

“BLOED EIST BLOED”

Macbeth in de enceneringen van E. Nekrošius en O. Mafaalani

Alexander SCHREUDER

Macbeth leeft. In de eerste helft van dit jaar waren van Brussel tot Amsterdam vijf nieuwe *Macbeth*-enceneringen te zien: in de versie van de Litouwer Eimuntas Nekrošius was het stuk viermaal in Nederland te zien; regisseuse Ola Mafaalani realiseerde het bij de bottelarij/KVS te Brussel; Gerardjan Rijnders bracht het ten tonele bij Toneelgroep Amsterdam en het Ro Theater speelde het tweeluik *Macbeth Macbeth*: twee parallele voorstellingen - Alize Zandwijk baseerde haar voorstelling op de Shakespearevertaling van Hugo Claus, Guy Cassiers enceneerde *Bloetwollefduivel* van Jan Decorte (weliswaar een tekstbewerking, maar duidelijk een interpretatie van *Macbeth*). Deze vijf enceneringen vormden geen samenhangend en geordend geheel. Ze waren niet geclusterd in het teken van, pakweg, een *Macbeth*-festival, waarin ze dan alleen al om organisatorische redenen nauwer met elkaar verbonden zouden zijn geweest. Integendeel. Behalve als deze verzameling van opvoeringen voortkwam uit een vooralsnog onzichtbare maatschappelijke verschuiving, zogezegd een theatersociologisch ‘iets’, berustte de ‘collectieve’ keuze van de theatermakers om dit stuk te spelen (of die van de theaterdirecties om het te programmeren) waarschijnlijk op een gelukkig toeval. Daarbij: Shakespeare is van alle tijden. Maar hoe dan ook, het is op zijn minst opmerkelijk dat dit stuk binnen een zo korte periode tot een dergelijke opvoeringsdichtheid leidde. Want als men de reflectie op het hier en nu tot het wezen van goed toneel wil rekenen, dan was *Macbeth* dit seizoen blijkbaar het geijkte instrument hiertoe.

Van al deze enceneringen springen er twee in het oog door een bijzondere en succesvolle zoektocht naar een levend contact met het publiek. Bij Nekrošius en Mafaalani is de wil om de confrontatie met de toeschouwer zo direct mogelijk aan te gaan, het sterkst aanwezig. Het zoeken naar een zeer zintuiglijke en fysieke ervaring van wat er in de dramatische handeling en in de personages gaande is, treedt bij beiden op de voorgrond. Zowel de lichamen van de acteurs als de materiële elementen (ook de akoestische) waaruit de ruimte is opgebouwd, gaan een open dialoog met de toeschouwer aan, door zich te manifesteren in dezelfde wereld als die van het publiek. Een performatieve inzet van de theatrale middelen doet zich gelden door de dingen niet alleen in dienst van de fictiviteit te stellen, maar ze tevens als zichzelf aanwezig te laten zijn, los van de functie die ze hebben in de totstandkoming van het verhaal.

Shakespeares drama over de man die al dan niet meewerkt aan de totstandkoming van zijn eigen, aan hem voorspelde toekomst, dwingt de theatermaker tot het aannemen van een houding ten opzichte van de gruwel die in dit verhaal om zich heen grijpt. Macbeths gang naar de troon wordt in wezen door niets anders voortgestuwd dan door de wet van het bloed. Die is heel eenvoudig: “bloed eist bloed”. Op die manier kan het stuk gezien worden als een ontmaskering van de politiek als instrument van een nietsontziend verlangen naar macht. Ook nu nog blijft die wet van het bloed fascineren. Juist vandaag de dag, want *Macbeth* is waarschijnlijk nooit zo veelzeggend geweest als sinds het falen van de ideologieën in de twintigste eeuw.

