

DE MACBETH VAN FOOTSBARN THEATRE: BARNUM?

Rudy DUYCK

Als één van de hoogtepunten van "Britain in Brugge", een Brits cultuurfestival in de voor Britse toeristen zo populaire Westvlaamse stad, was de bewerking van Shakespeares *Macbeth* door het Britse reizende toneelgezelschap Footsbarn Theatre geafficheerd (20 en 21 april 1988 in de Stadshallen). Twee elementen uit de aankondiging van deze produktie trokken de aandacht: de hertaling van Shakespeares stuk tot een "totaal-muziektheaterproductie" enerzijds, en het herinterpreteren van de Schotse en duidelijk voor de omgeving van de Schots/Engelse koning James I geschreven materie naar het heden en de "primitieve" wereld van de Australische Aborigines toe. Of deze claims geen overtrokken reclame waren, valt straks nader te bekijken.

Footsbarn Theatre, een gezelschap dat toneel voor iedereen toegankelijk wil maken en zelf als een collectief zonder individueel regisseur werkt, werd in 1970 opgericht door twee studenten dramaturgie, John Paul Cook en Oliver Foot, die een plattelandsalternatief voor het Londense stedelijk toneel wensten. In een schuur in Cornwall, waar Foots ouders woonden, gaf de groep haar eerste voorstellingen en noemde zich dan ook "Foot's Barn", een naam die evolueerde tot "Footsbarn" en, toen de groep begon rond te trekken, tot "Footsbarn Travelling Theatre". Het gezelschap treedt ook nu nog zeker even vaak in een tent als in een schouwburg op. Gedurende tien jaar was de groep in Cornwall actief, maar vanaf de jaren tachtig begon hij aan een wereldtoernee die startte in Ierland en Portugal en hen uiteindelijk ook naar Australië bracht. Al vaker had de groep Shakespeare opgevoerd: *A Midsummer Night's Dream* (1976), *The Tempest* (1978), *Hamlet* (1980) en *King Lear* (1983). Na een avontuurlijke toernee door Australië probeerden de leden van Footsbarn Theatre zoals gewoonlijk hun plaatselijke ervaringen, in dit geval in de eerste plaats hun contacten met de oorspronkelijke cultuur van Australië, in hun nieuwe produktie te verwerken en hun *Macbeth* ging in maart 1986 in première op het Adelaide Festival.¹ De produktie werd ook gebracht in Luik op 12, 13 en 14 november 1986 en op diverse plaatsen in Nederland tijdens de maanden oktober en november 1987.

Zoals Jan Kott zegt, "A production of *Macbeth* not evoking a picture of the world flooded with blood would inevitably be false. (...) There is only one theme in *Macbeth*: murder."² De produktie van Footsbarn Theatre beantwoordt perfect aan het recept van Kott. Al voor de moord op Duncan zijn Macbeths handen rood gegrimeerd, en de bloedende dolk die Macbeth tot de moord op Duncan lijkt uit te

nodigen, is zeer plastisch aanwezig op de scène. De scène zelf, die wordt gedomineerd door een zwart en vooral rood gekleurd, hellend "rotsvlak" dat van onderen kan worden verlicht, lijkt soms te gloeien als zat de hel er direct onder of gelijkt op een met bloed doortrokken bodem die daarbij af en toe pulseert als was de bodem één groot hart. Het is de bloeddorst van Macbeth na de aarzeling rond de moord op Duncan die domineert, eerder dan zijn ambitie of de psychologische nuances van de evolutie van Macbeth van een aarzelende maar ambitieuze would-be koning naar een moordenaar die zijn handen in bloed wast. Veel monologen van Macbeth bijvoorbeeld worden bijna mechanisch afgehaspeld zonder enige vorm van dramatisch gevoel voor zijn zelftwijfel en zijn wisselende emoties tegenover zijn daden. Over het algemeen zijn de acteerprestaties trouwens niet erg subtiel en overtuigend. Waar Macbeth nog enigszins driedimensioneel blijft, is dit zeker niet het geval voor kleinere rollen zoals die van de vrouw van Macduff, bij wie de emoties zeer hol en pathetisch worden en het de actrice aan alle zeggingskracht ontbreekt. De agressieve grime (bijvoorbeeld bij Macbeth wit/grijs en bij Lady Macbeth oker, met bij beiden donkere strepen die ogen en mondstreek accentueren) en mimiek van de hoofdpersonages, het hoge speeltempo, de energieke bewegingen en gestileerde gevechtsscènes, en het veelvuldig accentueren van daden en woorden van de acteurs met geluiden geven aan de opvoering nog een extra zenuwachtige en zelfs gewelddadige atmosfeer mee.

