el nen no és a casa. El marit li explica que ha vingut una dona rica i se l'ha

---

<sup>52</sup> BERG-PAN, R., «Mixing Old... *Op Cit.*, p. 219.

<sup>53</sup> *Ibidem.*, p. 219.

endut. Decidida, va a la capital a denunciar que li han robat el nen. El jutge que du el cas, Ignatz Dollinger, és famós pel seu caràcter popular, i per la seva erudició i rudesia. Abans del judici ja ha deixat clar que si es determina que el nen és de l'Anna, l'herència no serà per a ella. Òbviament, és per això que la senyora Zigli el vol. Al final, el jutge recorre a la prova del cercle de guix. Igual que a les obres de Li Xingdao i Klabund, la prova es repeteix dos cops i la dona incapaç d'estirar és considerada la mare vertadera. Amb la diferència, és clar, de que l'Anna no és la mare biològica. La història acaba narrant que durant les setmanes següents al judici, hi havia qui deia haver vist el jutge picar l'ullet a l'Anna quan li assignava la criatura.

Amb *El Cercle de Guix Caucasià*, Brecht reprèn la història de l'Anna, transportant-la en temps i espai. Bàsicament, en el *Cercle de Guix d'Augsburg* ja té els actes I "El Noble Infant", III "A les Muntanyes del Nord", i V "El Cercle de Guix". Reutilitza molts dels elements argumentals i literaris de la història d'Augsburg en l'obra. Per exemple: la senyora Zigli i la Natel·la s'entretenen empaquetant joies i vestits; l'Anna i la Grusha tornen al nen després de veure el cadàver del seu pare; les dues s'han quedat tanta estona al costat del nadó que ja no es veuen en cor d'abandonar-lo; les dues han de fer passar el nen per seu; les dues noies es casen per la mateixa raó amb un pagès moribund que més endavant es recupera; tant l'Anna com la Grusha imploren quedar-se amb el nen fins que aprengui totes les paraules; i moltes més similituds argumentals. Brecht afegeix la història d'amor entre la Grusha i en Simon, alhora que introdueix l'element polític i revolucionari. Amb l'acte II "La Fugida a les Muntanyes del Nord" s'esplaia en els sacrificis i peripècies de la Grusha, alhora que mostra amb més detall el procés d'adopció. Al següent acte, la vida amb el pagès queda extremadament reduïda respecte *El Cercle de Guix d'Augsburg*. L'acte IV "La Història del Jutge" mostra la importància que Brecht dóna a l'Azdak. L'obra passa a ser dues històries sobre dos protagonistes. Tot aquest acte és una nova invenció per a explicar el caràcter del jutge. En l'últim acte hi ha algunes variacions, com ara la parella de vellets que es vol divorciar, o la presència dels advocats. Malgrat tot, argumentalment es manté molt a prop del relat de *El Cercle de Guix d'Augsburg*.

#### MITE XINÈS VS BÍBLIA

Fins aquí hem vist com la història del cercle de guix s'ha transmès i transformat d'obra en obra. Ara cal encara preguntar-se: d'on li ve l'interès a Bertolt Brecht pel mite xinès? I, en relació a aquesta qüestió, ens preguntem si això permet descartar la Bíblia com a font d'inspiració.

Pel que fa a la primera qüestió, la influència xinesa no és d'estranyar, ja que des de ben jove Brecht es va interessar per la literatura xinesa, i al llarg de la seva vida va estudiar la filosofia xinesa.<sup>54</sup> Es tracta d'un interès compartit per molts altres autors alemanys de la primera meitat del segle XX. A Brecht li servia per construir el factor de l'alienació del públic, i per criticar l'Alemanya de l'època sota un tel superficial.<sup>55</sup> A més, hi ha elements de les obres de Li Xingdao i Klabund que haurien estat molt interessants per a Brecht. Sense anar més lluny: el criticisme social i la mostra de la corrupció de la justícia. Però també elements formals i literaris com ara l'auto-introducció que sempre fan al entrar en escena els personatges de l'obra de Li Xingdao, o la interrupció de la història per a donar pas a cançons o versos recitats.

Respecte a la qüestió de si es pot descartar la Bíblia com a font d'inspiració, és innegable la relació entre *El Cercle de Guix Caucasià* i el Judici de Salomó. Ara bé, el mite bíblic presenta unes característiques molt diferents a les del mite xinès i l'obra de Brecht. La Bíblia presenta dues mares i dos fills, un de mort i un de viu. Les mares es barallen simplement per la maternitat. A la història xinesa només hi ha una mare i un nen, i la falsa/mala mare no vol el nen, sinó l'herència que li va lligada. A més, Salomó no presenta una prova per determinar la identitat de l'autèntica mare, si no que es disposa a matar el nen. Què hagués passat si cap de les dones no hagués dit res? D'altra banda, la prova del cercle de guix és més enginyosa en tant que enganya a les dones i els hi dona una oportunitat de lluitar pel nen.

A aquestes diferències cal afegir el fet que l'obra de Brecht recull molts elements de les obres de Klabund i Li Xingdao. El lirisme, la música, les referències a la corrupció de la justícia, els pobres com a bons i els rics com a malvats, entre d'altres. De fet, en les representacions que va realitzar de *El Cercle de Guix Caucasià*, Brecht va insistir molt en les referències al món xinès. Amb tota seguretat ho feia per recordar l'origen de la història del cercle de guix.<sup>56</sup>

Tot i així, *El Cercle de Guix Caucasià* sí està relacionat amb la història del Judici de Salomó. Ho està en tant que aquest últim està relacionat amb el mite xinès del Cercle de Guix. Tal i com explica Paul G. Brewster,<sup>57</sup> hi ha molts fets de l'Antic Testament que no tenen el seu origen en el món hebreu. Històries com el diluvi, o Josep i la dona de Putifar,

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, pp. 204 i 206.

<sup>55</sup> Vegi's BERG-PAN, R., «Mixing Old... *Op Cit.*», pp. 207 – 210.

<sup>56</sup> *Ibidem*, pp. 224–226.

<sup>57</sup> BREWSTER, P., «Solomon's Judgement, Mahosadha, and the Hwei-Kan-Li» a *Folklore Studies*, vol. 2, Nazan University, 1962. pp. 236 – 240

entre molts d'altres, tenen el seu equivalent en d'altres tradicions literàries. El Judici de Salomó es relaciona amb dues històries: la xinesa que relata l'obra de Li Xingdao; i una de la Índia, de tradició budista, molt semblant a la xinesa. És impossible dir quina de les tres és anterior i, en conseqüència, la base de les altres.

Però el fet que el recurs d'utilitzar el tema del cercle de guix no tingui un origen bíblic, no vol dir pas que la Bíblia no sigui una influència per a *El Cercle de Guix Caucasià*. En realitat, l'obra està farcida de referències bíbliques i religioses. Per exemple, l'obra comença un diumenge de Pasqua, el dia de la resurrecció de Crist, però, irònicament, el que hi ha a l'obra és una insurrecció. A més, Brecht fa referència als set sagraments de l'església catòlica al llarg de l'obra. El primer és la confirmació, que és la referència més esquiva. Es representa en el moment en que en Simon, després d'haver-se promès, li entrega a la Grusha una creu de plata. La creu de plata faria referència a la creu d'oli que el bisbe ungeix al front del confirmat, i també al regal que es fa al confirmat en la tradició alemanya.<sup>58</sup> El següent és el baptisme, quan la Grusha adopta en Michael fugint dels camises d'acer:

*Vull rentar-te i batejar-te  
amb l'aigua de les geleres.*<sup>59</sup>

En l'escena de la boda apareixen tres sagraments més. El monjo parodia el de l'orde, oficia el del matrimoni, i s'ofereix a celebrar l'extremunció. En l'acte IV "La Història del Jutge", apareixen els dos últims. La penitència es veu quan l'Azdak es lliura i confessa haver deixat escapar el Gran Duc. L'eucaristia queda representada per la referència al Últim Sopar, amb el vi i pa que comparteix amb la gent de la taverna després del judici de la vella i l'Irakli:

*I trosseja les lleis com si fossin un pa, perquè el poble trobi un  
últim refugi dins les restes del dret.*<sup>60</sup>

Així doncs, encara que en la seva majoria *El Cercle de Guix Caucasià* es basa en l'obra de Li Xingdao, la Bíblia no deixa ser una referència important.

---

<sup>58</sup> Wikipedia: *Firmung* [en línia]. Wikimedia Foundation, Inc., 2013 [Consulta: març 2013]. Disponible a: <http://de.wikipedia.org/wiki/Firmung#Salb.C3.B61>

<sup>59</sup> BRECHT, B., *Teatre Com... Op. Cit.*, p. 341

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 387

### 3.3. Grusha vs. Azdak

Si ens preguntem quin és el protagonista de *El Cercle de Guix Caucasià*, és molt fàcil caure en l'equívoc de pensar que aquest és el personatge de la Grusha, que acull i salva el petit Michael. La Grusha és protagonista però no *la* protagonista. Ja s'ha comentat que l'obra explica dues històries paral·leles i connectades. Una és la de la Grusha i l'altra és la del jutge Azdak. Aquest és tant protagonista com la Grusha. Potser no apareix tant sovint com ella, però la seva importància és cabdal per al desenvolupament de l'obra. Prova d'això és el fet que Brecht escriu tot un acte —el quart— per endinsar-nos en el personatge i el caràcter de l'Azdak.

Però quina mena de relació s'estableix entre tots dos? Són les dues cares d'una mateixa moneda? Són dues personalitats oposades? S'assemblen l'un a l'altre? El primer impuls ens du a considerar la Grusha com la persona bondadosa que se sacrifica per un altre, mentre l'Azdak esdevé un ésser egoista que treu profit de qualsevol oportunitat que se li presenta. Tampoc es pot dir que l'Azdak sigui dolent. Però, és bo? Certament fa coses que són positives de cara als més febles, però també pren decisions i actua de manera molt qüestionable. Si és un caràcter que denominaríem bo, quina mena de bo és? Quina diferència hi ha entre la Grusha i l'Azdak?

El personatge de la Grusha Vashnadze és indubtablement bo. Pràcticament des del primer moment que entra en escena queda clar el seu caràcter. Es tracta d'una noia jove, innocent, crèdula, no gaire brillant, però de bona voluntat. No ha de sorprendre que la Grusha decideixi arriscar-se quedant-se al costat del petit Michael Abashuili enmig de la revolta, esperant a que vingui algú. Potser és massa bona fins i tot. Moments abans la cuinera li diu:<sup>61</sup>

*Grusha, ets bona noia, però ja saps que d'eixerida no n'ets gaire.  
[...] Tu, precisament, ets l'estúpida a qui li poden carregar tot. Si  
et diuen: tu que tens les cames més llargues, corre a buscar  
l'enciam, tu hi corres.*

La bondat no és sempre quelcom del tot positiu. Ser massa bo té les seves conseqüències i els seus sacrificis, cosa que la Grusha no sembla haver après. Es podria dir que la seva bondat és ingènua, però malgrat tot, és bondat. És l'única que enmig de la revolució veu el nen com el que és: un nadó indefens. La seva decència i humanitat la duen a

---

<sup>61</sup> BRECHT, B., *Teatre Com... Op. Cit.*, p. 323.

fer el que moralment sap que ha de fer, tant li és si això implica perill. Tal i com diu el cantant al final del primer acte:<sup>62</sup>

*És terrible la temptació de fer el bé!*

És més, com més grans són els perills i els sacrificis que ha d'afrontar, més creix la seva bondat. En un primer moment només es vol endur el nen a algun lloc segur per poder-lo deixar a càrrec d'algú altre. Però de mica en mica, i a mesura que enfronta majors dificultats, la Grusha desenvolupa un fort instint maternal vers en Michael, fins el punt d'adoptar-lo com a fill seu. Aquest és el punt àlgid de la bondat de la Grusha. A partir d'aquest moment en Michael serà el seu fill, i ella farà el que sigui per ell. És el sacrifici màxim, ja no hi ha volta enrere, ja no pot abandonar-lo a la porta d'algun pagès. Ara és i serà sempre la seva responsabilitat.

Aquest caràcter de sacrifici és molt rellevant en la bondat de la Grusha, tant que el propi Brecht dirà «la seva productivitat tendeix a la pròpia destrucció».<sup>63</sup> Des de que, per casualitat, el petit Michael arriba als seus braços, totes les seves accions les fa pensant en ell. El seu interès rau més en el benestar de la criatura que no pas en el propi. Per ell arrisca —i sacrifica si cal— tot el que té: honor, diners, salut, amor i vida. Al final de la guerra i de tots els sacrificis, només li queda el petit Michael. I, com a culminació d'aquests patiments, li venen a prendre.

Quasi bé, es podria dir que la Grusha és una heroïna. Si més no, a les seves peripècies no els manca gaire per ser percebudes com autèntiques heroïcitats: ataca un camisa d'acer per salvar en Michael, creua un pont mig podrit, travessa una glacera, sacrifica el seu amor per donar-li un nom... Si hi ha algú a l'obra que mereix un nou començament, una nova vida, és ella. I, excepcionalment, Brecht li ho atorga.<sup>64</sup>

Però potser “heroïna” no és el terme més indicat per descriure-la. D'una banda, la seva bondat i els seus sacrificis ratllen la insensatesa, el seu model no és bo ni prudent, sinó que és un perill. Un es pretunta de què li serveix sacrificar-se tant? Què hagués passat si el jutge no hagués sigut l'Azdak? Tot hauria estat en va. Algú no gaire sensible podria descriure-la perfectament, i potser sense equivocar-se, com a beneïta. El mateix Brecht

---

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 325.

<sup>63</sup> BRECHT, B., «On “The Caucasian Chalk Circle”», a *Tulane Drama Review*, vol. 12, núm. 1, MIT Press, Cambridge (USA), 1967, p. 91.

<sup>64</sup> *El Cercle de Guix Caucasià* és l'única obra de Brecht amb un final feliç.

descriu la Grusha com una *sucker*,<sup>65</sup> utilitzant el terme americà més que no pas l'alemany, la traducció menys ofensiva del qual seria babau/a o estúpid/a. Brecht explica que la Grusha és una *sucker* en el moment que agafa el petit Michael perquè li és contraproductiu. L'instint maternal la fa exposar-se a grans perills i no li aporta cap clar benefici. Fins i tot durant el judici és una *sucker*, ja que en comptes de buscar algun benefici o millora per a la seva situació, simplement vol seguir treballant dur per criar el nen. No és fins al final del judici que, segons Brecht, la Grusha no deixa de ser una *sucker*. Però Brecht també considera que la Grusha estima el nen, i justament és la seva voluntat i capacitat de treball la que li atorguen el dret de ser-ne la mare. I això també es veu al llarg de l'obra. La Grusha pot ser una beneïta, però és una bona persona que farà el que calgui pel seu Michael. La Grusha és, en definitiva, la bondat altruista.