Het is dus niet moeilijk de actualiteit van *Macbeth* in te zien. Moord, oorlog en genocide zijn voor een samenleving die zich als een product van ethisch denken beschouwt, des te schokkender. De enceneringsproblemen beginnen dan ook pas na het erkennen van de zeggingskracht van de tekst. Waarom kiest het echtpaar Macbeth het kwade pad? Wanneer doen zij dat precies? Kiezen ze eigenlijk wel iets? Of handelen ze volledig onvrijwillig? Wat zijn de Macbeths? Monsters? Slachtoffers?

Macbeth is bij aanvang van de dramatische handeling een uitmuntend veldheer, loyaal aan zijn koning, in staat tot ware vriendschap. Hij vecht tégen de vijand en dus vóór de goede zaak. Hij is met andere woorden een goed mens en heeft er niet voor gekozen de heksen die hem een toekomst als koning voorspellen, te ontmoeten. Het had, zo lijkt het, net zo goed een ander kunnen overkomen, maar in dit geval is hij het, die in de vicieuze cirkel van voorspelling-ervulling terecht komt. Vicious omdat de relatie tussen de aankondiging van een toekomst en die toekomst zelf dialectisch is. Als een voorspelling werkelijk voorspelt wat komen gaat, dan includeert zij zowel medewerking aan, als verzet tegen zichzelf - er is immers maar één toekomst. Macbeth kan dus, zodra de eerste voorspelling waar blijkt te zijn en hij tot heer van Cawdor benoemd wordt, onmogelijk niet koning worden. Daarbij kunnen we niet weten of hij zelf enige invloed heeft op de verwezenlijking van dat doel, dus of hij, met andere woorden, de keuze heeft tussen de vreedzame en de moorddadige weg. Dingen gebeuren maar één keer, ze zijn onomkeerbaar.

Juist hierin bevindt zich voor een regisseur een centrale problematiek bij het enceneren van dit stuk. De door Shakespeare geponeerde stelling “bloed eist bloed”, resulteert voor theatermakers in de vraag naar *schuld*. Macbeth kan de eenmaal voorspelde toekomst onmogelijk ontlopen en blijft tegelijkertijd verantwoordelijk voor zijn daden. Hij is een man die goed begint en slecht eindigt

omdat hij daartussenin ergens de weg kwijtraakt. Iemand die a priori niet slecht, en a posteriori niet goed te noemen is. Iemand die evengoed een ander had kunnen zijn en dus: een *mens*.

Deze schuldvraag is inherent aan iedere *Macbeth* voor zowel maker als toeschouwer en het is interessant te zien hoe de eerste de laatste met dit thema confronteert. Afhankelijk van de accenten die de regie op de drie heksen en de duistere, buitenmenselijke krachten legt, kunnen Macbeth en zijn Lady in meerdere of mindere mate ter verantwoording geroepen worden. Hadden zij ook rustig kunnen afwachten tot de koningskroon hen toebedeeld zou worden, of houdt de voorstelling dat zij de troon zullen bestijgen ook het duistere pad in dat zij daarheen afleggen? Overigens lijkt dat laatste daarbij sterk door de tekst verdedigd te worden. Maar ook als de regisseur ervoor kiest de personages autonoom te laten zijn, blijft er een demonische dimensie bestaan. Wij, het publiek, moeten ons verhouden tot de paradoxale vervlechting van vrije wil en determinatie.

In zijn overweldigende regie maakt Nekrošius het oordeel dat we over de daden van het Schotse echtpaar moeten vellen, tot centrale thematiek. Dat oordeel bestaat uit een diepmenselijk mededogen. Op zoek naar het innerlijke leven van de personages, plaatst hij hen in een universum waar verschillende realiteiten naast en door elkaar bestaan. De acteurslichamen zijn hier dragers van een mythische betekenis en creëren personages die het fysieke contact met de natuur nog niet verloren zijn. Als Macbeth en Banquo voor het eerst verschijnen, dragen zij ieder een kleine boom op hun rug. Niet alleen wordt er zo al vanaf het eerste moment verwezen naar het oprukkende Birnamwoud dat het lot van Macbeth zal bezegelen, maar ook symboliseert het de verbondenheid van deze mensen met de natuur. Het plaatst hen in een wereld van, om met Macbeths eigen woorden te spreken, “vóór mensenwet de zeden had verzacht.”¹

