

 Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



TEATRE NACIONAL
DE CATALUNYA



MACBETT

Eugène Ionesco

Informació pràctica del TNC

Sala Petita

Del 27/03/2022 al 24/04/2022

[#MacbettTNC](#)

Horaris TNC:

- Dimecres, dijous, divendres i dissabte a les 19 h
- Diumenges a les 18 h

Funcions accessibles:

— Dissabte 23 d'abril: funció amb audiodescripció, subtitulació* al català, bucle magnètic individual, so amplificat individual i visita tàtil (touch tour) amb reserva prèvia [aquí](#).

— Diumenge 24 d'abril: funció amb subtitulació* a l'anglès.

* Localitats amb visibilitat: a partir de la fila 4 del bloc central.

Durada: 3 hores, amb entreacte inclòs

Edat recomanada: a partir de 16 anys

Espectacle en català (*l el 24 d'abril amb subtitulació en anglès)

Gènere: Teatre

Materials de premsa disponibles a www.tnc.cat/premsa

Preus:

Preu Jove (-50% per joves de fins a 35 anys)	10 €
Preu especial	17 €
Preu general	20 €

— Preu Jove: 50% de descompte per a joves de fins a 35 anys, Carnet Jove i aturats. Imprescindible acreditació.

— Preu especial: compra abans de l'estrena, dia de l'espectador (dimecres), abonats/ades TNC (entrades fora d'abonament), grups (+10 persones), +65 anys, discapacitats (quan la targeta acreditativa identifiqui que necessita acompanyant, l'acompanyant serà gratuït) i famílies nombroses, monoparentals i d'acollida. Imprescindible acreditació.

Garanties excepcionals

Flexibilitat: el públic del TNC pot anul·lar les entrades fins a 2 hores abans de la funció per motius d'inseguretat en relació amb la COVID-19. Imprescindible escriure a taquilles@tnc.cat.

Entrades al mòbil i identificades: per evitar intercanvis de documents en paper, totes les entrades seran digitals i caldrà portar-les sempre al mòbil (es demana no portar-les impreses). En el moment de la compra es demanaran algunes dades a l'espectador/a (com per exemple el número del mòbil) per tal de facilitar-ne la identificació, si convé.

Accés esglaonat al TNC: totes les entrades incorporen una franja horària d'accés al Teatre. Abans de venir al Teatre, l'espectador/a ha de consultar la seva franja horària.

Mesures de seguretat a www.tnc.cat

Macbett, d'Eugène Ionesco

Traducció i direcció	Ramon Simó
Escenografia	Bibiana Puigdefàbregas
Vestuari	Mariel Soria
Il·luminació	Quico Gutiérrez
Música	Joan Alavedra (a partir de Giuseppe Verdi)
So	Ramon Ciércoles
Caracterització	Àngels Salinas
Ajudanta de direcció	Laia Alberch
Ajudanta d'escenografia	Alba Paituvi
Ajudanta de vestuari	Joana Martí
Ajudant d'il·luminació	Guillaume Cayla Xene
Alumna en pràctiques de Direcció i dramaturgia de l'Institut del Teatre	Alba Collado
Alumna en pràctiques del màster universitari d'estudis teatrals	Adriana Segurado

Amb:

Anna Alarcón, Laia Alsina, Pep Ambrós, David Anguera, David Bagés, Pepo Blasco, Joan Carreras, Josep Julien i Xavi Ricart

Producció
Teatre Nacional de Catalunya

Equips tècnics i de gestió del TNC



Ionesco despulla el poder i els seus mecanismes a través de l'humor, l'exageració i la paradoxa.

El *Macbett* de Ionesco converteix el *Macbeth* de Shakespeare en un relat còmic d'ambició, corrupció, covardia i excés, tot creant una farsa tràgica que porta la follia humana als seus extrems més salvatges. La confirmació dels innegables impulsos destructors d'una humanitat que es mou per l'enveja, la gelosia i la convicció que només qui té poder pot arribar a ser lliure.

MACBETT, EL NOSTRE CONTEMPORANI

Ramon Simó, traductor i director de l'espectacle

Macbett és una farsa tràgica. A través de l'humor, fins i tot de propostes *grandguinyloesques*, Ionesco va escriure una nova versió de la història de Macbeth, la qual s'inspirava tant en la tragèdia de Shakespeare com en la de l'*Ubú rei* d'Alfred Jarry. I també en les opinions de Jan Kott. Parlant de la tragèdia elisabethiana, Kott deia que Shakespeare volia explicar en la seva obra que el poder absolut corromp necessàriament, i que tot poder té alguna cosa de criminal. Però Shakespeare potser encara pensava en la possibilitat d'una versió bona del poder, útil per endreçar el món i per poder-lo convertir en alguna cosa més que «un conte de soroll i fúria explicat per un idiota i que no vol dir res». Inspirat per les idees de George Steiner, potser podríem pensar que Shakespeare vivia en el món de la innocència, un món on encara es podia esperar que la humanitat, un dia o altre, seria capaç de bastir un futur més o menys agradable per a tothom. Potser avui, la cosa ja no resulta tan fàcil.