Dit betekent niet dat Macbeths bloedlust (men kan gerust zeggen dat de moorden na die op de koning overbodig zijn wat de veiligheid en politieke toekomst van Macbeth aangaat en verder gaan dan wat Lady Macbeth had voorzien) het enige motief is dat door de opvoering loopt. De eigenlijke opvoering wordt omarmd door het door vrouwenstemmen gezongen sonnet 73 van Shakespeare ("That time of year thou mayst in me behold"), een sonnet dat de vergankelijkheid van het leven als thema heeft. *Macbeth* is inderdaad een stuk dat niet alleen de vergankelijkheid van macht illustreert (twee koningen verliezen hun troon en hun leven) maar ook het vluchtige van het leven zelf. Daarbij herinneren we ons vanzelfsprekend de beroemde monoloog van Macbeth wanneer hij de dood van zijn vrouw verneemt ("Life's but a walking shadow ...", 5.5.24-28).³

Lady Macbeths geest zal niet komen spoken maar die van Banquo komt wel de geest-drift van Macbeth temperen. De grens tussen dood en leven is overschrijdbaar in beide richtingen in *Macbeth*. Een thema dat Footsbarn Theatre overigens sterker beklemtoont dan Shakespeare is dat van de complementerende werelden van de realiteit en het bovennatuurlijke. De heksenscènes in *Macbeth* zijn vanzelfsprekend een toegift aan James I, die zelf een *Daemonologie* schreef in 1597, maar ze vormen ook de brug waarlangs Macbeth uiteindelijk zelf in een geestelijke wereld zal belanden die elke band met de realiteit mist en die hem tot zijn ondergang

zal leiden. Footsbarn Theatre heeft deze dualiteit uitstekend uitgebouwd. Het decor al, dat onder andere bestaat uit een van flarden wit doek gemaakte boom bevestigd op de achterwand, lijkt wel een belichaming van Macbeths geest die zich na de moord op Duncan uiteindelijk nog enkel bewust is van flarden realiteit. Deze permanent aanwezige mistflarden in de vorm van een boom, een klassiek beeld voor het leven zelf, herinneren de toeschouwer voortdurend aan het fragiele houvast dat de mens heeft op realiteit en gezond verstand.

Deze symbolische boom als achterwanddecoratie is een element dat voorkomt bij het traditionele Nō-theater. Het gezelschap heeft zich waarschijnlijk laten inspireren door het Nō-theater met zijn maskers, de nadrukkelijke aanwezigheid van een live orkest, en de gestileerde bewegingen en scènes. Dit is trouwens niet het enige Japanse element. In een bijzonder dramatisch en effectief tafereel in de tweede scène van het eerste bedrijf komt Duncans leger met roffelende trommen de "bult" in het midden van het toneel opmarcheren, Kurosawa-vlaggetjes op de rug inclusief.

Opvallend zijn ten andere de vele inspiratiebronnen en sfeer- en ritmeschepende middelen waaruit Footsbarn heeft geput om inderdaad een totaalspektakel te brengen. Het Footsbarn-orkestje produceert muziek gaande van Oosterse snaargeluiden voor de aanvang van het stuk via Europese volksdeuntjes tijdens een paar farcikalische scènes tot en met de klank van een door een contrabas gesimuleerde "didgeridoo", een Aborigine muziekinstrument dat bestaat uit een dikke, lange bamboepijp waarin men blaast en zo zeer sonore basklanken voortbrengt. Deze laatste klank komt zeer geslaagd en evocatief over bij het ontdekken van Duncans lijk bijvoorbeeld. Hoewel het decor zeer sober is gehouden (zowat het enige dat extra op de scène komt, is een soort baldakijn dat bijvoorbeeld dienst doet als Duncans slaapkamer), wordt het stuk visueel sterk door de al vermelde grime, de dynamische lichtregie en het gewemel van de acteurs zelf. De heksen scènes worden getransformeerd in een heksenketel van geluid en beweging: de krijsende heksen zijn grotesk uitgedost met buitenmaatse slingerborsten en afschrikwekkende maskers, en tuimelen letterlijk de scène rond met hun radslaan. De toeschouwer wordt dan ook willens nillens emotioneel meegesleept door het gebeuren. Een ander medium dat Footsbarn aanboort, is het poppenspel. Zo wordt de defilé van acht koningen in de eerste scène van het vierde bedrijf (de voorspellingen van de heksen gericht aan koning Macbeth) omgetoverd tot een enigszins komisch tellen op de met koningspoppen getooide vingers van één der heksen. Een gevolg van al deze spektakelgerichte elementen is wel dat de andere "klassiekere" ingrediënten van het stuk aan belang inboeten.



