

Wreedheid zonder grond

Jan Lauwers houdt niet van wereldbeelden
die met elkaar de strijd aangaan,
maar van beelden, schrijft Klaas Tindemans over
Needcompany's Macbeth

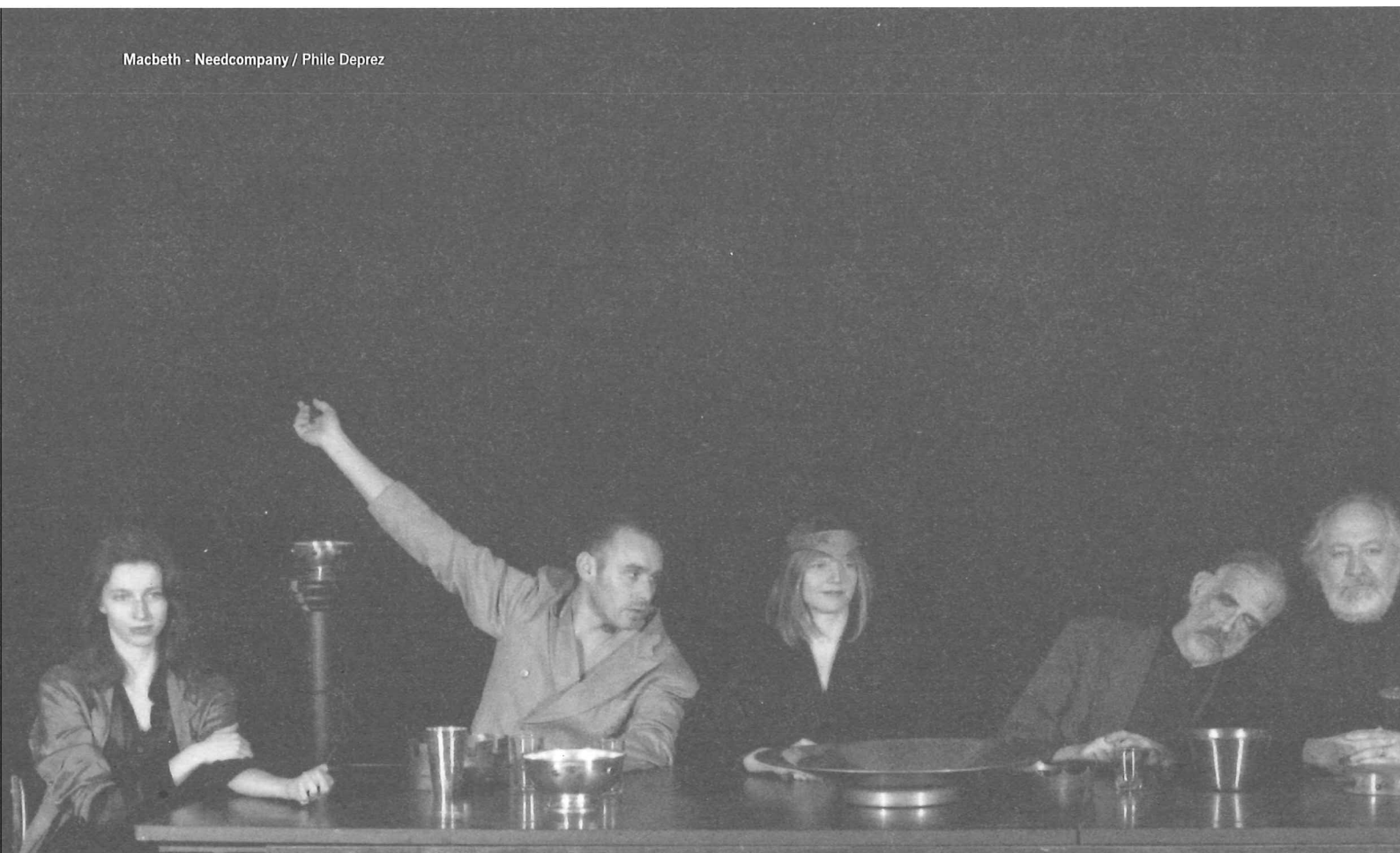
Nergens, in geen enkel ander stuk van Shakespeare, is de kloof tussen goed en kwaad zo duidelijk als in *Macbeth*. En nergens levert het verschil tussen de heilige, heldere taal van de feodale autoriteit (koning Duncan) en de pornografische, dubbelzinnige taal van het gewelddadige verlangen (de heksen) zo'n dramatische dynamiek op, zo onontkoombaar. Daarom is het een vreemde beslissing om de heksen,