L'Azdak és un personatge d'una naturalesa molt diferent. És força enigmàtic i contradictori: accepta suborns però ajuda als més febles, no sembla interessar-se pels casos que jutja però les sentències tenen sentit, parla de forma estranya però en el fons sembla savi. Brecht el descriu com «un home completament honest».<sup>66</sup> Això pot semblar estrany, però parant atenció un se n'adona que és ben cert. L'Azdak no amaga les seves opinions, interessos, ni vicis, i sempre diu el que pensa descaradament. Brecht també explica que l'Azdak és «el decebut que no es converteix en el que decep».<sup>67</sup> La decepció ve donada per la naturalesa revolucionària de l'Azdak, que vol canviar el món, i creu que la revolta a Grússia és una revolució de classes, per això s'entrega a les autoritats per haver deixat escapar el Gran Duc. Però no és pas així, la revolta és dels prínceps, i les classes baixes, els catifaires, han aprofitat per a començar la seva revolució i ha de ser reprimida. Aquesta és la gran decepció de l'Azdak. Com a revolucionari decebut, l'Azdak fa el paper de drogo de la mateixa manera que en Shakespeare són savis els que fan de pallassos.<sup>68</sup>

Però és bo o és dolent? Hi ha arguments per sostenir les dues possibilitats. És bo perquè dicta sentències justes, afavoreix als febles, és honest. Però també és dolent perquè és un mal jutge, accepta suborns, és egoista, oportunista, obscè, avariciós, tergiversador. Malgrat tot, un no es pot prendre seriosament les seves maleses. Hi ha quelcom en la percepció del lector/espectador que fa que predomini la seva bondat. Ara bé, és una bondat molt diferent a la de la Grusha. Hi ha qui equipara a l'Azdak amb Robin Hood, perquè pren als rics per

---

<sup>65</sup> BRECHT, B., «On "The Caucasian... *Op. Cit.*, p. 95.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 96.

donar-ho als pobres.<sup>69</sup> Però potser aquesta afirmació sigui un xic exagerada. Sí que és cert que manipula les convencions judicials per a ajudar als pobres i febles, però és innegable que també ho fa per a enriquir-se i, fins i tot, per a divertir-se. Però aquest egoisme queda limitat per la seva magnanimitat i bondat compulsiva. Sí, bondat compulsiva, perquè encara que l'Azdak mateix ho negui a l'inici del Acte IV:<sup>70</sup>

*No tinc bon cor. Quantes vegades t'haig de dir que sóc un intel·lectual?*

L'Azdak també és víctima de la “terrible” seducció de la bondat. Per exemple, quan ajuda al Gran Duc sap que és un noble que fuig de la policia fent-se passar per rodamón, i l'ajuda, l'alimenta, l'amaga. Fins i tot es podria dir que fa una mica com la Grusha ajudant a una persona indefensa. També li agafen “atacs” de bondat amb l'àvia Grussínia —una velleta acusada d'acceptar bens robats— i la Grusha. Hi ha quelcom en elles que commouen a l'Azdak, d'alguna manera li criden l'atenció i s'interessa per saber les seva versió dels fets. És més, l'Azdak s'arrisca per elles. En el cas de l'àvia Grussínia, no la condemna i multa als grans terratinents que l'acusaven, i que després intentaràn linxar-lo. Per la Grusha arrisca la seva posició de magistrat en concedir-li el nen, ja que la llei dicta que l'autèntica mare és la biològica, i ell sap que ella no l'és.

Cal afegir que a part d'aquests fets concrets de gran bondat, l'Azdak mostra una particular manca de crueltat. Prova d'això és el fet que no és un jutge castigador, no condemna a ningú a cap mena de pena física, ho substitueix per multes. El càstig sempre és econòmic, i sempre imposat de manera que sigui assequible, cosa que respon al seu total compromís amb la supervivència, tant la seva com la dels altres.<sup>71</sup> Aquest compromís es deu a la seva por a la mort, cosa que el du a sentir un gran amor per la vida i els plaers terrenals.<sup>72</sup>

De fet, es pot afirmar que l'Azdak té una marcada tendència cap a l'hedonisme, ja que el desig de plaer el domina completament. Així com la Grusha se sacrifica pel Michael, l'Azdak viu pel menjar, la beguda i les dones. Mentre ella és virtuosa, l'Azdak és declaradament obscè: s'atipa de menjar abans dels judicis; a la Ludovika —víctima d'una “violació”— se l'endú a l'estable per a “inspeccionar l'escena del crim”; es dirigeix

---

<sup>69</sup> FREEMAN, M., « Truth and Justice in Bertolt Brecht», a *Cardozo Studies in Law and Literature*, vol. 11, num. 2, University of California Press, 1999. p. 201.

<sup>70</sup> BRECHT, B., *Teatre Com... Op. Cit.*, p. 369.

<sup>71</sup> HILL, L., «The Love of Life, Justice, and Scandal: Azdak in Brecht's *Der Kaulasische Kreidekreis*», a *German Studies Review*, vol. 2, n. 3, Northfield (USA): German Studies Association, 1979. p. 319.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 328.

indecentment a la Grusha durant el judici. I si ella s'indigna quan en Simon li diu que li va veure les cames quan feia la bugada al riu, l'Azdak explica a l'Acte IV, després del primer judici:

*És bo administrar justícia a l'aire lliure. El vent li aixeca les faldilles i es pot veure el que hi ha a sota.*<sup>73</sup>

En definitiva, es pot considerar bo l'Azdak si se'l jutja per les conseqüències de les seves accions més que no pas pels seus motius. Aquesta és potser la gran diferència entre la Grusha i l'Azdak. Ella és bona de cap a peus, en els motius i en les accions. Justament per això, per tenir una moral tant clara, el caràcter bondadós de la Grusha és inflexible fins a les últimes conseqüències. Si sent que moralment ha de fer alguna cosa, ho farà independentment del que comporti.

L'Azdak en canvi, és un caràcter força qüestionable: és bo, però alhora egoista i oportunista, i la seva por a la mort el du a canviar de camisa en un obrir i tancar d'ulls. Quan s'entrega per haver deixat escapar el Gran Duc canta la cançó revolucionària que el seu avi va portar de Pèrsia. Però tan bon punt veu que els camises d'acer estan en contra dels revolucionaris, renega de la cançó tot dient que el seu avi era *un home estúpid i ignorant*.<sup>74</sup> Un altre moment on l'Azdak abandona la seva moral revolucionària, és quan es desfà en reverències davant la Natel·la Abashuili i li promet que farà tallar el cap a qui hagi robat el fill. S'ha d'admetre però, que en general, l'Azdak acaba sent fidel a la seva visió del món a través de les seves sentències. Fa el bé, i és bo però no ho pot admetre ni mostrar.

La Grusha i l'Azdak representen dues maneres diferents de fer el bé i ser útils a la societat. L'una és directa i sincera, pagant un alt preu per la seva bondat. L'altre és obscur i d'amagat, sense importar-li massa les conseqüències de la bondat i traient-ne el màxim profit. L'obra mostra dues persones molt diferents entre si, però amb un punt en comú: que les dues es diferencien dels demés perquè fan el bé. La Grusha i l'Azdak són els únics personatges de *El Cercle de Guix Caucasià* que emprenen una acció directa desinteressada per tal de millorar la situació d'un tercer. Són els únics que es preocupen pel benestar d'éssers que els hi són estranys. La Grusha i l'Azdak són, en definitiva, dues cares de la bondat desinteressada.

---

<sup>73</sup> BRECHT, B., *Teatre Com... Op. Cit.*, p. 382.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 374.

### 3.4. Les dones de l'obra: la visió controvertida de Brecht

Un dels temes a destacar de *El Cercle de Guix Caucasià* és el tractament de les dones. Malgrat que molts altres temes apareixen abans a la ment de l'espectador, i que no és el tema més evident, n'és un de substancial. *El Cercle de Guix Caucasià* té una dona per protagonista i un terç dels seus personatges són femenins, però tot i així no hi ha cap mena de referència crítica o reflexió sobre la situació de la dona. La manera en que es representa el món de Grussínia i els seus personatges femenins mostra una despreocupació vers la dona i les seves inquietuds per part de Brecht.

Abans d'entrar en el cas particular que trobem a *El Cercle de Guix Caucasià*, caldria fer referència a la trajectòria de Brecht pel que fa al tractament de la dona. En la vida personal del dramaturg el sexisme no es pot negar, tal i com Klaus Völker declarava de manera força il·lustrativa, «Brecht canviava de dona com de camisa».<sup>75</sup> Tot i així, la crítica feminista es debat sobre si la representació de la dona en les seves obres són sexistes o feministes. Un exemple: pel que fa a les representacions maternals, Sue-Ellen Case troba que la figura de la mare que crea Brecht reafirma el patriarcat en tant que «està restringida al gènere femení. La criança dels fills encara s'assigna a les dones» i això «atura l'exploració de noves imatges per a homes i dones»<sup>76</sup>. D'altra banda, altres autors justifiquen certs tractaments de la dona, com ara Sara Lennox, que enmig de la seva crítica a Brecht veu com a necessari que l'autor fes femenins personatges maternals com la Grusha, perquè «les dones han desenvolupat i preservat un mode de comportament que és expressiu, no instrumental, i orientat vers la necessitat més que no pas l'objectiu».<sup>77</sup> Alhora però, diu que si Brecht és sexista, «no és una qüestió trivial que es pugui despatxar al·legant que “les seves preocupacions eren diferents a les nostres”».<sup>78</sup> De manera semblant, Caroline Rupprecht explica que no és d'estranyar que Brecht s'aferrés a fortes figures maternals degut a una infància desprotegida, però sense que això justifiqui un tractament sexista.<sup>79</sup> Alhora, mentre se'l critica per mantenir les estructures patriarcals en els seus textos, Elin Diamond considera que l'efecte d'alienació plantejat per Brecht té un potencial feminista en tant que posa l'accent en el paper que aconsegueixen els gèneres, de manera que desmunta la noció de que és

---

<sup>75</sup> Vegi's LENNOX, S., «Women in Brecht's Works» a *New German Critique*, num. 14, Durham: Duke University Press, 1978. p. 83.

<sup>76</sup> Vegi's RUPPRECHT, C., «Post-War Iconographies: Wandering Women in Brecht, Duras, Kluge» a *South Central Review*, vol. 23, num. 2, Baltimore: The John Hopkins University Press, 2006. p. 41.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>78</sup> LENNOX, S., «Women in... *Op. Cit.*, p. 84.

<sup>79</sup> RUPPRECHT, C., «Post-War... *Op. Cit.*, p. 41.

natural que les dones siguin les cuidadores. Així, si la Grusha s'interpreta de manera correcta, el públic no la veurà com a personatge psicològic, sinó com a un actor realitzant el paper de mare.<sup>80</sup>

Una clara defensora de Brecht és Della Pollock, segons la qual l'autor es rebel·la davant el rol que l'Expressionisme atorgava a la dona. Els Expressionistes volien salvar la societat del seu destí apocalíptic a través del "nou home": «un salvador social i creador d'una relacions humanes més benevolents que les que l'època moderna havia vist recentment».<sup>81</sup> Aquesta concepció els va dur a recrear-se en el vessant procreador de la dona, que alimentava la seva fantasia en tant que una dona engendraria el "nou home" i, en conseqüència, seria l'encarregada de regenerar la societat amb la procreació de l'ideal d'aquest "nou home". Així, la dona es veia reduïda a un objecte sexual i procreador: o bé era una mare passiva, o una activista que havia rebutjat la maternitat. Pollock explica que Brecht segueix treballant al llarg de la seva obra la fantasia Expressionista que «una dona donarà els fruits de la inspiració del "nou home"»,<sup>82</sup> permetent la regeneració utòpica. Això ho du a terme accentuant la diferència entre les dues úniques alternatives per a la dona de l'Expressionisme tardà: l'adoració passiva i l'activisme fred. Segons Pollock, Brecht «estén i desenvolupa la simbologia expressionista de la mare» i «allibera la mare de la passivitat i l'activista femenina de la necessitat de rebutjar la maternitat».<sup>83</sup> Brecht localitza les diferències més oposades entre els rols femenins expressionistes culminants (la noia idealista i la Eva materialista) «en personatges concrets o en relacions de personatges, de tal manera que crea noves alternatives i una visió renovada de canvi social».<sup>84</sup> D'aquí deriven les següents característiques brechtianes: la dona no es presenta, en general, com la contrapartida passiva a una figura masculina dominant; les dones es defineixen per algun aspecte de la seva capacitat maternal; i cada personatge femení o tipus maternal es contraposa a una versió de si mateixa, al seu fill, o a una altra dona. D'aquesta manera Brecht es desfà de la noció patriarcal del model del "nou home" i dota de poder a la figura de la mare com a protagonista del canvi social.

Però a on Pollock observa la renovació del rol de la dona, molts altres estudiosos hi veuen una extensió de la misogínia. Alguns ho relacionen amb el Marxisme, que ha estat acusat

---

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>81</sup> POLLOCK, D., «New Man to New Woman: Women in Brecht and Expressionism» a *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 4, num. 1, Lawrence: University of Kansas Press, 1989. p. 85.

<sup>82</sup> POLLOCK, D., «New Man... *Op. Cit.*, p. 85.

