

○ Macbeth of de innerlijke ervaring - Over de ontwrichtende aard van het kwaad in Macbeth -

Macbeth is niet alleen één van de bekendste maar ook één van de meest intrigerende slechteriken uit de toneelliteratuur. Erwin Jans was als dramaturg betrokken bij de encenering die Alice Zandwijk in 2001 bij het Ro theater maakte van de tekst van Shakespeare. Volgens Erwin Jans is Macbeth niet zozeer een schets van een machtsbeluste krijgsheer als wel een illustratie van de ware aard en de grillige bewegingen van het kwaad. Hoe zeer we ook hechten aan een helder onderscheid tussen goed en kwaad, het ligt nu net in de aard van het kwaad deze grens telkens te doorbreken. Is de grens eenmaal gepasseerd, dan is er geen weg terug en gaapt een existentiële afgrond.

Erwin Jans

'Als wij waar zijn, dan zijn we het in de nacht, zodra we volstrekt alleen zijn.'
Ingeborg Bachman¹

Tragedie van de verbeelding

Meer dan eens is *Macbeth* geduid als een verhaal van ambitie en ondergang. Het stuk kan gelezen worden als Shakespeare's laatste en misschien meest originele drama op het thema van

¹ Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, (München 1991) p.73. Deze uitspraak van de Oostenrijkse schrijfster Ingeborg Bachman trof ik aan in: Laurens ten Kate, *De lege plaats. Revoltes tegen het instrumentele leven in Bataille's atheologie*, Kok Agora (Kampen 1994). Ten Kates studie is meer dan inspirerend geweest voor dit artikel.

de ambitieuze prins die uiteindelijk omvergeworpen wordt. Het is een thema dat zijn diepe *roots* heeft in de preoccupatie van de Middeleeuwen en de Renaissance met de tragedie als de val van grote en machtige mannen. De jonge Shakespeare is ongetwijfeld beïnvloed door Marlowes *Tamburlaine*. Ambitieuze prinses duiken op in o.a. *Henry VI*, *Richard III* en *Richard II*. Complexere varianten vinden we terug in Brutus (*Julius Caesar*) en eveneens in Hamlet en Claudius. Vanuit het perspectief van de subtiele uitwerking van het thema in deze laatste personages, lijkt Macbeth zelfs een terugval in een traditioneler en schematischer paradigma. Maar dit paradigma van bestrafte ambitie is duidelijk niet het meest geschikte interpretatiekader voor wat *Macbeth* vertelt. De diepgaande spirituele verandering die Macbeth ondergaat in vergelijking met andere Shakespeare-schurken, doet het stuk deze thematiek ontgroeien: 'Bolingbroke and Claudius feel their guilt, but Macbeth is shown as creating his own hell.'²

Het idee dat Macbeth zijn eigen (negatief) universum creëert, is zeer uitdagend. Hij doet dat niet alleen door zijn daden – zijn moorden – maar ook, en misschien vooral, door zijn denken. Harold Bloom noemt het stuk terecht 'a tragedy of the imagination'.³ Door zijn verbeelding – zijn voorvoelen van wat gaat gebeuren en zijn reflectie op wat is gebeurd – komt Macbeth in een wereld terecht die niet langer in termen van goed en kwaad beschreven kan worden, hoe verleidelijk dat voor de lezer of toeschouwer ook is en hoe vaak Macbeth dat zelf ook doet. Een metafysische interpretatie in termen van

² R.A.Foakes, 'Images of death: ambition in Macbeth', in: John Russell Brown (ed.), *Focus on Macbeth*, Routledge & Kegan Paul (London, Boston & Henley 1982) p.7-8.

³ Harold Bloom, *Shakespeare. The invention of the human*, Fourth Estate (London 1999), p. 517.

zondeval en schuld ligt echter voortdurend op de loer, zoals ook blijkt uit de analyse van Jacques de Visscher in zijn studie *Het geperverteerde verlangen*. De Visscher identificeert koning Duncan met het goddelijke, in de zin van goedheid en rechtvaardigheid. Macbeth wil met de moord op Duncan de plek van het goddelijke usurperen, maar dat is een contradictorische daad, aldus De Visscher: 'Al heeft er zich in dit doden een eigenaardig transfer-mechanisme afgespeeld waardoor Macbeth, zich met Duncan identificerend, het goddelijke absolutisme op zichzelf heeft willen overdragen, dan toch nog zal deze betrachting loos blijken te zijn. De daad is zo contradictorisch dat de uitvoering, metafysisch gesproken, onmogelijk is en dat de mens Macbeth hierin noodzakelijkerwijze moet mislukken. Door datgene wat Macbeth deed, neemt hij op een definitieve manier afstand van al wat Duncan voor hem vertegenwoordigt. Deze representeert veeleer het tegendeel van het profane, waarin Macbeth zich opsluit. Macbeth is niet godgelijk, maar de zondige mens die zich, in zijn door 'der Hang zum Bösen' geperverteerde Désir métaphysique, met goddelijke veren wil tooien. In hem zegeviert het kwaad. Macbeth-als-Adam vertegenwoordigt het knechtschap in plaats van de bevrijding.'⁴

Een oorlogsuniversum

Als *Macbeth* geen tragedie is over ambitie of hybris en evenmin een metafysische reflectie op goed en kwaad, welk is dan het perspectief van waaruit het stuk ons aanspreekt? De notie van het 'eigentijdse' binnen het theater is fundamenteel, maar verre van eenvoudig te duiden. Theater is wezenlijk een kunst van het 'hic et nunc', het draagt de stempel van de tijdelijkheid en de

⁴ Jacques de Visscher, 'Het geperverteerde verlangen. Ethiek en metafysiek', in: *Shakespeares Macbeth*, Acco (Leuven 1988) p.62.