Per a Ionesco, com per a Jarry, això del poder bo és una falòrnia. Tots dos fan una reducció essencial dels mecanismes de poder i, en fer-la, el que era una tragèdia s'encomana de la farsa. A través de l'humor, de vegades hilarant, a través de l'exageració i del conreu de la paradoxa, Ionesco despulla el poder arrencant-li la màscara de la bondat i estripant-li la disfressa de la justícia. *Macbett* és una farsa construïda sobre els fonaments de la veritable tragèdia: els innegables impulsos destructors d'una humanitat que es mou només per l'enveja, la gelosia, la cupiditat i la convicció que només qui té el poder pot arribar a ser lliure.

Per submergir-se en aquest món absurd, autodestructiu, tant carregat d'emocions com d'arguments, o per enfangar-se en la comprensió del comportament humà, Ionesco tria una forma teatral única que es basa, sovint, en l'exhibició descarnada dels mecanismes lògics i habituals del llenguatge i del comportament, uns mecanismes tan clars com contradictoris, i tan racionals com volen ser però alhora tan irracionals com són. Per això farà servir, entre d'altres, les eines formals de l'associació i la contigüitat d'idees i d'imatges, la juxtaposició, la recerca de l'insòlit en el quotidià, la repetició, la hipèrbole i el paroxisme.

Més enllà del que en puguem pensar, les seves obres no són només la paròdia grotesca d'una pretesa realitat que caldria respectar. En tot cas, són la paròdia tràgica d'una realitat que, després de les dues grans guerres mundials, de l'ascens dels totalitarismes a Europa i de la seva més que possible tornada, després de la destrucció massiva i del fracàs en la construcció d'alguna cosa

veritablement humana, no ens podem prendre seriosament. O no del tot. I, sobretot, que no podem justificar de cap manera. Ionesco escrivia al seu diari: «No aconsegueixo entendre com és que, des de fa segles, segles i segles, l'ésser humà accepta viure en aquestes condicions intolerables. Accepta existir amb l'obsessió de la mort, de la guerra, del dolor, sense reaccionar de veritat, orgullosament, definitivament. Com la humanitat ha pogut acceptar ser aquí, llançada aquí, sense cap explicació. Estem atrapats en un parany col·lectiu i ni tan sols ens revoltam de veritat».

Amb *Macbett*, Ionesco ens fa riure de la nostra pròpia brutalitat, absurda i intranscendent, però que reparteix dolor com qui dona les gràcies. En un text brillant, ple de troballes formals i textuals, de ritme trepidant i farcit de sorpreses, ens adverteix que el totalitarisme sempre està a punt per tornar si no es vigilen de prop aquells que exerceixen el poder (i els seus gossos) perquè, encara que ens costi de reconèixer, qualsevol polític pot trobar-se a la butxaca la llavor de la tirania.

Paisatge totalitari amb llibertat al fons [Pròleg de Ramon Simó a l'edició de *Macbett* / TNC]

1. «L'expressió és fons i forma alhora. La novetat en l'expressió és un senyal de valor. La renovació de l'expressió suposa la destrucció dels clixés, d'un llenguatge que ja no vol dir res; la renovació de l'expressió resulta de l'esforç per tornar l'incomunicable altre cop comunicable.»¹

2. Per què Ionesco, l'any 1972, si no havia fet gairebé cap versió d'una obra que no fos seva,² decideix adaptar-ne una de Shakespeare? Sembla que Ionesco, com Peter Brook, entre d'altres, va quedar francament impactat per la lectura de *Shakespeare Our Contemporary*, de Jan Kott. Val a dir que l'obra, en polonès, no es titula així, però la gran visió mercantil dels editors anglesos, sempre atents al negoci shakespearí, els va reportar un èxit sense precedents. I a Kott, també.³

Al recull d'assajos sobre Shakespeare de Jan Kott s'hi postula la interpretació de les tragèdies de l'elisabethià a partir d'un concepte que va fer fortuna: el Gran Mecanisme. Resumint molt, diríem que, per a Kott, Shakespeare descriu, a les seves tragèdies reials, el funcionament de la història del poder com un cicle d'accions i comportaments que es repeteix inexorablement. I, és clar, el cicle també es repeteix de manera més o menys inexorable a l'estructura de les seves tragèdies. La roda gira més o menys així: si voleu ser reis, heu de saber que a la corona només s'hi arriba fent fora qui legítimament l'ostenta, cosa que us portarà a haver d'assassinar, ni que sigui per raons sanitàries i amb les millors intencions del món, tots aquells que la sostenen; un cop s'arriba al poder, cal mantenir-lo, i això només ho aconseguireu si sou capaços d'eliminar els possibles conspiradors que, gairebé sempre, es troben entre aquells que van col·laborar en la rebel·lió que us va portar al tron; també caldrà fer desaparèixer els seus fills per a garantir la continuïtat de la dinastia; al capdavant, ho posseireu tot, però també haureu matat gairebé tothom: el poder és solitari; finalment, els pocs que quedin vius s'atiparan de les vostres injustícies i ordiran un complot per a assassinar-vos; així que us hagin usurpat el poder, faran promeses d'humilitat, de bondat, de servei, de justícia; el seu tron, però, com el vostre, té els peus de sang... El cicle tornarà a començar.

