

97H. 37880

Prof. Dr. H. Van den Ende

DE TRAGIEK VAN HET KWAAD.
EEN ETHICOLOGISCHE HERMENEUTIEK
VAN DE RELIGIEUZE SYMBOLIEK IN
'MACBETH' VAN WILLIAM SHAKESPEARE
IN DE FILMVERSIE VAN
ROMAN POLANSKI - *eerste deel*

Jacques de Visscher
Proefschrift tot het
behalen van de graad
van doctor in de
moraalwetenschap
Promotor: Prof. dr. J. Kruijthof

SEMINARIE VOOR ESTHETICA
EN KUNSTFILOSOFIE
Blandijnberg 2 - B-9000 GENT

1 9 8 1

Faculteit der Letteren & Wijsbegeerte
Rijksuniversiteit Gent

"Je sens en moi, certains jours,
un tel envahissement du mal, qu'il
me semble déjà que le mauvais prince
y procède à un établissement de
l'Enfer". André Gide *waar?*

"Nous ne comprenons pas le mal,
mais nous comprenons qu'il est possi-
ble chaque fois qu'une liberté détourne
au seul profit du moi propre les condi-
tions sans lesquelles il n'est pas de
justification réelle pour la conscience".
Jean Nabert

i n h o u d

Woord vooraf	4
DEEL EEN:	
<u>Inleiding</u>	5
1. waarom een nieuwe studie over immorali- teit ?	5
2. waarom Shakespeares 'Macbeth' ?	10
3. waarom 'Macbeth' van Polanski ?	14
4. wat is ethicologie ?	26
5. waarom een ethicologische hermeneutiek ?	35
Kunst en hermeneutiek	35
De hermeneutiek van Paul Ricoeur	39
De plaats van de ethicologie	70
<u>Hoofdstuk één</u>	
De adaptatie van Shakespeares 'Macbeth' door Roman Polanski	75
<u>Hoofdstuk twee</u>	
Een eerste lektuur. De logische samenhang van het dramatische verloop	108
1. De actie van Macbeth	113
2. De actie van Lady Macbeth	128
Samenvattend	133
DEEL TWEE:	
De interpretatie van Polanski's 'Macbeth' in het perspectief van een psychologie, een metafysisca en een ethicologie van de immorele actie, van het feilen en van de revolte	
<u>Inleiding</u>	
1. Algemene opmerking	137
2. Onze notie van psychologie	139
3. Onze notie van metafysica	142
4. Onze notie van de hermeneutiek van het symbolische	148

Hoofdstuk één

Anatomie van het immorele actieproces	152
1. De immorele actie ontstaat in een situatie	153
Een eerste psychologische schets van Macbeth	154
De geschiedenis van de moordgedachte	160
Macbeths situatie en disponibiliteit	166
De angst van Macbeth	170
De aanvang van de immorele actie	174
De drie vrouwen op de heide	176
De oorlogssituatie	183
De verwantschap tussen Macbeth en Lady Macbeth	187
Besluit	197
2. De morele deliberatie	202
De eerste deliberatie	203
De tweede deliberatie	211
De kosmisch-metafysische dimensie van de morele deliberatie	218
Conclusie bij de morele deliberatie	223
3. De uitvoering van de daad	225
De symbolische draagwijdte van de moord	229
4. De gevolgen van de daad	239
Psychologie van de eerste reactie	239
De metafysische dimensie	248
Enkele ethicologische <u>gevolgtrekkingen met betrekking tot het schuldbesef van Macbeth en Lady Macbeth</u>	260
De waanzin van Lady Macbeth	264
Besluit bij het eerste hoofdstuk	276

Hoofdstuk twee

Anatomie van de hybris en van de metafysische revolte	
Anatomie van een mislukken	302
a. de oorspronkelijke doelstelling	303
b. de doeleinden werden niet bereikt	308
De moord op de twee lijfwachten	308
De broedermoord	312
Psychologische gegevens	313
Metafysische gegevens	329

Besluit bij de broedermoord	342
De ongelijkheid van de andere dank zij de eigen onsterfelijkheid	344
De toenemende eenzaamheid	347
De laatste strijd	361
De metafysische revolte	366
De kindermoord	367
Macduff	370
Psychologisch	370
Metafysisch	373
Malcolm	387
Extensie: Ross en Donalbain	389
Ethicologisch besluit bij dit tweede hoofdstuk	395
1. Het falen of de ervaring te mislukken	396
2. De hybris of de onsterfelijkheidswaan	401
3. De metafysische opstand	403
4. De ondergang	404
5. De relatieve bevrijding	407
<u>Algemeen besluit</u>	
1. Samenvatting van de symbolische structuren van 'Macbeth'	409
2. Samenvattende ethicologische interpretatie	417
a. de diachronie van de immoraliteit	418
b. de synchronie van de immoraliteit	429
besluit	437
<u>Naschrift</u>	
De moord als een exemplarische immoraliteit	439
<u>Bibliografie</u>	

w o o r d v o o r a f

Deze dissertatie, Tragiek van het kwaad, aan de hand van een hermeneutische analyse van de religieuze symbolen in Shakespeares Macbeth in de filmvertolking van Roman Polanski is in eerste instantie een moraalfilosofische studie, waarmee we een stap verder wensen te zetten in ons ethicologisch en moraalwetenschappelijk onderzoek.

Aanzet tot dit onderzoek dat in 1966 een aanvang nam met onze inschrijving in de afdeling moraalwetenschap, een subsectie van de sectie wijsbegeerte, is de aansporing geweest van professor J. KRUIHOF, hoogleraar in de moraalfilosofie en de metafysica, en hoofd van de afdeling moraalwetenschap. Steeds heeft hij met belangstelling en aanmoediging al onze stappen gevolgd en altijd heeft hij met aandrang erop gewezen dat we moesten publiceren en promoveren. De resultaten van onze werkkraft hebben we voor een groot deel aan zijn stimulansen te danken.

Onze erkentelijkheid gaat uit naar hem, alsook naar de hoogleraren L. APOSTEL, emeritus, en R. BOEHM, beiden van de sectie wijsbegeerte voor hun bijdrage in onze filosofische vorming. Naar aanleiding van dit proefschrift mogen we zeker professor R. THIBAU niet vergeten: zijn vele aanmoedigingen, kritische opmerkingen bij de lectuur van een eerdere versie en suggesties in verband met godsdienst en religie, taal filosofie, hermeneutiek en symboliek, die we op eigen verantwoordelijkheid hebben verwerkt, waren ons dierbaar.

Dit werkstuk kwam ook tot stand dank zij materiële hulp, bibliografische en redactionele suggesties van professor C. TINDEMANS, hoogleraar te Antwerpen, Kr. DUTHOIT, J. MERTENS, A. OVERLAET, J.-P. RONDAS, de dienst van de Seminariebibliotheek voor Engelse literatuur, de Centrale Bibliotheek, het Nationaal Filmarchief, The British Film Institute en de diensten van de Seminariebibliotheeken van de sectie Wijsbegeerte.

Gent, october 1981

DEEL EEN : INLEIDING

Deze verhandeling draagt als titel: De tragiek van het kwaad. Een ethicologische hermeneutiek van de religieuze symboliek in 'Macbeth' van William Shakespeare in de filmversie van Roman Polanski.

Waarin de tragiek van het kwaad bestaat, is uiteraard ons eigenlijke onderwerp en zal niet in deze inleiding behandeld worden, maar zal in de loop van onze verdere uiteenzettingen verhelderd worden en uiteindelijk omschreven in de ethicologische conclusies die onze verhandeling moeten afsluiten. Ook in ons essayistisch naschrift, De moord als een exemplarische immoraliteit, komen we op het thema van de tragiek van het kwaad terug.

In deze inleiding wensen we onze terreinafbakening en onze methode toe te lichten; we willen dit echter laten voorafgaan door een situering van onze verhandeling in het geheel van onze werkzaamheden.

Het overzicht van *deze inleiding* is dan:

1. waarom een nieuwe studie over immoraliteit ?
2. waarom Shakespeares 'Macbeth' ?
3. waarom de 'Macbeth' van Polanski ?
4. wat is ethicologie ?
5. waarom een ethicologische hermeneutiek ?
 - 5.1. kunst en hermeneutiek
 - 5.2. de hermeneutiek van Paul Ricoeur
 - 5.2.1. we situeren Ricoeurs model
 - 5.2.2. wat betekent een betekenisstructuur interpreteren ?
 - 5.2.3. wat betekent symboliek ?
 - 5.2.4. de geëngageerde hermeneutiek
 - 5.3. de plaats van de ethicologie.

1. Waarom een nieuwe studie over immoraliteit ?

We hebben steeds het kwaad willen begrijpen en als we nu een dissertatie over de tragiek van het kwaad schrijven, dan betekent dit niet onze eerste poging. Vier studies gaan deze verhandeling

deze def.
tragiek
+ deugd v. h.
kwaad

vooraf. Onze licentie-scriptie had als thema het kwaad in de katholieke moraal zoals die in een aantal recente moraaltheologische geschriften was ontwikkeld (1). Hier namen we de begrippen 'berouw' en 'zonde' als uitgangspunt. We bestudeerden het kwaad of de immoraliteit uitsluitend in een vrijheidsconcept dat bijna uitsluitend geassocieerd werd met keuzevrijheid en bewuste verantwoordelijkheid voor de gestelde daden. Boeiend voor ons was dat we in de moderne populaire moraaltheologie op heel wat reserves botsten jegens een opvatting die het moedwillige kwaad als gemakkelijk mogelijk achtte. We kwamen verder tot de vaststelling dat het concept van het kwaad een heel confuse plaats innam in sommige moraaltheologische stelsels, alsof men wat huiverig was om over 'kwaad' en 'zonde' te schrijven. Vooral de afwezigheid van duidelijk afgebakende omschrijvingen over de relatie tussen de oorsprong van het kwaad en Gods almacht riep moeilijkheden op.