vluchtigheid. Plaats en tijd, geografie en geschiedenis herschikken en herverdelen steeds opnieuw de zogenaamde universaliteit van Shakespeares werk. In 2001 speelde *Macbeth* van het Ro theater in regie van Alize Zandwijk.⁵ Voor de dramaturgie van deze encenering was de notie van een oorlogstoestand essentieel. *Macbeth* begint met een oorlog en eindigt met een oorlog. En tussen beide oorlogen in woedt nog een oorlog. Met *Macbeth* heeft Shakespeare een radicaal oorlogsuniversum geschapen. Veel meer dan ambitie, machtswellust of het noodlot, is de ervaring van de oorlog en het oorlogsgeweld het belangrijkste thema van het stuk. In een opstel over de eerste Golfoorlog heeft de Franse filosoof Jean-Luc Nancy gewezen op de terugkeer van de 'oorlog', niet als realiteit van militaire operaties (want die zijn er altijd geweest), maar als 'figuur' in ons symbolisch universum.⁶ Tot voor kort bestond de notie van 'oorlog' in het westerse politieke denken niet meer, als het ware gesublimeerd in de metafoor van de Koude Oorlog, een oorlog zonder oorlogsverklaring en zonder oorlogsgeweld (zij het dat die vrede beperkt bleef tot de westerse wereld). Het westen sprak liever van militaire acties. Anno 2003 heeft een groot deel van de wereld zich geschaard achter de 'war against terrorism'. De onduidelijke verhouding tot dat globale geweld is een van de decisieve kenmerken van het proces dat we 'globalisering' noemen.

In het voorwoord bij *Lear* (1971), zijn bewerking van Shakespeares tragedie *King Lear*, verwoordt de Engelse

⁵ *Macbeth* ging in première op 31 maart 2001 en werd hernomen op 29 oktober 2003. Bij deze voorstelling was ik als dramaturg betrokken. Wat volgt is een reflectie op de dramaturgie en regie van deze voorstelling. De citaten uit de Nederlandse vertaling van *Macbeth* komen uit: William Shakespeare, *Macbeth*, Nederlandse bewerking Hugo Claus, IT&FB Ro theater, Amsterdam/Rotterdam, 2003

⁶ Jean Luc Nancy, *Being Singular Plural*, Stanford University Press (2000) p. 101.

toneel auteur Edward Bond zijn preoccupatie met geweld als volgt: 'Ik schrijf even vanzelfsprekend over geweld als Jane Austen over de zeden en gewoonten van haar tijd. Geweld vormt en obsedeert onze samenleving en als we niet ophouden gewelddadig te zijn, dan hebben we geen toekomst meer. Mensen die niet willen dat schrijvers over geweld schrijven willen niet dat ze over ons en onze tijd schrijven. Het zou immoreel zijn niet over geweld te schrijven.'⁷ Het is een uitspraak die dertig jaar later alleen maar actueler geworden is. Sarah Kane, de jonge Engelse toneelschrijfster die enkele jaren geleden een einde aan haar leven maakte, noemde oorlog haar enige en tegelijk het enig mogelijke onderwerp: 'Voor mij is er niets anders om over te schrijven. Het is het meest dwingende onderwerp om te confronteren.' Over welke oorlog spreekt Sarah Kane? Waarom is de 'oorlog' voor haar het enig mogelijke onderwerp? Kane denkt de oorlog vanuit zijn aanwezige afwezigheid, vanuit zijn permanente mogelijkheid: 'Omdat er in Engeland lange tijd geen burgeroorlog is geweest, wil dat nog niet zeggen dat hetgeen in Bosnië gebeurt ons niet raakt.'⁸

Edward Bond lijkt te suggereren dat we op dit ogenblik in de geschiedenis een bijzondere verhouding tot het geweld hebben en dat die verhouding het morele thema bij uitstek moet zijn van de hedendaagse kunstenaar. Geweld zegt iets over ons menszijn, over onze manier van in de wereld staan en over de mogelijkheid tot een toekomst. Van de loopgraven en het mosterdgas uit de Eerste Wereldoorlog over de concentratiekampen en de atoombom tot de zogenaamde 'smart bombs' en het zelfmoordterrorisme, heeft het geweld een

⁷ Edward Bond, *Lear* (London, Methuen 1971) (Ned. vert. E.J).

⁸ Sarah Kane, in: *The Independent* 23/1/1995 (Ned. vert. E.J).

mondiale of globale dimensie aangenomen. Hoe kunnen we die nieuwe verhouding tot het geweld beter begrijpen? In haar roman *Malina* tekent Ingeborg Bachmann de volgende dialoog op tussen Malina en de ik-figuur: 'Malina: Je zult dus nooit meer zeggen: Oorlog en Vrede. Ik: Nooit meer. Het is altijd oorlog. Hier is altijd geweld. Hier is altijd strijd. Hier is eeuwig oorlog.'⁹ Het onderscheid tussen oorlog en vrede wordt tenietgedaan. Of misschien beter: het begrip 'vrede' wordt van iedere betekenis ontdaan en gaat volledig op in het begrip 'oorlog'. Oorlog geeft hier een eeuwigdurende toestand aan. Dit idee gaat in tegen onze gebruikelijke opvatting om in de oorlog en het geweld een uitzonderingstoestand te zien, een tijdelijke onderbreking van de normale toestand die gekenmerkt wordt door orde en vrede. Het is de Italiaanse filosoof Giorgio Agamben die in zijn werk op indrukwekkende wijze probeert aan te tonen dat in de moderne tijd precies de uitzonderingstoestand – de toestand waarin geweld gebruikt wordt – de normale toestand geworden is.¹⁰

De waarheid van het geweld

Voor de burgerlijke moraal is het geweld datgene wat vermeden moet worden. De beschaafde, Verlichte burgerlijke samenleving bestrijdt alle uitingen van gewelddadigheid en beschouwt geweld als haar irrationele 'buiten'. We proberen het geweld een plaats te geven, we proberen het te kaderen. We willen voor elke prijs het wilde, niet-gekaderde, 'zinloze' geweld vermijden. Onze moderne samenleving, die als geen andere geweld produceert, eist (steeds gewelddadiger) dat het geweld verdwijnt achter de coulissen, zodat voor het doek alles lijkt te

⁹ Ingeborg Bachman, *Malina* (A'dam 1985) p. 236, o.c. Laurens ten Kate, p.174.