<sup>83</sup> *Ibidem*, pp. 104 i 105.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 95.

d'ignorar les relacions de gènere. En aquest sentit, Elin Diamond comenta que «Brecht mostra una ceguesa marxista típica envers les relacions de gènere», i afegeix que «va crear obres de teatre sexualment convencionals i masses mares santes».<sup>85</sup> Per altra banda, Lennox explica que si bé les primeres obres de Brecht estan plenes de sexisme, «com a mínim es conceben [les dones] en un marc de preocupacions existencials rellevants per a la vida de la dona: el Brecht primerenc es prenia seriosament els assumptes de política sexual.»<sup>86</sup> Però quan l'autor adopta el Marxisme, mentre els elements més declaradament sexistes desapareixen, els personatges femenins s'allunyen cada cop més de la realitat, convertint-se en models abstractes. Les dones passen de ser objectes sexuals a tot el contrari, i al final de la seva producció les dues concepcions que perduren són la mare i la “nena-dona”.<sup>87</sup> La figura materna la estudiarem més endavant, al capítol *Socialisme i Maternitat*. Pel que fa a la figura de la “nena-dona”, aquesta es caracteritza per la seva ingenuïtat i per no ser massa llesta. Tot i així, Brecht les fa superar les seves dificultats amb actes heroics per a crear efectes literaris força sentimentalistes. No és d'estranyar, però, que Brecht d'una banda ignori la realitat i les qualitats de les dones i, que de l'altra, les utilitzi com a portaveus de causes polítiques. Com Lennox explica, es tracta d'un altre ús estereotípic de la dona: les dones són degradades a nivells infantils o objectes sexuals, i es mouen pels interessos derivats de la seva biologia; alhora però, se les pot elevar a encarnacions d'ideals que els homes hi projecten.<sup>88</sup>

Les dones que poblen les obres de Brecht es conceben quasi sense excepció en relació a un home, i plantegen molt limitadament la capacitat i complexitat de les dones del seu temps. Malgrat tot, són dones que tenen un potencial subversiu que s'escapa de la posició teòrica que Brecht expressa en altres escrits,<sup>89</sup> que demostren que l'autor fa els ulls grossos respecte a la seva situació. Perquè tot i que l'autor repeteix, una i altre vegada en la seva teoria, que el seu teatre és per a mostrar el món com a quelcom canviant i canviable, no ho aplica en el cas de la situació de la dona i les relacions de gènere. A diferència d'altres conflictes creats a partir de les relacions humanes, l'estatus de les dones no es problematitza, sinó que simplement es mostra com a quelcom natural. Tal i com explica Lennox, més aviat «sembla que les seves obres perpetuïn l'opressió de la dona de la mateixa manera que el teatre burgès perpetua l'opressió humana, en particular la de les classes treballadores».<sup>90</sup>

---

<sup>85</sup> DIAMOND, E., «Brechtian Theory, Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism» a *Tulane Drama Review*, vol. 32, num. 1, Cambridge, USA: MIT Press, 1988. p. 83.

<sup>86</sup> LENNOX, S., «Women in... *Op. Cit.*», p. 85.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 91.

Moltes d'aquestes qüestions es poden veure clarament a *El Cercle de Guix Caucasià*. L'antiga Grússia es presenta com una societat completament patriarcal en la que les dones no tenen cap mena d'importància ni autoritat fora de la família o la llar, on per altra banda tampoc les hi té garantides. Mentre la camperola, que adopta momentàniament en Michael, sembla imposar-se al seu marit, a casa de'n Yussup es veu una realitat completament diferent, en la que la dona (mare i muller) queda completament subjugada al marit. La dona amb més autoritat de l'obra és la Natel·la Abashuili, en tant que esposa del governador. Un cop l'Azdak declara el petit Michael com a fill de la Grusha, la Natel·la perd tota la seva autoritat, ja que no tindrà ni el marit ni els diners, i serà una dona més, algú sense importància. Els únics personatges que mostren autoritat en major o menor mesura per mèrit propi són els homes. Hi ha prínceps políticament actius, el jutge, arquitectes, metges, advocats, soldats, tots ells homes.

És més, quins oficis exerceixen les dones de l'obra? Masoveres, membres del servei, i venedora, res gaire sofisticat que tingui cert estatus o poder. De fet, no hi ha cap dona amb una formació acadèmica, i no queda clar que cap d'elles sàpiga llegir ni escriure, ni tan sols aquelles que hi tindrien l'accés més senzill: la Natel·la i les dames que la Grusha troba pel camí. Val a dir que tampoc queda clara l'alfabetització de molts dels homes, però quasi la meitat d'ells podrien saber llegir per la professió que exerceixen.<sup>91</sup>

Així, les dones es troben en inferioritat social i cultural respecte el homes, però a més cal afegir que depenen totalment d'ells. No hi ha cap dona que existeixi independentment dels homes. O bé hi estan casades, o treballen per a ells, o les seves vides estan regides pels homes. L'única excepció és la Grusha quan fuig de la ciutat, i tot i així es podria argumentar que ni tan sols llavors és completament independent dels homes, ja que en aquell moment està promesa a en Simon i es dirigeix a casa del seu germà. Encara que es consideri la fugida com un moment d'independència, la Grusha acaba sota la tutela del germà, qui alhora li busca un marit que li resolgui l'estatus.

Una altra característica a destacar és el fet que enmig de les dificultats (guerra, mancances, inferioritat social) les dones de l'obra no s'ajuden entre si. Les dames nobles no s'hi pensen dues vegades per cridar l'hostaler, però de manera discutible es podria dir que la diferència de classe dificulta qualsevol mena d'empatia envers la Grusha. De fet, la diferència de classe no acaba de justificar l'actitud de les dames vers ella, ja que des d'un primer

---

<sup>91</sup> D'entre els 38 personatges masculins amb text rellevant a l'obra, 16 exerceixen alguna professió que els obliga a saber llegir i escriure: metge, jutge, advocat, governador, etc.

moment se'n malfien tot i pensar-se que ella també és noble. Per tant, com a dones no s'identifiquen ni empatitzen amb una tercera que pateix com elles les conseqüències de la revolta. Un altre exemple el trobem en la camperola que adopta el petit Michael a desgrat del marit. Quan la Grusha arriba, advertint-la del perill, no fa cap mena d'esforç per escoltar-la fins que veu els camises d'acer. Ni tan sols el perill que corre el nadó evita que l'únic que tingui al cap sigui la seva granja, i a la primera ocasió traeix la Grusha. Si bé és cert que la camperola està morta de por davant els camises d'acer, no es pot evitar retreure-li el fet que ni tan sols intenti ajudar la Grusha. La cunyada Aniko tampoc és molt efusiva en rebre-la, i es preocupa més pel suposat marit de la Grusha que per ella mateixa. L'única dona que fa un acte de companyerisme és la cuinera de palau, que es preocupa sincerament per ella el dia de la revolta i després l'acompanya al judici.

Pel que fa a la Grusha, Sara Lennox deixa molt clar que encarna les dues figures de mare i “nena-dona”. Com a “nena-dona”, no presenta cap qualitat extraordinària, més aviat és ingènua i crèdula. Però a través de la seva bondat és l'única que aconsegueix guanyar-se la simpatia del públic. Una bondat que és el resultat del seu instint maternal. La Grusha exemplificaria com les dones de les obres de Brecht només són alabades quan compleixen adequadament els rols d'amant satisfactòria, mare sacrificada, o muller.<sup>92</sup> Ella, la que se sacrifica pel petit Michael, la que pràcticament no es rebel·la contra el marit —exceptuant la seva negativa a consumir la unió— és l'única dona de l'obra que desperta simpatia, l'única que es presenta com a digna d'admiració.

Per comparació, el món que es mostra al pròleg dibuixa una visió utòpica de la nova societat, on les dones tindrien accés a l'educació, a un ofici i a les mateixes condicions socials, econòmiques i culturals que els homes. Es tracta d'un món en el qual les dones tenen un major protagonisme, una societat que no s'havia vist mai abans: les dones parlen d'igual a igual amb els homes i participen amb ells en la discussió; han participat en la defensa contra els nazis; és una agrònoma la que ha ideat el pla d'irrigació dels camps. Fins i tot hi ha una dona, la jove tractorista, que representa una de les escasses figures femenines del teatre de Bertolt Brecht que es pot considerar plenament feminista.<sup>93</sup>

En aquest món posterior a la Segona Guerra Mundial, els homes i les dones es respecten, conversen, discuteixen i comparteixen. Però això no vol dir pas que Brecht creï una obra en la que es preocupi per la situació de la dona. Si fos així, s'hauria de veure també a través de la història del cercle de guix i de la Grusha. Però ja ha quedat prou acreditat que

---

<sup>92</sup> LENNOX, S., «Women in... *Op. Cit.*, p. 85.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 87.

aquest no és el cas, sinó que l'obra presenta aquest ordre de sexes com quelcom natural i lliure de conflicte. Aquesta utopia dels Kolkhoz es pot interpretar, segons el discurs de Lennox, com l'ús estereotipat de la dona com a l'encarnació d'un ideal de l'home.

### 3.5. Caos i Justícia

Com ja s'ha vist anteriorment, *El Cercle de Guix Caucasià* conté dos mons diferents: el del pròleg i el de l'obra en si. Hi ha però, una altra diferència dins l'obra: el món de l'ordre i el del caos. El primer és el món de la Grussínia governada pel Gran Duc, sota un ordre establert, amb jerarquies, diferència de classes i estabilitat. El segon sorgeix de la revolta dels prínceps que dona pas al món del caos. És l'època de la guerra i la confusió, però sobretot és l'època del gran jutge Azdak:<sup>94</sup>

*una breu Edat d'Or durant la qual gairebé va regnar la justícia.*

El caos i la justícia van agafats de la mà a través de la figura de l'Azdak. Amb els seus mètodes qüestionables i les seves sentències estranyes, l'Azdak administra una justícia caòtica enmig d'uns temps alterats. Ell mateix és un revolucionari, un home que va a contra corrent, amb una gran capacitat i gust per a tergiversar l'ordre establert. Quan torna el Gran Duc i es restaura l'ordre, l'Azdak es lamenta amb la Cançó del Caos:

*Germana, cobreix-te el cap; germà, pren el ganivet, el temps s'ha  
[desvallestat.*

*Els grans no paren de queixar-se i els humils salten d'alegria.*

*La ciutat diu: foragitem els forts d'entre nosaltres.*

*[...]*

*Qui no tenia pa, ara té graners, qui recollia les sobres de gra ara  
[en fa repartir.*

*[...]*

*El fill del noble ja ningú no el reconeix; el fill de la senyora ara  
[ho és d'esclava.*

*[...]*

*Qui abans remava en una barca ara posseeix vaixells,  
i per molt que se'ls miri el propietari, ja no són seus.*

*[...]<sup>95</sup>*

Aquest daltabaix és el que voldria l'Azdak, un món a l'inrevés en el que els humils s'han revoltat contra els poderosos. Així, l'únic moment de la història de Grussínia digne de recordar —com a *quasi de justícia*— és un de governat per un amant del caos. Però no tota la justícia de l'obra va lligada a aquest caos. En el pròleg, s'està buscant una nova manera de resoldre els conflictes, i allà on Azdak hagués tergiversat la llei, els kolkhoz conclouen que:<sup>96</sup>

<sup>94</sup> BRECHT, B., *Teatre Com... Op. Cit.*, p. 405.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 388.

<sup>96</sup> Aquesta part del pròleg fou afegida per Brecht el 1956.

*les antigues lleis s'han de revisar per a veure si encara es poden aplicar.*

El pròleg mostra la possibilitat de canvi, i l'obra mostra a través de l'Azdak que el canvi és necessari.

Abans d'entrar de ple en el tema de la justícia caldria explorar més la naturalesa del caos que introdueix l'Azdak. Es tracta d'un món del revés en el que un home com l'Azdak és jutge, en el que els suborns es fan a la llum del dia, i en el que la llei es viola per a poder administrar justícia. Aquest món té grans paral·lelismes amb el món del Carnaval, en el que les jerarquies i les normes s'inverteixen, on tothom és igual, un món a l'inrevés.<sup>97</sup> El nomenament de l'Azdak,<sup>98</sup>

*El jutge sempre ha estat un canalla, doncs que ara un canalla  
faci de jutge!*

no deixa de ser un nomenament del Rei del Carnestoltes. Fins i tot Brecht el descriu com a «un revolucionari decebut que fa de vague, de la mateixa manera que en Shakespeare savis fan de ximplers.»<sup>99</sup> Que hi hagi aquest element de travestisme i carnaval lligat al delicat tema de la justícia no té perquè estranyar. Mikhaïl Bakhtin explica com l'humor del carnaval permet el canvi social, i «una nova perspectiva sobre el món, un mitjà per a adonar-se de la naturalesa relativa de tot allò que existeix i entrar en un ordre de les coses completament nou.»<sup>100</sup> Així, el caràcter carnavalesc dels judicis de l'Azdak contribuiria a presentar el món com a quelcom susceptible de canvi.

Pel que fa al tema de la justícia, Brecht hi posa al centre la figura controvertida de l'Azdak, el qual capgira el concepte de la justícia jurídica. La llei es transforma en quelcom mal·leable a través d'interpretacions qüestionables, interrogatoris amb preguntes sense sentit però rellevants, i amb proves inventades. La innocència i culpabilitat no es determinen a través del dret, sinó segons el seu criteri. Gràcies al seu gran coneixement de la llei és capaç

---

Vegis FREEMAN, M., «Truth... *Op Cit.*, p. 199.

<sup>97</sup> El jutge Azdak es pot comparar en aquest punt amb el jutge Adam de la sàtira *El càntir trencat*, de Heinrich von Kleist (1777-1811), on també es parodia la justícia però amb una mirada tal vegada menys política.

<sup>98</sup> BRECHT, B., *Teatre Com...* *Op. Cit.*, p. 379.

<sup>99</sup> BRECHT, B., «On "The Caucasian Chalk ... *Op Cit.*, p.96

<sup>100</sup> BAKHTIN, M., *Rabelais and His World*, Bloomington: Indiana University Press, 1984. p. 34

A propòsit vegi's ZARRILLI, P., McCONACHIE, B., WILLIAMS, G., SORGENFREI, C., *Theatre Histories, An Introduction*, Oxon: Routledge, 2010 (2006). p. 214

d'adaptar-la a favor seu. Fins i tot trenca amb la convenció de que només es pot condemnar als acusats, i de fet els que més reben als seus judicis són els demandants. A tot això se li afegeix el seu llenguatge còmic i sorprenent i el fet que les reinterpretacions de la llei s'amaguin fins al final dels judicis, la qual cosa es tradueix en veredictes sorprenents; d'aquesta manera es provoquen unes situacions increïbles i de gran comicitat. Potser l'element que més sorprèn i, alhora, esdevé divertit, és la política de suborns que estableix: abans de cada judici l'Azdak estén les mans i declara que cobrarà. Però aquests suborns no garanteixen cap resultat pel qui paga. La tònica que segueix l'Azdak és la de castigar els que no paguen, més que no pas premiar els que ho fan.<sup>101</sup> Per entendre perquè Brecht fa tot això cal veure què succeeix en els judicis de l'Azdak, i com evolucionen.

Al primer judici, el nou jutge decideix conduir dos casos alhora. D'una banda hi ha un home que ha quedat invàlid per l'atac que li va agafar en assabentar-se que el seu metge, al qual li va pagar els estudis, va operar gratuïtament, i alhora l'operat acusa el metge d'haver-lo deixat coix al operar-li la cama que no tocava. L'altre és un cas de xantatge. El judici transcorre ràpidament i l'Azdak només s'interessa per la vessant econòmica de la negligència del metge. Al final, l'invàlid, que paga un suborn al principi del judici, acaba pagant una multa de mil piastres. Al coix el compensa amb una ampolla de conyac francès, al xantatgista li mana lliurar la meitat dels honoraris del xantatge, i el metge queda absolt del seu *imperdonable error professional*.<sup>102</sup> Així, en aquest primer judici, més que justícia el que hi ha és un enriquiment per al jutge.