Na het afwerken van deze scriptie zagen we in dat het problematische karakter van de vrijheid onvoldoende werd belicht; daarenboven liepen we het risico van het morele kwaad een onwerkelijk concept te maken. Met dit laatste bedoelen we dat we ons bezondigden aan een constructie van vrijheid en kwaad die onafhankelijk van elke menselijke voorwaardelijkheid en bestaanswijze werd gezien; het contextuele ontbrak teveel. We hebben bijgevolg onze studie van het kwaad hernomen. In een tweede werk (2) hebben we ons opnieuw afgevraagd wat immoraliteit was. Onze aanpak was deeltelijk anders. Als uitgangspunt gaven we de voorkeur aan een analyse van een als ethisch gevoelde situatie: de betrokkenheid van de Amerikaanse soldaat William Calley in de uitmoording van het dorp My Lai tijdens de Amerikaans-Vietnamese oorlog. Opnieuw kwamen de noties vrijheid en verantwoordelijkheid aan bod als noodzakelijke criteria om een vruchtbaar denken over het kwaad en de immoraliteit te construeren. Heel wat zorg besteedden we aan een kritiek op die denkdisciplines die in de beoordeling van gedragingen de handelingen altijd wensen te de-ethiseren. Ook gin-

(1) Een ethicologisch onderzoek naar de plaats van het kwaad in het katholiek moreel normenstelsel, met de begrippen Berouw en Zonde in de moraaltheologie van Bernard Haring als uitgangspunt. Gent, Rijksuniversiteit. Academiejaar 1971-1972, 243 blz.

(2) De immorele mens. Een ethicologie van het kwaad. Bilthoven. Ambo, 1975.

gen we uitvoerig in op de vraag naar de oorsprong van het kwaad. Ons boek verschilde in meerdere opzichten van onze licentie-verhandeling. We hadden onze ethicologie verruimd met een aantal concepten uit de Kantiaanse filosofie en met de bijdragen van de hermeneutische studies van Paul Ricoeur. Dit betekende een aanzet om het kwaad reflexief te duiden. Op die manier kwamen we tot een formulering van een model van het ethische fenomeen dat in feite volledig aansluit bij wat Paul Ricoeur 'la vision éthique du mal' noemt (1). Door deze aanpak kwamen we echter tot de vaststelling dat men in het toekennen van verantwoordelijkheid aan iemand die een verstorende daad heeft gesteld, nooit over absolute of apodiktische zekerheid beschikt. Een immorele daad is een daad die men immoreel noemt omdat men ervan overtuigd is dat de persoon die deze daad heeft gesteld dat in vrijheid en verantwoordelijkheid heeft gedaan. Een beoordeling en een veroordeling zijn dus de conclusies uit een interpretatie van een situatie. Daarenboven is deze conclusie een interpretatie waarin men een onzekerheidsfactor moet verrekenen. Over vrijheid en immoraliteit is men nooit zeker en dat iemand een vrije en immorele handeling heeft gesteld kan men nooit bewijzen. Ofschoon deze ethische realiteiten zich uiteraard in de empirische wereld manifesteren, laten zij zich geenszins, zoals Kant (2), Kierkegaard (3) en later de neo-positivisten (4) hebben geargumenteed, door de empirische onderzoeksmethodes verklaren. Het cognitief onduidelijke karakter van dit strikt ethische model van het kwaad werd nog versterkt op het ogenblik dat we ons de vragen stelden: 'hoe is het mogelijk dat iemand kwaad verricht?', 'vanwaar komt de mogelijkheid kwaad te stichten?', 'is het kwaad uitroeibaar?'. Vele wijsgeren hebben zich in de loop van de geschiedenis van het denken over deze vragen gebogen. Maar niet alleen in de filosofie werden deze vragen gearticuleerd, ook in de theologie, in de mythen en in de geloofsbelevingen en ethische bekommernis van duizenden mensen werden die vragen gesteld. Wij kwamen tot de conclusie dat het onmogelijk is om van een empirische oorsprong van het kwaad te kunnen spreken en dat deze oorsprong rationeel raadselachtig blijft.

(1) Paul Ricoeur, Le conflit des interprétations. Parijs. Seuil, 1969, pp. 296-297, 422-426; zie ook onze toelichting in De immorele mens, pp. 105-107.

(2) Grundlegung zur Metaphysik der Sitten. Stuttgart. Reclam, 1972, pp. 121-122.

(3) Angst. Amsterdam. de Gulden Ster, 19.., p. 77.

(4) A.J. Ayer, Language, Truth and Logic. Londen. Penguin, 1971, pp. 136-158.

is kwaad?

alweer met
empirisch egoïst
beoordeld?

In tegenstelling tot onze licentieverhandeling ontwikkelden we in De immorele mens een ethicologie die niet alleen een beroep deed op antropologie, filosofie en theologie, maar die ook te rade ging bij de mythische evocaties (het Paradijsverhaal uit de joodse bijbel in het bijzonder), als uitdrukkingen van existentiële oer-ervaringen. Dit bood ons de mogelijkheid om het ethische in de sfeer van de levensbeschouwing en zelfs van een oorspronkelijke en historisch gesitueerde zingeving te plaatsen. Het kwaad is op die manier niet uitsluitend een normovertreding of een tijdelijke omkering van de morele orde, de universele wet die moedwillig ondergeschikt gemaakt wordt aan de particuliere neigingen. Dit is een al te rationele afbakening. In een zingevend perspectief is het kwaad wezenlijk dubbelzinnig: enerzijds betekent het een afbraak van het eigen levensproject en van de existentiële zelfbestemming, anderzijds versteft het door het schuldbewustzijn het besef van de menselijke eindigheid en van de noodzaak dit kwaad te bestrijden. Maar op die manier hebben we een eigenlijke ethicologie van het kwaad verlaten om een ethicologie van de bevrijding te beschrijven. Daardoor kwam de vraag niet meer aan de orde of er zoiets als een 'volharden in de boosheid' bestaat. Nu willen we deze mogelijkheid niet uitsluiten. In het schuldbesef kan het kwaad, retroactief gezien, een functie in de bevrijding krijgen, maar dat hoeft niet altijd zo te zijn. Moet er niet eveneens aan een (verruimde) ethicologie van het onheil gedacht worden? Uiteindelijk wel.

Tot deze vaststelling zijn we gekomen bij twee andere studies: onze boeken en opstellen over het oeuvre van de Zweedse cineast Ingmar Bergman (1) en van de Frans-Poolse cineast Roman Polanski (2). Wanneer in een positieve levensbeschouwing en zingeving de overtuiging leeft dat het bestaan uiteindelijk zinvol is en dat dood, lijden, onrecht, vernedering en leugen niet het laatste woord zijn over de mens en zijn geschiedenis, dan wordt men in de wereld van de kunst van Bergman en Polanski niet met de hoop op uiteindelijke vervulling, bevrijding en verzoening geconfronteerd. In het heel omvangrijke cinematografisch werk van Ingmar Bergman

(1) 'Zielekanker'. Symboliek in de filmkunst van Ingmar Bergman. Wetteren. Universa, 1976; Het mensbeeld bij Ingmar Bergman, in: Media, 1979, nr. 118, pp.1-7; Ingmar Bergman en het onheil van de oorlog, in: Tijdschrift voor Diplomatie, jrg. 5, nr.2, 1978, pp. 129-138.

(2) Het bestaan als valstrik. Kwaad en onschuld in de symbolische filmkunst van Roman Polanski. Wetteren. Universa, 1982 (?)

is de onenigheid tussen de mensen en het onheil van het persoonlijke en collectieve levensproject steeds aan de orde. Het kwaad dat hier niet in een eng-ethische visie zit opgesloten, wordt dan zowel in de symboliek van de gebroken intersubjectiviteit als in de metafysische beleving niet in een totaliteit te zijn opgenomen uitgedrukt (1).

In het werk van Ingmar Bergman en Roman Polanski ontmoeten we de artistieke vormgeving van het gesitueerde menselijke onheil, waarvan het morele kwaad, als omkering van de redelijke orde, slechts een onderdeel uitmaakt. Elke ervaring van onheil laat zich niet tot de morele orde van vrijheid-plicht-kwaad herleiden en dus ook niet tot het overschrijden of verbreken van een norm uit een moraal. Nu wil dit echter niet zeggen dat bijvoorbeeld lijden, ziekte en dood, vernedering en angst geen ethische connotaties kunnen hebben, integendeel. Maar omdat zij als onheilsfactoren geïnterpreteerd worden, krijgt de ethische connotatie tegelijk een spirituele ondergrond. In de voorstellingswereld van het kunstwerk is de vrijheid niet eenduidig moreel; de vrijheid is veel ambivalenter. In de kunst krijgen de voorstellingsbeelden lijden, ziekte en dood, vernedering en angst door hun symbolische samenhang een dieptedimensie die ons vragen doet stellen naar een zingevende structuur. Lijden, ziekte en dood, vernedering en angst zijn symbolen en worden dus per analogie gebruikt om de wereld van de falende en feilende mens te evoceren (2).