¹⁰ cfr. Giorgio Agamben, *Homo sacer. De soevereine macht en het naakte leven*, Boom (Parrèsia 2002); Giorgio Agamben, *Etat d'Exception* (Paris, Editions du Seuil 2003).

functioneren. Maar wat als het precies de logica van het kader is, die het geweld produceert? Het kader dat een 'binnen' en een 'buiten' impliceert, dat insluit en uitsluit. Het kader dat elk geweld dat uit dat kader breekt als zinloos en gratis afdoet. Zo is de hele internationale politiek op dit ogenblik gebaseerd op de tweedeling tussen legitiem geweld en terroristisch geweld (al worden die twee posities al naar gelang het gekozen kamp anders verdeeld), waarbij het legitieme geweld deel uitmaakt van het 'binnen' en het terroristische geweld van het 'buiten'. Zo zouden we het althans het liefst zien omdat op deze tweedeling het metafysische schema van goed en kwaad kan worden geprojecteerd (wat ook constant gebeurt).

Onze verhouding tot het geweld wordt gekenmerkt door een dubbele beweging: een nadering en een verwijdering, de schok der herkenning en de onmiddellijk daaropvolgende reactie om een grens vast te leggen en te bepalen wat normaal en abnormaal is. En tegelijk bergt het geweld in zich iets dat naar een moeilijk te verdragen waarheid verwijst: 'Het gebeurt vaak dat de angst voor het geweld een angst voor de waarheid is (zonder daarmee te willen zeggen dat geweld hetzelfde als waarheid is); maar het geweld kan een signaal zijn dat een te lang ontkende waarheid gaat uitbarsten', aldus de Franse psychoanalyticus Daniël Sibony.¹¹ Geweld staat niet simpelweg tegenover het menszijn als zijn ultieme bedreiging en vernietiging. De burgerlijke samenleving in vreedstijd is niet zondermeer het goede dat tegen het geweld van buitenaf beschermd moet worden. 'Binnen' en 'buiten' staan niet als zuivere tegenstellingen tegenover elkaar. *Macbeth* is de tragedie van de onmogelijkheid van die tweedeling.

¹¹ Daniel Sibony, *Violence. Traversées* (Paris, Editions du Seuil 1998) p. 72-73 (Ned. vert. EJ).

Macbeth is een radicaal oorlogsuniversum. De oorlogen die aan het begin en aan het einde van het stuk gevoerd worden – de oorlog van koning Duncan tegen de rebellen enerzijds en de oorlog van Malcolm, een van de zonen van Duncan, tegen Macbeth anderzijds – zijn oorlogen in naam van de legitieme orde. Het zijn oorlogen die gerechtvaardigd zijn omdat ze binnen een politiek en legaal kader gevoerd worden. De oorlog van Macbeth, die begint met de moord op Duncan, is een oorlog die de legitieme orde ondermijnt. Met de moord op Duncan plaatst Macbeth zich buiten het wettelijke en morele kader van de samenleving. Iedereen die ook maar iets van Shakespeare gelezen of gezien heeft, weet dat zijn drama's vertellen over een maatschappelijke orde die tot chaos vervalt en die moet worden hersteld. Voor de middeleeuwen die Shakespeare ook nog was, is het koningschap het ultieme beeld van die orde. De figuur van de heerser, van de koning, symboliseert het hele maatschappelijke bouwwerk.

Shakespeare schreef niet alleen in een tijd van bloedige troonwisselingen en even bloedige usurpaties, maar ook in een tijd waarin de goddelijke fundering van dat koningschap en de macht ter discussie kwamen te staan. We weten dat Shakespeare *Macbeth* schreef voor koning James I, die zichzelf als een afstammeling zag van de mythische Schotse generaal Banquo, die door Macbeth vermoord wordt. Shakespeare baseerde zich op de *Chronicles of Scotland* van Holinshed waarvan een tweede druk in 1587 verscheen. Daarin is o.a. het verhaal van Macbeth, een Schotse koning, opgenomen. Shakespeare volgt dat verhaal in grote lijnen, maar zet wel een aantal feiten naar zijn hand.