En el segon judici comença a haver-hi un canvi. Un hostaler acusa al seu mosso de violar la seva nora, la Ludovika. Un cop cobrat el suborn, l'hostaler ignora les indirectes de l'Azdak per a quedar-se el petit cavall bai de l'hostal. La Ludovika, una noia de *formes opulentes*,<sup>103</sup> recita un ben après relat de la violació i queda clar que es tracta d'un cas d'adulteri i no d'abús. L'Azdak acaba acusant a la noia de violar el mosso amb la seva voluptuositat:

*Es tracta d'un atac premeditat amb una arma perillosa.*<sup>104</sup>

En aquesta sentència l'estudiosa Sara Lennox hi ha volgut veure el vell sexisme que contempla a la víctima de la violació com a provocadora de la mateixa per la seva

---

<sup>101</sup> HILL, L., «The Love of... *Op Cit.*, p. 323.

<sup>102</sup> BRECHT, B., *Teatre Com...Op. Cit.*, p. 381.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 382

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 382

aparença.<sup>105</sup> El tema de la culpabilització de les víctimes de violació és molt delicat i un greu llastre per a la societat. Però per a que aquí és produís aquest cas, en primer lloc el mosso hagués hagut de violar realment la Ludovika. A més, en la sentència la Ludovika passa a ser la violadora, i no pas una atracció irressistible per a la violació. Cal afegir, que el fet de condemnar la Ludovika li permet cobrar a l'Azdak com a multa el petit cavall bai que l'hostaler es resistia a lliurar-li.

Més enllà de la qüestió sexista, la Ludovika és l'única persona que l'Azdak condemna sense que sigui ni un criminal ni un dèspota. Però, tal i com explica Linda Hill, això no posiciona en contra de l'Azdak en tant que la noia no inspira cap mena de respecte, és massa convencional i no té prou esperit.<sup>106</sup> Aquí la justícia està en el fet que el mosso, que és innocent, no és condemnat; encara que l'Azdak està més interessat en el seu propi benefici que no pas en protegir l'acusat.<sup>107</sup>

Al tercer judici, l'Azdak es troba amb l'àvia Grussínia, una velleta acusada de tenir un pernil i una vaca robats a dos terratinents. Alhora un tercer l'acusa de la mort de les seves vaques després que li exigís el pagament de l'arrendament del camp. En realitat tot ha estat obra del bandit Irakli, el cunyat de la velleta. En el fons l'àvia Grussínia ha acceptat material robat, i és còmplice de la mort de les vaques, però relata els esdeveniments com a miracles de "Sant Banditus". L'Azdak es veu molt tocat pel cas de la velleta, la petita i indefensa que s'ha de protegir darrere del seu temible cunyat davant dels tres grans i poderosos terratinents. Al final, l'Azdak condemna els terratinents a pagar una multa per ateus. És en aquest punt quan l'Azdak comença a preocupar-se realment per la gent més feble, indefensa davant el poderós. Aquí es converteix en el protector del poble, comença a arriscar-se en favor dels dèbils, mentre segueix embutxacant-se el màxim de diners possibles.

Aquesta nova faceta arriba al seu punt culminant amb el judici del cercle de guix. Allà dicta sentència a favor de la Grusha, i lliura els béns dels Abashuili a la ciutat en comptes de quedar-se'ls. L'únic que guanya són les quaranta piastres de la multa que ha posat a en Simon. Es tracta d'una quantitat ínfima comparada amb les mil piastres que li cobra a l'invàlid del primer judici, el cavall de l'hostaler, o les mil cinc-centes piastres que cobra als terratinents. En aquest últim judici l'Azdak no només defensa la Grusha, sinó que renuncia a seguir enriquint-se descaradament.

---

<sup>105</sup> LENNOX, S., «Women in... *Op Cit.*, pp. 87 i 88

<sup>106</sup> HILL, L. «The Love of... *Op Cit.*, p. 325.

<sup>107</sup> *Ibidem* 328

Després de la seva evolució en pro del poble, l'Azdak desapareix. En certa mesura Brecht adverteix que la justícia no es pot garantir només per les accions d'un individu extraordinari, sinó mitjançant una societat revolucionària com la descrita en el pròleg.<sup>108</sup> Brecht posa el públic en contacte amb un món caòtic on la justícia autèntica pot existir. S'hi refereix com una època en la que *gairebé va regnar la justícia*, cosa que, segons Freeman, suggereix que la justícia és quelcom pel que s'ha de lluitar i que molt rarament s'aconsegueix.<sup>109</sup> En el món real la justícia es regeix per les lleis, i tal i com diu Balkin: «la llei mai pot arribar a la justícia perfecta. Sempre és fins a cert punt i en certa mesura, injusta.»<sup>110</sup> Eric Bentley afegeix que «els ultratges extraordinaris [de l'Azdak] dirigeixen la nostra atenció cap els ultratges ordinaris dels temps ordinaris – cap el fet que l'ultratge és ordinari, és el normal, i que ens commociona, no per la injustícia en si, sinó només per la injustícia que afavoreix els pobres i dèbils.»<sup>111</sup>

Així, a través de l'Azdak i els seu judicis, Brecht aconsegueix el seu objectiu que no és un altre que mostrar com la justícia del món real no és autèntica i que només es torça en favor dels poderosos; però, també, que la vertadera justícia es pot aconseguir, per difícil que sigui, encara que aquest canvi només és pugui produir a través d'un profund canvi social.

---

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 329

<sup>109</sup> FREEMAN, M., «Truth... *Op Cit.*, p. 205.

<sup>110</sup> vegis FREEMAN, M., «Truth... *Op Cit.*, p. 205

<sup>111</sup> vegis FREEMAN, M., «Truth... *Op Cit.*, p. 204

### 3.6. Socialisme i Maternitat

Tot i que *El Cercle de Guix Caucasià* no planteja directament el tema del Socialisme, és pertinent parlar-ne, principalment per dues raons: en primer lloc, degut a les idees polítiques de Brecht, doncs les seves obres no es poden entendre del tot sense un mínim coneixement de les teories de Karl Marx.<sup>112</sup> En segon lloc, el Socialisme es relaciona molt íntimament amb un dels temes més rellevants de l'obra: la maternitat. A part d'això, el socialisme no és una de les principals preocupacions que planteja l'obra. Tal i com Vern J. Rippley —potser un xic exageradament— afirma, l'obra «no té res a veure amb el socialisme.»<sup>113</sup>

La vinculació de l'obra amb el Socialisme s'observa principalment en el pròleg. Sense anar més lluny, la discussió sobre la propietat de la vall es du a terme entre dos kolkhoz, cooperatives agràries característiques de la URSS. Per tant, la societat del pròleg és una societat ja plenament socialista, on el conflicte es resol satisfactòriament per a tothom sense recórrer a la llei o a la justícia.

Aquest element conciliador era molt important per a Brecht, i el recalca en els seus escrits, on explicava que: «la direcció ha de mostrar els aspectes nous i especials d'aquest comportament, que no podria haver existit en la Grússia d'altres temps, i encara avui no podria existir en molts altres països del món, perquè la propietat de la vall s'hagués “resolt” amb guerres».<sup>114</sup> Així doncs, la conciliació d'aquesta societat socialista és quelcom nou i estrany, que permet evitar el conflicte i la guerra. Aquesta referència bèl·lica és molt rellevant i pertinent. Brecht escriu l'obra quan la Segona Guerra Mundial encara no havia acabat, i a Europa hi havia un fort sentiment anticapitalista arran de les dues grans guerres. Ja en la dècada dels anys vint, la Primera Guerra Mundial es veié com una conseqüència del mal funcionament del sistema capitalista. Menys d'una generació més tard, una nova i més mortífera guerra esclatà, la inseguretat i la desintegració social que el Capitalisme havia creat tornà a veure's com la causa d'aquesta nova tragèdia humana.<sup>115</sup> Per tant, el món imaginari del pròleg —posterior a la Segona Guerra Mundial— es presenta com una societat diferent, una alternativa al Capitalisme bèl·lic i destructiu: un món socialista, el primer pas vers l'ideal comunista lliure de classes socials. No només es mostra una societat antibèl·lica, que busca

---

<sup>112</sup> RIPPLEY, Vern J., «Brecht the Communist and America's Drift from Capitalism» a *Twentieth Century Literature*, vol. 14, num. 3, Hempstead, NY (USA): Hofstra University, 1968. p. 143.

<sup>113</sup> RIPPLEY, «Brecht the Communist and... *Op. Cit.* p. 147.

<sup>114</sup> BRECHT, B., «On “The Caucasian Chalk... *Op. Cit.*, p. 89.

<sup>115</sup> RIPPLEY, V.J. «Brecht the Communist and... *Op. Cit.* p. 144.

el consens en el respecte i el diàleg, sinó que és una societat que valora, busca i promou una nova manera de funcionar més productiva, tant a nivell material com humà.

Aquest aspecte productiu és precisament el que posa en contacte el Socialisme amb la maternitat. La història del cercle de guix, de la Grusha i el petit Michael, es presenta com una història *que té relació*<sup>116</sup> amb la discussió del pròleg. El concepte de (bona) maternitat és una metàfora per aquesta nova concepció de la propietat de la terra, les fàbriques, etc. La maternitat ha de ser productiva vers l'infant igual que els treballadors vers la terra o la indústria. Però fins i tot es pot dur la relació més lluny. Darko Survin explicava com el conflicte entre la Grusha (la mare social i plebea) i la Natel·la (la mare biològica i de classe alta) és un exemple «de la decisió sobre quina orientació social prevaldrà com la mare de la prosperitat», i que «la maternitat social de la Grusha [...] és un signe de la potencial arribada d'un nou conjunt de relacions humanes, una nova normalitat.»<sup>117</sup> El nou concepte de maternitat il·lustra un nou futur sense classes, una nova manera d'entendre la propietat i el dret, tot en pro de la productivitat del poble.

La maternitat és sens dubte el tema principal de l'obra. Brecht mateix es referia a *El Cercle de Guix Caucasià* tot dient que el seu tema «és el perill mortal que implica la actitud maternal.»<sup>118</sup> Aquest perill es veu en els riscos que pren la Grusha pel benestar del petit Michael. Com ja s'ha vist, la Grusha és víctima de l'instint maternal, de la temptació de la bondat, i no deixa de ser una *sucker* fins que l'Azdak jutja que el nen és seu. Així, malgrat que aquesta actitud maternal —equiparable a una nova manera d'entendre la propietat—, és arriscada i perillosa, a la fi dóna els seus fruits.

Allò més rellevant, però, és el fet que a través de l'obra Brecht es redefineix el concepte de maternitat. Per a Brecht la figura de la mare fou molt important al llarg de la seva carrera. Arnold Heidsieck explica que creant mares devotes i sacrificades, l'autor superava la seva «por a la privació de l'amor de mare».<sup>119</sup> Aquestes figures maternals que Brecht creava anaven sempre associades a ideals positius.<sup>120</sup> Tot i així, hi hauria dues categories de mares brechtianes: la falsa i la vertadera. La primera és altruista i sacrificada, però només pels seus fills, com ara la Shen Te —*La bona persona de Sezuan*— i la Mare Coratge. La segona és

---

<sup>116</sup> BRECHT, B., *Teatre Com... Op. Cit.*, p. 304.

<sup>117</sup> FREEMAN, M., «Truth... *Op. Cit.*, p. 206.

<sup>118</sup> BRECHT, B., *Diario de Trabajo*, vol. III, Buenos Aires: Nueva Visión, 1977 (1973), p. 326.

<sup>119</sup> LENNOX, S., «Women in... *Op. Cit.*, p. 89.

<sup>120</sup> POLLOCK, D., «New Man... *Op. Cit.*, p. 101.

aquella que es preocupa per tots els infants i, per tant, esdevé un model del Comunisme.<sup>121</sup> La Grusha és la mare definitiva de Brecht.<sup>122</sup> En ella, pensem que l'autor resol les contradiccions de les mares d'obres més primerenques, i hi insereix les qualitats d'altres grans mares brechtianes: sensibilitat, enginy, astúcia i una visió àmplia de les relacions familiars.<sup>123</sup> Aquesta mare perfecta, model del Comunisme, que se sacrifica pel nen d'una altra, es contraposa a la dona del governador, que es mostra com una capitalista arquetípica. Brecht crea així una dicotomia entre la bona i la mala mare. En aquest sentit, cal destacar la diferència entre les al·legacions d'una i de l'altra al judici per la custòdia del petit Michael. La Natel·la, la capitalista, esmenta el seu dret a tenir el nen i la importància que juga per a mantenir la fortuna del seu marit. D'altra banda, la Grusha, l'encarnació del nou ideal socialista, simplement explica que en Michael encara la necessita, i demana:<sup>124</sup>

*Si me'l pogués quedar fins que conegui totes les paraules. Només en sap algunes.*

És ella, la mare adoptiva, la que es preocupa pel benestar del petit Michael, és ella la que no pot estirar-lo fora del cercle. És el mateix cas que succeeix en el pròleg: «igual que la Grusha, que se sacrifica per a convertir el nen en un ciutadà productiu, [...] els nouvinguts es preocupen per la vall d'una manera que sembla més útil que la dels que hi volen tornar.»<sup>125</sup> El model que prevaldrà és aquell que es preocupa de manera més altruista pel benestar o la productivitat del poble i la terra.

Hi ha un aspecte de la metàfora, però, que es fa estrany. Mentre la comparació entre la mare/cuidadora i el kolkhoz/cuidador queda molt clara, no és així pel que fa a la de la vall/proprietat i el Michael/nen. La propietat d'unes terres és molt diferent a la responsabilitat de criar i tenir cura d'un nen, per més que aquest vagi acompanyat d'una gran herència. Avui en dia equiparar un infant a una propietat sembla descabellat. Però així és com es concep en Michael a l'obra, cosa que no deixa de ser un reflex del fet que aquesta visió encara era normal en l'època de Brecht.<sup>126</sup> Malgrat tot, el dramaturg es preocupa pel benestar del petit Michael o més ben dit, pels seus drets. No només planteja que una mare adoptiva pugui encarregar-se adequadament d'un infant, allí on la mare biològica li manca, sinó que

---

<sup>121</sup> LENNOX, S., «Women in... *Op. Cit.*, p. 86.