als scenisch gegeven, uit een *Macbeth*-voorstelling te verwijderen, zoals Jan Lauwers doet bij zijn *Needcompany*. Nog merkwaardiger is zijn keuze voor de – technisch correcte, maar

dramatisch ondoorzichtige – vertaling van Willy Courteaux. Elke talige tegenstelling, elk hoorbaar verschil in tonaliteit is daarin opgeofferd aan filologische nauwkeurigheid. De tegenwereld is afwezig, niet zichtbaar en niet hoorbaar.

Je kan deze redenering echter ook helemaal omkeren. Precies omdat Lauwers geen polarisatie nastreeft, zoals haast alle *Macbeth*-ensceneringen dit onvermijdelijk doen, ont-

Macbeth - Needcompany / Phille Deprez



staat het beeld en het geluid van een wereld die alléén tegenwereld is. De ruwe materialen in de scenografie – een dikke stenen vloer, het ijs van de kelken, het staal van het meubilair – en de even elementaire ‘sound’ van de voorstelling – doffe microfoonklank, zonder echo, romantische (Verdi) en neo-romantische muziek – wijzen in die richting. Lauwers is daarin zelfs zo sluw dat hij de (logische) vraag, nl. hoe een tegenwereld zonder (positieve) wereld als referentiepunt denkbaar is, weet te omzeilen. Zijn spelers beklemtonen immers voortdurend de kunstmatigheid van hun spel: in de scènische middelen, in de zeggings, in de motoriek. Het bloed dat overvloedig vloeit, het is enkel ingedikt kersensap, en elke stemverheffing, elke retorische markering (de voorstelling is één groot retorisch gebaar) wordt subtiel aangekondigd. Macbeth zelf zoekt voortdurend de meest gunstige positie om het toneel (dat alleen maar toneel is, geen nagebootste zaal in een donker kasteel) te overschouwen. En koning Duncan schikt zijn tafel, alsof deze model staat voor een Laatste Avondmaal bij Francis Bacon. Lauwers lijkt dus elke metaforiek, elke neiging tot interpretatie de kop in

te drukken: het is alleen maar theater, alleen maar gruwelijke schoonheid.

Deze spanning tussen elementair ‘materialisme’ en illusievolle theatraliteit had een krachtige voorstelling kunnen opleveren, als het niet allemaal zo irritant doorzichtig was en daarmee wegsmolde in betekenisloosheid. Natuurlijk is *Macbeth* eerst en vooral een *poëtisch* drama, maar dat is een loze frase als die woorden niet naar een werkelijkheid verwijzen, al was het maar die van het theater zelf dat zich *hic et nunc* op die scène afspeelt. Natuurlijk is het belachelijk om *Macbeth* actueler te maken door hem de zware snor van Saddam Houssein of het ringbaardje van Desi Bouterse op te plakken, maar de weigering om de positieverschuivingen tussen Duncan, Macbeth en Banquo ook politiek te onderzoeken, geeft blijk van wereldvreemdheid. Natuurlijk voegt de dood van Macbeth niets toe aan het bloedbad dat al werd aangericht – Macbeth geeft dit ook impliciet toe – maar de nieuwe contradicties in een wereld die zich naïef verheugt over de verdwijning van een schurk blijven daardoor onzichtbaar. Figuren als Malcolm en Macduff geven daartoe nochtans alle aanleiding.