Het ging Shakespeare niet om een historische reconstructie van gebeurtenissen uit de Xe eeuw. *Macbeth* is ongetwijfeld een reflectie op de functie van het koningschap en op de kwaliteiten en deugden van de vorst. Het schema 'orde – chaos – herstel van de orde' is het basisschema van Shakespeares drama's, zowel van zijn komedies als van de tragedies en de zogenaamde koningsstukken. Shakespeare als pleitbezorger van de orde, het gezag en de moraal, zo lijkt het op het eerste gezicht. Alleen besteedt hij het grootste deel van zijn drama's aan het beschrijven van de chaos, het morele verval, het kwaad, de misdaad,... Het zou een miskenning zijn van zijn ethische genie te beweren dat hij ons alleen maar wil tonen hoe het niet moet, een goed voorbeeld maar dan in het negatief.¹² Er is veel meer aan de hand in de teksten van Shakespeare dan tonen hoe het goede en de orde het uiteindelijk toch halen op het kwaad en de chaos. De meeste van zijn tragische hoofdpersonages – Hamlet, Othello, Macbeth, King Lear,... – leven in de opschorting van de orde, dragen zelfs bij tot de breuk in die orde. Hun bestaan speelt zich af in de

¹² cfr. Nietzsche: 'Wie meent dat Shakespeare's theater een morele uitwerking heeft en dat de aanblik van Macbeth de toeschouwer onweerstaanbaar verwijderd van het kwaad van de eerezucht, die vergist zich; en hij vergist zich nogmaals, wanneer hij gelooft dat Shakespeare zelf het zo gevoeld zou hebben als hij. Wie werkelijk door razende eerezucht bezeten is, ziet dit beeld van zich zelf met lust; en wanneer de held aan zijn hartstocht te gronde gaat, dan is dit juist het scherpste kruid in de hete drank van deze lust. Heeft de dichter het dan anders ervaren? Hoe koninklijk en absoluut niet schurkachtig gaat zijn eerezuchtige vanaf het ogenblik van de grote misdaad zijn weg! Pas vanaf dat moment trekt hij het 'demonische' aan en prikkelt hij vergelijkbare naturen tot navolging; – demonisch wil hier zeggen: in weerwil van voordeel en leven, ten gunste van een gedachte en drift. Geloof jij dan dat Tristan en Isolde een leer preken tegen de echtbreuk doordat zij er beiden aan te gronde gaan? Dit zou betekenen de dichters op de kop zetten: zij, zoals met name Shakespeare, zijn verliefd op de hartstochten als zodanig en niet in het minst op de bijbehorende stervensbereide stemmingen – die, waarbij het hart niet vaster meer aan het leven hangt dan een druppel aan het venster glas.' in: F. Nietzsche, *Morgenrood*, De Arbeiderspers (A'dam 1979) vert. Pé Hawinkels, p.173-174).

schemerzone tussen 'zijn' en 'niet zijn'. De filosoof William Desmond formuleert het zo: 'Het tragische stelt de geest bloot aan een radicale ervaring van verlorenheid.'¹³ De tragedie doordringt er ons met andere woorden van dat alle 'zijn' doortrokken is van verlies: 'zijn' is fundamenteel 'verloren zijn'. Tussen zijn en niet zijn: verloren zijn. *Macbeth* is wellicht Shakespeares somberste studie van die transgressie van het zijn in het niet zijn of het verloren zijn. De ervaring van de oorlog – Ingeborg Bachmanns 'eeuwige oorlog' – is een uitdrukking van dit verloren zijn, dit dwalen tussen zijn en niet zijn.

Het hart van de duisternis

Tijdens het repetitieproces van *Macbeth* verwees regisseur Alize Zandwijk meer dan eens naar een uitspraak van de Vlaamse Shakespearevertaler Willy Courteaux die het naar aanleiding van *Macbeth* heeft over 'de zwarte duisternis die over de mensenziel neerdaalt'. Het nadenken over deze formulering heeft geleid tot een aantal belangrijke keuzes in de regie en de dramaturgie: de obsessieve aanwezigheid van de kleur zwart en het eenheidsdecor. Zwart is dwingend aanwezig in de hoofdzakelijk donkere kostuums en in het decor dat uiteindelijk niet veel meer dan een zwarte doos is met daarin enkele uitgewerkte elementen, waaronder een open douche die een privé-ruimte van de Macbeths lijkt te suggereren. De ruimte waarbinnen het stuk speelt, verandert tijdens de voorstelling niet of nauwelijks. Binnen, buiten, woud, kasteel, slagveld, privé-ruimte lopen zo in elkaar over. De scènische ruimte wordt daardoor verinnerlijkt. Het decor verbeeldt niet langer de buitenwereld maar de binnenwereld. Dat Macbeth op het einde van de voorstelling zijn gezicht zwart verft, is de uiterste consequentie van de uitwissing van het onderscheid tussen

¹³ William Desmond, *Het tragische en het komische*, Boom (A'dam 1998) p.27.

binnen en buiten: zijn gezicht wordt zijn zwarte ziel. Ook Harold Bloom wijst op het proces van verinnerlijking dat zich in *Macbeth* voltrekt: 'Shakespeare's final strength is radical internalization, and this is his most internalized drama, played out in the guilty imagination that we share with Macbeth.'¹⁴ De minimale uitwerking van de karaktertekening van de andere personages is een bewuste techniek om de aandacht niet van het drama van het hoofdpersonage af te leiden. Op het monologisch karakter van *Macbeth* kom ik later nog uitvoerig terug.

In de dramaturgie van de voorstelling werd de formulering van Willy Courteaux verbonden met de film *Apocalypse Now* (1979) van de Amerikaanse cineast Francis Ford Coppola. Op het eerste gezicht een spectaculaire film over de oorlog in Vietnam, is *Apocalypse Now* bij nader toezien een reflectie op die bijzondere verhouding die de moderne mens met het geweld onderhoudt. Zoals in de omschrijving van Courteaux, gaat het in de film niet in de eerste plaats om het tonen van fysiek geweld (hoe nadrukkelijk dat ook aanwezig is), maar om wat geweld aanricht in de ziel van degene die ermee geconfronteerd wordt. Het gaat om de oorlog als 'een innerlijke ervaring'. Ik ontleen deze omschrijving, waarvan de draagwijdte nog moet blijken, voorlopig aan het werk van de Franse denker Georges Bataille.¹⁵ Voor *Apocalypse Now* baseerde Coppola zich op de roman *Heart of Darkness* (1902) van Joseph Conrad.¹⁶ De roman is het verhaal van de scheepskapitein Marlow die de Congostroom in Afrika opvaart en daar geruchten opvangt over