In onze recente studies is echter de concrete analyse van het ethische fenomeen onvoldoende aan bod gekomen. Om de immoraliteit te begrijpen, moeten we oog blijven hebben voor wat zich in de fysische werkelijkheid afspeelt, zelfs als we niet geloven dat een zuivere empirische observatie van wat zich in de fysische werkelijkheid afspeelt ons op een beslissende manier kan vertellen wanneer een gedraging immoreel is. We weten wel dat we een visie moeten hebben om het kwaad te begrijpen en dat deze visie

(1) zie in dat verband het samenvattend hoofdstuk van 'Zielekanker!', (pp. 189-198), waarin we deze thematiek van het spirituele kwaad hebben verwoord.

(2) Iemand die dat op een krasse manier niet heeft begrepen, is de bekende Amerikaanse essayiste Susan Sontag; zie haar boek Illness as Metaphor. New York. Farrar Straus Giroux, 1978, en ons reactie hierop: Is de metafoor het spookbeeld van de zieke rede? in: Kultuurleven, jrg. 47, nr. 8, 1980, pp. 751-759.

de morele orde =
de eth. leefwijze

Waarom?

naar op wat
andere?

enkele!

uiterst complex is omdat zij zowel historische als talig-culturele, zowel diachronische als synchronische grondslagen en determinanten heeft. We hebben ons met onze eerste twee studies nagenoeg uitsluitend met de visie-vorming op het morele gedrag als handeling ingelaten; de volgende twee beperkten zich tot duidingen van situaties of levensvormen. Een detailanalyse van een gesitueerde morele handeling hebben we nog niet geschreven. Daarom vonden we dat zich een vijfde poging opdringt waarin we de verworvenheden van de vorige studies kunnen verwerken. Dit wil zeggen ^(dat we) een soort anatomie van de immorele daad moeten kunnen uittekenen, en 2) het immorele handelingsproces moeten kunnen situeren in een zingevende context, waardoor kwaad niet uitsluitend de betekenis krijgt van de inbreuk op een moraal of van de overtreding van een particulier-subjectief beleefde norm. De uitwerking van een analyse van een immoreel handelingsproces, gesitueerd in een immoreel levensproject is de uiteindelijke bedoeling van deze nieuwe studie.

2. Waarom Shakespeare's 'Macbeth' ?

Om nu ons opzet te kunnen uitwerken, hebben we geen historische of socio-psychologische situatie ter beschikking die, als het ware in een bevroren toestand, onze observatiebehoeften permanent zou kunnen bevredigen ten einde ons het voldoende materiaal te verschaffen om zowel inzicht te winnen in de stadia die op de uitvoering van een immorele daad uitmonden, als inzicht in de spirituele situatie van de mens die deze daad heeft gesteld. Het ideaal van een onderzoeker van het menselijke gedrag is natuurlijk de volledige beschikbaarheid van een totaliteit van empirische gegevens zonder onbekenden en zonder geheimen. Het lijkt ons een ijdele gedachte dit ideaal te koesteren. Men kan het statuut van ons studiemateriaal een hachelijke zaak noemen omdat we realiteiten willen beschrijven die zich wel in de fysische werkelijkheid afspelen, maar die we niet zoals door middel van een experiment in een laboratoriumsituatie als weerloze gegevens in handen kunnen houden of hebben. Raoul van Caenegem schreef destijds dat de geschiedschrijving een wetenschap is zonder experiment (1); geldt

(1) R. van Caenegem, De moderne geschiedschrijving: een wetenschap zonder experiment, in: Studia Philosophica Gandensia, nr. 7, 1969, pp. 91-103.

de auteur
geïndeneerd

van kwaad
afgevoel
kwaad
kwaad

Oh / unit
van welke feiten?

X dit niet voor elke onderzoeksdiscipline die een gebeuren tot studie-object heeft? De morele gevalstudie kan inderdaad bezwaarlijk experimenteren in die zin dat hij een gebeurtenis in een identische repetitieketen kan plaatsen. Geen enkele ethico-
 loog kan de exemplarische getuige en onbevangen observator zijn van bijvoorbeeld ^{geënceneerde} een moord, waarbij de moordenaar tegelijk zijn diepste gevoelens en meest luciede reflecties tot uiting brengt. Ook niet met video-technieken zijn voorbije handelingen te reconstrueren of te reproduceren waarbij een identiteit met de oorspronkelijke daad bereikt wordt. Zelfs als men in een rechtsgeding wil achterhalen wat er werkelijk is gebeurd, kan men toch nooit tot een exacte reconstructie komen, hoe schokkend sommige 'reconstructies' en getuigenissen ook moge zijn. Reconstructies en getuigenissen zijn in dat verband uiteindelijk geïnterpreteerde herinneringen.

?
van de feiten
getuige

Als het gebeuren zo moeilijk te bewaren valt, waar moeten wij dan ons studiemateriaal halen? Is er dan geen mogelijkheid om toch een geprivilegieerde getuige van de immoraliteit te zijn en daarbij anderen van deze privileges te laten mee genieten? Zo'n kans lijkt ons gegeven als we een beroep mogen doen op de verbeelding en de herinnering die gefixeerd worden en een eigen wereld constitueren. De vermogens van de verbeelding en de herinnering roept men al in als men voor een gerechtelijk onderzoek de reconstructie van een moord enceneert en als men de verdachten en de getuigen iets wil laten onthullen. Dit is echter voor ons onderzoek niet voldoende aangezien we ons niet willen beperken tot de anatomie van een immoreel handelingsverloop - een doelstelling die men al voor een rechtsgeding niet nastreeft - maar deze handeling ook spiritueel willen situeren. We moeten bijgevolg een imaginaire bron kunnen aanboren die niet alleen toestanden te voorschijn laat komen, maar een hele wereld met zijn metafysische dimensies creëert. Waar kunnen we dan beter terecht dan (in de scheppende verbeelding van de kunst? De kunst blijkt inderdaad in staat de geprivilegieerde voorstelling te bieden van de werkelijkheid die we wensen te bestuderen: ze kan ons het gefixeerde materiaal aanbieden dat zich geduldig eindeloos laat onderwerpen; ze evoceert een gebeuren dat voor repetitie vatbaar is. Ethicologen zijn zeker niet de enigen die van de kunst

maar g wil je antwoorden geeft, u of om nage niet antwoadt!

gebruik maken. Psychologen, psychiaters, historici, criminologen (1) en zelfs fysici doen een beroep op allerlei facetten van de kunstzinnige verbeelding, hetzij als geschikt illustratiemateriaal voor hun theoretische bevindingen, hetzij als empirisch materiaal voor onderzoek, hetzij als inspiratief materiaal voor te gebruiken paradigma's zowel voor het onderzoek als voor de theorievorming. Sigmund Freuds Oedipus-model mag hier wel als voorbeeld gelden. Welnu, ook wij doen een beroep op een bekende literaire tekst, met name het Macbeth-drama van William Shakespeare, dat, zoals we zullen trachten aan te tonen, zo rijk aan materiaal blijkt te zijn dat het ons toelaat die anatomie van de immorele actie met zijn subjectieve en objectieve, situationele en metafysische componenten te beschrijven. De tekening van de Macbeth-figuur is zo treffend dat we bij het voltrekken van zijn handeling tegelijk die geprivilegieerde observators kunnen zijn van zijn motivaties en overwegingen en bijgevolg aan zijn 'vie intérieuere' kunnen deelnemen.

Dat het Macbeth-drama voor ons opzet in aanmerking komt, hoeft eigenlijk geen betoog. Wie zal vandaag nog betwisten dat dit werk klassiek is in zijn soort? Macbeth geldt als het prototype van iemand die in de boze ambitie volhardt en ons daarenboven al zijn overwegingen meedeelt. G.W.F. Hegel was destijds in zijn Vorlesungen über die Aesthetik heel treffend toen hij zei: "So bestimmt zum Beispiel der Macbeth sein Charakter zur Leidenschaft des Ehrgeizes. Anfangs schwankt er, dann aber streckt er die Hand nach der Krone aus, begeht Mord, um sie zu erlangen, und sie zu behaupten, stürmt er durch alle Grausamkeiten fort. Diese rücksichtslose Festigkeit, die Identität des Menschen mit sich und seinem nur aus ihm selber hervorgehenden Zweck gibt ihm ein wesentliches Interesse. Nicht die Achtung vor der Heiligkeit der Majestät, nicht der Wahnsinn seiner Frau, nicht der Abfall der Vasallen, nicht das hereinstürzende Verderben, nichts macht ihn wankend - himmlische und menschliche Rechte, vor nichts tritt er zurück in sich, sondern beharrt. Die Lady Macbeth ist ein ähnlicher Charakter, und nur das abgeschmackte Geschwätz einer neueren Kritik hat sie können

(1) Zie in dat verband een boek dat hier later nog ter sprake komt: B.V.A. Röling, Misdaad bij Shakespeare. Deventer. Kluwer, 1972, vooral pp. 29 e.v. waarin Röling schrijft over het noodzakelijke verbeeldingstalent voor de beoefening van de biografische en autobiografische methode in de criminologie.

für lieb^evoll halten. Gleich bei ihrem Auftreten (I.5), als sie den Brief Macbeths, der das Zusammentreffen mit den Hexen und deren Prophezeiung 'Heil dir, Than von Cawdor ! Heil dir, der noch König sein wird' berichtet, ruft sie aus: 'Glamis bist du und Cawdor - und sollst sein, was dir ward verheissen. Aber ich fürchte deinen Sinn (thy nature); er ist zu voll von der Milch menschlicher Milde, um den nächsten Weg zu ergreifen'. Sie zeigt kein lieb^evolles Behagen, keine Freude über d^as Glück ihres Mannes, keine sittliche Regung, keine Teilnahme, kein Bedauern einer edlen Seele, sondern fürchtet nur, der Charakter ihres Mannes werde seinem Ehrgeiz in den Weg treten; ihn selber aber betrachtet sie nur als ein Mittel; und dabei ist kein Schwanken, keine Ungewissheit, kein Besinnen, kein Weichen - wie zunächst noch bei Macbeth selber -, keine Reue, sondern die reine Abstraktion und Härte des Charakters, der, was ihm gemäss ist, ohne weiteres durchführt, bis sie zuletzt bricht. Dieser Bruch, der bei Macbeth, als er die Tat vollführt hat, von aussen her auf ihn heranstürmt, ist in dem weiblichen Innern der Lady der 'Wahnsinn'(1).