Shakespeares tekst wordt door Nekrošius teruggebracht tot een essentie, die aanleiding geeft tot een vier uur durende voorstelling waarin de tekst wel bestaansrecht krijgt, maar de boventoon vooral gevoerd wordt door veel woordenloos spel, indrukwekkende beelden en een intrigerend geluidsdecor. Op de achtergrond slingert een enorme houten balk heen en weer, een perpetuum mobile dat uitdrukking geeft aan de oneindigheid en de onstuitbaarheid van de tijd (het leven is een ‘kwestie van tijd’). De spiegels daarachter lijken in plaats van de empirische werkelijkheid, andere realiteiten te reflecteren. Het licht werpt een clair-obscur dat vreemde diepten creëert. En flarden muziek worden vervlochten met het gegak van ganzen, die voor veel dingen symbool kunnen staan: waakzaamheid, hoop, de overwinning op Macbeth, verre en misschien betere oorden...

Het kan niet anders dan dat de mens in een dergelijk universum een nietig schepsel is. De producten van zijn verstand (sociale, politieke structuren) zijn een onbeduidend schakeltje in een mechaniek dat door andere, grotere krachten bewogen wordt. De heksen, bijvoorbeeld. Het verhaal van Macbeth is hier *hun* verhaal. Niet met kwaad opzet, maar bij wijze van spel zetten zij het voor de personages fatale noodlotsscenario in werking. Bij Nekrošius zijn zij geen gore, stinkende wezens, maar drie mooie, jonge vrouwen. De ontdekking van hun magische krachten lijken zij nog maar net gedaan te hebben. Nog voordat zij Macbeth de toekomst voorspellen, stuntelen zij met hun bovenmenselijke machten zoals kinderen die leren lezen. Maar de val die zij met een koperen ketel, een houtblok en een stukje touw in elkaar zetten, is goed genoeg om Macbeth te vangen. Er kan nauwelijks misverstand over bestaan dat deze fatale geschiedenis hún verzinsel is; ergens halverwege de dramatische handeling staan de drie naast elkaar en laten ieder een stoel rond zijn as draaien. Zo ontstaat het beeld van de drie Nornen, schikgodinnen, die de draad van het lot in ieders leven spinnen. Het ware motief voor het spoor van bloed ligt bij hen - en dus buiten de personages.

Macbeth moet dus vrijgepleit worden. Maar Nekrošius' geniale regie reikt verder dan dat. Ook Lady Macbeth kan hier niet verantwoordelijk gehouden worden. Zij is in de opvoeringsgeschiedenis nog het meest geïnterpreteerd als de feeks die het eigenlijke motief van Macbeths bloeddorst is. Ook zij zou volgens sommigen impliciet een heks zijn, wat terug te voeren is tot de mythologische kenmerken van zo'n wezen: onvruchtbaarheid én ongebreidelde seksualiteit.² Dat het mogelijk is haar personage los te koppelen van dat 'vrouwbeeld' dat zo vaak haar karakter kenschetst, ligt hoofdzakelijk aan het acteren. Bij Nekrošius lijkt het acteurslichaam, dat geplaatst is in een speltraditie van melodrama en het grote gebaar, op te lossen in een zeldzaam zuivere emotie. Dat stelt de toneelspelers in staat een intens en oprecht gevoel op te roepen, dat in de toeschouwer een corresponderende reactie losweekt. De basis voor het contact tussen toneel en zaal, is hier dus het psycho-fysieke proces dat al door Stanislavski geïncorporeerd werd in een acteursysteem. De drijfveer van Lady Macbeth om haar man tot bloedvergieten aan te sporen, kan op die manier ondubbelzinnig aan het licht gebracht worden. Alles wat zij doet, komt voort uit liefde voor Macbeth. Hun relatie is zuiver, eerlijk en wordt eigenlijk in geen enkel opzicht gefundeerd door seksuele drift. Als Lady Macbeth het hogere aanroept met de wens 'ontsekt' te worden, opdat weke gevoelens geen obstakel zullen zijn op de weg naar de troon, doet zij dat niet als de meer traditionele, kwaadaardige toverkol, maar als een innig liefhebbend mens in wie de gevoelens voor de ander buiten de eigen controle liggen. Zij kan niet anders dan haar echtgenoot steunen in zijn gruwelijke tocht naar de zege, want haar liefde voor hem is onvoorwaardelijk.