een mysterieuze agent Kurtz die zich in de binnenlanden ophoudt. Er wordt gezegd dat Kurtz ooit lid is geweest van een internationaal gezelschap ter afschaffing van de ruwe zeden en gewoonten. Intussen is hij echter een brutale overheerser geworden: hij moordt en plundert naar eigen goeddunken en manipuleert een hele stam inboorlingen die hem als een soort van tovenaars beschouwen. Marlow ziet het als zijn taak om Kurtz in het oerwoud te gaan opzoeken. Hij vindt Kurtz, ziek en vermagerd. Op de terugtocht sterft Kurtz aan boord van het schip. In een delirium valt hij uit tegen het oerwoud. Vlak voor hij sterft, verschijnt op zijn gelaat een uitdrukking van 'duistere hoogmoed, wreed geweld, verschrikking en hopeloze vertwijfeling, een ogenblik van volmaakt inzicht'¹⁷ en hij fluistert alsof hij een visioen wil bezweren: 'The horror! The horror!'¹⁸ De beschrijving van de gelaatsuitdrukking van Kurtz is afkomstig van de Duitse filosoof Rudiger Safranski die in zijn boek *Het kwaad. Het drama van de vrijheid* dieper ingaat op de roman van Conrad: 'Maar wat was er nu eigenlijk met Kurtz gebeurd? Die vraag laat Marlow niet los. Kurtz was niet gek geworden. Zijn verstand was tot op het laatst 'glashelder'. Terwijl hij een hele regio plunderde, afschuwelijke daden beging en mensen in zijn ban bracht, was hij op een 'beangstigende manier' toch alleen met zichzelf bezig. En dat werd zijn ziel fataal. Toen hij zichzelf zag in de wildernis, volslagen alleen, had hij zijn blik naar binnen gekeerd en was daarvan echt waanzinnig geworden.'¹⁹ Wat Kurtz gezien en gehoord heeft en wat hem waanzinnig heeft gemaakt, is volgens Safranski, dat de wildernis geen betekenis heeft: 'de wildernis ontpopt zich als

¹⁴ Harold Bloom, id., p.545.

¹⁵ Georges Bataille, *De innerlijke ervaring*, Gooi en Sticht (Hilversum 1989) vert. Laurens ten Kate en Wim Kuijt.

¹⁶ Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, Penguin Books (London 2000).

¹⁷ Rudiger Safranski, *Het kwaad. Het drama van de vrijheid*, Atlas (Amsterdam/Antwerpen 1998) p.178.

¹⁸ Joseph Conrad, id., p.118.

¹⁹ Rudiger Safranski, id., p. 179.

iets wat elke zin afwijst, zij is zo volstrekt betekenisloos, dat de naar betekenis zoekende mens zich er onherroepelijk in verliest en zich vereenzaamd voelt. In de wildernis, juist in haar woekerende levendigheid, openbaart zich de absolute contingentie.²⁰ Het hart van de duisternis is de absolute contingentie. Omdat niets betekenis heeft, kan en mag alles, valt het onderscheid tussen het moreel goede en het moreel kwade weg en is ook de menselijke existentie niet veel meer dan een toevalligheid. Sartre zal dit later met de ervaring van 'la nausée' omschrijven, Camus met het besef van de 'absurditeit' en Bataille met de 'soevereiniteit'.

Het exces

Het is niet moeilijk om in de hier beschreven ervaring een aantal verre echo's uit *Macbeth* te horen meeklinken. Zijn het niet de heksen op de heide die alle onderscheiden verwarren? 'Jullie lijken op vrouwen, maar het kan niet, met die baarden', zegt Banquo tegen de drie wezens die hem en Macbeth de weg versperren: 'Woont zo iets op onze aarde? Toch zijn zij hier.' De beruchte gelijkstelling van de heksen 'Fair is foul and foul is fair' vertaalt Hugo Claus met 'Goed is kwaad en kwaad is goed'. Op het einde van het stuk zal Macbeth de heksen uitschelden als 'duivelinnen die de waarheid logen'. Als categorieën als man/vrouw, zijn/niet-zijn, goed/kwaad, waarheid/leugen er niet meer toe doen, dan wordt inderdaad alles betekenisloos en volstrekt toevallig.

In *Apocalypse Now* plaatst Francis Ford Coppola het verhaal van Kurtz in de context van de Vietnamoorlog. Willard krijgt van zijn militaire oversten de geheime opdracht om de waanzinnig geworden kolonel Kurtz, die in de oerwouden van Cambodja

een privé-oorlog voert, te liquideren. Net als voor Marlowe uit Conrads roman is de reis voor Willard een reis naar "het hart van de duisternis." Tijdens die tocht ontdekt Willard wat Kurtz voor hem reeds ontdekt en ervaren heeft: in Bachmanns woorden 'de eeuwige oorlog'. Ik wees hoger op de twee oorlogen die in *Macbeth* gevoerd worden. Ook in *Apocalypse Now* worden twee oorlogen gevoerd: de officiële, gerechtvaardigde oorlog van de Amerikanen tegen de Vietcong en de privé-oorlog die de waanzinnig geworden kolonel Kurtz voert diep in de oerwouden van Cambodja tegen alles en iedereen. Willard komt erachter dat Kurtz niet waanzinniger is dan zijn militaire oversten. In het ogenschijnlijk gratuite, archaïsche en rituele geweld van Kurtz wordt iets getoond dat ook aanwezig is in het hart van de officiële oorlog, maar dat daarin geen plaats krijgt. Kurtz toont het exces dat de oorlog altijd is. Terwijl de militaire opdrachtgevers van Willard ervan uitgaan dat zij het exces kunnen lokaliseren (in Kurtz) en dus elimineren, wordt Willard zich bewust van de onzin en de zinloosheid van dat onderscheid. In de oorlog woedt steeds een andere oorlog: een oorlog die zich aan iedere controle, aan iedere planmatigheid, aan ieder doel onttrekt. Willard ontdekt die oorlog in de gekwelde ziel van Kurtz. De privé-oorlog die Kurtz voert is de veruiterlijking van zijn innerlijke eeuwige oorlog. De ziel van Kurtz is door die oorlog 'bezet' (Laurens ten Kate). Het is, in de woorden van Willy Courteaux, de zwarte duisternis die over de mensenziel neerdaalt. Kurtz begaat ontzettende gruweldaden en toch is hij alleen met zijn innerlijke oorlog bezig.