<sup>122</sup> POLLOCK, D., «New Man... *Op. Cit.*, p. 103.

<sup>123</sup> *Ibidem.*, p. 103.

<sup>124</sup> BRECHT, B., *Teatre Com...* *Op. Cit.* p. 403.

<sup>125</sup> RUPPRECHT, C., «Post-War... *Op. Cit.*, p.38.

<sup>126</sup> FREEMAN, M., « Truth... *Op. Cit.*, p. 206.

introdueix la idea que és millor la mare adoptiva que la biològica. Tot això pensant sempre en el nen. Brecht escriví a propòsit d'això: «el que importa no és el dret de la criada [la Grusha] de tenir el nen, sinó el dret del nen a tenir la millor mare.».<sup>127</sup> És per això que l'Azdak fa la prova del cercle de guix. Ell sap perfectament quina és la mare “vertadera”, doncs queda clar durant el judici. Però el seu concepte de maternitat va més enllà del fet biològic de parir. Per això diu no poder discernir quina és l'autèntica mare i que té *el deure de buscar una mare per a la criatura*.<sup>128</sup> Vol trobar la dona que realment es preocupa pel nen. El concepte maternal que l'Azdak imposa i introdueix a través de la seva sentència és, en paraules de Pollock: «Un instint social àmpliament definit que, per la seva magnitud, desafia un sistema *patrilineal* definit molt més estretament i el seu sistema adjunt de drets de la propietat.».<sup>129</sup> Així, Brecht crea un nou concepte de maternitat que xoca amb el Capitalisme. La maternitat passa a ser quelcom social més que no pas biològic, de manera que el sistema familiar *patrilineal* burgès queda trastocat. Si les criatures poden passar a mans de pares adoptius, la línia familiar ancestral desapareix, al igual que l'herència que passa de pares a fills. De la mateixa manera, la reproducció biològica deixa d'implicar una reproducció ideològica.<sup>130</sup>

Més enllà del desafiament al sistema familiar burgès, la sentència de l'Azdak presentava altres reptes a la societat. La idea que una mare adoptiva merescués més una criatura que la pròpia mare biològica, era força agosarada per a l'època. Freeman explica que de cap manera un jutjat dels Estats Units, Gran Bretanya o Alemanya, hauria afavorit un parentesc adoptiu en lloc d'un de biològic.<sup>131</sup> Així, la sentència del cercle de guix no només representava un nou concepte més social de la maternitat, tot desafiant el Capitalisme, sinó que a més oferia una alternativa per replantejar de manera radical una de les relacions socials fonamentals i establir un nou precedent que la llei havia d'abordar.

És innegable que Brecht reflexiona, explora i redefineix el concepte de maternitat. Però hi ha qui ha observat un ús instrumental. Per a Rupperecht, Brecht no replanteja la maternitat com a finalitat en si mateixa, sinó que ho fa per posar-la en relació amb el context històric i replantejar la idea sobre qui té dret a ocupar un territori determinat. Alhora afirma que desfer el concepte tradicional de maternitat permet qüestionar la idea que les coses són

---

<sup>127</sup> BRECHT, B., «On “The Caucasian Chalk... *Op. Cit.* pp. 96-97.

<sup>128</sup> BRECHT, B., *Teatre Com... Op. Cit.*, p. 403.

<sup>129</sup> POLLOCK, D., «New Man... *Op. Cit.*, pp. 103-104.

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>131</sup> FREEMAN, M., « Truth... *Op. Cit.*, p .208.

“naturals”, i que estan predestinades a ser d’una certa manera.<sup>132</sup> Així, Brecht utilitza la redefinició de la maternitat per a mostrar el món com quelcom transformable.

Sent encara més crítica, Sara Lennox creu que Brecht es va quedar curt en aquesta redefinició de la maternitat, ja que en ella encara es pren la dona com l’única que pot ésser maternal: «no hi ha cap home a l’obra que demostrï tenir sentiments maternals de cap manera anàlegs als de les dones.».<sup>133</sup> Malgrat aquesta limitació, *El Cercle de Guix Caucasià* explora bastant a fons l’instint maternal. No només a través de la dicotomia entre la mala mare biològica i la bona mare adoptiva. Brecht també s’interessa per l’instint d’altres dones de l’obra. Des de les que no en tenen gens, com ara la criada que deixa el nen a la Grusha per poder fugir ella mateixa, fins la pròpia Grusha. Prova d’això, és la reflexió que fa Brecht sobre l’instint maternal de la camperola, la qual qualifica de limitat i condicional.<sup>134</sup> Ho és perquè de seguida lliura el nen als camises d’acer. Tot i així, no es pot dir que no en tingui gens, ja que en un primer moment es queda el nen a desgrat del marit. No és fins que el sacrifici i perill que implica tenir el nen es fan massa grans, que la camperola hi renuncia. De la mateixa manera, Brecht segueix explicant que l’instint de la Grusha, que és «molt més gran, tan gran»,<sup>135</sup> també és limitat i condicional perquè en un primer moment només se’n vol fer càrrec fins que li trobi un lloc segur. Però arran dels perills i les peripècies, i del fet de passar tant de temps amb el petit Michael, el seu instint maternal esdevé complet. Així, aquest instint que la posa en perill creix pel perill mateix: primer el perill del nen, després el seu. *El Cercle de Guix Caucasià* mostra com la maternitat creix en l’adversitat, i com aquesta implica també un gran perill.

En aquest apartat hem vist l’argument de *El Cercle de Guix Caucasià*, i com aquest s’origina en l’obra xinesa medieval de Li Xingdao, malgrat que la influència bíblica no es pot negar. Hem vist com l’obra estudia el tema de la bondat a través dels dos protagonistes, i com l’autor mostra una despreocupació per la dona malgrat que la maternitat és un dels temes principals, la qual hem vist com es relaciona molt més amb el Socialisme. També hem vist com la justícia i la corrupció es tracten a través del carnavalesc càdric per a mostrar que aquesta realitat es pot canviar.

---

<sup>132</sup> RUPPRECHT, C., «Post–War... *Op. Cit.*, pp. 38-39.

<sup>133</sup> LENNOX, S., «Women in... *Op. Cit.*, p.92.

<sup>134</sup> BRECHT, B., «On “The Caucasian Chalk...», *Op. Cit.*, p. 92.

<sup>135</sup> *Ibidem*, p.92.

### 3.2. Posades en Escena: Brecht i el Berliner Ensemble

L'estrena mundial de *El Cercle de Guix Caucasià* es produí el 1948, al Carleton College, de Minnesota (EE.UU.). Aquesta primera representació de caràcter universitari fou dirigida per Henry Goodman, un veterà de la Segona Guerra Mundial que havia vist obres de Brecht a Alemania.<sup>136</sup>

Goodman utilitzà la traducció del seu antic professor, el crític i dramaturg Eric Bentley, amb qui Brecht col·laborà. Aquesta fou la primera traducció a l'anglès i no incloïa el pròleg a petició de l'autor, tal i com explica Bentley en el prefaci de l'obra.<sup>137</sup> De fet, una de les qüestions més rellevants de la història de les representacions de l'obra és la inclusió o exclusió del pròleg. Aquest és el que dóna el significat més polític a *El Cercle de Guix Caucasià*, i sense ell l'obra perd gran part del seu sentit, i redueix el desafiament que representa en relació al *status quo*. Brecht va decidir no incloure el pròleg en la primera publicació pel clima polític que es vivia a l'Amèrica del moment. De fet, no va ser fins que anà a declarar davant el Comitè d'Activitats Antiamericanes quan Brecht va enviar el pròleg a l'editor, encara que no es publicà fins el 1959.<sup>138</sup>

La primera representació professional es produí també el 1948, dirigida pel propi Bentley al Hedgerow Theatre de Filadèlfia,<sup>139</sup> en la qual tampoc s'inclougué el pròleg. No fou fins el 1965 quan es feu una representació americana de l'obra que incloïa el pròleg.<sup>140</sup> La Minnesota Theatre Company l'escenificà sota la direcció d'Edward Payson Call al Tyrone Guthrie Theatre, Minneapolis.<sup>141</sup> L'any següent l'obra va arribar a Broadway, al Vivian Beaumont Theatre, de mans dels directors Herbert Blau i Jules Irving i la Lincoln Centre Repertory Company.<sup>142</sup>

L'estrena europea va tenir lloc a Göteborg, Suècia, el 1951. L'obra no es va representar en l'idioma original fins el 1955, quan Brecht va tenir l'oportunitat de dirigir-la a

---

<sup>136</sup> Carleton College: *Photos from the Carleton College Archives: 1893-1972: The Caucasian Chalk Circle – 1948*. [en línia] Carleton College: 2010 [Consulta: abril 2013]. Disponible a: [http://apps.carleton.edu/archives/exhibits/archive\\_photos/?image\\_id=257664](http://apps.carleton.edu/archives/exhibits/archive_photos/?image_id=257664)

<sup>137</sup> BRECHT, B: *The Caucasian Chalk Circle*. London: Penguin Classics, 2007 (1948).

<sup>138</sup> ELFE, W., HARDIN, J., HOLST, G., *The Fortunes of German Writers in America: studies in literary reception*, Columbia: University of South Carolina Press, 1991. p. 242.

<sup>139</sup> Carleton College *Op cit.* [Consulta: abril 2013]

<sup>140</sup> ELFE, W.; HARDIN, J.; HOLST, G., *The Fortunes... Op. Cit.*, p. 243.

<sup>141</sup> Guthrie Theatre: *Sir Tyrone Guthrie 1963 – 1966*. [en línia] Guthrie Theatre: 2013 [Consulta: abril 2013]. Disponible a: [http://www.guthrietheater.org/about\\_guthrie/past\\_plays/sir\\_tyrone\\_guthrie\\_19631966](http://www.guthrietheater.org/about_guthrie/past_plays/sir_tyrone_guthrie_19631966)

<sup>142</sup> PRIDEAUX, T., «NY Rep: Get Loose!» a *Life Magazine* vol. 60, num. 16. New York: Time inc., 1966. p. 14.

la República Democràtica Alemanya amb el Berliner Ensemble, a la seu de la companyia, el Theater am Schiffbauerdamm. Brecht comptà amb la col·laboració de Karl von Appen en l'escenografia, que s'inspirà en pintures xineses a la tinta; Paul Dessau composà la música, en la que el gong gaudí de gran protagonisme.<sup>143</sup> Cal remarcar però, que l'autor optà per no incloure-hi el pròleg. Tot i així, l'espectacle no va tenir una bona rebuda. En general, Brecht s'oposava a allò que la política cultural soviètica imposava pel teatre: realisme soviètic i el mètode Stanislavski. El diari *Theater der Zeit* acusà repetidament Brecht d'utilitzar elements del teatre asiàtic en comptes d'inspirar-se en la tradició clàssica grega del teatre europeu. A aquesta dissonància entre el teatre brechtian i les expectatives soviètiques, se li sumà el fet que la inclusió del pròleg feia que *El Cercle de Guix Caucasià* proposés idees no massa favorables a l'Estat. Això feu que moltes de les representacions que es van fer a la República Democràtica Alemanya no incloguessin el pròleg.<sup>144</sup>

El 1954 es produí l'estrena de *El Cercle de Guix Caucasià* a la República Federal Alemanya, dirigida per Harry Buckwitz al Städtische Bühnen de Frankfurt am Main, on tampoc es va incloure el pròleg.<sup>145</sup> Aquell mateix any el Berliner Ensemble va dur l'obra al Festival de Teatre Internacional de París, on guanyà el primer premi.<sup>146</sup>

Més endavant la peça fou muntada de nou pel Berliner Ensemble. La segona escenificació —seguint la posada de Brecht— s'estrenà el 1976 i se'n van fer més de cent cinquanta representacions a Alemanya i a d'altres ciutats europees com Venècia, Copenhaguen, París, Moscou i Milà. A la dècada dels vuitanta sota la direcció de Peter Kupke, el Berliner tornà a posar en escena *Der Kaukasische Kreidekreis*, amb decorat de Manfred Grund. Aquesta posada es pogué veure a Barcelona, al Mercat de les Flors, el maig del 1986.<sup>147</sup>

---

<sup>143</sup> Spiel Art: *Der Kaukasische Kreidekreis am Berliner Ensemble*. [en línia] Spiel Art: 2011 [Consulta: abril 2013]. Disponible a: <http://www.spielart-berlin.de/2011/04/18/der-kaukasische-kreidekreis-am-berliner-ensemble/>

<sup>144</sup> SALVAT, R., *El Teatre... Op Cit.*, p. 132.

<sup>145</sup> ELFE, W., HARDIN, J., HOLST, G., *The Fortunes... Op. Cit.*, p. 243.

<sup>146</sup> Spiel Art *Op Cit.* [Consulta: abril 2013]

<sup>147</sup> La Vanguardia: *Edición del domingo, 04 mayo 1986, página 3*. [en línia] La Vanguardia: 1986 [Consulta: maig 2013]. Disponible a: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1986/05/04/pagina-3/32873069/pdf.html?search=c%C3%ADrculo%20de%20tiza>

## 4.2. Posades en Escena a Catalunya

Trobar informació sobre les diferents traduccions i representacions del *El Cercle de Guix Caucasià* que s'han dut a terme a Catalunya no és senzill. No hi ha una clara data d'estrena, així com sí que hi és pel que fa al territori espanyol. La primera posada en escena a Espanya la va fer el Teatro Nacional Universitario, l'any 1965, al Teatre María Guerrero de Madrid. Aquest muntatge suposà, de fet, la introducció de Bertolt Brecht al país. Tal i com explica Luciano García Lorenzo, la Direcció General de Cinematografia i Teatre només va autoritzar una representació, curosament escrutada i amb alguns paràgrafs censurats.<sup>148</sup>

La primera referència a una representació, encara que no teatral, de *El Cercle de Guix Caucasià* a Catalunya és del 1 de Febrer de 1968, quan es va poder escoltar l'obra a Radio Nacional de España (RNE).<sup>149</sup> El 25 d'aquell mateix mes, es va presentar *El Petit Cercle de Guix* a el Cicle de Teatre per a Nois i Noies del Cavall Fort. Aquesta obra, malgrat ser d'Alfonso Sastre, està inspirada en l'obra de Brecht. L'obra la produí la Companyia Adrià Gual i la EADAG (Escola D'Art Dramàtic Adrià Gual), i fou dirigida per Manuel Nuñez Yanowsky, sota la supervisió de Ricard Salvat.<sup>150</sup> També va ser al 1968 quan Xavier Romeu va escriure *Ni de septentrió, ni de migdia, ni de llevant, ni de ponent, gent, o A tot arreu se'n fan, de bolets, quan plou*, una «versió molt lliure i no gaire didàctica en forma de farsa sobre el tema: *El Cercle de Guix Caucasià*, de Bertolt Brecht.».<sup>151</sup> Aquesta es va estrenar el mateix any en una versió per a titelles a càrrec de Putxinel·lis Claca.<sup>152</sup> El 1971 se'n faria l'estrena teatral per part de la companyia El Camaleó.<sup>153</sup>

Ara bé, la primera representació de l'obra brechtiana no arribaria a Catalunya fins el 1974, a càrrec de José Luís Alonso i la Compañía Nacional del Teatre María Guerrero. En realitat, Alonso pensava estrenar l'obra al gener de 1970 al teatre Talía de Barcelona, però

---

<sup>148</sup> GARCÍA LORENZO, L., *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*, MADRID: Instituto de la Lengua Española, 1999. p. 247

<sup>149</sup> La Vanguardia: *Edición del jueves, 01 febrero 1968, página 34*. [en línia] La Vanguardia: 1968 [Consulta: maig 2013]. Disponible a: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1968/02/01/pagina-34/34322193/pdf.html?search=c%C3%ADrculo%20de%20tiza>

<sup>150</sup> CARBÓ, J., *El Teatre de "Cavall Fort"*, Barcelona: Edicions 62, 1975, pp. 24 i 110.