Het 'Andere', datgene wat groter en machtiger is dan de mens, wordt bij Nekošius de oorzaak van de tragische val van de held. Vreemde, niet-menselijke realiteiten voltrekken zich voor de ogen van de toeschouwer. Die realiteiten worden gepresenteerd als verschijnselen die pas in de verbondenheid met de natuur ervaren kunnen worden. Ze zijn huiveringwekkend en maken de personages tot nietige wezens die, wanneer we de door het natuurgeweld aangerichte schade in een moreel licht willen plaatsen, ons medelijden verdienen. Zelfs de slachtoffers beseffen dat. Duncan en Banquo betreuren het niet dat zij door Macbeth naar het hiernamaals geholpen zijn, want ze leven daar een leven dat volkomen zorgeloos is. In een verschijning aan hun vroegere vriend trachten ze hem met bagatelliserende gebaren duidelijk te maken dat hij geen scrupules hoeft te hebben. Ze kussen hem op het hoofd en tonen trots de bedden (stalen constructies die boven hun hoofden zweven) waar zij nu eeuwig mogen rusten. Helaas schijnt het voor Macbeth onmogelijk te zijn hen waar te nemen.

Nekošius zoekt vooral naar het sublieme en huiveringwekkende van de natuur. De materialiteit van de elementen in de ruimte, het indringende en vrijwel constant hoorbare geluidsdecor en de acteerstijl die het lichaam inzet als een extreem emotioneel, dynamisch, zelfs acrobatisch organisme zijn de elementen die een directe toegang tot het emotionele leven van de toeschouwer verschaffen. Op die manier kan die toeschouwer - wanneer hij of zij zich ervoor openstelt - fysiek betrokken raken bij de ervaringswereld van de personages. Of deze beleving van Macbeth daardoor tot een (vorm van) catharsis leidt, is een andere discussie. In ieder geval is wat er tot slot aan gevoelens overblijft, niets anders dan een intens medelijden. Ook met de heksen, want wat zij als spel begonnen, mondt uit in een pijnlijke schaamte wanneer Macbeth in een hartverscheurende klaging zijn dode vrouw bejammert. Als aan het einde het voltallige ensemble een sacraal 'miserere' inzet, stijgt de theatrale voorstelling boven zichzelf uit, om toe te treden tot de gedachtewereld van de toeschouwer.

Een soortgelijk streven naar de directe betrokkenheid van de toeschouwer, kenmerkt ook de regie van Ola Mafaalani. Maar de vorm waarin zij dat bij de bottelarij/KVS doet, contrasteert scherp met Nekošius' regie. In de kritiek werd de voorstelling om onbegrijpelijke redenen als 'moeizaam' omschreven, maar zeer terecht is ze dit jaar op het Theaterfestival te zien, want de regisseuse en de acteurs creëren een levende en levendige theatrale gebeurtenis die in een bijna-dialogische relatie het publiek op bijzondere wijze met de vraag naar schuld confronteert.