«¿En què consisteix aquest Gran Mecanisme —es preguntava Jan Kott— que comença a les escales del tron i al qual està sotmès tot el regne, en què fan d'engranatge els grans senyors i els assassins a sou, que obliga a la violència, a la llei del més fort, a la crueltat i a la traïció, que exigeix víctimes i més víctimes i en el que el camí al poder és, alhora, el camí de la mort? Aquest Gran Mecanisme és, per a Shakespeare, l'ordre de la història dins del qual el rei és la imatge del poder consagrat.»⁴

1. Ionesco, E. *Notes et contre-notes*, p. 185. Col·l. Folio essais, 167. Éditions Gallimard. París, 2014.

2. Només *Jeux de massacre*, inspirada en *Diari de l'any de la pesta*, de Daniel Defoe.

3. El títol original és *Szkice o Szekspirze*, publicada a Varsòvia l'any 1961. En castellà es va traduir com *Apuntes sobre Shakespeare*. Col·l. Biblioteca Breve – Ensayo, 270. Editorial Seix Barral, S.A. Barcelona, 1969.

4. Kott, J. *Apuntes sobre Shakespeare*, p. 53.

Vet aquí que Jan Kott reunia en Shakespeare els temes que, d'una manera o altra, sempre havien obsedit Ionesco: la història, el poder, la mort, les falses promeses de justícia, el menyspreu de la humanitat i la impotència d'aquesta mateixa humanitat per a canviar les coses, per a confiar en un futur en què podríem ser alguna cosa més que víctimes o botxins.

3. I posats a fer una adaptació o una reescriptura de Shakespeare, per què va triar *Macbeth*? Com el mateix Ionesco confirmava en una entrevista concedida al *New York Times* el 1972 amb motiu de l'estrena de *Macbeth* a París, la idea de fer una versió de la tragèdia shakespeariana l'hi va suggerir el seu amic Jan Kott. Ara bé, a la mateixa entrevista també diu una altra cosa, potser més important que aquesta confessió d'amistat: si bé es pot considerar que la trama del seu *Macbeth* és una mena de paròdia de *Macbeth*, Ionesco afirma, potser exageradament, que li deu més coses a Jarry que no pas a Shakespeare.⁶ Ionesco era un gran admirador de Jarry i del seu *Ubú rei*, que no és altra cosa que una altra gran farsa inspirada, també, en *Macbeth*.

Ionesco va fer professió de fe patafísica (sense jurar, perquè amb la 'Patafísica no s'hi juga) ben aviat. L'any 1957 es va integrar al Cos de Sàtrapes del Col·legi de 'Patafísica i el 1973 declarava, en una entrevista a *Le Figaro*: «Estic cobert de galons. No només soc membre de l'Acadèmia Francesa, sinó també de l'Acadèmia de Maine, la del Món Llatí, la d'Arts i Lletres de Boston, la de Vaucluse, i soc, sobretot, i aquest és el meu títol més important, Sàtrapa del Col·legi de 'Patafísica; el Col·legi de 'Patafísica corona, a més, totes les acadèmies passades, presents i futures».⁷

No podem entretenir-nos ara a fer una explicació en profunditat de què és la 'Patafísica, feina, d'altra banda, inabastable per definició. Si, de vegades, els exemples resulten més esclaridors que les definicions, potser ens aniria bé recordar que entre els Sàtrapes del Col·legi hi podem trobar Max Ernst, Raymond Queneau, Marcel Duchamp, Boris Vian, Joan Miró o els Marx Brothers. No tenen res a veure els uns amb els altres, és clar... potser només és que són singulars, cercadors infatigables de lògiques imaginàries. Entre d'altres coses, la 'Patafísica és la ciència que, en lloc d'estudiar el que és comú, estudia les excepcions, sempre amb la convicció que no serveixen objectivament per a confirmar cap regla. Com a conseqüència inequívoca de la seva activitat se'n deriva un posicionament antidogmàtic que considera, si més no des del punt de vista teòric, que tot poder és sobrer i tota imposició innecessària, cosa que no vol dir que, a la pràctica, les humanes persones no es deixin portar pels seus instints més elementals i acabin jugant, amb fruïció tràgica, al joc de manar i assassinar.

5. Hess, J. L. «Ionesco Talks of his Latest, 'Macbeth'», publicat al *New York Times* el 18 de gener de 1972.

6. Més endavant, matisaria aquesta opinió. Vegeu p. 171 d'*Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*. Col·l. Blanche. Éditions Gallimard. París, 1996.

7. Cita trobada en un web patafísic estranyament desaparegut de la xarxa...

4. Passions i pulsions bàsiques les trobem sense mesura en Shakespeare i en Jarry i, és clar, en Ionesco. El desig de poder què és, si no? Odi, desig, enveja, humiliació, venjança... el Pare Ubú n'és un mestre. La força de les passions determina els comportaments humans, honestos o criminals, no només a la vida quotidiana, els amors, les famílies o els petits negocis; no només als accidents de l'administració econòmica i política entesa com la possible millora, més o menys restrictiva, de les condicions de vida dels pobles, sinó també en el més essencial: la gestió de la vida i la mort sobre la qual, al capdavant, podríem dir que reposa tota acció de govern.