Daarin lijkt hij op Macbeth. Voor regisseur Alize Zandwijk is *Macbeth* fundamenteel een monoloog: de alleenspraak van een man met zichzelf, of met wat er van 'zichzelf' overblijft in de

²⁰ id., p.179-180.

confrontatie met het geweld. Het geweld is een grens. Geen uitzondering of afwijking, maar een mogelijkheid die zich steeds kan voordoen, die we altijd in ons meedragen en waarvan de concrete oorlog de duidelijkste veruitwendiging is. De oorlog zelf is de explosie en de verheviging van wat altijd reeds aanwezig is. Altijd is er de mogelijkheid dat de mens zichzelf te buiten gaat en zichzelf verliest. In het begin van *Macbeth* vertelt een bode over de vechtlust die Macbeth en Banquo toonden in hun strijd met de Noren: '(zij) hakten in de Noren (...) het was alsof zij een bad wilden nemen / in het stinkende bloed'. Geweld is hier veel meer dan een instrument voor het gecontroleerde uitschakelen van de vijand. Het geweld draagt de sporen van een 'buiten' van de subjectiviteit dat zich niet laat kennen of beheersen. Die explosie van geweld stoot ons af: 'meteen kliefde hij Macdonwalds kop dwars in twee, / van zijn kin tot aan zijn navel / en het gespleten hoofd heeft hij op een paal gezet.' We proberen dergelijk extreem geweld buiten ons kader te houden. Maar dat 'buiten' sluit ons kader in zoals de nacht de dag insluit. In de confrontatie met dat 'buiten' ervaart de mens zijn eigen 'nacht': hij bevindt zich tussen ergens en nergens, tussen iemand en niemand, verloren tussen zijn en niet zijn.

De soevereiniteit

De vraag kan gesteld worden waarom Macbeth pas in de confrontatie met de mogelijke moord op Duncan in de afgrond van de innerlijke ervaring kijkt, en niet tijdens het bloedbad op het slagveld. Het lijkt alsof ook Bataille zich die vraag heeft gesteld, zij het dat hij niet naar Shakespeares tragedie verwijst. Maar zijn analyse kan gelezen worden als een antwoord op onze vraag: 'De verschrikking van de oorlog is groter dan die van de innerlijke ervaring. De verlatenheid van een slagveld heeft in beginsel iets zwaarders dan de 'duistere nacht'. Maar in

het gevecht gaat men op de verschrikking af met een beweging die haar te boven gaat: het handelen, het plan dat met het handelen verbonden is, maken het mogelijk de verschrikking te overstijgen. Deze overstijging geeft aan het handelen, aan het plan een boeiende grootsheid, maar de verschrikking wordt op zichzelf ontkend.'²¹ De verschrikking van de oorlog wordt afgeschermd door het plan en door het handelen. Het is pas wanneer de bescherming van het plan en het handelen wegvallen, dat de verschrikking zich toont.

Dat gebeurt wanneer Macbeth de heksen ontmoet. De heksen vertegenwoordigen voor Macbeth het soevereine moment.²² Ze confronteren hem met zijn soevereiniteit: de moord die in zijn gedachten ontstaat, wordt door geen enkele instantie, door geen enkel plan of finaliteit meer gedekt of gelegitimeerd. Macbeth wordt geconfronteerd met de ervaring tussen zijn en niet zijn: 'Mijn gedachten die aan moorden denken / schokken zodanig mijn zwakke menselijke staat / dat hij gewurgd wordt in de waan / en dat er niets meer is dan wat er niet is.' Nog voor de moord op Duncan erkent Macbeth de dimensie van het niet zijn: 'Is dat een dolk die ik daar voor me zie. / Het heft wendt zich naar mijn hand. / Kom laat je pakken. / Ik kan je niet vangen. Toch zie ik je nog. / Een waanbeeld.' Lady Macbeth daarentegen ziet en hoort alleen wat er te zien en te horen valt. Macbeth ziet meer. Hij ziet te veel: een soort exces aan werkelijkheid. 'Macbeth speaks to himself in a kind of trance,

²¹ Georges Bataille, id., p.73.

²² Precies daarom zijn de heksen in de voorstelling geen weerzinwekkende of afschuwelijke wezens. Het zijn een volwassen vrouw en twee zwijgende kinderen. Voor de regisseur zouden ze kunnen verwijzen naar de slachtoffers van oorlogen, naar vluchtelingen. Er gaat van hen geen agressie uit, wel een soort van dreiging. Een van de kleine meisjes tekent een zwarte kroon op het voorhoofd van Macbeth.

halfway between trauma and second sight', aldus Harold Bloom.²³ De blik die zich beweegt tussen trauma en visioen is misschien het derde (schedel) oog waarover Bataille het heeft? 'Slechts door middel van een ziekelijke voorstelling – een oog dat zich op de kruin van mijn eigen oog opent – precies op de plek waar de argeloze metafysica de zetel van de ziel situeerde –, kan het op Aarde vergeten menselijke wezen – zoals ik mij tegenwoordig voor mezelf openbaar, hopeloos in de vergetelheid gevallen – plotseling de verscheurende val in de leegte van de hemel bereiken.'²⁴ De val in de leegte van de hemel, de val in het niets, is de ervaring van de soevereiniteit, van de oorlog, van de nacht. Van het niets dat tegelijk een exces is.