Er zijn uiteraard nog vele andere auteurs aan te halen die iets specifiek in de geschiedenis van Macbeth en Lady Macbeth hebben gezien. Wie vond niet een massa inspiratie voor meditatie in heel wat Shakespeare-stukken? Maar het is niet onze bedoeling hier een anthologie van allerlei uitspraken in elkaar te steken. Wat we willen stellen, is dat we Macbeth een schoolvoorbeeld kunnen noemen voor een moraalfilosofische of ethicologische studie. Trouwens zo'n werken werden in de ene of andere richting al of niet uitvoerig geschreven (2) en in de loop van onze verhandeling komen we op deze studies nog zeker terug.

Natuurlijk is Macbeth niet het enige prototype van het kwaad in de literatuur; er zijn nog, en wellicht evenwaardige, voorbeelden te noemen. We denken maar aan de vele studies die aan de figuren uit het oeuvre van Dostojevski werden gewijd (3). Voor de be-

(1) G.W.F. Hegel, Vorlesungen über die Aesthetik. Stuttgart. Reclam, 1971, pp. 639-640.

(2) We denken in de eerste plaats aan de al geciteerde criminologische studie van B.V.A.Röling en aan de dissertatie van W.H.Toppen, Conscience in Shakespeare's 'Macbeth'. Groningen. Wolters, 1962.

(3) Cfr. Paul Evdokimov, Dostojevsky et le problème du mal. Parijs. Desclée de Brouwer, 1978(2); Henri de Lubac, Le drame de l'humanisme athée. Parijs. 10/18, 1944(1965); Stewart R. Sutherland, Atheism and the Rejection of God. Contemporary Philosophy and 'The Brothers Karamazov'. Oxford. Basil Blackwell, 1977.

↑
 heeft problemen van de
 verstaanbaarheid

Bradley
 Jan Kott

Self-fulfilling prophecy!

langstelling die we voor een bepaalde visie op het kwaad opbrengen, hadden we evengoed een studie aan Raskolnikov, de hoofdfiguur uit Dostojevski's Schuld en boete kunnen wijden. In deze roman immers, zoals trouwens ook in De gebroeders Karamazov (1), vinden we zowel een analyse van de verschillende stadia in het immorele handelingsproces, als een spirituele en metafysische situatie van het morele kwaad. Er zijn voor ons echter twee praktische redenen om de Macbeth-studie boven de Raskolnikov- of Karamazov-studie te verkiezen. Ten eerste: we zijn helemaal niet vertrouwd met de Russische taal, zodat we geen oorspronkelijke kennis van Dostojevski's oeuvre hebben, terwijl we daarentegen Shakespeare's Macbeth in het Engels kunnen lezen. Ten tweede: Macbeth hebben we leren kennen tijdens het opstellen van ons boek over de symboliek van kwaad en onschuld in het filmkunstwerk van Roman Polanski. Toen we ons uitvoerig met dit Shakespeare-drama inlieten, werden we met de ethicologische rijkdom van dit werk getroffen (2). Bij wijze van spreken, hebben we het dus aan Polanski te danken dat Macbeth ons vandaag zo veel te bieden heeft. Dat we nu de Polanski-versie als studiemateriaal voor onze dissertatie hebben gekozen, past volledig in ons werk. Er zijn echter meer redenen.

3. Waarom de 'Macbeth' van Roman Polanski ?

De aanwezigheid van een Macbeth-vertolking in het film-oeuvre van Roman Polanski is een eerste aanleiding geweest om ons met deze versie en met Shakespeare grondiger in te laten. Dit kan echter geen voldoende reden zijn om aan de Polanski-vertolking een dissertatie te wijden. Er zijn dus meer redenen.

Ten eerste: er is de concrete invalshoek waarin Shakespeare's Macbeth benaderd wordt. Een toneelstuk, zoals een klassieke muzikale compositie, is als dusdanig een 'abstractum' en leeft dus slechts dank zij de vertolkingen. Zoals een componist schrijft de toneelauteur alle gegevens van het uit te voeren geheel op.

(1) Terloops verwijzen we hier naar de inspirerende studie van Horst-Jürgen Gerigk, Les deux lectures des 'Frères Karamazov'. Une interprétation dans la perspective de le 'Métaphysique des Moeurs' de Kant, in: Archives de Philosophie 41, 1978, pp.201-219; zie ook onze kleine studie: De angst als een werkelijkheid van het morele leven, in: Kultuurleven, jrg.47, nr.8, 1980, pp. 738-742.

(2) Een kleine voorstudie tot onze verhandeling werd al gepubliceerd als Media-cahier nr.319. Brussel. Cedoc-uitgave, 1979, pp. 1-39.

prototypes, 1 "en bepaalde visie" ?
 d.p. 39
 hypostasering?
 d.p. 69
 d.p. 51-52
 Uccini-interview
 lalen
 t.53
 wat is het
 taal!
 p. 54 29.
 7/12
 p. 66
 p. 67 a.p.
 p. 70
 p. 73
 p. 75
 en p. 70
 Nauphan
 shows!
 van de...
 Claster of

Zonder het werk van de uitvoering zelf blijft het toneelstuk echter dode letter. Leest men Macbeth dan maakt men kennis met een tekst: dialogen, zelfbespiegelingen van de personages en enkele weinige plaatsaanduidingen. Dit is geen toneelstuk. Deze tekst biedt alleen de basisgegevens voor een mogelijke uitvoering, die altijd een adaptatie vereist. Hoe de tekst moet worden uitgevoerd, is aan anderen overgelaten. Het resultaat kan heel verschillend zijn, zoals sommige vorsers uitvoerig hebben aangetoond (1). Zo'n verschillen zijn onvermijdelijk: de regie-aanwijzingen van Shakespeare zijn nagenoeg afwezig, wat aan de regisseurs de gelegenheid heeft gegeven een eigen interpretatie uit te werken. We geven een voorbeeld. In de Folio-uitgave van 1623 is er geen vermelding van de leeftijd van de 'dramatis personae'. Zijn Macbeth en Lady Macbeth jong of oud? Hierover bestaat geen uitsluitel; de regisseurs doen hiermee wat ze willen. Gaat men de geschiedenis van de uitvoeringen na, dan ontdekt men een grote verscheidenheid. Nogmaals, dit is analoog met de uitvoering van een muziekstuk: tempi, accenten, forte's en piano's verschillen van dirigent tot dirigent, van vertolker tot vertolker. Als hoorfenomeen komt een muzikale compositie slechts door de effectieve uitvoering, vertolking of interpretatie tot ons. Dit geldt ook voor een toneelstuk; de neergeschreven tekst bevat de fundamentele gegevens omtrent de mede te delen boodschap in de vorm van dialogen en andere uitspraken, die op hun beurt de indicaties bevatten omtrent de handeling. Aangezien dé Macbeth niet bestaat en slechts in de vertolking leeft, hebben we ons niet beperkt tot de geschreven tekst zoals die in zovele gepubliceerde uitgaven is terug te vinden. Voor de toegang tot het 'abstractum' kwam de recente film-adaptatie van Polanski van pas waardoor we voor de duiding van de symboliek ook over een massa extra-textuele gegevens konden beschikken.

Ten tweede: zoals al geschreven viel onze keuze op de cinematografische uitvoering van de Pools-Franse cineast Roman Polanski. Hiervoor hebben we toch enkele argumenten die zich niet langer tot

(1) Dennis Bartholomeusz, Macbeth and the Players. Cambridge. University Press, 1978(2); Marvin Rosenberg, The Masks of Macbeth. Berkeley. University of California Press, 1978.

Met
juist

aan toe als
evidentie
leuk

voornamelijk het probleem
reprezentatie in het
probleem, versie

een aanleiding herleiden, maar die een onmiddellijk verband hebben met ons ethicologisch opzet:

a) de recente cinematografische uitvoering biedt het voordeel dat zij reproduceerbaar is. Een toneelvertolking op de planken gaat in het niets op na de uitvoering; daartegenover ligt de cinematografische uitvoering vast en kan die in beginsel steeds opnieuw door de projectie worden hernomen. Dit enorme voordeel komt tegemoet aan onze observatiebehoeften inzake de mogelijkheid van een empirisch gefixeerd studiemateriaal (1).

b) de cineast Roman Polanski is een filmkunstenaar die het thema van het kwaad in de tien langspeelfilms, die hij tot nogtoe heeft gemaakt, centraal heeft gesteld en er een tragische dimensie heeft aan verleend (2). Om dit aan te tonen, geven we hier een kort thematisch overzicht van het Polanski-oeuvre.