Ionesco va escriure al seu diari: «Marx s'equivocava: l'enveja i l'orgull, tant com la gana, tant com les necessitats econòmiques, són les forces passionals que expliquen les accions humanes, la Història sencera, la caiguda inicial».8 ¿Com s'explicaria, si no, el fracàs de revolucions que no tenien altra intenció que servir el comú del gènere humà? ¿On queda la raó revolucionària davant les urgències del present i la seva dependència de la irracionalitat? La caiguda de les revolucions i la con- versió dels més grans revolucionaris en petits sàtrapes del món real no s'explica només fent referència als més baixos instints, naturals o culturals, però potser tampoc no es pot explicar sense tenir-los en compte.

5. Ionesco va defensar sempre que la força de l'obra d'art no es troba al pensament o la ideologia que la suporta. Segons ell, els teatròlegs han acabat per fer del teatre qualsevol cosa menys teatre: política, ideologia, reflexió, al·legoria... En darrer terme, testimoni d'una idea prèvia, d'un pensament anterior que l'obra expressa amb procediments dramàtics i escènics. De vegades conscient- ment, amb la pretensió de divulgar una determinada interpretació del món que sembla correcta o il·luminadora; altres vegades, sense tenir-ne consciència, en compartir, sense fer-ne esment, posicions i principis més o menys establerts i compartits amb l'audiència. Per a plantar cara a aquesta servitud ideològica, Ionesco es proposa conrear un art independent. Vol concebre l'obra artística com una acte de recerca i de coneixement, no com un acte de demostració o exhibició impúdica de les idees. Per a ell, la manera de fer de l'autor de teatre és la mateixa que la d'un filòsof: mentre que aquest explora la realitat i s'explora ell mateix fent servir com a eina el llenguatge discursiu, l'autor teatral ho fa a través de l'acció, la situació el diàleg, el moviment, de tot allò que serveix per a la composició de l'espectacle, igual que el pintor ho fa amb altres mitjans expressius. El pintor pensa pin- tant, diu Ionesco. El pensament concret, expressat en imatges, en esdeveniments, és un instrument de recer- ca tan apropiat com el llenguatge conceptual, del qual el teatre no ha de dependre necessàriament. I, a més, el llenguatge artístic té la virtut de provocar canvis en els punts de vista del pensament discursiu, d'agullonar, a través de la forma, la recerca de noves maneres de concebre la realitat. «La ideologia no és l'origen de l'art. És l'obra d'art l'origen i el punt de partida de les ideologies o de les filosofies del futur.»9

8. Ionesco, E. *Diario*, p. 62. Col·l. Punto Omega, 37. Ediciones Gua darrama, Madrid, 1968. Edició original: *Journal en miettes*. Col·l. Fo lio essais, 211. Éditions Gallimard, París, 1967.

9. Ionesco, E. *Notes et contre-notes*, llibre citat, p. 142.

6. Ionesco va ser molt criticat per declarar, amb poca traça, que l'obra d'art no havia de tenir ideologia. A finals dels anys cinquanta, i fins ben entrada la dècada dels vuitanta, Ionesco va viure entre les lloances d'aquells que el consideraven un autor compromès i els vituperis dels qui pensaven que no s'implicava prou en la defensa dels ideals progressistes de l'època. El pensament concret de l'artista, deia Ionesco, es alhora exploració i construcció del món. «Quan declaro, per exemple, que una obra d'art, una obra de teatre en aquest cas, no ha de ser ideològica, no vol dir que no s'hi hagin de trobar idees, opinions. Només dic que no són les opinions expressades el que compta. El que compta és la carn i la sang d'aquestes idees, la seva encarnació, la seva passió, la seva vida.»¹⁰ Per a Ionesco, l'escriptura és una forma del pensament creatiu que, en el moment de produir-se, ha de sorprendre fins i tot el mateix autor: la imaginació és —o hauria de ser— reveladora. El realisme o les ideologies que guien la nostra percepció de la realitat ens condemnen a la mera il·lustració, a la repetició del que ja sabem. L'art de veritat no pot tenir una funció didàctica ni demostrativa: per a això ja tenim les escoles, les universitats, els mitjans de comunicació i els polítics. La funció de l'art és propiciar, amb l'ús de la imaginació, el redescobriments de la llibertat. Una obra d'art ha de ser una creació autònoma, ha de crear un univers independent que es regeix només per les seves pròpies normes: Ionesco és un gran defensor de la ficció en majúscules, de la creació de realitats imaginàries que ens permetin reinterpretar la nostra realitat quotidiana. Mentre el realisme i el teatre ideològic —epítets que avui ens servirien per a qualificar formes i gèneres diversos, des del realisme convencional fins a formes de teatre documentals més o menys postdramàtiques o performatives— no són reals, sinó mera representació d'una pretesa realitat anterior, l'obra artística s'imposa amb la seva veritat i realitat inqüestionable. Amb la seva objectivitat.

7. En la seva exploració de la realitat, Ionesco va qualificar les seves obres de ficció dramàtica de diverses maneres: antiobra, drama còmic, pseudodrama, farsa tràgica. El seu teatre, des de ben aviat, va ser considerat com un dels principals exponents del corrent que Martin Esslin va batejar com a *Theater of the Absurd*.¹¹ Com és sabut, Ionesco no es va sentir mai gaire ben representat per aquesta definició. Això no vol dir que la consideració de l'absurd de l'existència, arrelada en el pensament i l'obra d'Albert Camus, no sigui present en la seva obra. La manca de sentit últim de l'existència i l'enfrontament amb la idea de la mort entesa com a darrera definició de la vida troben, en Ionesco, una de les seves formes més crues d'expressió. Però ja sabem que per a Ionesco l'essencial d'una obra d'art no és la idea que s'hi expressa o que s'hi troba, sinó com s'hi expressa i en quin univers s'encarna. Així com Beckett va afirmar que mai no havia estat d'acord amb la noció de *Theater of the Absurd*, Ionesco va dir, explícitament, «que ell no havia escrit mai teatre de l'absurd, sinó *théâtre de dérision*.