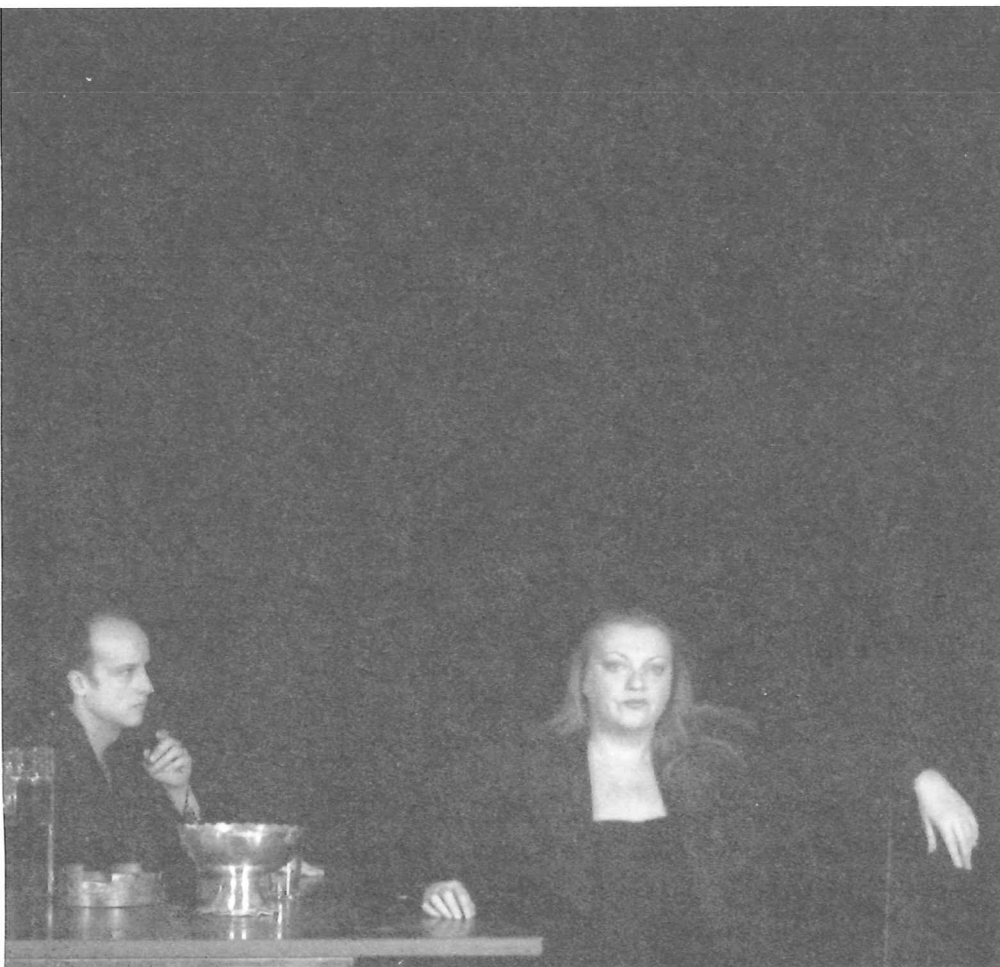
Niet voor niets laat Malcolm, in de *Macbeth*-versie van Heiner Müller, Macduff uit de weg ruimen, als laatste beeld.

De transformatie van *goddelijke* autoriteit (Duncan) in *politieke* autoriteit (Malcolm) is meer dan een neutraal historisch decor waarin een ijle sadist verzen braakt en zijn vrouw haar doodsdrijf in een erotisch schimmenspel sublimeert. Dat is althans mijn impressie bij het gadeslaan van dit (theatraal onbestaande) huwelijk van Macbeth en Lady Macbeth. Het is toch hun relatie en de daden die zij stellen om, enigszins wanhopig, deze relatie inhoud te geven, die betekenis kunnen geven aan de achterliggende politieke verschuivingen. Er komt niet veel *hineininterpreteren* aan te pas, als je stelt dat de wereld van Duncan, een wereld waarin staatsgezag en goddelijke harmonie inwisselbare begrippen zijn, door het optreden van de Macbeths definitief vernietigd wordt. Dit levert een gebroken wereld (beeld) op, waarin Malcolm met alle politieke middelen zijn gezag moet legitimeren en handhaven, goedschiks of kwaadschiks.