1. Noz w Wodzie ('Het mes in het water' - 1962) evocert de mens als een bedrieger in de alledaagse intersubjectiviteit. De hele film speelt zich nagenoeg op de yacht af van het verburgerlijkte echtpaar Andrzej en Krystyna waar ze na de werkuren tijdens het weekend hun (versteend) levensritueel uitvoeren. Als ze naar aanleiding van zo'n uitstapje een onbekende meenemen en menen met hem een overmoedig spel te kunnen spelen, krijgt het gebeuren een wending waardoor hun bestaan op een exemplarische manier van zijn zekerheden beroofd wordt. Alles wordt onzeker. Men kan in het toekomstige leven van Andrzej en Krystyna misschien een loutering verwachten, maar in ieder geval is geen enkel onschuldig spel meer mogelijk. De onbekende, die toevallig op hun weg verscheen en omwille van het overmoedige avontuur werd meegenomen, heeft alles definitief anders gemaakt.

2. Repulsion (1965) is de tragische geschiedenis van Carol Ledoux die een smetteloos bestaan wil leiden en zich bijgevolg niet met de wereld wil vermengen. Ze ontketent, door haar isolement en door haar walging voor de als onrein geïnterpreteerde wereld rondom

(1) cf. supra pp. 10-11.

(2) Zie in dat verband onze studie ter perse: Het bestaan als valstrik. Kwaad en onschuld in de symbolische filmkunst van Roman Polanski; zie ook: Jacques Belmans, Roman Polanski. Parijs. Seghers, 1971; Ivan Butler, The Cinema of Roman Polanski. New York. Barnes, 1970; Pascal Kané, Roman Polanski. Parijs. Cerf, 1970; Thomas Kierman, Repulsion. The life and times of Roman Polanski. Londen. New English Library, 1981.

cf. kopstuk + def.?

18 (19/20)

Hume - beh -
peli

cf. tragisch.

haar, een situatie waarin de innerlijke destructiemogelijkheden van het bestaan kunnen losbreken tot ze alle zelfstandigheid verliest en wel een bezetene lijkt in de macht van het diabolische. Door het absoluut zuivere te willen, gaat ze aan zichzelf ten onder.

3. Cul-de-sac (1966)(1) is andermaal geen hoopgevende film. Interpretatief komt het ons hier voor dat Polanski wil duidelijk maken dat een mens niet zonder iets absoluuts hoopvol kan leven. Maar tegelijk toont de cineast aan dat het absolute de mens vernietigt. Het is een teken van vrijheid als de mens 'uit zichzelf kan treden' in de zin dat hij de grenzen van zijn mogelijkheden tracht te verleggen. Maar uiteindelijk betekent dit in deze film dat de mens zich in een 'cul-de-sac' begeeft en bijgevolg zijn ondergang tegemoet loopt waarvoor geen genade bestaat.

4. The fearless Vampire Killers (1967)(2) is stilistisch ^{een kolder} film en verhaalt hoe Professor Abronsius, hoogleraar te Königsberg, het kwaad wil uitroeien - er is een duidelijke allusie op Immanuel Kant - door in Transsylvanië alle vampiers te gaan doden. Dit is natuurlijk een overmoedige aangelegenheid. Zijn poging mislukt niet alleen, maar in zijn haast om na een aantal turbulente gebeurtenissen het oord van het kwaad te ontvluchten, verspreidt hij, zonder het te weten, over Europa de hele vampierenplaag en bijgevolg ook het kwaad (3).

5. Rosemary's Baby (1968), een cinematografische adaptatie van de gelijknamige roman van Ira Levin (4), is de evocatie van de weerwraak van het irrationele in een al te rationele - zelfs katholieke - wereld. Het lieve katholieke meisje, Rosemary, dat met haar man, Guy Woodhouse, zo graag op de zevende verdieping van een oud flatgebouw in Manhattan, de Bramford, wou wonen, brengt er in de nacht van 24 op 25 juni (dus niet op de dag van

(1) Van deze eerste drie films (Het mes in het water, Repulsion en Cul-de-sac) werden de scenario's gepubliceerd: Roman Polanski (in samenwerking met Gerard Brach), Three Film Scripts. Londen. Lorrimer, 1975.

(2) cf. Roman Polanski (in samenwerking met Gerard Brach), Le bal des Vampires. Parijs. L'Avant-Scène-Cinéma, nr.154, januari 1975.

(3) Deze film, een Amerikaanse produktie, werd in de Verenigde Staten gecensureerd op de eindsequentie: de verspreiding van het kwaad werd weggesneden.

(4) Ira Levin, Rosemary's Baby. Londen: Michael Joseph, 1967.

grijp er? ()
hoe moet ik
vrijheid, om
er te zijn?

de geboorte van het licht, maar op de dag dat de duisternis zich opnieuw traagjes, dag aan dag, zal uitbreiden) een kind van Lucifer ter wereld. Kort na de geboorte kreeg dit satanskind bezoek uit alle windstreken. Dit mensenkind zou door de mensen verheerlijkt en nagevolgd worden. In de dialectiek van onschuld en schuld helpt de onschuld het kwaad in de wereld gestalte geven als het gevolg van het feit dat het rationele al te irrationeel met het irrationele is omgesprongen (1).

6. Macbeth (1971): zie verder.

7. What ? (1972)(2) bevat een dubbele beweging. Enerzijds krijgen we een uitbeelding van een soort purificatie van het meisje Nancy, die de onschuld zelf lijkt, door de nederdaling in de onderwereld, waar ze door de geestelijke en lichamelijke veranderingen (onder andere voor haar rationalistische geest ongerijmde herhalingen van gebeurtenissen en de sadomasochistische ontmaagding) haar naïeve onschuld heeft verloren. Anderzijds is Nancy de derde dag uit die onderwereld kunnen verrijzen, nadat ze, door een prins van de aarde naar zijn oorspronkelijke bestemming terug te brengen, een stuk chaos heeft gecreëerd. Naakt vlucht ze uiteindelijk door het onweer met een vee-transportwagen, die naar Konstantinopel reist.

8. Chinatown (1974) is een radikaal tragisch werkstuk omdat in de hier opgeroepen wereld de wortels van het menselijke bestaan, zelfs van elk bestaan dat naar een Transcendentie verlangt, door een dualisme zijn gedesintegreerd en door een alles overwoekerend kwaad worden aangetast. De almacht is hier het kwaad, terwijl het vruchtbaar-spirituele beginsel door deze almacht verdelgd wordt zonder kans op verrijzenis. Méér nog: als een al te overmoedige mens, Jake Gittes, tegen dit kwaad ageert, breekt het onheil in alle heftigheid uit, terwijl het juist niet de indruk wekt kwaad te zijn. In dit universum blijft de zoekende, de misschien al te zekere en al te zelfgenoegzame mens, zonder het licht van de wijs-

(1) zie onze kleine studie: Rosemary' s Baby van Roman Polanski, in: Kultuurleven jrg. 36, nr. 5, juni 1969, pp. 367-371.

(2) Roman Polanski (in samenwerking met Gerard Brach), What ? Londen. Lorrimer, 1973.

of eddy. kopie
16 1979
X
↓

heid, met de brokstukken van zijn onmacht achter (1).

9. The Tenant (1976)(2) is een andere variante op het levensverhaal van de mens die altijd de vreemdeling is en die het leven niet zonder kleine (of grote) bedriegerijen kan veroveren. Veiligheid is er echter nooit en elke verovering schijnt een grensovertreding van de eigen eindigheid. Als huurder is de mens fundamenteel een tijdelijk wezen; daarenboven kent niemand de huurprijs van zijn bestaan. En tenslotte onderneemt elke mens een poging om de uiteindelijke consequentie van de huur, namelijk het ingecalculeerde einde van de termijn, uit de weg te gaan. De wereld van de protagonist, de Franse staatsburger in Parijs met de vreemde naam Trelkowsky, verleidt er hem toe een oplossing te zoeken door een uitzinnige uitweg te kiezen: een demonstratieve zelfmoord die een ceremoniële ondergang is.

10. Tess (1979)(3) is een echte romantische tragedie die een soort fatalisme in het bestaan toont. Namelijk de illusie een zuivere ziel te willen zijn tegen de listen van de duivel in. Niemand heeft macht over de Prins der aarde en er is de onverbiddelijke realiteit dat men verloren is als men op zijn levenspad de duivel heeft ontmoet. En misschien ontmoet men de duivel vlugger in de mate men heel zuiver wil zijn en men zich van de wereld wil distancieren. De afstandsname van Tess, de fiere dochter van de gedegenererde boer, is heel opvallend. Door haar extreme zuiverheid, rechtzinnigheid en drang om haar integriteit te bewaren, heeft ze zich 'en marge' van de wereld gehouden. Tess is als het ware de menselijke ziel die zich niet in een lichaam wou incarneren en zich slechts wou verbinden met een engel. De film toont het dualisme van de desincarnatie en het is hetzelfde dualisme dat weigert van deze wereld te zijn en de duivel in deze wereld te erkennen en te herkennen. Verliest de ziel zich in de hybris van de zuiverheid en van de onschuld, dan negeert de ziel

(1) Zie onze kleine studie Een net van boosaardigheid, in: De Bazuin jrg. 58, nr. 15, 11 april 1975, pp. 3-4.

(2) Gemaakt naar de roman van Roland Topor, Le locataire chimérique. Parijs. Buchet-Chastel, 1976; zie ook onze studie: Le locataire van Polanski. Brussel. Cedoc (Media-cahier nr. 29), 1977, pp. 1-20.

(3) Een selectieve verfilming van de roman van Thomas Hardy, Tess of the d'Urbervilles, a Pure Woman. London, 1891 (Penguin 1979); zie onze kleine studie: De duivel is niet te doden, hij behoort tot deze wereld, in: De Bazuin jrg. 63, 25 april 1980, pp. 6-7.

de realiteit van de wereld en dus ook van de inwerking van de duivel en dan is de ziel ook niet langer levensvatbaar. Tess, die uit haar bestaan wou uitstijgen na de mededeling van de plaatselijke priester aan haar vader dat de familie van adellijke afkomst is, vindt in het bestaan, waarvan ze deel blijft uitmaken, niets anders dan een valstrik die haar ondergang wordt.