<sup>151</sup> ROMEU, X., *Ni de septentrió, ni de migdia, ni de llevant, ni de ponent, gent, o A tot arreu se'n fan, de bolets, quan plou: versió molt lliure i no gaire didàctica en forma de farsa sobre el tema: El Cercle de Guix Caucasià de Bertolt Brecht*, [Manuscrit] Barcelona: Institut del Teatre, 1990 (1968).

<sup>152</sup> BENACH, Joan-Anton, *Una fuerza natural llamada Claca*. [en línia] Archivo Virtual Artes Escénicas: 2000 [Consulta: maig 2013]. Disponible a: [http://artescenicass.uclm.es/archivos\\_subidos/criticas/3/Una%20Fuerza%20Natural%20Llamada%20Claca.%20El%20P%C3%ABblico%20N.%207.doc](http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/criticas/3/Una%20Fuerza%20Natural%20Llamada%20Claca.%20El%20P%C3%ABblico%20N.%207.doc)

<sup>153</sup> Associació d'Escriptors en Llengua Catalana: *Xavier Romeu* [en línia] AELC [Consulta: maig 2013]. Disponible a: [http://www.escriptors.cat/autors/romeux/pagina.php?id\\_sec=4228](http://www.escriptors.cat/autors/romeux/pagina.php?id_sec=4228)

per causa d'una malaltia es va haver d'ajornar.<sup>154</sup> El 1971 el muntatge es va estrenar a Madrid, i quan era apunt d'anar de gira, el Ministerio de Información i Turismo la va fer retirar de la cartellera.<sup>155</sup> Tot i així, l'obra va tenir una gran rebuda, i l'any següent va rebre els premis "El espectador i la crítica" a la millor obra d'autor estranger, i el de millor intèrpret femenina per l'actuació de María Fernanda d'Ocón.<sup>156</sup> No fou fins el 1974 quan la producció va tornar als escenaris, i es va estrenar al Teatre Espanyol, seu del Teatre Nacional de Barcelona.<sup>157</sup> La traducció utilitzada, tant en el 1971 com el 1974, fou la de Pedro Laín Entralgo.

El 1979 *A tot arreu se'n fan, de bolets, quan plou*, va tornar als escenaris dins el 27è cicle de teatre del Cavall Fort, per part del grup de la Universitat Lliure de Teatre de Badalona, dirigit per Armonía Rodríguez.<sup>158</sup>

A la dècada dels vuitanta no hi va haver cap companyia catalana que representés *El Cercle de Guix Caucasià*. Tot i així, cal recordar que el 1986 el Berliner Ensemble la va representar al Mercat de les Flors.<sup>159</sup> Tres anys més tard, a la Fira de Teatre de Tàrrrega, la va representar la companyia saragossana Teatro de la Ribera. A la dècada dels noranta no ens consta cap posada en escena rellevant. El 1992 la companyia La Trepa va fer al Teatre Regina una nova versió infantil de l'obra, o més concretament, de *El Cercle de Guix d'Augsburg*, escrita i dirigida per l'italià Carlo Formigoni.<sup>160</sup> Val a dir però, que al 1997 es comentava que la

---

<sup>154</sup> La Vanguardia: *Edición del domingo, 28 diciembre, página 63*. [en línea] La Vanguardia: 1968 [Consulta: maig 2013]. Disponible a: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1969/12/24/pagina-63/33594863/pdf.html?search=c%C3%ADrculo%20de%20tiza>

<sup>155</sup> La Vanguardia: *Edición del domingo, 12 septiembre 1971, página 56*. [en línea] La Vanguardia: 1971 [Consulta: maig 2013]. Disponible a: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1974/10/16/pagina-56/34290930/pdf.html?search=c%C3%ADrculo%20de%20tiza>

<sup>156</sup> La Vanguardia: *Edición del viernes, 17 marzo 1972, página 54*. [en línea] La Vanguardia: 1972 [Consulta: maig 2013]. Disponible a: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1974/10/16/pagina-54/34294128/pdf.html?search=c%C3%ADrculo%20de%20tiza>

<sup>157</sup> La Vanguardia: *Edición del domingo, 10 noviembre 1974, página 62*. [en línea] La Vanguardia: 1974 [Consulta: maig 2013]. Disponible a: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1974/11/10/pagina-62/34253768/pdf.html?search=c%C3%ADrculo%20de%20tiza>

<sup>158</sup> La Vanguardia: *Edición del martes, 13 noviembre 1979, página 68*. [en línea] La Vanguardia: 1979 [Consulta: maig 2013]. Disponible a: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1975/01/18/pagina-68/33448271/pdf.html?search=c%C3%ADrculo%20de%20tiza>

<sup>159</sup> La Vanguardia: *Edición del domingo, 04 mayo 1986, página 3*. [en línea] La Vanguardia: 1986 [Consulta: maig 2013]. Disponible a: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1986/05/04/pagina-3/32873069/pdf.html?search=c%C3%ADrculo%20de%20tiza>

<sup>160</sup> La Vanguardia: *Edición del domingo, 01 noviembre 1992, página 57*. [en línea] La Vanguardia: 1992 [Consulta: maig 2013]. Disponible a: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1992/11/01/pagina-57/33530654/pdf.html?search=c%C3%ADrculo%20de%20tiza>

prestigiosa companyia Théâtre de Complicité portaria *El Cercle de Guix Caucasià* al Mercat de les Flors.<sup>161</sup> Però no hi ha cap referència de que al final es representés a casa nostra.

El 2002 l'obra fou muntada pel Taller d'Interpretació de 4rt de l'Institut del Teatre, dirigida per Pere Planella, a partir de la traducció de Núria Roig.<sup>162</sup> Però la representació a destacar durant la primera dècada del segle present és la que dirigí Oriol Broggi, el 2008, a la Sala Gran del Teatre Nacional de Catalunya. El muntatge comptà amb la participació de l'Anna Lizaran i Marta Marco, el cantant Víctor Estévez, i Jean-Guy Lecat autor de l'escenografia.<sup>163</sup> La recepció de l'espectacle per part de la crítica barcelonina no fou positiva com podem comprovar en el següent fragment de la crítica de Joan-Anton Benach:<sup>164</sup> «La posada en escena és aquí despenjada, les diccions, esparses, els intèrprets van cadascun al seu aire, no se sap quin registre han d'utilitzar —excepte el cantant/narrador Víctor Estévez—de manera que tot el primer tram es fa francament pesat.» En canvi, el mateix crític, saluda les interpretacions d'Anna Lizaran, com a Azdak, i Marta Marco, com Grusha, els grans encerts del muntatge. Aquest muntatge utilitzà la traducció de Feliu Formosa editada per l'Institut del Teatre. L'última escenificació de la qual tenim notícia és la que va dur a terme l'Aula de Teatre de la Facultat de Geografia i Història, pel IV Festival de Teatre Clàssics al Jardí de la UB, amb versió i direcció d'Adrià Devant.

Així doncs, *El Cercle de Guix Caucasià*, de Bertolt Brecht només s'ha representat a Catalunya —segons les dades de que disposem— sis vegades, tres de les quals per part de companyies foranes. Alhora, gran part d'aquestes representacions han estat retallades, ja sigui per censura o per decisió del director. Si s'accepten les versions de Sastre, Romeu, i Formigoni, hi ha cinc representacions més a tenir en compte, totes per part de companyies catalanes. De manera que la història del *Cercle de guix*, a Catalunya, ha estat utilitzada més cara al teatre infantil i juvenil, que no pas com a teatre adult, polític i complexe.

---

<sup>161</sup> La Vanguardia: *Edición del viernes, 19 septiembre 1997, página 57*. [en línea] La Vanguardia: 1997 [Consulta: maig 2013]. Disponible a: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1997/09/19/pagina-57/34631022/pdf.html?search=c%C3%ADrculo%20de%20tiza>

<sup>162</sup> Institut del Teatre: *El Cercle de Guix Caucasià. de Bertolt Brecht* [Enregistrament vídeo]. Dirigida per Pere Planella. Barcelona: Institut del Teatre 24/01/2002. 1 DVD 120 min.

<sup>163</sup> La Vanguardia: *Edición del sábado, 16 febrero 2008, página 42*. [en línea] La Vanguardia: 2008 [Consulta: maig 2013]. Disponible a: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2008/02/16/pagina-42/67950190/pdf.html?search=cercle%20de%20guix>

<sup>164</sup> La Vanguardia: *Edición del sábado, 16 febrero 2008, página 42*. [en línea] La Vanguardia: 2008 [Consulta: maig 2013]. Disponible a: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2008/02/16/pagina-42/67950190/pdf.html?search=cercle%20de%20guix>

#### 4. CONCLUSIÓ

En aquest treball hem pogut estudiar el *El Cercle de Guix Caucasià* en relació amb el seu context històric i entendre com es relaciona amb la ideologia i la teoria teatral de Bertolt Brecht. Es tracta d'una obra del període de l'exili, i, segons molts dels crítics i estudiosos, una de les millors peces teatrals de l'autor. Fou escrita als Estats Units durant la Segona Guerra Mundial, quan Brecht ja havia estructurat i conformat la seva teoria teatral del teatre èpic i el *Verfremdungseffekt* (l'efecte d'alienació). L'obra reflecteix doncs, el pensament i teoria de l'autor, en un moment de maduresa artística i vital, on expressà les seves preocupacions més íntimes.

Abans d'entrar en aquestes preocupacions, hem examinat l'origen de la història de *El Cercle de Guix*. Com hem vist, la faula no prové tant de la Bíblia —com usualment es pensa— com de *El Cercle de Guix* de Li Xingdao, a través de la versió de l'escriptor contemporani de Brecht, Klabund. Tot i així, la relació amb Les Sagrades Escripures no es pot descartar, doncs el propi Brecht en va demostrar en diverses ocasions el seu coneixement. En primer lloc perquè el mite salomònic i el mite xinès del cercle de guix estan relacionats entre si. En segon lloc, perquè l'obra conté moltes referències bíbliques i cristianes: la trajectòria de l'Azdak, el bateig, l'eucaristia,... Ens hem concentrat en presentar amb més detall els personatges centrals, la Grusha i l'Azdak, i hem observat com, malgrat ser molt diferents, tots dos representen maneres diferents de l'ésser bondadós. La Grusha comença sent una *sucker* per la seva bondat, i l'Azdak evoluciona des de la bondat fosca i egoista envers la desinteressada.

Després hem entrat a escrutar els temes més destacables de l'obra. En primer lloc, el feminisme o sexisme de *El Cercle de Guix* i, per extensió, del conjunt de l'obra dramàtica de Brecht. Ha quedat clar que no hi ha una posició unànime respecte el tractament de les dones que fa l'autor. Alhora, hem exposat com Brecht mostrà el seu desinterès per problematitzar la diferència de gènere a l'obra, i com això es pot interpretar com un ús sexista de la figura de la dona. En el següent capítol hem tractat el tema de la justícia, lligat al del carnavalesc i la corrupció. Brecht utilitza la figura del savi-ximple —o més aviat canalla— que és el jutge Azdak, per a mostrar les injustícies de la justícia jurídica, i transmetre la idea que la justícia autèntica es pot aconseguir, encara que sigui una tasca difícil que demana un canvi social. Més endavant hem tractat el tema de la maternitat, lligat al de la propietat. Com hem pogut observar, el Socialisme és present a l'obra a través del pròleg, on es mostra una societat

alternativa antibèlica i productiva. Aquest sentit productiu es lliga al nou concepte de maternitat que Brecht presenta a l'obra. El nen mereix la mare més productiva, la més devota i sacrificada, encara que això vulgui dir afavorir la mare adoptiva en lloc de la biològica. Aquesta línia de pensament trencava amb el Capitalisme *patrilineal*, de manera semblant a com el món socialista del pròleg trencava amb el sistema capitalista.

Finalment, hem repassat la fortuna de l'obra pel que fa a les seves posades en escena. Com hem comprovat, l'exclusió del pròleg per evitar la lectura política ha estat una qüestió reiterada que ha marcat gran part de les representacions. Cal significar, també, que van passar deu anys fins que es va poder muntar *El Cercle de Guix Caucasià* en l'alemany original. Des de llavors, el Berliner Ensemble ha dut l'obra arreu del món amb diferents produccions.

Pel que fa a Catalunya, l'obra de Brecht ha estat representada només sis vegades en quasi bé quaranta anys, la meitat de les quals a càrrec de companyies foranes. Ara bé, la història de l'obra de Brecht ha estat adaptada cinc vegades per companyies catalanes, totes com a produccions infantils i juvenils. De manera que *El Cercle de Guix Caucasià*, ha estat vista per part de la professió teatral de Catalunya, més com una obra per a la joventut que no pas com a teatre adult, polític, i complexe.