Het exces aan werkelijkheid, dat paradoxaal het niet zijn is, manifesteert zich in de geest van de dode Banquo die het banket bij de Macbeths verstoort: 'Als het graf en het knekelhuis ons terugsturen / wat wij begraven hebben, / waar moeten wij ons laten begraven? / In de maag van een gier?', roept Macbeth uit in vertwijfeling. In de encenering van Alize Zandwijk wordt dit exces nog versterkt: het lijk van Duncan, van Banquo en van Lady Macduff wordt door een van de heksen op de grond met krijt afgetekend als op de plek van een misdaad. De sporen van de moorden laten zich niet meer uitwissen. De dood, het niets, blijft de levenden bespoken. Net als Kurtz is Macbeth zich scherp bewust van de transgressie. Alleen al de gedachte aan koningsmoord vult hem met angst en schuld. Hij weet waar de andere oever ligt, al weet hij voor de moord op Duncan niet precies wat hij daar zal vinden. En ook nadien zal hij er niets vinden, alleen het niet zijn of het verloren zijn, maar dat is niet

²³ Harold Bloom, id., p.536.

²⁴ Georges Bataille, id., p.109.

iets. Het is echter ook niet niets.

Precies daarover gaat Macbeth. Dat is de innerlijke ervaring: 'Verderop spat het hoofd uiteen: de mens is niet beschouwing (slechts vluchtend heeft hij vrede), hij is smeekbede, oorlog, angst, waanzin'²⁵, schrijft Georges Bataille in zijn merkwaardige boek *De innerlijke ervaring*, een boek dat hij schreef in de aanloop van de Tweede Wereldoorlog. Het boek is geen analyse van het nazistische en fascistische geweld dat Europa in de jaren dertig overspoelde, maar een eenzame afdaling in de duisternis van de ziel, van de innerlijke ervaring, waarin Bataille wanhopig op zoek gaat naar een nieuwe verhouding tot het geweld, dat Europa intussen tot de catastrofe brengt. Bataille probeert de oorlog in zijn extremiteit te denken, dat wil zeggen in zijn niet-finalistische soevereiniteit. In de woorden van Laurens ten Kate: 'De extremiteit van de oorlog maakt derhalve dat hij zichzelf onmiddellijk onmogelijk maakt: hij richt zich tegen de evidentie van het leven, in hem explodeert elke 'zin van het leven'. In de doorstreping van elk 'om' gaat het leven zichzelf te buiten en aan deze buitenrand is er slechts één ervaring die het structureert, zonder vastigheid, zonder substantie, zonder zin: de ervaring dat men oog in oog staat met zijn eigen tragische verdwijning, met een verlies van alles, met de dood.'²⁶

De ervaring van de nacht

Het bewustzijn dat die duistere wereld, die andere oever bestaat, is reeds de 'val in de hemel' van Macbeth. Die andere oever is iets waar het bewustzijn geen vat op kan krijgen. Maar precies van die onmogelijkheid is Macbeth zich bewust: zijn

²⁵ id., p.63.

²⁶ Laurens ten Kate, id., p.209.

te veel aan fantasie is paradoxaal het bewijs van die onmogelijkheid. Dat wordt duidelijk wanneer we zijn houding vergelijken met die van Lady Macbeth. Haar nuchterheid en planmatigheid na de moord op Duncan staat in schril contrast met het pathos en de passiviteit van Macbeth. Wanneer Macbeth naar zijn handen vol bloed kijkt, jammert hij: 'Dit is een treurig zicht.' Lady Macbeth zegt hierop: 'Wat een stompzinige gedachte 'Een treurig zicht''. Voor haar is het bloed van Duncan een teken van het welslagen van de eerste stap van hun plan. De stem die Macbeth hoort is voor haar louter inbeelding: 'Ga nu, neem wat water en was die gore getuigenis van je hand.' Het komt erop aan de sporen van de moord zo snel mogelijk uit te wissen. Haar praktische verstand ontkennt de dimensie die Macbeth ziet. Verdringen is misschien een juister woord dan ontkennen: 'Na zo'n daad, na zoiets, moet je niet piekeren. Het maakt ons gek', zegt ze. Macbeth weet dan reeds dat er van een plan geen sprake meer is. Het plan behoort tot de wereld van de orde, van de tijd, van de transparantie en het overzicht. Die wereld heeft hij tezamen met Duncan vermoord. Het enige wat hem rest is de eindeloze herhaling van de akt van het doden totdat hij zelf gedood wordt. Dat heeft minder met rechtvaardigheid dan met de wetmatigheid van het geweld te maken. Dat heeft ook niets meer met het verloop van de tijd te maken. Macbeth heeft ook de tijd vermoord. Later zal Lady Macbeth de prijs voor de verdringing betalen met haar waanzin van waaruit zij alleen maar in flarden tot ons kan spreken. Maar alleen omdat Macbeth dat exces aan werkelijkheid erkent, kan hij tot ons blijven spreken in een taal die wij begrijpen. We kunnen hem volgen in zijn ondergang. Hij wil dat we hem volgen.