Macbeth past nu wel volledig in dit oeuvre waarvan we de kern thematisch hebben gedeut. Hoe vaak treffen we niet het motief aan van de hybris, van het willen uitstijgen uit het 'hic et nunc' om dan uiteindelijk verstrikt te geraken in een onheilssituatie waarvoor men toch niet volledig schuldig is? Hoe vaak ook wordt het hele universum niet als van het kwaad doordrongen voorgesteld? Hoe vaak zien we de mens niet als een kleine of grote bedrieger optreden om door list aan de valstrik van het bestaan te ontsnappen? Hoe vaak tenslotte tekent Polanski ons niet die immer falende en feilende mens? Polanski is echt een cineast van het tragische en daarom wekt het geen verwondering dat deze Poolse-Franse filmkunstenaar ook het Macbeth-drama heeft vertolkt. De protagonist uit het Shakespeare-stuk is ook iemand die zich zoals George in Cul-de-sac, Jake in Chinatown of Tess in de gelijknamige film laat verleiden om de grenzen van zijn mogelijkheden zo te verleggen dat werkelijk schijn te worden wat nauwelijks of niet mogelijk was, maar waarbij die werkelijkheid uiteindelijk illusoir is en de illusie zijn ondergang wordt. Dit is nog maar de psychologische duiding. Op het metafysische betekenisniveau, en dus symbolisch geïnterpreteerd, is Macbeth, zoals Andrzej in Het mes in het water, Abronsius in The fearless Vampire Killers of Trelkowsky in The Tenant diegene die tegen de Transcendentie in de autonome mens wil zijn en bijgevolg eigenmachtig wil heersen over goed en kwaad zonder de eigen eindigheid te onderkennen. Ook dit blijkt in Polanski's oeuvre een leugen of een waanbeeld te zijn. Macbeth is ontegensprekelijk een Polanski-figuur en de cinematografische bewerking van het klassieke toneelstuk mag zeker beschouwd worden als een passend werk in het globale oeuvre van de cineast zonder dat dit werk afbreuk doet aan de homogeniteit van dit globale oeuvre (1).

(1) Niet iedereen deelt onze mening. We denken aan Jean Leirens in een uitvoerige recensie, Un 'Macbeth' décevant de Roman Polanski, in: La revue générale, 1972, nr. 6 (septembre), pp. 99-102. Hij argumenteert als volgt: "D'où vient que son Macbeth nous dé-

edel
aken

14

çoive ? A la réflexion, ce demi-échec n'est pas si surprenant. La pièce de Shakespeare ne laisse aucune place à l'humour. Or, l'humour est l'une des composantes les plus importantes de la personnalité et de l'oeuvre de Polanski. Chaque fois qu'il fait trop pencher la balance du côté de la tragédie ou de l'horreur, il manque en partie son but. En outre, l'oeuvre de Shakespeare est une méditation sur le destin de l'homme. Macbeth est-il conduit au régicide par la prophétie des sorcières qui l'incitent à donner le 'coup de pouce' nécessaire à l'Histoire ou bien son acte était-il inéluctable ? La pièce pose de manière très explicite le problème de la liberté de l'homme, ce qu'avait fort bien vu Orson Welles dans son adaptation. Je ne crois pas que Roman Polanski était particulièrement désigné pour traiter pareil thème et rejoindre, de ce fait, la problématique shakespearienne. Il est beaucoup plus sensible à un climat, à un ton qu'à une donnée d'ordre métaphysique. Il aurait donc dû inventer son propre Macbeth. Non seulement il ne l'a pas fait, mais il semble bien avoir été intimidé par son prestigieux modèle"(p. 100). Deze opmerkingen van Jean Leirens zijn in meerdere opzichten niet heel overtuigend. Uit ons overzicht van het oeuvre van Polanski blijkt toch al dat de metafysica van goed en kwaad centraal staat en dat het werk juist wel "une méditation sur le destin de l'homme" is. Leirens bekijkt Polanski's films veel te 'sferisch' en te estheticistisch. Daarenboven geeft hij toe van Rosemary's Baby minder te hebben gehouden en tenslotte vermeldt hij Het mes in het water en Repulsion niet. Ook is zijn humor toch beperkt als hij geen gevoel heeft voor galgenhumor, cynisme en sarcasme. We verwijzen maar naar Polanski's gebruik van het spel van de 'bereijdt' dat op een bepaald ogenblik in zijn Macbeth-film een parallel-functie krijgt met betrekking tot Banquo.

Nigel Andrews meent in zijn recensie van Polanski's Macbeth (in: Sight and Sound, vol. 41, nr. 2, Spring 1972, p. 108) dat de verfilming van het Shakespeare-drama wel goed past in het oeuvre van Polanski. Zijn argumentatie, anders dan de onze, luidt als volgt: "Polanski's is a cinema of obsession. In each of his feature films he has established a central, claustrophobic theatre of action, stressed its isolation by a running counterpoint with glimpses of the world outside, and used his characters' imprisonment as a catalysing force to bring their obsessions to a climax. Obsession can be either comic or horrifying, and Polanski's work has tended to split itself into two groups: the black comedies (Cul-de-Sac, Dance of the Vampires) and the psychological shockers (Repulsion, Rosemary's Baby). The settings have underlined the division: castles are extravagant and 'remote' and suit surrealist comedy, while apartments are contemporary and 'real' and suit psychological drama. Also despite a partial overlapping within these categories (shock effects in Dance of the Vampires, the black comedy of the last scene witches' soirée in Rosemary's Baby), Polanski's sense of humour and sense of horror are so strong individually that each tends to work only at the expense of the other. The first thing to notice about his film of Macbeth is that it represents a cross between these two groups: a castle setting is married to a 'psychological' drama, and there is, if not a comic, at least a more externalised, self-critical approach to potentially melodramatic material. Where Repulsion and Rosemary's Baby veered at their worst towards sentimental contrivance, Macbeth locates the mental torment of its characters not in an indulgent novelistic limbo, but in a credible, historically detailed social context".

c) Roman Polanski heeft een oorspronkelijke Macbeth-vertolking gecreëerd. Dat onze keuze op Polanski viel, wordt niet voldoende verantwoord door het feit dat we een Polanski-studie hebben gemaakt of dat zijn film een reproduceerbare 'performance' toelaat (dat geldt immers ook voor de cinematografische bewerkingen van Orson Welles en van Akira Kurosawa). De verantwoording geldt verder maar ten dele als we terecht kunnen stellen dat een Macbeth-adaptatie zo wonder goed in Polanski's oeuvre past en dat dit oeuvre de drager is van een boeiende thematische ontwikkeling van de verhouding tussen 'la condition humaine' en de metafysiek van het kwaad. Onze keuze wordt uiteindelijk verantwoord door het feit dat Roman Polanski met zijn adaptatie, dat wil hier zeggen zijn ensceneringen, zijn tafereelwisselingen en 'coupures' - allemaal gebruikelijke aangelegenheden bij een adaptatie - een verrijkte tragedie heeft gemaakt die voor de ethicologie van het kwaad interessant is. Waarin die verrijking bestaat, kunnen we hier in deze inleiding uiteraard niet gedetailleerd uiteen zetten; daarvoor verwijzen we naar onze eigenlijke analyses in het centrale deel van onze verhandeling. Zonder onze conclusies teveel vooruit te lopen, kunnen we wel al globaal stellen dat in de Polanski-versie, ten eerste, Macbeth en zijn vrouw als vrije mensen worden getekend die niet de fatale slachtoffers zijn van een beheksing en dus niet met noodzakelijkheid in een valstrik lopen die buitenaardse diabolische krachten voor hen hebben gespannen; ten tweede, Macbeth en Lady Macbeth niet de enigen zijn die het kwaad in de wereld vertolken, maar dat ook anderen, ofwel door actieve collaboratie of nog nauwelijks heimelijk te noemen opportunisme (Ross), ofwel door de uitdrukking van met deze van Macbeth analoge betrachtingen en verlangens (Donalbain), dit kwaad verder zetten; ten derde, Macbeth niet alleen de almacht van de absolute vrijheid wil, maar met deze autonomie en eigenmachtigheid ook de drang naar de onsterfelijkheid verbindt; ten vierde, Macbeth niet met noodzakelijkheid door Macduff verslagen wordt, maar toevallig en dat bijgevolg de orde die Malcolm en Macduff vertegenwoordigen eerder broos is - wat al onderstreept werd door de visie op Ross en Donalbain; ten vijfde, de tragiek zich uiteindelijk niet beperkt tot het lot van de usurpator Macbeth, maar dat de tragiek een kenmerk is van de wereld omdat het kwaad niet uit te roeien is, waardoor de orde, die Malcolm vertegenwoordigt, steeds ondermijnd blijft.

of mogelijk

refinit? X

de wereld
bevat
verrijkt de
tragedie
kwaad
niet.

In de Macbeth-adaptatie van Roman Polanski vinden we inderdaad een tragiek die verder strekt dan deze van een individu bij wie de voltrekking van het kwaad de eerste consequentie wordt van een existentiële wijze die slechts particulier zou zijn. Door aan het kwaad zo'n uitbreiding te geven dat het in Macbeth wel een exponent vindt, maar in hem niet alleen, en door aan het kwaad het laatste woord te geven in plaats van aan de overwinning op de usurpator, heeft Roman Polanski aan de tragiek van het kwaad een universele dimensie gegeven.