10. Ídem., p. 145.

11. Esslin, M. *The Theater of the Absurd*. Series: Anchor Books A279. Garden City, Doubleday and Company, Inc., Nova York, 1961.

De la derisió, de la burla, de l'irrisori, del ridícul. Emmanuel Jacquart va posar l'expressió de Ionesco en majúscula i la va convertir en un corrent de la literatura dramàtica. Els principals representants, tres autors que Esslin considerava capdavanters del teatre de l'absurd: Beckett, Ionesco i Adamov. Coses de la crítica.¹²

L'existència humana és absurda i, habitualment, aquest absurd és vist com una tragèdia. Res de nou, d'altra banda. Shakespeare ja ens parlava d'aquest absurd i d'aquesta tragèdia. *Ricard III, Macbeth, Hamlet...* Les grans tragèdies de Shakespeare ja ens mostren l'absurd de l'existència i de la història i ho fan sempre barrejant comèdia i drama. Ionesco, emparant-se en Shakespeare i en Jarry, ens provoca dient-nos que no entén gairebé la diferència entre comèdia i tragèdia que, habitualment, ens entestem a fer. Considera que en l'expressió còmica sempre s'hi troba la intuïció de l'absurd. La comèdia està sempre més enllà o més ençà, diu, de l'esperança o de la desesperació, mentre que la tragèdia sempre espera alguna cosa que se situï per sobre de les accions, de la vida, un ordre que regeixi el món, encara que sigui el destí incompreensible, o la divinitat, o la història en progrés. Aquesta mateixa esperança, però, pot resultar definitiva-ment ridícula, irrisòria.

Per a submergir-se en aquest absurd tragicòmic, per a enfangar-se en la comprensió del comportament humà, Ionesco tria una forma teatral única que es basa, en molts casos, en l'exhibició descarnada dels mecanismes lògics i habituals del llenguatge i del comportament, tan clars i tan absurds, tan racionals com volen ser i tan irracionals com són. Per això farà servir, entre d'altres, les eines formals de l'associació i la contigüitat d'idees i d'imatges, la juxtaposició, la recerca de l'insòlit en el quotidià, la repetició, la hipèrbole i el paroxisme. Més enllà del que en puguem pensar, les seves obres no són només una paròdia còmica d'una pretesa realitat que caldria prendre's seriosament. En tot cas, són la paròdia tràgica d'una realitat que, després de les dues grans guerres mundials, de l'ascens dels totalitarismes a Europa i de la seva més que possible tornada, després de la destrucció massiva i el fracàs en la construcció d'alguna cosa veritablement humana, no ens podem prendre seriosament. O no del tot. És clar que domina en Ionesco una certa sensació de negativitat, una mena d'ontologia negativa angoixant i solitària que no pot confiar gaire en el futur, entrampats com estem en un món que sembla esgotat. A risc d'equivocar-me, però, diria que encara hi ha en Ionesco un petit espai per a l'esperança. Escriu, al seu diari: «No aconsegueixo entendre com és que, des de fa segles, segles i segles, l'ésser humà accepta viure en aquestes condicions intolerables. Accepta existir amb l'obsessió de la mort, en la guerra, en el dolor, sense reaccionar de veritat, orgullosament, definitivament. Com ha pogut acceptar la humanitat ser aquí, llançada aquí, sense cap explicació. Estem atrapats en un parany col·lectiu i ni tan sols ens revoltam seriosament».¹³

12. Jacquart, E. *Le Théâtre de dérision. Beckett, Ionesco, Adamov*. Col·l. I. Tel, 298. Éditions Gallimard. París, 1974.

13. Ionesco, E. *Diario*, llibre citat, p. 52.

8. L'adaptació de *Macbeth* potser va oferir a Ionesco la millor oportunitat de barrejar el còmic i el patètic, la comèdia i la tragèdia. A l'obra de Shakespeare no n'hi ha gaire, de comèdia. De fet, podríem dir que *Macbeth* no és només una versió de *Macbeth*, sinó una adaptació dels principis generals de la tragèdia shakespeariana que agafa una part de la trama de *Macbeth* i li dona la volta. Deia Kott que el tema fonamental de *Macbeth* és el crim per excel·lència: l'assassinat. La sang és present en tota la tragèdia que és, al mateix temps, viscuda pels protagonistes com un malson. Si Ricard III és conscient del Gran Mecanisme i dels crims que comporta, que considera inevitables, *Macbeth*, que també els hi considera, és conscient de l'angoixa que provoquen. En ambdós casos, la roda que posen en marxa els acaba aixafant, com no podria ser d'altra manera. La consciència de ser qui són, de fer el que fan i, sobretot, de la impossibilitat de plantar cara a l'espiral de la mort converteix aquestes dues grans obres en tragèdies: no hi pot haver tragèdia sense consciència, conclouïa Kott.