“Macbeth” door Footsbarn Theatre.

Macbeth is Shakespeares kortste tragedie, en veel critici postuleren dat her en der oorspronkelijke tekst is weggesneden in de ons overgeleverde tekst, hoewel het natuurlijk altijd mogelijk is dat de dramaturg gewoon een compact stuk verkoos voor zijn thema, en dan is Footsbarn Theatre op het goede spoor met zijn productie. De opvoering, die op nadrukkelijk verzoek van het gezelschap zelf niet door een pauze wordt onderbroken, resulteert in een actiestuk door een hoog speeltempo en de zopas besproken nadrukkelijk aanwezige atmosfeerschepping. Daarenboven heeft Footsbarn Theatre gesnoeid in de tekst en het aantal personages. Een gevolg hiervan is nogmaals dat veel van Shakespeares psychologische nuanceringen en subtiliteit in het uitdiepen van de titelrol is weggevallen.

Het reduceren van het aantal personages is hoogstwaarschijnlijk vooral te verklaren door een praktische overweging: de geschrapte personages (Malcolms broer Donalbain; de Schotse edelen Menteith, Angus en Caithness; Siward en Young Siward; en Hecate, die volgens heel wat Shakespeare-specialisten toch een vreemde eend in de Shakespeare-bijt is) zijn niet essentieel voor de intrige van het stuk en hun wegvallen beperkt het aantal dubbele rollen dat nu al noodzakelijk is voor de negen acteurs. Het resultaat is wel dat we een abstractere en geconcentreerder *Macbeth* krijgen: Macbeth en Lady Macbeth domineren nog sterker het stuk en veel leden van hun entourage worden anoniemer en inhoudloos, een indruk die nog wordt versterkt door de maskers die deze laatsten dragen en die hen reduceren tot functiedragers.⁴

De Schotse dimensie wordt afgezwakt doordat scènes uit bijvoorbeeld bedrijven één en vijf die respectievelijk de oorlog tussen Duncan en de rebel Macdonwald en de opvolging van Macbeth door Malcolm behandelen, ingekort zijn. Ook dit resulteert in een sterkere klemtoon op de tragische figuren van de twee Macbeths: de omkadering van de hoofdintrige door het legale koningsschap van de goede en gulle koning Duncan en zijn zoon vervaagt, zodat wat men het "happy end" met de installatie van Malcolm als bevestiging van de traditionele orde kan noemen en het schrijnende van Macbeths moord op zijn hem goedgezinde koning, worden afgezwakt. Het stuk wordt bijna uitsluitend een studie van het langzaam vvreemden van Macbeth van zijn wereld en zijn hof, en van zijn opgaan of liever ondergaan in de bovennatuurlijke wereld en orde van de "weird sisters", de bloedende dolk en Banquo's schim (die we eigenaardig genoeg voor een zo visueel georiënteerde productie niet op het toneel te zien krijgen).

In een neerslag van een gesprek met John Kilby, de zakelijke leider van het gezelschap, in het proqrammaboekje lezen we:

Bij ons staat taal op de tweede plaats. Belangrijk is het ritme. Voor het overige gaat het om wat het publiek te zien krijgt en te horen: beeld en geluid. Voor het goede begrip van het stuk hoeft je de teksten niet precies inhoudelijk te volgen, maar wel het ritme en de intensiteit. Onze theaterstijl doorkruist alle taalbarrières.