Door zijn monologen en zijn krachtige poëzie dwingt het stuk

ons de ervaring van Macbeth mee te voltrekken: de innerlijke ervaring, de schemerzone tussen zijn en niet zijn, het verloren zijn, het exces aan werkelijkheid... De wereld van Macbeth is er tegelijk een van te veel en te weinig, van een exces en een verlies. Beelden van het exces, zoals de verschijning van de heksen, de dolk, de geest van Banquo zijn niet alleen de tol die Shakespeare aan zijn tijd betaalde of een overblijfsel van de gebruikte verhalen, zij maken duidelijk dat de personages zich voortdurend bewegen op de grens van zijn en niet-zijn. Macbeth ziet wat er voor de anderen niet is. Spoken zijn de terugkeer van het niet zijn in het zijn. Macbeth heeft geen angst voor gevaar. Zijn doodsverachting heeft hij meer dan eens op het slagveld bewezen. Hij schreeuwt tegen de geest van Banquo: 'Kom op mij af als de harige Russische beer, als de geharnaste neushoorn, de tijger uit Azië, neem elke vorm aan, behalve deze, en geen zenuw in mijn lijf zal trillen.' Het is de schaduwwereld die Macbeth angst aanjaagt, een wereld die er tegelijk is en niet is, een wereld die weigert een concrete gestalte aan te nemen. Dat exces hangt samen met een onoverkomelijk verlies: 'Macbeth heeft de slaap vermoord, de onschuldige slaap, / de slaap die het warnet van de zorgen ontrafelt, / die de dood is van elke levende dag, / het bad van de vermoedigen, van de wonden, / van de zalf voor de zieke ziel', schreeuwt Macbeth uit na de moord op Duncan. Het menselijk bewustzijn is er enkel bij de gratie van zijn opschorting in de slaap. In de slaap sterft het bewustzijn iedere dag opnieuw. Macbeth heeft de noodzakelijke dood van het bewustzijn vermoord. Wanneer hij op het einde van het stuk verneemt dat zijn vrouw gestorven is, zegt Macbeth pijnlijk lucide: 'Zij had later moeten sterven. Dan was er tijd geweest voor zo'n woord'.

Zelfs de dood heeft iedere betekenis verloren in het nachtelijke

universum van Macbeth. Het bewustzijn van Macbeth is overgeleverd aan de slapeloosheid: de onmogelijkheid om de rusten. Macbeth roept de nacht op om zijn misdaad te verbergen: 'Sterren, verberg uw vuur / zodat het licht mijn zwarte diepe begeerte niet kan zien.' De nacht doet wat er van haar gevraagd wordt, maar gaat niet meer weg. De nacht blijft als een loodzware, dreigende atmosfeer over de wereld van Macbeth hangen. Het is geen wereld meer, maar alles wordt erdoor overstromd en verstikt. De mens wordt volledig ontmenselijkt: 'Uit, uit, stompje kaars! / Het leven is niets dan een wandelende schaduw, / een armzalige speler die op het toneel / zijn uurtje puft en kwaakt / en dan hoor je hem niet meer. Het is een sprookje / verteld door een idioot / vol gebral en geraas dat niets betekent.' Veel uitzichtslozer kan het menselijke bestaan niet beschreven worden. In zijn boek *De innerlijke ervaring* lijkt Georges Bataille dit beeld in zijn eigen idioom te herschrijven: 'De waggelende dronkelap spelen, die langzaam zijn kaars voor zichzelf aanziet; hij blaast haar uit en, schreeuwend van angst, ziet hij zichzelf tenslotte als de nacht.'²⁷ Het zijn deze woorden die door blijven klinken, lang nadat de nieuwe koning de zogenaamde orde heeft hersteld. Het lijkt alsof wet en orde slechts een dun laagje vernis zijn over de afgrond die Macbeth ons getoond heeft.

Erwin Jans (1963) studeerde Germaanse Filologie en Theaterwetenschap aan de KULeuven. Hij werkte als dramaturg in Brussel (KVS) en Rotterdam (ro theater). Op dit ogenblik is hij dramaturg bij Toneelhuis (Antwerpen). Hij doceert over theater en drama aan de KULeuven en

²⁷ Georges Bataille, id., geciteerd op cover.

aan de Artesis Hogeschool Antwerpen. Hij was redacteur van het tijdschrift *freespace Nieuw Zuid*. Hij publiceert uitgebreid over theater, literatuur en cultuur. In 2006 verscheen zijn essay 'Interculturele Intoxicaties. Over kunst, cultuur en verschil' (Epo). Hij was mede-samensteller van de poëziebloemlezing *Hotel New Flandres. 60 jaar Vlaamse poëzie (1945-2005)* (2008).

Macbeth door het Ro theater (2001)

Vertaling en bewerking: Hugo Claus; regie: Alize Zandwijk; decor: Thomas Rupert; Kostuums Valentine Kempynck (BELGAT), Roelie Westendorp; licht: Casper Leemhuis; muziek: Wim Selles; dramaturgie: Erwin Jans. Rolverdeling: Macbeth: Steven Van Watermeulen; Heksen: Esther Scheldwacht; Koning Duncan: Joop Keesmaat / (herneming) Kees Coolen; Seyton: Guus Dam; Banquo: Stefan Van de Walle / (herneming) Herman Gilis; Lennox: Paul R. Kooij; Ross: Marc De Corte; Lady Macbeth: Catherine ten Bruggencate / (herneming) Jacqueline Blom; Macduff: Paul R. Kooij; Malcolm: Marc De Corte.

Dit is een licht gewijzigde versie van een artikel dat eerder verscheen in een thema-uitgave over Georges Bataille van uitgeverij Damon: *Filosofie*, jrg. 14, nr. 1 (Budel 2004).