Però què passa si la consciència desapareix? Al *Macbeth* de Ionesco no hi ha lloc per a la compassió ni el penediment. Les bruixes conjuren el sentiment de culpa així que mira de treure el nas. De fet, no hi ha lloc a *Macbeth* per a cap personatge que puguem considerar bo. Els personatges accepten la seva submissió a les passions més bàsiques, sobretot al desig de poder, sense cap mena de remordiment. En una versió paroxística del Gran Mecanisme de Kott, al món de *Macbeth* només queda la possibilitat d'esdevenir víctima o botxí. Els arguments per a matar són sempre els mateixos: mantenir la riquesa pròpia, l'espai propi, la pròpia independència... Les justificacions, no per conegudes, menys falses: cal matar el rei per a poder encetar el camí cap a un món millor. Els petits dubtes, siguin sobre els crims de guerra o sobre els plans per a assassinar el sobirà i assaltar el tron, perden de seguida la seva força desterrats pel sentit de deure, la lleialtat (al rei o a un pretès poble) o per la irrefrenable empenta del desig. No hi ha impuls comparable al que provoca la necessitat de satisfer el desig, sigui de la mena que sigui. No hi ha resistència possible. Deia Ionesco que mentre al món hi hagi desig hi haurà gent insatisfeta i, en conseqüència, hi haurà odi, humiliació i venjança. La roda gira i gira, imparable, en un món en què els humans no som capaços de governar les nostres passions.

Macbeth, en la seva foscor, encara somia amb un món sense assassinats, deia Kott. Somia amb cometre l'assassinat definitiu, el que acabaria per fi amb tots els assassinats futurs, fins que s'adona que aquest crim redemptor no existeix, ni existirà mai. La història, llavors, és només un conte mal explicat per un idiota, ple de fúria i soroll. Ionesco, després d'haver viscut gairebé tres terços del que ha sigut considerat el segle més cruel de la història, no pot fer altra cosa que compartir la conclusió que *Macbeth* treu de la seva inevitable tragèdia. Guerres, cops d'estat, alçaments, revolucions, tot de moviments diversos han intentat, al llarg del segle xx, cometre el crim definitiu darrere el qual s'amagava —per a uns quants o per a tots, aquesta és una diferència molt important— una arcàdia (im)possible. Cap, però, s'enfrontava directament al problema real, al parany col·lectiu de què parlava Ionesco. Torna a ressonar Camus i la seva revolta essencial.

9. De què riurem, doncs, en llegir *Macbett* o en assistir a la seva representació? A *Entre la vie et le rêve*, Ionesco deia a Claude Bonnefoy: «Al principi trobes que hi ha “alguna cosa mecànica enganxada a la vida”. És còmic. Però si cada vegada hi ha més mecànica i menys vida, al final tot es torna asfixiant, tràgic (...)».¹⁴ Ionesco explotarà a *Macbett*, més que en cap altra de les seves obres, el recurs a la repetició, a una certa mecànica de la vida per a portar-nos de la sorpresa al riure i del riure a la tragèdia. Els engranatges de la màquina de *Macbett* distribueixen la repetició en tots els àmbits. En el cas dels personatges, Macbett i Banquo no només van vestits iguals, cosa que podria resultar més o menys comprensible, sinó que arriben a repetir literalment textos i accions, sense que arribem a saber qui els manlleua de qui; els arguments de la conjura de Glamiss i Candor seran repetits gairebé literalment per Macbett i Banco quan preparen l'assassinat de Duncan; fins i tot els efectes escènics es repeteixen: tempestes, execucions i guaricions hiperbòliques... La forma més subtil i arriscada de la repetició la trobem en el tractament de les bruixes: la Primera Bruixa es convertirà en Lady Duncan, que, després, en casar-se amb Macbett, esdevindrà Lady Macbett fins que fugirà i llavors apareixerà la veritable Lady Duncan, que havia estat suplantada per la Primera Bruixa i que donarà suport a la venjança de Macol. Una mutació i un sol cos, una sola actriu, per a tres personatges, per a tres formes de la maldat.

A *Macbett* sembla que Ionesco fa servir el Gran Mecanisme de Kott no només com a nucli conceptual de la seva dramaturgia sinó que, portant-lo fins a l'extrem, el converteix en l'eix central de la seva escriptura, incloses les indicacions per a l'escenificació. Ja no es repeteixen només les accions genèriques que el conformen, sinó que s'arriben a repetir les accions concretes i el comportament d'aquells que les executen. És clar que aquestes repeticions, aquests jocs, han de produir el riure de l'espectador, però no només això. Diu Marie-Claude Hubert: «Mitjançant la forma indirecta del burlesc, Ionesco ens comunica la seva angoixa davant d'un món on tot és “fúria i soroll” (...) El riure és l'expressió de l'estupor permanent davant d'un món incompreensible».¹⁵

10. A més de la repetició que, com és fàcil de comprendre, genera una relació irònica amb l'espectador, Ionesco utilitza a *Macbett* altres recursos per a bastir la seva farsa tràgica. Més enllà dels múltiples jocs de paraules i associacions d'idees que, de vegades, recorden els Marx Brothers o l'art antic dels pallassos xerraires, voldria parlar d'atenció a dos elements més que em semblen especialment destacables. En primer lloc, la manera com les acotacions, en previsió d'una escenificació futura, ens descriuen les accions, el moviment, el ritme escènic. Ionesco demana deixar el truc al descobert, ensenyar tant com es pugui la trampa teatral, no només com una manera de provocar la hilaritat, sinó amb la clara voluntat d'establir, a través de la consciència de la convenció, una relació de complicitat amb l'espectador.