Dit blijkt, en soms wordt een passage dan ook enkel gevisualiseerd en niet uitgesproken, bijvoorbeeld wat de slag tussen het leger van Duncan en de rebellen (een gestileerd stokkengevecht) en de voorspelling van de heksen "for none of woman born Shall harm Macbeth" (4.1.80-81) betreft. In dit laatste geval mimeren de heksen hoe een groteske foetus uit de buik van een vrouw gerukt wordt, een voorafspiegeling van de vernietigende woorden van Macduff tot Macbeth tijdens hun duel, "Macduff was from his mother's womb untimely ripped" (5.7.16-17). Het gevolg is helaas dat een toeschouwer die niet goed met *Macbeth* vertrouwd is gemakkelijk de pointe van Macduffs woorden kan missen. Hetzelfde geldt voor bepaalde obscure stukken tekst die wel blijven staan, zoals bijvoorbeeld de eerste voorspelling van de heksen dat Banquo's zonen koningen zullen zijn. Men kan dit enkel begrijpen indien men weet dat James I zichzelf als een afstammeling van Banquo beschouwde en dat deze passage met andere woorden een brok vleierij (of noem het eerbetoon) vanwege Shakespeare is. Men kan natuurlijk heel goed begrijpen dat dit lid van de voorspelling niet gemakkelijk kan worden geschrapt, maar het wijst er wel op dat het geclaimde "herschrijven" van het stuk niet bepaald radicaal is en zelfs wat halfslachtig kan worden genoemd. Het snel afhaspelen van een groot gedeelte van de tekst en het visualiseren van een en ander volstaan niet om een stuk voor iedereen toegankelijk maken, tenminste als men het niet wil degraderen tot een oververoeenvoudigde versie.

Het taalgebruik en de inhoud worden niet echt aan het heden aangepast. Het is niet altijd even duidelijk waarom bepaalde stukken tekst worden aangepast en andere blijven staan. Typisch is de behandeling van de scène met de poortwachter (2.3.), een scène die bij Shakespeare komisch is met zijn spitse commentaar op de gevolgen van drankmisbruik maar die evenzeer het fascinerende motief van de hellepoothen aanboort: de poorten van het kasteel van Macbeth worden impliciet die van de hel, en wanneer Macduff en Lennox binnenkomen, wacht hen inderdaad een hels tafereel van moord en verraad. De beginmonoloog van de poortwachter valt volledig weg. Footsbarn Theatre maakt van deze scène een "modern" circusgedoe met een clowneske figuur als slaapdronken poortwachter die niet over de bult van de scène geraakt en een paar woorden Nederlands ("Ik kom ... Ik kom!") als effectje naar het Vlaamse publiek toespeelt. Dezelfde acteur speelt overigens de dokter op een analoge clowneske manier in de eerste scène van het vijfde bedrijf waar Lady Macbeth slaapwandelt. Hier karikaturiseert hij de dokter tot een

soort medicijnman, een interpretatie van het beroep die zeker op de Middeleeuwen en de Renaissance van toepassing is en uitermate lachwekkend overkomt, maar opnieuw de dramatische sfeer verstoort. Er is ook een duidelijk gebrek aan continuïteit wanneer diezelfde dokter na de zelfmoord van Lady Macbeth braafjes en dooierstijg de hem door Shakespeare toebedeelde lijnen uitspreekt. Het gevolg is dat het blijkbaar voor Footsbarn Theatre zo belangrijke ritme wordt gebroken, dat de op dit ogenblik in het stuk hooggespannen suspense wordt doorprikt zonder dat er veel wezenlijks in de plaats komt (op het, toegegeven, komische intermezzo-effect na). Dit is alweer een blijk van een niet consequent doorgedachte regie en bewerking of van een goedkoop nastreven van effect.

Het enige wat men zou kunnen inroepen ter verdediging van deze clowneske vertolkingen is dat zij de tragische gebeurtenissen relativeren en een ander, trager levensritme in tegenstelling met het koortsige van Macbeth weerspiegelen. Men kan argumenteren dat bijvoorbeeld de spanning tussen het tragische en het farcikalische in de poortwachterscène, vooral omdat de commentaar van de poortwachter over de gevolgen van drinken bewaard blijft, een belichaming is van het feit dat het normale leven doorgaat ondanks de gruwelijke moord op Duncan die juist voltrokken is. Maar of dit het wegvallen van het hellepoortmotief compenseert, zeker in het licht van de interpretatie van het stuk door Footsbarn, blijft zeker de vraag.

De moord op Duncan is in *Macbeth* trouwens het begin van een steeds sterker groeiende discrepantie tussen het levensritme van Macbeth en dat van zijn omgeving en zelfs van zijn vrouw. De Macbeths zijn aanvankelijk samen actief terwijl anderen slapen en de hele natuurlijke orde wordt verstoord door de moord op Duncan. Denken we maar aan de vele onnatuurlijke gebeurtenissen die daarmee gepaard gaan en die beschreven worden in 2.3. en 2.4:

Ross. [looks up] Ha, good father,
 Thou seest the heavens, as troubled with man's act,
 Threatens his bloody stage: by th' clock 't is day,
 And yet dark night strangles the travelling lamp:
 Is't night's predominance, or the day's shame,
 That darkness does the face of earth entomb,
 When living light should kiss it?
Old man. 'Tis unnatural,
 Even like the deed that's done.