Waar bij de Litouwse versie een mythische wereld wordt opgeroepen door de personages in te bedden in een folkloristische en antropologisch-rituele context, is deze *Macbeth* aan alle kanten verbonden met ons hier en nu. De mensen, de ruimte, de muziek duiden op de sociale conventies van verschillende subculturen die in onze samenleving aan te treffen zijn. Shakespeare schreef een stuk dat zich niet alleen figuurlijk, maar ook letterlijk in het duister afspeelt. Bij Mafalaani is dat het nachtleven van het excessieve en uitputtende feesten zoals dat plaatsvindt op de 'scènes' van de house, rave, enz. De personages identificeren zich met stromingen van de 'ondergrondse' cultuur. Macbeth en Duncan zijn hier met hun stoere leren kleding en strakzittende shirts vooral jong en 'cool'. Dat het leven uit het zoeken naar positieve gevoelens bestaat, wordt al duidelijk bij de binnenkomst van het publiek. Rechts staat de dj te midden van alle apparatuur die hij nodig heeft om de aanwezigen (zowel acteurs als toeschouwers) mee te slepen in het ritme van de theatrale handeling. Links is de bar die in de nodige drank voorziet, waar de slachtoffers van Macbeth na hun dood de rest van de voorstelling de tijd zullen verdrijven in het schemergebied tussen personage- en acteur-zijn.

Net als bij Nekrošius worden ding en lichaam niet ontkend ten behoeve van de fictie, maar ligt er grote nadruk op hun aanwezigheid in de wereld van de toeschouwer. De grote, smeltende ijsblokken boven de speelvloer symboliseren het toenemende verdriet of het water waarmee het echtpaar Macbeth tevergeefs het bloed van de handen probeert te wassen, maar tegelijkertijd benadrukt het smeltproces ook het werkelijke tijdsverloop. Het brengt theatraliteit en publiek dicht bij elkaar, evenals de acteurs dat doen wanneer zij de toeschouwer bijna als gesprekspartner in de dialoog betrekken, of op de tribune gaan zitten als ze niet spelen.

Tot de (eerste) moord op Duncan werpt het licht het hele spectrum van felle en feestelijke kleuren op deze party, daarna wordt het kleurloos en vaak (na iedere moord) oogverblindend. Maar het feest gaat door, elke keer als een nieuwe tegenstander van de Macbeths uit de weg geruimd is. Agressie wordt vertaald in een uitzinnige vreugde waarbij veel wordt gedanst. En er is de seksualiteit die de drijfveer is voor de dorst naar bloed. Lady Macbeth kronkelt haar stem en lichaam bij haar eerste monoloog in alle bochten - lust is haar motief om Macbeth aan te sporen. Toch is ook zij een mens met een groot geweten. Zij betreurt haar daden tot slot niet slaapwandelen, maar geeft in een verregaand stadium van waanzin uiting aan haar spijt. Als zelfs een fles allesreiniger het bloed op haar handen en geweten niet kan wegwassen, drinkt ze de inhoud maar op om zich op die manier te vergifigen.

Hier is het veeleer Macbeth zelf die weinig berouw toont. Hij blijft het noodlot positief benaderen, zit nooit met de handen in het haar, en is bovenal sympathiek. Dit luchtige karakter wordt hem fataal en het schrijnende is dat hij zelfs in de wetenschap dat zijn vrouw dood is nog een mop te vertellen heeft. Maar daarmee is het oordeel nog niet gemakkelijk geveld. Want in deze schijnbaar uitbundige en feestelijke wereld, wordt iedereen beheerst door agressieve krachten en honger naar wraak die de gemene delers van de verschillende sociale groepen zijn. Daarbij lopen de verhalen door elkaar: er wordt gespeeld met de grenzen tussen fictie en realiteit, acteur en personage, zaal en publiek. Duncan stapt, nadat hij vermoord is, 'uit zijn rol' en brengt met een persoonlijke klacht een komisch intermezzo (hij wordt immers al na drie scènes doodgeschoten). De dj schiet personages dood en de barman geeft Lady Macbeth vergif. Maar net als bij Nekrošius, wordt hier de morele dimensie gecompliceerd; de personages gaan dood, maar Duncan strooit met confetti om de acteurs 'weer tot leven te wekken'. Het is niet meer te bepalen wie er in dit complexe geheel schuldig of onschuldig is.