14. Ionesco, E. *Entre la vie et le rêve*, llibre citat, p. 124.

15. Hubert, M.C. «¿Comicidad o patetismo en Ionesco?», a la revista *Pygmalion*, 2, 2010, p. 4756.

Contràriament a Brecht proposa l'exhibició descarada de la mentida escènica no per a crear una distància que trenqui la identificació, sinó per a fer de l'espectador un company de viatge amb qui compartir el riure i la por. Un exemple d'aquesta manera de fer el trobem quan Ionesco diu explícitament que els executats, per exemple, han de ser els mateixos actors que passaran tantes vegades com calgui, a la vista de l'espectador i sense subterfugis, per la guillotina. És una manera còmica de representar que s'executa molta gent, és clar. I una manera tràgica de dir que, al capdavall, el poder no té altra manera d'afirmar-se que executant tothom, ni que sigui metafòricament.

En segon lloc, l'aparició de personatges aliens al progrés de l'acció dramàtica, que no semblen participar-hi de cap manera, és un altre recurs còmic, o irònic, important. Com a exemples, el Drapaire que apareix a l'escena de l'execució de Candor, la Dona que travessa lentament l'escenari a l'escena de la profecia de les bruixes o, el més important de tots, el Caçador de papallones. Aliens al funcionament del Gran Mecanisme, la lluita pel poder i els assassinats sembla que no tenen per a ells gaire importància. Potser és que no hi poden fer res, i ho saben; potser és que, pel fet de ser representants de la vida comuna i quotidiana, formen part només del Gran Mecanisme de la mort i la història com a comparses involuntaris; o potser és que són simplement feliços perquè, en paraules de Ionesco, feliços són aquells a qui «els agrada viure, sense segones intencions, que no estan obsedits per la idea de la mort i a qui la mort no fa por perquè no és per a ells una obsessió».¹⁶ Ells són el teló de fons de la història. Si som optimistes, pensarem que sort que sempre hi haurà caçadors de papallones per a recordar-nos, amb la seva persecució ridícula de la ingravidesa, de la bellesa, com són d'estúpides, absurdes, perniciosos i presumptuosos les nostres grans accions. Si som pessimistes, ens preguntarem quanta estona podrà sobreviure aquest innocent Caçador de papallones en un món ple d'assassins i pocavergonyes, aquest personatge massa ingenu per a adonar-se que la mola de la història està a punt de passar-li per sobre.

11. El més important en la construcció de la farsa tràgica que esteu a punt de llegir —o que ja heu llegit, si sou d'aquells que llegeixen el pròleg en acabar la lectura de l'obra o, encara millor, formeu part del grup selecte que el llegeix després d'haver vist la representació— és, sens dubte, la relació viva, divertida i profundament irònica que Ionesco manté amb *La tragèdia de Macbeth*. Si em permeteu una broma, que potser no ho és tant, Ionesco, més que versionar Shakespeare, fa de Shakespeare: agafa una història coneguda i la refà a la seva manera, amb les seves pròpies finalitats i pensant en l'espectador del seu temps.

La versió de Ionesco, com hem vist, implica nombrosos jocs i canvis a tots els nivells. Canvien els personatges, perden la consciència i s'aprimen psicològicament; canvien les seves relacions i les seves conviccions morals, si és que ens hi queda alguna.

16. Ionesco, E. *Diario*, llibre citat, p. 255.

L'acció es condensa fins i tot més que a l'original i les úniques digressions permeses tenen més a veure amb l'escenificació del mecanisme que no pas amb qualsevol mena de diatriba sobre l'acció dramàtica.

La voluntat d'expressar amb la màxima netedat la lògica inexorable del desig, el poder i la mort porta Ionesco a fer l'aposta més radical, el canvi més significatiu. En una maniobra particularment reeixida, Ionesco capgira el final de l'obra per a adaptar-lo al seu temps i, és clar, a la seva visió de la realitat. Macol, màscara ionescuiana de Malcom, contràriament al personatge elisabethià, no portarà cap missatge d'esperança. Ans al contrari, després de matar Macbett, es disposa a ser encara més pervers, més assassí, més tirà que el mateix Macbett. La gran ironia de tot plegat és que Ionesco transforma en veritat de Macol les mentides que Malcom diu a Macduff per a posar-lo a prova. Malcom es presenta falsament com un tirà abans de desvelar la seves veritables intencions, plenes de bons desitjos, de justícia i de pau. Macol és simplement un tirà. El Gran Mecanisme, en mans de Ionesco, ha fet fora del món qualsevol esperança.