(2.4.4.-11)



“Macbeth” door Footsbarn Theatre. Op de foto: Lady Macbeth.

Het befaamde "Sleep no more"-motief komt nu ook op de voorgrond. Macbeth vervreemdt steeds sterker van de natuurlijke orde, en dit wordt uitstekend vertolkt door Footsbarn. Soms zien we Macbeth over de rode bodem kruipen alsof hij zich in de grond wou dringen, dezelfde bodem waaruit de heksen opduiken, dezelfde bodem die lijkt te weergalmen met de slagen op de poort in de poortwachters-scène. Zijn wereld wordt die van de schim van Banquo en van de heksen. Zijn hovelingen kunnen zijn hels en moordend tempo niet meer aan en hij vervreemdt uiteindelijk ook van zijn eigen vrouw. Na zijn kroning volgt een schitterende scène waarin Macbeth vanuit de pauweverenrok van zijn vrouw tevoorschijn komt. Later zal hij haar over de grond voortslepen naar bed: hij is duidelijk haar voogdij ontgroeid en Lady Macbeths hoogmoed is letterlijk voor de val gekomen. Zij kan zich niet meer onttrekken aan haar schuld en, geïsoleerd van haar man, pleegt zij zelfmoord. Maar zelfs haar dood kan Macbeth enkel tijdelijk ontredderen en zijn eigen dood boezemt hem geen schrik in: zij zal hem immers maar naar een wereld voeren die hij in feite al bewoont. Dit is een basisidee in de interpretatie van Footsbarn Theatre. Waar in realiteit de bomen van het bos van Birnam slechts schijnbaar naar Macbeths kasteel op de heuvel van Dunsinane marcheren, is de boom van Macbeths leven al lang ontworteld, en leidt de koning een zweverig bestaan zoals belichaamd in de flardige boom van het decor. Macbeth gelooft in de illusie.

John Kilby zegt in het programmaboekje: "Onze ervaringen in regio's waar Aboriginals leven komen op de een of andere manier terug in 'Macbeth'. Hoe? Dat is voor een buitenstaander misschien duidelijker dan voor ons zelf." Het is juist dat de hele opvoering de atmosfeer van een primitieve maatschappij uitademt. In plaats van een Schots koninklijk hof krijgt de toeschouwer de indruk de "hofhouding" van een primitieve stam aan het werk te zien. In de strijdlustiger scènes hanteert Macbeth een speer en een met indrukwekkende horens versierd schild, niet meteen de wapens van een middeleeuwse Schotse koning. Bij de feestmaaltijd na zijn kroning en de moord op Banquo zit het hele hof in kleermakerszit op de grond. De grime lijkt op rituele (oorlogs)beschildering (rood en oker zijn bij de Aborigines populaire kleuren bijvoorbeeld); de omvangrijke hoofdtooi van Macbeth, het gebruik van veren en de kledij (zo Macbeth er al niet met ontbloot bovenlijf bijloopt) doen denken aan de Aborigines. Veel wapens en gebruiksvoorwerpen zijn misschien herkenbaar als Aborigine-voorwerpen, bijvoorbeeld de dierenschedel die als drinkbeker gebruikt wordt maar die Macbeth later ook tijdelijk draagt (een teken van zijn komend "hoorndragerschap" in zijn relatie met Vrouwe Fortuna, veroorzaakt door de opzettelijk misleidende voorspellingen van de heksen?). Het rode rotsvlak op de scène doet denken aan de rode Ayers Rock in het zuidwesten van de Northern Territory in Australië, één van 's werelds grootste monolieten, die heilige grotten van de Aborigines bevat.

Ook de beklemtoonde thematiek past bij een primitieve maatschappij. Zoals een primitieve stam als initiatieritueel van een jonge man vraagt dat hij zijn mannelijkheid bewijst door een bepaald dier te doden en zich dan te tooien met een attribuut ervan (tanden, klauwen, veren, pels), zo ook "tooit" Macbeth zich met het bloed van de vermoorden. Lady Macbeth eist immers de moord op Duncan als bewijs van zijn mannelijkheid.⁵ Maar het stuk is geenszins herschreven naar de wereld van de Aborigines toe. De associatie met Australië's oerbewoners komt letterlijk niet uit de verf: grime en attributen zoals een wapen en de didgeridoo zijn maar uiterlijkheden.