Behalve wat de kinderen betreft. Ook met hen doet Mafaalani een appel op het emotionele engagement van de toeschouwer. Het dochttertje van de Macduffs leest vlak voordat ze vermoord wordt nog een stripverhaal. Banquo's zoon Fleance, die vaderloos zal achterblijven, is een puber die de stilte al skatende subtiel doorbreekt en stiekem een pistool op zak heeft. De twee staan symbool voor het individu dat onschuldig geboren is, maar vroeg of laat wordt opgeslokt door een of ander sociaal circuit - of eraan ten slachtoffer valt.

Het zoeken naar een houding ten opzichte van de schuldthematiek in *Macbeth*, gebeurt zowel bij Nekrošius als bij Mafaalani door het creëren van een wisselwerking tussen de fysieke processen van voorstelling en publiek. Dat betekent voor de toeschouwer dat hij over de begane misdaad moet oordelen *niet* nadat hij deze 'vanop een veilige afstand' heeft waargenomen, maar nadat hij iets van het theatrale gebeuren zelf heeft ervaren. Dat plaatst hem in een twijfelachtige positie, want hij verliest zijn masker van objectiviteit. Hij kan niet meer als vermeend onpartijdig rechter, maar enkel nog als subject oordelen. De acteur heeft hem als een Grotowskiaanse sjamaan meegenomen in de dramatische wereld, hem die wereld als realiteit laten ervaren, waardoor hij bij het formuleren van een oordeel heen en weer geslingerd wordt tussen vergeeflijke motieven en verwerpelijke daden.

Het is opvallend dat beide enceneringen nogal drastische verschuivingen en monteringen in Shakespeares grondtekst aanbrengen. Het zijn herstructureringen

die getuigen van het vermogen als het ware met de auteur in dialoog te treden, hem vragen te stellen over onze tijd, om te komen tot zinvolle herwaarderingen van zijn werk. Nekrošius comprimeert de tekst tot een essentie en laat daaruit een waaier van beelden, geluiden en gevoelens ontstaan. Bij Mafaalani zorgt Verdi's *Macbeth* voor de demonische dimensie: links zit de sopraan die de voorspellingen als een magische draad door deze ijsskoude wereld rijgt. Zo wordt de toeschouwer, behalve door de oorverdovende pistoolschoten en de opzweepende beat van de dj, ook nog door het melodische bewogen.

Maar ondanks de overeenkomsten in het zoeken naar een fysiek raken van het publiek, blijven deze *Macbeths* scherp met elkaar contrasteren. Ook waar het gaat om de vraag naar schuld. Als de levensgloed van de Litouwse Macbeth ritueel geblust wordt in de vorm van een gloeiende steen in een emmer water (zijn brandende hart laat nog wat stoom na), zet het ensemble zijn plechtige 'miserere' in en veranderen de acteurs hun lichamen in graven met kruisbeelden erop. Het is een smeekbede om erbarmen, met de hoop dat een laatste sprankje menselijkheid het geweld zal stoppen. Een schijnwerper gaat op als een zon en verlicht voor enkele momenten de zaal en iedereen die daar van de tragedie getuige is geweest. Laten we ons erdoor verblinden, of lezen we bij dit licht onszelf?