In dit verband past het wel erop te wijzen dat onze visie op 'tragiek' niet beperkt blijft tot de betekenis van tragedie bij de antieke auteurs Aeschylus, Sofocles en Euripides, maar algemener is en door ander werk en door andere auteurs werd bepaald. Op het specifieke van de tragiek in Polanski's Macbeth komen we in onze slotbeschouwingen terug. Voorlopig beperken we er ons toe onze globale visie op de tragedie aan de hand van George Steiner toe te lichten. We beschouwen zijn standpunt als het onze als hij schrijft: "I believe that any realistic notion of tragic drama must start from the fact of catastrophe. Tragedies end badly. The tragic personage is broken by forces which can neither be fully understood nor overcome by rational prudence. This again is crucial. Where the causes of disaster are temporal, where the conflict can be resolved through technical or social means, we may have serious drama, but not tragedy (...). The distinction should be borne sharply in mind. Tragedy is irreparable. It cannot lead to just and material compensation for past suffering.(...) Tragic drama tells us that the spheres of reason, order, and justice are terribly limited and that no progress in our science or technical resources will enlarge their relevance. Outside and within man is l'autre, the 'otherness' of the world. Call it what you will: a hidden or malevolent God, blind fate, the solicitations of hell, or the brute fury of our animal blood. It waits for us in ambush at the crossroads. It mocks us and destroys us. In certain rare instances, it leads us after destruction to some incomprehensible repose"(1).

(1) George Steiner, The Death of Tragedy. Londen. Faber and Faber, 1968 (1961), pp. 8-9.

Van alle
adapters
so

Macbeth
so

oud van
so

dat is
so

een
so

De Polanski-adaptatie werd niet altijd goed onthaald; bezwaren hadden voornamelijk betrekking op het feit dat de cineast wijzigingen aanbracht. Een orthodoxe uitvoering zou slechts de cinematografische enscenering mogen zijn van de volledige tekst volgens de Folio-uitgave van 1623. Als dusdanig is dit natuurlijk juist en in beginsel is tegen deze opwerping niets in te brengen, althans als men van het principe uitgaat dat een Shakespeare-adaptatie slechts aanvaardbaar is als men het stuk trouw volgt. Deze discussie is hier echter voor onze dissertatie niet ter zake. Wij zijn wel geïnteresseerd in Shakespeare's Macbeth, maar wij zijn vooral getroffen geworden door de Polanski-adaptatie omdat deze iets aan Shakespeare toevoegt dat voor ons ethicologisch van belang is. Kritiek was er op de Polanski-versie ook omwille van de soms weinig suggestieve bloederige geweldscènes (de visualisatie van de moord op Duncan, de moord op Banquo, de plundering en de uitmoording van het kasteel van Macduff, de dood van de jonge Seward en tenslotte de dood van Macbeth in de strijd met Macduff). We verwezen al naar het artikel van Jean Leirens, wiens globale beoordeling luidt dat de beelden mooi zijn, de teksten goed gereciteerd en dat vooral de eerste vijftien minuten film het zien waard zijn. Hij heeft echter veel bezwaren: "C'est à partir du meurtre de Duncan que les choses commencent à se gâter. La violence extérieure va de plus en plus se substituer au climat intérieur et Polanski ne réussit plus guère à rejoindre la dimension tragique de la pièce. Aussi singulier que cela paraisse, le film se réduit à une simple illustration des principaux épisodes de l'oeuvre shakespearienne. De temps à autre Polanski tente de retrouver un peu de sa verve et de ses obsessions personnelles, par exemple à l'occasion du rituel des sorcières dans la caverne (elles sont nombreuses et nues). Mais même de tels passages manquent de force créatrice et ne relancent pas le film"(1). Als men deze opmerkingen leest, kan men zich afvragen of Leirens wel ooit aandachtig de oorspronkelijke tekst heeft gelezen. De Polanski-adaptatie herleidt zich juist niet "à une simple illustration des principaux épisodes de l'oeuvre shakespearienne". We zullen trouwens onmiddellijk na deze inleiding de Polanski-découpage met de

(1) Jean Leirens, o.c. p. 101.

1aivc
p. 23
p. 14

originele tekst heel nauwkeurig vergelijken. Daaruit zal blijken dat Polanski wel degelijk een eigen inbreng had.

Nigel Andrews, die sommige kwaliteiten van de film looft, formuleert andere bezwaren: "the chief criticism one could raise is that Polanski's Macbeth, while re-creating the moral and social feel of the period, does not sufficiently illuminate the play for our own times"(1). Deze criticus verwacht dus wel een actuele adaptatie en gaat dus van andere criteria uit dan diegenen die een getrouwe vertolking eisen. Andrews deelt verder Leirens' mening dat wijzigingen "that Polanski and Kenneth Tynan (2) have made to Shakespeare's original all have a slightly gratuitous air". Hij denkt hier in het bijzonder aan de rol van Ross en de epiloog met Donalbain. Aangezien wij aan deze wijzigingen heel veel belang hechten, zoals al is gebleken (3), komen we later op deze opmerking van Andrews nog terug.

Er bestaat heel veel detailkritiek op de Polanski-adaptatie. Zo schrijft Marvin Rosenberg in The Masks of Macbeth, een monumentaal boek over de diverse Macbeth-vertolkingen, over de dolk die de protagonist voor zich ziet als hij op weg is om Duncan te vermoorden: "Even with the resources of film, could only make a spectral dagger ridiculous; it diminished the grandeur of Macbeth's imagination"(4). De visualisatie van de moord op Duncan is volgens Rosenberg een aanslag op "Shakespeare's design of masking, hence minimising, Macbeth's physical violences until much later; thus the bloody murder visualized in the Polanski film inflicted an experience which inevitably shattered the mediated image of Macbeth that the playwright intended"(5). Het behoort uiteraard niet tot de bedoeling van deze dissertatie hier alle bezwaren of beschouwingen over Polanski's film te verzamelen en tegen elkaar af te wegen (6). In de mate ^{dat} sommige ons in de duidingen kunnen helpen, zullen we er ook in ons centraal gedeelte gebruik van maken. We besluiten deze paragraaf met een waardering van Philip Strick: "In adapting Shakespeare (...) Polanski en Tynen have serv-

(1) in: Sight and Sound, vol. 41, nr. 2, p. 108.

(2) Polanski's mede-scenarist.

(3) cf. supra p. 22.

(4) Marvin Rosenberg, o.c. p. 299.

(5) Ibidem, p. 315.

(6) Zie onder meer: Vernon Young, Macbeth (Polanski), in: Hudson Review, XXVI, pp. 170-176; N. Berlin, Macbeth-Polanski and Shakespeare, in: Literature/Film Quarterly (1973), pp. 291-298.

dat punt, maar is de punt

is iets anders

aan functie
ook, als
schrijven

ed Macbeth extremely well"(1) en zijn hele recensie wil dit onderstrepen.

4. Wat is ethicologie ?

We houden ons met Shakespeare's Macbeth in de Polanski-adaptatie bezig, omdat we de tragiek van het kwaad duidelijk geëvoceerd hebben gekregen in de film van de Pools-Franse cineast en omdat we deze tragiek nu ethicologisch willen onderzoeken. Onze eigenlijke doelstelling is dus moraalfilosofisch en niet literair esthetisch, noch filmografisch of theaterwetenschappelijk, ofschoon we wel geloven dat onze studie ook de Shakespeare-specialist, de theaterwetenschapper en de vorser die de verschillende Macbeth-uitvoeringen, de filmoloog en de literaire criticus kan interesseren.

Hoewel ons gezichtspunt wijsgerig is, is ons basismateriaal geen filosofische tekst, maar een symbolisch filmkunstwerk. Als dusdanig kunnen we met dit werk wars van elke hermeneutische techniek moraalfilosofisch niets aanvangen. Wij moeten bijgevolg binnen onze ethicologische studie bepalen wat we onder hermeneutiek verstaan. Aangezien nu de interpretatie van het kunstwerk Macbeth in functie van de studie van het immorele fenomeen staat, een mogelijk onderzoeksobject van de ethicologie, moeten we eerst omschrijven wat we onder ethicologie verstaan.

De term ontlene we aan de studie van Jaap Kruihof die in zijn moraalfilosofisch hoofdwerk de ethicologie omschrijft als de studie van het morele verschijnsel - althans zo duidt de titelpagina deze term. Meer toegelicht, luidt de begripsbepaling: "De ethicologie is een wetenschap. Dit houdt in dat het gaat om het product van een proces van kennisverwerving. Het betreft een verzameling van beschrijvingen en verklaringen (volgens sommigen ook normatieve uitspraken, maar daarover bestaat discussie). Deze beschrijvingen en verklaringen zijn empirisch, logisch of empirisch-pragmatisch geverifieerd/gevalideerd. Zij hebben betrekking op een bepaald soort verschijnselen, namelijk de morele fenomenen, en vormen samen een gesystematiseerde verzameling: bouw van een theorie met axioma's, definities, hypothesen en toetsen. Als wetenschap vormt de ethicologie een onderdeel van de waardenwetenschap"(2). De taak van deze ethicologie is volgens Kruihof twee-

(2) Ethicologie. Een inleiding tot de studie van het ethische verschijnsel. Meppel. Boom, 1973, p. 338.