Nochtans zijn er in de wereld van de Aborigines elementen die Footsbarn had kunnen versmelten met de wereld van *Macbeth*. Voor de Aborigines is er bijvoorbeeld geen duidelijke grens tussen leven en dood, en zijn er nog duidelijke tekenen van de aanwezigheid van de mythische, bovennatuurlijke wezens die leven en landschap vormden tijdens de "dreamtime". Volgens hen zijn deze wezens, de natuur en de mens van elkaar afhankelijk. In het licht van wat hier besproken werd, wordt duidelijk dat dit één van de mogelijke aanrakingspunten met de opvoering door Footsbarn had kunnen zijn. Er zijn er ongetwijfeld andere. Jammer is dat Footsbarn geen duidelijke poging heeft gedaan om meer dan uiterlijkheden van de cultuur van de Aborigines in te bouwen. Het is de toeschouwer dus zeker niet duidelijker dan de leden van het gezelschap hoe die cultuur verwerkt is in hun *Macbeth*.

Ik heb wel veel punten van kritiek opgesomd maar toch moet de eindconclusie zijn dat Footsbarn met zijn productie van *Macbeth* een geslaagd en innoverend totaalspektakel heeft gebracht. Voor wie echter naar de voorstelling trok met de hoop een nieuwe, goed geïntegreerde interpretatie van Shakespeares klassieker te zien te krijgen, schoot de opvoering tekort. De klemtoon op het primitieve en de uitgebouwde bovennatuurlijke dimensie, een aspect van *Macbeth* dat doorgaans de moderne regisseur en het moderne publiek niet zo goed ligt, komen wel zeer goed tot hun recht. Maar de bewerking van Shakespeares materie was halfslachtig en toonde zeker geen echte hertaling naar het heden en de wereld van de Australische Aborigines toe met uitzondering van uiterlijke, spektakulaire aspecten. Het was symptomatisch dat Footsbarn als "encore" een indrukwekkend en massief tromge-roffel debiteerde. De toeschouwer voelde zich heel zeker meegesleept, maar kwam toch ook heel snel tot het besef dat veel uit Shakespeares stuk verworden was tot spektakel en sensatie ten koste van een doorvoeld begrijpen en beleven van de tragische figuren van Macbeth en zijn vrouw. Kortom, de opvoering bracht een levendige, onderhoudende maar weinig substantiële *Macbeth*, en Phineas Taylor Barnum zelf zou geen moeite hebben gehad om met het spektakel volk naar zijn grote tent te lokken.

Noten

1. Voor deze inleidende historiek van Footsbarn Theatre en hun *Macbeth* heb ik dankbaar gebruik gemaakt van de persmap vriendelijk ter beschikking gesteld door de organisatoren en van het programmaboekje (dat spijtig genoeg een paar steken laat vallen bij de samenvatting van de intrige van het stuk).
2. Jan Kott, *Shakespeare our Contemporary*, translated by Boleslaw Taborski. London: Methuen & Co. Ltd., 1967, p. 69.
3. Alle verwijzingen zijn naar *The New Shakespeare*-editie van *Macbeth* uitgegeven door John Dover Wilson. Cambridge University Press, 1970.
4. Volgens Maggie Watkiss, die Lady Macbeth vertolkt, hebben deze maskers overigens nog een heel praktische verklaring: zo kunnen gemakkelijk de meeste rollen door een beperkte groep acteurs gespeeld worden. Haar opmerking is te vinden in het programmaboekje.
5. Het motief van de mannelijkheid en de vruchtbaarheid is duidelijk aanwezig in het substratum van het stuk. Al zijn er waarschijnlijk één of meer kinderen voortgesproten uit het huwelijk van de Macbeths (herinneren we ons maar haar afgrijselijke woorden over de - blijkbaar door haar eigenhandig uitgevoerde - kindermoord in 1.7.54-59), ze zijn in ieder geval niet lijfelijk aanwezig in Shakespeares stuk, en het huwelijk wordt voorgesteld als onvruchtbaar. Tijdens de opvoering door Footsbarn speelt Macbeth met een stuk stof dat hij nu eens recht houdt of slap laat vallen alsof het zijn fallus was.