## BIBLIOGRAFIA

- BAKHTIN, M., *Rabelais and His World*, Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- BENJAMIN, W., *Tentativas sobre Brecht*, Madrid: Taurus Ed., 1975 (1972).
- BENJAMIN, W., *Understanding Brecht*, London: Nexos, 1998 (1966).
- BERG-PAN, R., «Mixing Old and New Wisdom: The “Chinese” Sources of Brecht’s Kaukasischer Kreidekreis and Other Works», a *The German Quarterly*, vol. 48, num, 2, Wiley: 1975.
- BRECHT, B: *A Short Organum for the Theatre* [en línia] Evergreen State College, 2011[Consulta: abril 2013]. p. 2 Disponible a:  
<http://blogs.evergreen.edu/stagesofdiscovery/files/2011/10/Brecht-2.pdf>
- BRECHT, B., *Cinc dificultats sobre escriure la veritat*, Barcelona: Edicions 62, 1972.
- BRECHT, B., *Diario de Trabajo*, vol. III, Buenos Aires: Nueva Visión, 1977 (1973).
- BRECHT, B., *El Petit Orgànon per al Teatre*, Barcelona: Edicions 62, 1988.
- BRECHT, B., «On Experimental Theatre» a *The Tulane Drama Review*, vol. 6, num. 1, Cambridge, USA: MIT Press, 1961 (1940).
- BRECHT, B., «On “The Caucasian Chalk Circle”», a *Tulane Drama Review*, vol. 12, núm. 1, MIT Press, Cambridge (USA), 1967.
- BRECHT, B., *Teatre Complet*, vol IV, Barcelona: Institut del Teatre, 2005.
- BRECHT, B: *The Caucasian Chalk Circle*. London: Penguin Classics, 2007 (1948).
- BRECHT, B., *The Street Scene, a Basic Model for an Epic Theatre*. [en línia] Evergreen State College, 2013. [Consulta: març 2013]. Disponible a:  
<http://ada.evergreen.edu/~arunc/texts/theater/brecht/brecht1.pdf>
- BREWSTER, P., «Solomon’s Judgement, Mahosadha, and the Hoei-Kan-Li» a *Folklore Studies*, vol. 2, Nazan University, 1962.
- CARBÓ, J., *El Teatre de “Cavall Fort”*, Barcelona: Edicions 62, 1975, pp. 24 i 110.
- CHIARINI, P., *Bertolt Brecht*, Barcelona: Nexos, 1964 (1959).
- DESUCHÉ, J., *La Técnica Teatral de Bertolt Brecht*, Barcelona: Oikos-Tau, 1966. (1963) [Traducció, introducció i notes de Ricard Salvat].
- DIAMOND, E., «Brechtian Theory, Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism» a *Tulane Drama Review*, vol. 32, num. 1, Cambridge, USA: MIT Press, 1988.

- ELFE, W., HARDIN, J., HOLST, G., *The Fortunes of German Writers in America: studies in literary reception*, Columbia: University of South Carolina Press, 1991.
- EWEN, F., *Bertolt Brecht, su vida, su obra, su época*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo cop., 2001 (1967).
- FREEMAN, M., « Truth and Justice in Bertolt Brecht», a *Cardozo Studies in Law and Literature*, vol. 11, num. 2, University of California Press, 1999.
- GARCÍA LORENZO, L., *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*, MADRID: Instituto de la Lengua Española, 1999.
- GRAY, Ronald, *Brecht dramaturgo*, Madrid: Ultramar Ed., 1978 (1976).
- HAYMAN, R., *Brecht*, Barcelona: Argos Vergara: 1985 (1983).
- HECHT, W., «The Development of Brecht's Epic Theatre, 1918 – 1933» a *The Tulane Drama Review*, vol. 6, n. 1, Cambridge, (USA): MIT Press, 1961.
- HILL, L., «The Love of Life, Justice, and Scandal: Azdak in Brecht's *Der Kaulasische Kreidekreis*», a *German Studies Review*, vol. 2, n. 3, Northfield (USA): German Studies Association, 1979.
- LENNOX, S., «Women in Brecht's Works» a *New German Critique*, num. 14, Durham: Duke University Press, 1978.
- MAYMÓ, J., *10 Anys de Mercat*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1993. P.150.
- PISCATOR, E., *Teatro Político*, Madrid: Editorial Ayuso, 1976.
- POLLOCK, D., «New Man to New Woman: Women in Brecht and Expressionism» a *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 4, num. 1, Lawrence: University of Kansas Press, 1989.
- PRIDEAUX, T., «NY Rep: Get Loose!» a *Life Magazine* vol. 60, num. 16. New York: Time inc., 1966.
- RIPPLEY, Vern J., «Brecht the Communist and America's Drift from Capitalism» a *Twentieth Century Literature*, vol. 14, num. 3, Hempstead, NY (USA): Hofstra University, 1968.
- ROMEU, X., *Ni de septentrió, ni de migdia, ni de llevant, ni de ponent, gent, o A tot arreu se'n fan, de bolets, quan plou: versió molt lliure i no gaire didàctica en forma de farsa sobre el tema: El Cercle de Guix Caucasià de Bertolt Brecht*, [Manuscrit] Barcelona: Institut del Teatre, 1990 (1968).
- RUPPRECHT, C., «Post-War Iconographies: Wandering Women in Brecht, Duras, Kluge» a *South Central Review*, vol. 23, num. 2, Baltimore: The John Hopkins University Press, 2006.
- SALVAT, R., *El Teatre Contemporani*, vol 2, Barcelona: Edicions 62, 1966.

THOMSON, P., «Brecht's Lives», a *The Cambridge Companion to Brecht*, Cambridge: University Press, 2006 (1994).

VÖLKER, K., *Crónica de Brecht*, Barcelona: Ed. Anagrama, 1976.

ZARRILLI, P., McCONACHIE, B., WILLIAMS, G., SORGENFREI, C., *Theatre Histories, An Introduction*, Oxon: Routledge, 2010 (2006). p. 214

WILLET, J., *El teatro de Bertolt Brecht. Teoría y práctica del Teatro*, Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1963.

## BIBLIOGRAFIA EN LÍNIA

Associació d'Escriptors en Llengua Catalana: *Xavier Romeu* [en línia] AELC [Consulta: maig 2013]. Disponible a: [http://www.escriptors.cat/autors/romeux/pagina.php?id\\_sec=4228](http://www.escriptors.cat/autors/romeux/pagina.php?id_sec=4228)

BENACH, Joan-Anton, *Una fuerza natural llamada Claca*. [en línia] Archivo Virtual Artes Escénicas: 2000 [Consulta: maig 2013]. Disponible a: [http://arteseszenicas.uclm.es/archivos\\_subidos/criticas/3/Una%20Fuerza%20Natural%20Llamada%20Claca.%20El%20P%C3%BAblico%20N.%207.doc](http://arteseszenicas.uclm.es/archivos_subidos/criticas/3/Una%20Fuerza%20Natural%20Llamada%20Claca.%20El%20P%C3%BAblico%20N.%207.doc)

BRECHT, *Der Augsburger Kreidekreis* [en línia] Comintern (SH) [Consulta: març 2013] Disponible a: [http://ciml.250x.com/archive/literature/german/brecht\\_kalendergeschichten.pdf](http://ciml.250x.com/archive/literature/german/brecht_kalendergeschichten.pdf)

Carleton College: *Photos from the Carleton College Archives: 1893 – 1972: The Caucasian Chalk Circle – 1948*. [en línia] Carleton College: 2010 [Consulta: abril 2013]. Disponible a: [http://apps.carleton.edu/archives/exhibits/archive\\_photos/?image\\_id=257664](http://apps.carleton.edu/archives/exhibits/archive_photos/?image_id=257664)

Encyclopaedia Britannica: *zaju* [en línia]. Encyclopaedia Britannica, Inc., 2013 [Consulta: març 2013]. Disponible a: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/607550/zaju#ref665889>

Gallica, *Der Kaukasische Kreidekreis, mise en scène de Bertolt Brecht : lot de photographies / de Roger Pic* [en línia] Bibliothèque nationale de France, 2010 [Consulta: maig 2013] Disponible a: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8419945t/f1.item>

Guthrie Theatre: *Sir Tyrone Guthrie 1963 – 1966*. [en línia] Guthrie Theatre: 2013 [Consulta: abril 2013]. Disponible a: [http://www.guthrietheater.org/about\\_guthrie/past\\_plays/sir\\_tyrone\\_guthrie\\_19631966](http://www.guthrietheater.org/about_guthrie/past_plays/sir_tyrone_guthrie_19631966)

Hsing-tao, Li: *Hoei-lan-ki, ou l'histoire du cercle de craie*. [en línia] Google Books, 2008. [Consulta: març 2013] Disponible a: <http://books.google.es/books?id=T3QuAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

Klabund, *Der Kreidekreis* [en línia] Sharebooks21, 2012. [Consulta: març 2013] Disponible a: <http://sharebooks21.com>

La Vanguardia: *Edición del jueves, 01 febrero 1968, página 34*. [en línea] La Vanguardia: 1968 [Consulta: maig 2013]. Disponible a:  
<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1968/02/01/pagina-34/34322193/pdf.html?search=c%C3%ADrculo%20de%20tiza>

La Vanguardia: *Edición del domingo, 28 diciembre 1968, página 63*. [en línea] La Vanguardia: 1968 [Consulta: maig 2013]. Disponible a:  
<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1969/12/24/pagina-63/33594863/pdf.html?search=c%C3%ADrculo%20de%20tiza>

La Vanguardia: *Edición del domingo, 12 septiembre 1971, página 56*. [en línea] La Vanguardia: 1971 [Consulta: maig 2013]. Disponible a:  
<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1974/10/16/pagina-56/34290930/pdf.html?search=c%C3%ADrculo%20de%20tiza>

La Vanguardia: *Edición del viernes, 17 marzo 1972, página 54*. [en línea] La Vanguardia: 1972 [Consulta: maig 2013]. Disponible a:  
<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1974/10/16/pagina-54/34294128/pdf.html?search=c%C3%ADrculo%20de%20tiza>

La Vanguardia: *Edición del domingo, 10 noviembre 1974, página 62*. [en línea] La Vanguardia: 1974 [Consulta: maig 2013]. Disponible a:  
<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1974/11/10/pagina-62/34253768/pdf.html?search=c%C3%ADrculo%20de%20tiza>

La Vanguardia: *Edición del martes, 13 noviembre 1979, página 68*. [en línea] La Vanguardia: 1979 [Consulta: maig 2013]. Disponible a:  
<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1975/01/18/pagina-68/33448271/pdf.html?search=c%C3%ADrculo%20de%20tiza>

La Vanguardia: *Edición del domingo, 04 mayo 1986, página 3*. [en línea] La Vanguardia: 1986 [Consulta: maig 2013]. Disponible a:  
<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1986/05/04/pagina-3/32873069/pdf.html?search=c%C3%ADrculo%20de%20tiza>

La Vanguardia: *Edición del domingo, 01 noviembre 1992, página 57*. [en línea] La Vanguardia: 1992 [Consulta: maig 2013]. Disponible a:  
<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1992/11/01/pagina-57/33530654/pdf.html?search=c%C3%ADrculo%20de%20tiza>

La Vanguardia: *Edición del viernes, 19 septiembre 1997, página 57*. [en línea] La Vanguardia: 1997 [Consulta: maig 2013]. Disponible a:  
<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1997/09/19/pagina-57/34631022/pdf.html?search=c%C3%ADrculo%20de%20tiza>

La Vanguardia: *Edición del sábado, 16 febrero 2008, página 42*. [en línea] La Vanguardia: 2008 [Consulta: maig 2013]. Disponible a:  
<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2008/02/16/pagina-42/67950190/pdf.html?search=cercle%20de%20guix>

Institut del Teatre: *El Cercle de Guix Caucasià. de Bertolt Brecht* [Enregistrament vídeo].  
Dirigida per Pere Planella. Barcelona: Institut del Teatre 24/01/2002. 1 DVD 120 min.

Routledge: *Who's Who in Nazi Germany* [en línia] Routledge, 1998. [Consulta: març 2013].  
Disponible a: <http://www.mega.nu/ampp/routledge/brecht.html>

Spiel Art: *Der Kaukasische Kreidekreis am Berliner Ensemble*. [en línia] Spiel Art: 2011  
[Consulta: abril 2013]. Disponible a: <http://www.spielart-berlin.de/2011/04/18/der-kaukasische-kreidekreis-am-berliner-ensemble/>

Wikipedia: *Firmung* [en línia]. Wikimedia Foundation, Inc., 2013 [Consulta: març 2013].  
Disponible a: <http://de.wikipedia.org/wiki/Firmung#Salb.C3.B6l>

## ANNEX 1

FORMA DRAMÀTICA DEL TEATRE	FORMA ÈPICA DEL TEATRE
És acció, barreja el públic en l'acció, esgota la seva activitat intel·lectual	És narració, fa de l'espectador un observador, però desperta la seva activitat intel·lectual
Ocasiona sentiments	L'obliga a decisions
Experiència viscuda, o li comunica experiències	Visió del món, o li comunica coneixements
L'espectador es troba al bell mig de la cosa. O sigui, l'espectador es troba al bell mig de l'acció	L'espectador es col·loca en front de la cosa, o sigui que s'oposa a l'acció
Suggestió. El teatre treballa per mitjà de la suggestió	Arguments. El teatre actua utilitzant arguments
Es conserven els sentiments tal qual	Els sentiments són empesos fins a la presa de consciència. Se'ls empeny fins a la comprensió
L'espectador és a l'interior. Participa	L'espectador està col·locat al davant. Estudia
L'home es dona com a conegut	L'home és l'objecte de l'enquesta, i l'estudi
L'home és immutable	L'home és canviant i canviable. Es transforma i transforma
L'interès recau apassionadament sobre el final	L'interès recau apassionadament en el desenvolupament. Interessa l'evolució
Cada escena està en funció de l'altra	Cada escena es produeix en si mateixa
Creixement orgànic	Muntatge
El desenvolupament és lineal	El desenvolupament és sinuós i en corbes
Evolució contínua. <i>Natura non facit saltus</i>	Fa salts. <i>Facit saltus</i>
L'home com a dada fixa. El món tal com és	L'home com a procés. El món tal com esdevé
Allò que l'home hauria de fer	Allò que l'home ha de fer
Els seus instints	Els seus motius
El pensament condiona i determina l'ésser	L'ésser social condiona i determina el pensament
Sentiment	Raó

165

<sup>165</sup> SALVAT, R., *El Teatre Contemporani*, vol 2, Barcelona: Edicions 62, 1966. p. 92.

## ANNEX 2

En aquest annex es mostren fotos dels muntatges més rellevants.