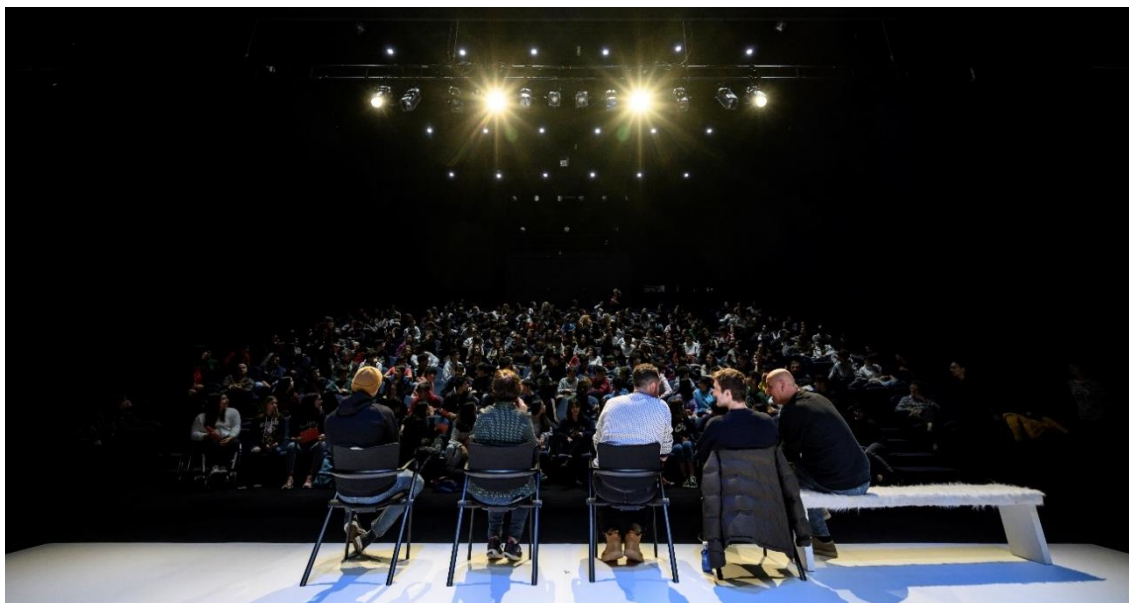
Inspirats per les idees de George Steiner, podríem pensar que Shakespeare vivia al món de la innocència, un món on encara es podia pensar que la humanitat seria capaç de bastir un futur més o menys agradable per a tothom.¹⁷ Potser ara ja no resulta tan fàcil, però sempre ens quedarà la possibilitat de riure'ns de la nostra pròpia tragèdia. Amb *Macbett* Ionesco ens fa riure de la nostra brutalitat, absurda i intranscendent, però que reparteix dolor com qui dona les gràcies. En un text brillant, ple de troballes formals i textuais, de ritme trepidant i farcit de sorpreses, ens adverteix que el totalitarisme sempre està a punt per a tornar si no es vigila de prop aquells que exerceixen el poder (i els seus gossos) per- què, mal que ens costi de creure, qualsevol polític pot trobar-se a la butxaca la llavor de la tirania.

13. «Tenim el passat darrere nostre, el futur, al davant. No veiem el futur, només veiem el passat. És curiós, per- què no tenim els ulls a l'esquena.»¹⁸

Ramon Simó

17. Steiner, G. *La muerte de la tragedia*. Azul editorial. Barcelona, 2001.

18. Ionesco, E. *Diario*, llibre citat, p. 131.



Activitats paral·leles a l'espectacle

Col·loqui moderat per Anna Maria Villalonga

01/04/22, després de la funció

Entrada lliure pels assistents a la funció

Des d'aquesta temporada 2021-2022, tots els col·loquis de la Sala Petita seran moderats per Anna Maria Villalonga Fernández (escriptora, investigadora, traductora, professora de literatura catalana a la Universitat de Barcelona i llicenciada en Filologia Hispànica i Catalana). Els col·loquis compten amb els membres de la companyia artística i són una ocasió única per aprofundir en cada proposta escènica.

Jo també vaig al TNC! Taller per a infants a partir de *Macbett*

03/04/22, durant la funció de *Macbett*

Edat recomanada: de 6 a 11 anys

Taller 'Qui mana aquí?'

Mentre els adults assisteixen a la funció de *Macbett*, els més menuts poden estar gaudint d'una activitat lúdica. En qualsevol situació de pau o de guerra, en qualsevol joc, s'estableix una relació de poder. Sabem repartir aquest poder? Ens agrada manar o ja ens va bé que ens manin? Juga amb nosaltres per descobrir-ho!

Publicacions TNC

Macbett, d'Eugène Ionesco amb traducció i pròleg de Ramon Simó

Club de lectura Llegir el teatre

TNC i Biblioteques públiques de Catalunya

Fotografies de *Macbett*

© David Ruano / TNC



Més fotografies i vídeos d'assaig a www.tnc.cat/premsa

MECENES

Patrocinador

Damm
Fundació

Protectors

 Fundació "la Caixa"

 Sabadell
Fundació

 FUNDACION
ACS

Benefactor

Coca-Cola

Col·laboradors

VERI
AJUDA PURA DEL PINYET

Gramona

 FC BARCELONA

**INSTITUT
FRANÇAIS**
Espagne

Miçans de comunicació

L'AVANGUARDIA

3

**CATALUNYA
RÀDIO**

P el Periódico

EL PUNT AVUI+

a
TV3, C81

RAC1

Projecte Tàndem

**Fundació
Catalunya
La Pedrera**

TNCDigital

III Institut
ramon llull