Misschien vindt Jan Lauwers dit alles niet interessant in *Macbeth*, en wil hij in het gedrag van Macbeth en Lady Macbeth iets heel anders blootleggen. De heksen zijn, zoals gezegd, verdwenen, maar enkele van hun verzen zijn blijven hangen, weliswaar tot naakte informatie herleid. Macbeth, net bevorderd tot heer van Cawdor, wordt bij zijn terugkeer niet geconfronteerd met de eenzame ambitie van één vrouw, maar met vele stemmen: alle acteurs vuren hun eisen op hem af, voorspelling en aansporing lopen door elkaar. Macbeth blijft de hele tijd nuchter, hij lijkt niet echt terug te schrikken voor bloedvergieten (‘Wie meer durft is geen man’: het klinkt als een gemeenplaats, akelig neutraal). Het tafereel van de thuiskomst heeft de allure van een politiek complot waarin de hoofdfiguur doet wat hij moet doen, het gekrijs van de andere samenzweerders (de ‘verstrooide’ tekst van Lady Macbeth) lijkt volstrekt overbodig. De indruk ontstaat zelfs dat heel de machtsontplooiing van Macbeth, alle doden die er vallen, op o zo fraaie wijze – wie sterft smeert wat bloed aan zijn gezicht, wast het af, gaat even aan de zijlijn staan en speelt dan verder – hem onverschillig laten. Hij bedient een moordmachine en geeft daar cynisch commentaar bij. Zelfs de verschijning van Banquo lijkt hem niet te raken, het is enkel zijn vrouw die hysterisch reageert.

Zuivere waanzin

Toch komt er hier een ommeslag in het spel. Macbeth wordt gespeeld door een vrouw, Viviane De Muynck, waardoor de geslachtelijke onverschilligheid die eerst tussen hem/haar



en Lady Macbeth heerste, verandert in spannende dubbelzinnigheid, zodra de hysterie uitbreekt. Het is niet de waanzin van een eenzame koningin, die – zoals de tekst kan suggereren – het gevolg is van het monopolie op de bloeddorst dat Macbeth langzamerhand had opgeëist. Die psychologisering is immers onmogelijk gemaakt door het concept van de samenzwering. Nee, het gaat om waanzin op zichzelf, als een zelfstandig exces, als een scheur in een rimpelloos bestaan. De verschijning van de geest van Banquo is een aanleiding, maar geen psychologisch motief. Om die zuivere waanzin lijkt het Lauwers te doen, in die mate zelfs dat hij er de dramatische voorgeschiedenis aan opoffert: tot op dat moment heeft hij enkel beelden getoond die sterk willen zijn, en ouderwets theatrale retoriek. Hij toont de buitenkant én de binnenkant van de waanzin van Lady Macbeth. Een krijsende, reutelende actrice (Ina Geerts) met openhangende kleren, nauwelijks tot spreken in staat, met een wapperend handje: dat is de oppervlakte, keurig in de traditie van Ellen Terry. En een danseres (Carlotta Sagna), een meer abstracte figuur die toneelbloed drinkt en uitbraakt, het stroomt over haar wit hemdje en kleurt haar kruis donkerrood. Hier kan ik betekenis vermoeden, in een gespannen blik op romantische pose en vulgaire plasticiteit.

Het is de enige scène waarin Macbeth zich niet op het toneel bevindt, maar het tafereel dat hij achteraf aantreft verbaast hem nauwelijks. Elk gevoel is naar binnen geslagen, hij geeft zich over aan nauwelijks zichtbare zelfkwellen, zonder schaamte, zonder behoefte ook om medelijden op te wekken. Daar krijgt zelfs de kunsttaal van Courteaux ook zin, zij het *a contrario*. Een ingetogen Viviane De Muynck dwingt deze namaakpoëzie om toch haar (of beter: Shakespeare's) geheimen prijs te geven, zij neemt haar tijd om zichzelf een absurde levensles te geven. De voorstelling kan sluiten met een beeld, even theatraal en opdringerig als alle andere poses: de doorbloede vrouw, dansend op het ritme van een dof tikkende microfoon.