Estrena mundial de *El Cercle de Guix Caucasià* al Carleton College el 1948.<sup>166</sup>

---

<sup>166</sup> Carleton College: *Photos from the Carleton College Archives: 1893 – 1972: The Caucasian Chalk Circle – 1948*. [en línia] Carleton College: 2010 [Consulta: abril 2013]. Disponible a: [http://apps.carleton.edu/archives/exhibits/archive\\_photos/?image\\_id=257664](http://apps.carleton.edu/archives/exhibits/archive_photos/?image_id=257664)



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

L'Azdak arribant a Nukha, arrossegant el policia Sauva. Producció del Berliner Ensemble del 1955.<sup>167</sup>

<sup>167</sup> Gallica, *Der Kaukasische Kreidekreis, mise en scène de Bertolt Brecht : lot de photographies / de Roger Pic* [en línia] Bibliothèque nationale de France, 2010 [Consulta: maig 2013] Disponible a: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8419945t/f1.item>



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Els camperols troben el petit Michael mentre la Grusha els observa. Producció del Berliner Ensemble del 1955.<sup>168</sup>

---

<sup>168</sup> *Ibidem.*



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France  
El casament de la Grusha. Producció del Berliner Ensemble del 1955.<sup>169</sup>

---

<sup>169</sup> *Ibidem.*



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

El judici de l'àvia Grussínia. Producció del Berliner Ensemble del 1955.<sup>170</sup>

---

<sup>170</sup> *Ibidem.*



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France  
La Natel·la Abashuili al judici, acompanyada de l'ajudant Shalva i els dos advocats.  
Producció del Berliner Ensemble del 1955.<sup>171</sup>

---

<sup>171</sup> *Ibidem.*



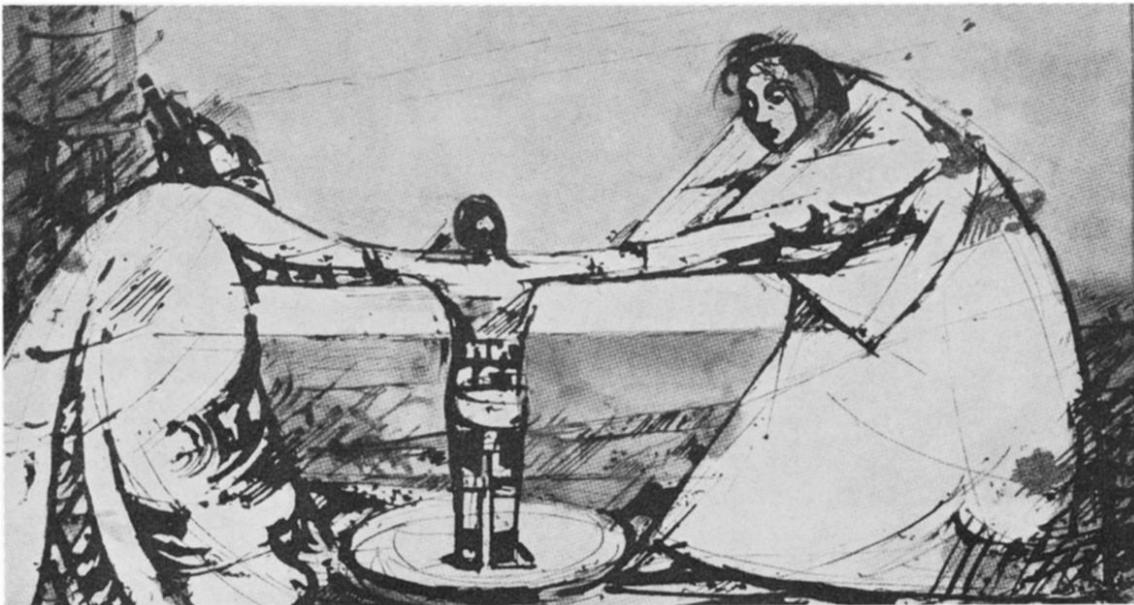
L'Azdak arribant a Nukha,  
arrossegant el policia Sauva.  
Producció del Berliner Ensemble  
del 1986, al Mercat de les Flors.<sup>172</sup>

---

<sup>172</sup> MAYMÓ, J., *10 Anys de Mercat*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1993. P.150.

### ANNEX 3

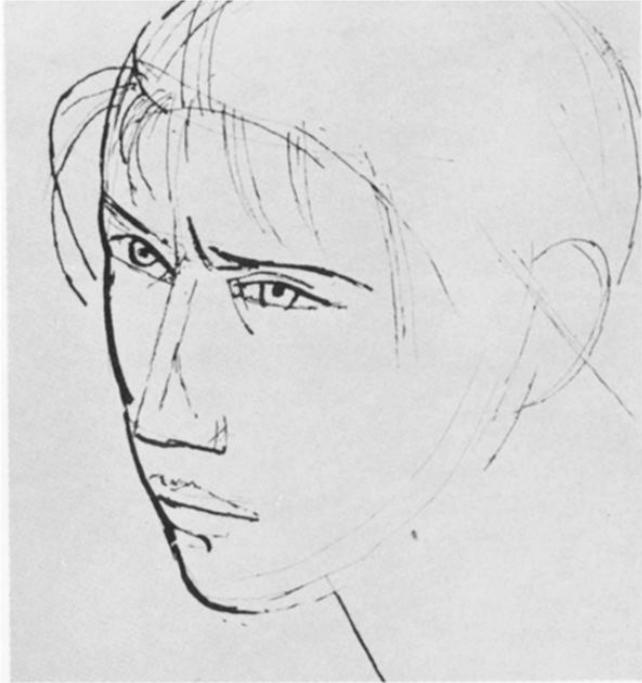
Aquí es mostren quatre dels setanta-dos dibuixos que l'artista polac Tadeusz Kulisiewicz va fer de la producció del Berliner Ensemble del 1955. Els dibuixos es van publicar el 1956 a *Zeichnungen zur Inszenierung des Berliner Ensemble: Bertolt Brecht Der Kaukasische Kreidekreis*.



La prova del cercle de guix.<sup>173</sup>

---

<sup>173</sup> BRECHT, B., «On “The Caucasian Chalk Circle”», a *Tulane Drama Review*, vol. 12, núm. 1, MIT Press, Cambridge (USA), 1967. p. 89.



La Grusha.<sup>174</sup>



L'Azdak.<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> BRECHT, B., «On “The Caucasian Chalk Circle”», a *Tulane Drama Review*, vol. 12, núm. 1, MIT Press, Cambridge (USA), 1967. P. 99.

<sup>175</sup> BRECHT, B., «On “The Caucasian Chalk Circle”», a *Tulane Drama Review*, vol. 12, núm. 1, MIT Press, Cambridge (USA), 1967. p. 97.



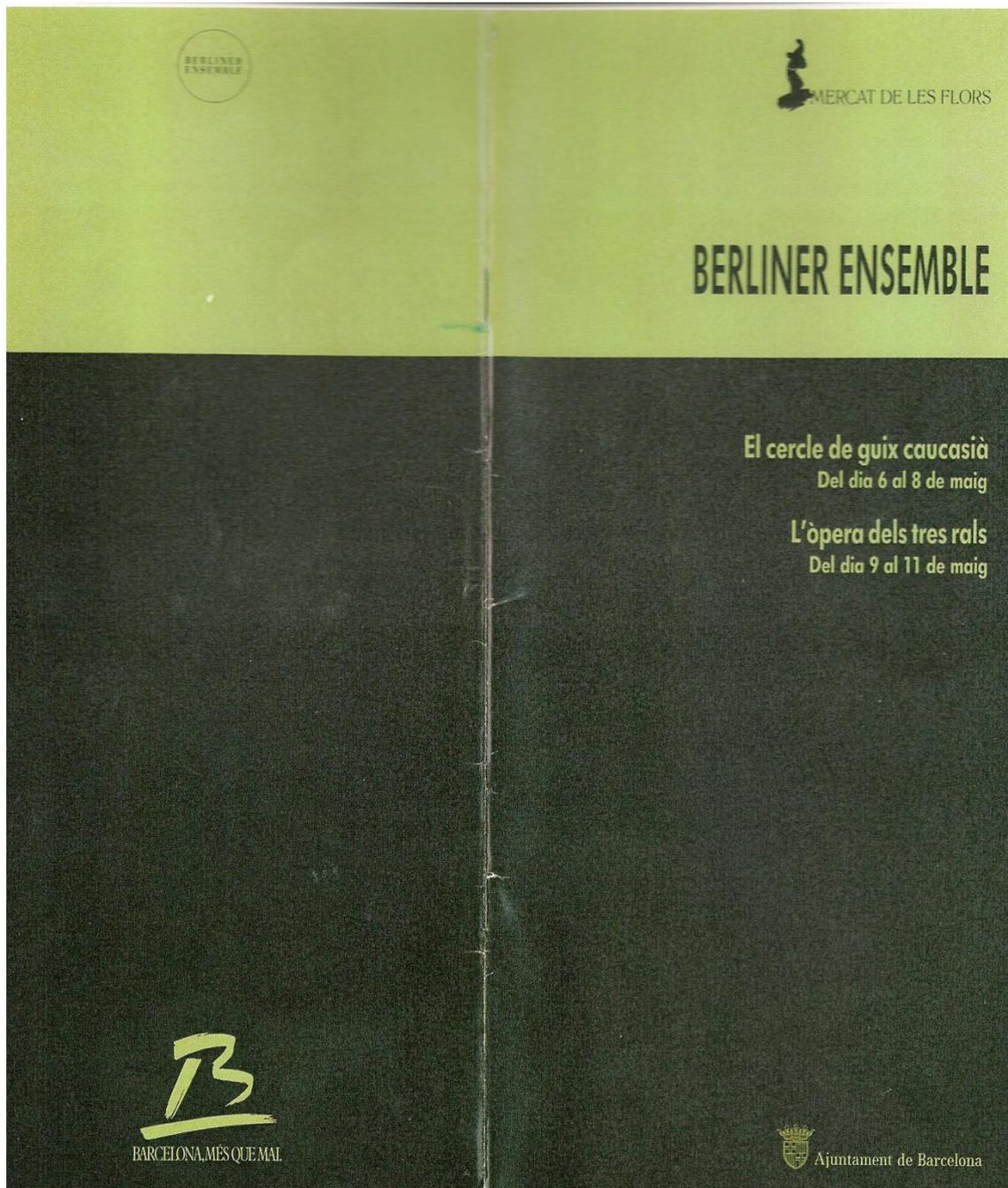
El Príncep Kazbeki i la Natel·la Abashuili.<sup>176</sup>

---

<sup>176</sup> BRECHT, B., «On “The Caucasian Chalk Circle”», a *Tulane Drama Review*, vol. 12, núm. 1, MIT Press, Cambridge (USA), 1967. p. 93.

**ANNEX 4**

Programa de ma de la posada en escena de *El Cercle de Guix Caucasià* del Berliner Ensemble al Mercat de les Flors el 1986.



## LA HISTÒRIA D'«EL CERCLE DE GUIX CAUCASIÀ»

### Fitxa tècnica

#### Der kaukasische Kreidekreis (El cercle de guix caucasià)

de Bertolt Brecht  
Música de Paul Dessau

Direcció Peter Kupke  
Escenografia Manfred Grund  
Vestuari Annemarie Rost  
Direcció musical Karl-Heinz Nehring  
Arranjament tècnic Walter Braunroth  
Màscares Werner Strauchmann

Realització dels decorats en els Tallers dels Teatres Estatals.  
Direcció Gustav Hoffman. Cap de taller Horst Obst. Ajudantia Klaus Butzke.

Realització del vestuari per El sabeth Lappe i Fred Stege en els Tallers dels Teatres Estatals. Direcció Christine Stromberg. Ajudantia Roselind Lindemann.

Escultura escènica Eduard Fischer

Repetició musical Karl-Heinz Nehring, Ruth Bastian

### El cercle de guix caucasià

1. El conflicte per la vall
2. L'il·lustre infant
3. La fugida a les muntanyes del Nord
4. A les muntanyes del Nord.  
(Descans)
5. La història del jutge
6. El cercle de guix

### Repartiment per ordre d'aparició

El jurisprudent	Peter Kalisch
Delegats de la cooperativa ramadera «Galinsk»	
Alleko Bereschwilli, un vell ramader	Wolfram Handel
Makinä Abakidze, ramadera	Renate Richter
Un ramader	Horst Wünsch
Segon ramader	Jaeki Schwarz
Una obrera jove	Annemone Haase
Delegats de la cooperativa fruitera Rosa Luxemburg	
L'avi Surab	Arno Wyzniewski
Una pagesa	Felicitas Ritsch
Kato Wachtang, enginyera agrònoma	Dietlind Stahl
Una jove tractorista	Angelika Ritter
Un soldat ferit	Peter Hladik

### Pagesos i pageses

El cantant Arkadi Tschaidze  
Les cantants

El governador Georgi Abaschwili  
Natella Abaschwili, la seva muller  
Shalva, ajudant del governador  
Arsen Kazbeki, el potentat panxut  
Bizergan, el seu nebot  
Mikha Loladze } metges  
Niko Mikadze }  
Arquitectes del governador

Nina }  
Sulika } cambreses  
Assja }  
Mascha }

Maro, mainadera  
Grusche Vachnadze, una criada  
Cuinera  
Cuiner  
Palafrener  
Simon Xaxava, soldat  
Missatger  
Caporal  
Holzkopf  
Cuirassats

Un vell masover  
Una masovera  
El seu marit  
Mercaders

Mercadera  
Lavrenti Vachnadze, germà de Grusche  
Aniko Vachnadze, la seva dona  
Mosso  
Una pagesa  
Jussup, el seu fill  
El germà Anastasius, un frare  
Criat, captaire, sol·licitant  
Convidats, músics

Michael Gerber  
Stefan Lisewski  
Siegfried Meyer  
Harald Popig  
Peter Tepper  
Annemone Haase  
Marion Koch  
Victor Deiß  
Christine Gloger  
Peter Bause  
Dieter Knaup  
Hans-Joachim Frank  
Achim Petry  
Karl-Maria Steffens  
Heinz Trilling  
Erhard Köster  
Franz Viehmann  
Carmen-Maja Antoni  
Simone Frost  
Angelika Ritter  
Marlies Wilken  
Corinna Harfouch  
Franziska Troegner  
Barbara Dittus  
Horst Wünsch  
Harald Popig  
Hans-Peter Reinecke  
Heinrich Buttchereit  
Peter Hladik  
Johannes Conrad  
Fritz Bartholdt  
Wolfgang Holz  
Heinrich Schramm  
Martin Seifert  
Manuel Soubeyrand  
Peter Kalisch  
Renate Richter  
Arno Wyzniewski  
Siegfried Meyer  
Harald Popig  
Dietlind Stahl  
Stefan Lisewski  
Carmen-Maja Antoni  
Jürgen Kern  
Felicitas Ritsch  
Jaeki Schwarz  
Wolfram Handel  
Heinrich Buttchereit  
Heinrich Buttchereit  
Simone Frost  
Jürgen Kern  
Michael Kind  
Alejandro Quintana  
Werner Riemann  
Dietlind Stahl  
Karl-Maria Steffens  
Marlies Wilken