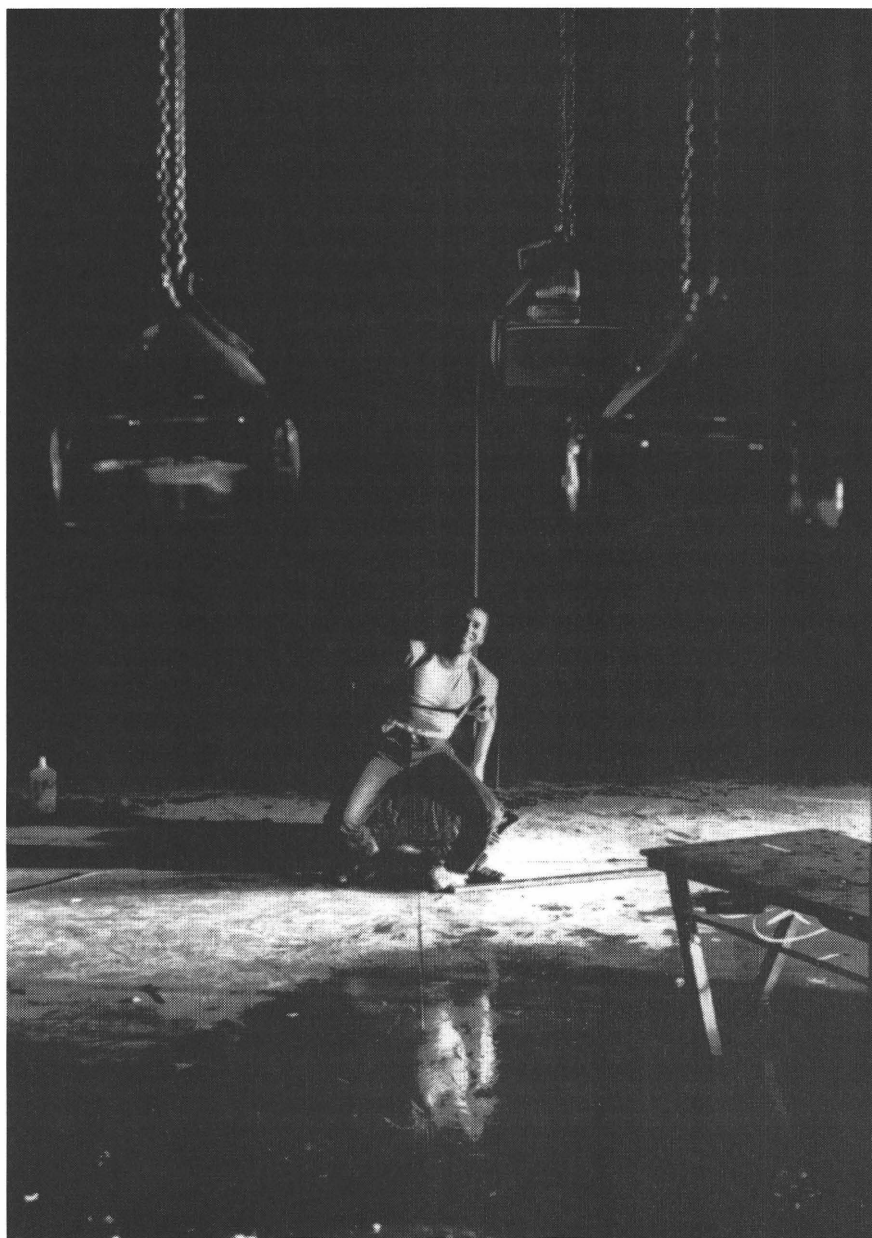
Ook bij de bottelarij/KVS is de apotheose muzikaal, zij het ironisch en minder sacraal. "Tombe la merde... my loneliness is killing me... I must confess I still believe...". Duncan begeleidt zichzelf op een trapharmonium en geeft uiting aan een gevoel van existentiële ellende en eenzaamheid. De voorstelling wordt tot slot interactief en creëert haar eigen 'actie tomaat', waarbij het publiek het onderscheid moet maken tussen goed en slecht, personage en acteur, fictie en realiteit: de theaterganger krijgt een tomaat aangereikt en daarmee tevens de keuze deze wel of niet naar de geknevelde (anti)held te gooien.

Ook dan blijft het *werkelijke* oordeel uit. Nog steeds is het onmogelijk te beslissen over goed en kwaad. Maar na theatrale gebeurtenissen als deze twee *Macbeths* is het vrijwel onmogelijk de zaal onverschillig te verlaten.

Alexander SCHREUDER

NOTEN

- 1 Vertaling Willy Courteaux.
- 2 Joachim von der Thüsen, *Het verlangen naar huivering. Over het sublieme, het wrede en het unheimliche*, Amsterdam, 1997.



Macbeth door de bottelarij/KVS (Foto: Patrick De Spiegelaere)