Deze korte sequentie, dit vijfde bedrijf van de tragedie van Shakespeare, samengebond in sprekende beelden, vertelt in ieder geval meer over lust, dood en macht dan Lauwers' vorige voorstelling, *Snakesong, Le Pouvoir (Leda)*. Daar klonk een flauwe variatie op thema's van Georges Bataille – het mislukte mensenoffer, telkens weer herhaald – geforceerd en dus vals diepzinnig. Deze Lady Macbeth, en de verdringing van haar lijden door Macbeth zelf – de présence van Viviane De Muynck ontdoet hem bovendien van elke misplaatste mannelijkheid – toont hoe de wereld zonder God, die

van Duncan, eruit kan zien. Maar die wereld was amper te zien, de kroon van Duncan (Mil Seghers) was meer een soort marteltuig, een ijzere doornenkroon, zodat ook hier geen andere wereld getoond werd: het is wreedheid en bloed, fel en fraai belicht, maar zonder contrast. Lauwers houdt niet van *wereld*beelden die met elkaar de strijd aangaan, enkel van beelden.

Ideologische strijd

De opvoeringstraditie van *Macbeth* heeft altijd geleden onder de schijnbaar al te uitbundige beeldtaal van dit drama. Die 'poëtische' overvloed heeft historische en politieke analyses afgeremd en betekende een vrijgeleide voor nauwelijks doordachte melodramatische, existentialistische of surrealistische verbeelding. Recente auteurs – zoals John Turner, in zijn bijdrage aan het belangrijke boek *Shakespeare: the play of history* (Macmillan, 1988) – hebben er echter op gewezen hoe concreet die taal is. De metaforen zijn letterlijk ontleend aan barokke praalstoeten (de hallucinaties bij de heksen) en de verheven taal van Duncan en zijn ridders weerspiegelt tot op de letter nauwkeurig de gezagsverhoudingen in het feodale Schotland. De vereenzaming van Macbeth is in de eerste plaats het resultaat van Shakespeare's herschrijving van de geschiedenis, die alle smetten van de eerste 'unionistische' koning James I Stuart moest uitwissen. Holinshed, Shakespeare's bron, had immers Banquo medeplichtig gemaakt aan de koningsmoord, en diezelfde Banquo was de legendarische stamvader van de Stuart-dynastie. De strijd tussen goed en kwaad, het primitief christelijke perspectief in *Macbeth*, is dus vooral een verbeelding van een *ideologische* strijd. Na de dood van Macbeth en met het aantreden van koning Malcolm ziet het land (Schotland en Engeland, pas herenigd) er helemaal anders uit, de feodale idylle van Duncan is uiteengespat: dat is de merkwaaardige 'verdienste' van Macbeth, de usurpator. Tegen die achtergrond krijgt ook de waanzin van Lady Macbeth een heel andere betekenis. Zij wordt de paradoxale voorbode van een *politieke* samenleving, waarin verschillen (zoals tussen man en vrouw) telkens gelegitimeerd moeten worden. Lady Macbeth speelde een uiterst merkwaaardige rol in een proces van *emancipatie*. Zij stort in omdat Macbeth de politieke meerwaarde van haar gedrag niet wil, niet kan begrijpen. Zij zou haar kind 'het brein verplet' hebben, haar 'tepel uit zijn weke mond gerukt' hebben om de koninklijke macht te veroveren. Dat is niet niks, dat is meer dan hysterisch commentaar bij een aarzelende doder.

Ik geef het toe, het is een wat geforceerde interpretatie, maar ze is uitgelokt door dat éne krachtige moment in de *Macbeth* van Need-

company: de dissectie van de waanzin, in een beeld dat nooit in één oogopslag te vatten is. Helaas bleef de geschiedenis en de politiek voor de rest dode letter, ondanks kille stenen en ijzellijke schalen met bloed – holle metaforen voor een wreedheid die zonder grond lijkt te zijn. Ze is natuurlijk ook zonder grond, onontkoombaar én onbegrijpelijk, maar machthebbers – ridders in het feodale Schotland en politici in een slecht zittend maatpak – kunnen het (gelukkig) niet nalaten naar rechtvaardiging voor hun (wan)gedrag te zoeken. In die vergeefse rechtvaardiging krijgt de geschiedenis steeds opnieuw gestalte. In deze *Macbeth* is deze gestalte herleid tot een beeld zonder sokkel.

Klaas Tindemans