(1) Ph. Strick, Macbeth, in: Monthly Film Bulletin, march 1972, p. 53

voudig. Ten eerste: "de wetenschappelijke observatie, analyse, beschrijving, systematisering en verklaring van wat op ethisch gebied in onze of andere maatschappijen aanwezig was, is of zal zijn"(1). Deze eerste taak kan nu uitgesplitst worden in methodologische research, de studie van taalkundige en logische aspecten van het verbaal-ethische, (meer in het bijzonder de morele concepten en termen, de specifieke kenmerken en functies van morele oordelen en gehelen van ethische oordelen, de logische samenhang in verbaal-expliciete ethische systemen, inclusief de moraalfilosofieën), verder de studie van niet-verbale morele gedragingen. Ten tweede: een beoordelende opdracht; deze bestaat in het onderzoek van het empirische fundament van de morele systemen en van de logische juistheid ervan; ook moet de ethicoloog de ethische systemen pragmatisch testen (2). Ofschoon Jaap Kruit-hof in zijn eerste omschrijving uitdrukkelijk stelt dat de ethicologie een onderdeel is van de waardenwetenschap, heeft hij toch enige moeite om de valoriserende functie van de ethicoloog hard te maken. In dit verband blijft zijn betoog een geheel van reflecties en vragen over de wetenschappelijkheid en de rationaliteit van het 'Sollen', waarin uiteindelijk toch de optie blijkt dat de normering en de valorisatie niet kunnen uitblijven, ofschoon normeringen en valorisaties zelf geen wetenschap zijn, waarvan de funderingen empirisch kunnen worden aangetoond (3).

Kunnen wij ons in deze ethicologie inpassen? Toch niet volledig. Eerst en vooral lijkt het ons niet houdbaar de ethicologie een wetenschap te noemen die het ethische empirisch gevalideerd kan observeren of die het empirische fundament van het morele kan beoordelen zonder metafysische en ontologische vooropstellingen. Men moet zich toch echt de vraag stellen of de ethische realiteiten wel in de wetenschappelijke zin van het woord fenomenen te noemen zijn. Dat wil zeggen: verschijnselen die men als objecten kan observeren, beschrijven en systematiseren. Zijn vrijheid, kwaad, goedheid of verantwoordelijkheid waar te nemen zoals men in de fysica vallende objecten meetbaar waarneemt of in de chemie formaliseerbaar observeert? Kruit-hof beweert dit processen

(1) Ibidem, p. 339.

(2) Ibidem, pp. 342-343.

(3) Hieraan verbindt Kruit-hof de problematiek van de ethische neutraliteit van het wetenschapsbedrijf, een houding die hij uitdrukkelijk verwerpt.

natuurlijk niet en zijn gebruik van de termen 'fenomeen' of 'verschijnsel' moet wel metaforisch worden opgevat als hij schrijft dat de vrijheid, de ultimiteit, de schuld en het geweten specifieke kenmerken of componenten zijn van het morele verschijnsel. In dat perspectief kan de ethicologie al geen empirische wetenschap genoemd worden zoals de empirische natuurkunde of zoals de empirische menskunde (de psychologie, de biologie, de sociologie). In een latere toelichting bij het boek heeft Kruithof een onderscheid gemaakt tussen rationele ethicologie en wetenschap (1), een pleidooi gehouden voor methodes die aan het studie-object moeten aangepast zijn (2), en gesteld dat het niet toegelaten is zomaar alles tot natuurwetenschappelijke studie-objecten te reduceren. "Anderzijds pleit ik ervoor dat, als blijkt dat de verwezenlijkingen van de natuurwetenschappelijke methode in de geesteswetenschappen kunnen gebruikt worden; zij niet dienen uitgebannen te worden"(3). De ethicologie van Kruithof is een reactie op de klassieke moraalfilosofie: "De laatste decennia is het besef gegroeid dat de traditionele ethiek er niet in geslaagd is het ethische fenomeen bevredigend te beschrijven en te verklaren. Zij heeft zich vooral toegelegd op de bouw van normatieve systemen en weinig aandacht besteed aan de studie van het specifieke van het morele. De klassieke filosofen gaven een aantal ethische oplossingen en verwaarloosden wat eraan moet vooraf gaan, namelijk het onderzoek van de feitelijke kenmerken van de morele vraagstellingen. Men dacht langs speculatieve en/of intuïtieve weg geldige kennis te kunnen verwerven. De concrete psychische, sociale en politieke werkelijkheidsgegevens werden verwaarloosd. De ethicologie wenst aan deze fenomenen grote aandacht te schenken"(4). In zijn latere toelichting maakt Kruithof duidelijk dat deze reactie tegen de klassieke moraalfilosofie geen breuk betekent: "De studie van de hoofdproblemen bij de klassieke ethici blijft een onmisbare voorwaarde. In dit opzicht is mijn boek een filosofisch werk, omdat het bij de wijsgerige vragen van vroeger aansluit en ook omdat het vragen aansnijdt die op dit ogenblik geen wetenschappelijke oplossing kennen. Mijn boek wil daarenboven een wetenschappelijk werk

(1) Zie ons gesprek in Streven, jrg. 41, nr. 9, 1974, p. 866.

(2) Ibidem, p. 867.

(3) Ibidem, p. 867.

(4) Jaap Kruithof, Ethicologie, pp. 338-339.

zijn, en hier reageer ik tegen sommige klassieke ethici, omdat ik de wetenschappelijke kennis van psychologische, sociologische, politicologische fenomenen in mijn systeem wil integreren. Ik wil dus wetenschap bedrijven en waar dat niet kan, in aansluiting bij de traditie, de wijsgerige reflectie voortzetten"(1).

Ons standpunt inzake ethicologie is in de verhouding filosofie-wetenschap tegelijk genuanceerder en radicaler. Natuurlijk sluiten we ons bij Kruihof aan als hij stelt dat men de methodes moet hebben die aan het studie-object zijn aangepast - dat is het uitgangspunt, ofschoon niet altijd toegepast, voor elke ernstige studie. De ethicologie die we hier in onze dissertatie wensen te hanteren, is er een die zich laat leiden door de symbolen in Macbeth in functie van een studie van het morele kwaad. Ons empirisch materiaal is een symbolenstructuur waaruit we met een hermeneutische techniek de ethische 'fenomenen' te voorschijn laten komen. Deze fenomenen hebben niet het ontologische statuut van de verschijnselen uit de empirische wetenschappen, omdat ze aan alle tastbaarheid ontsnappen. Niettemin zijn deze fenomenen^{en} realiteiten die zich in een voorstellingswereld of in een betekenisveld talig manifesteren. Zij dringen zich op in de reflectie bij de uitbouw of bij de constitutie van een bepaalde belevingswereld of levensvorm. Een volstreekte externe observatie van een morele realiteit, zoals bijvoorbeeld schuld, is daarom niet mogelijk. De ethicoloog moet eerst een manifestatie in een levensvorm of belevingsvorm als schuld talig-reflexief herkennen en duiden om het dan functioneel en kwalitatief te beschrijven. In de ethicologie zit dus een hermeneutisch moment dat ons moet toelaten het ethische in de wereld te onthullen. Dit is met geen enkele empirisch-wetenschappelijke techniek mogelijk en bijgevolg kan de wetenschap niet het eerste woord zijn in de ethicologie. De rationele en wetenschappelijke reflectie in de ethicologie is post-hermeneutisch en als zij tot object van studie neemt alles wat met de ethische of morele ervaring kan te maken hebben, dan bevindt zij zich op een meta-niveau. Daarom maakt zij zowel gebruik van de beschrijvende studies van zeden, gebruiken en gewoonten, van de empirische moraalwetenschap die de verhouding tracht na te gaan tussen bepaal-

(1) Vraaggesprek met de moraalfilosoof Jaap Kruihof, in: Streven, jrg. 41, nr. 9, 1974, p. 868.

de normenstelsels en de concrete moraliteit, als van de deducties van de transcendentiaal filosofische reflectie of van het post-fenomenologische denken à la Lévinas. Al deze methodes en verworvenheden moeten in de ethicologie een plaats kunnen krijgen als men gewapend wil zijn om de als ethisch ervaren manifestaties van onze werkelijkheid in hun individuele en collectieve gestalten reflexief te kunnen benaderen. Maar steeds moet men voor ogen houden dat aan deze reflectie een moment vooraf gaat, namelijk het moment waarin we, uiteraard metaforisch uitgedrukt, voor ons het ethische fenomeen zien te voorschijn komen en het in ons leven onderscheiden (daarom nog niet afscheiden) van andere manifestaties van onszelf en van onze Umwelt.

Als de ethicologie rekening houdt met een 'Lebenswelt', dan beperkt zij zich niet tot het geïsoleerde domein van de handelingssegmenten om het morele gedrag te beschrijven. Zij zal bijgevolg ook oog moeten hebben voor het kosmische veld met zijn ruimtelijke en temporele (diachronie, synchronie en metachronie) dimensies, die op hun beurt in de cultuur hun symbolische expressies kennen. Daarom moet zij nagenoeg een permanent beroep doen op de linguïstiek, de geschiedenis- en de cultuurwetenschap, de godsdienstfenomenologie en de beschrijvende gedragswetenschappen. Voor haar globale lectuur van de in de taal geconstitueerde werkelijkheid zal zij gebruik moeten maken van een hermeneutiek die de fenomenen niet tot hun antecedenten reduceert, maar in hun zinvolheid restaureert. Gezien het feit dat een hedendaagse ethicologie zelf historisch gesitueerd is, sluit zij onvermijdelijk aan bij een aantal verworvenheden uit de geschiedenis van de wijsbegeerte in het algemeen en uit de geschiedenis van de moraal filosofie in het bijzonder. In een concrete ethicologische uitwerking gebeurt die aansluiting soms eerder impliciet dan expliciet.

De ethicologie die wij hier voorstellen, is niet uitsluitend meta-ethisch. De meta-ethiek kan het objectiverende moment zijn in de ethicologie. Maar zoals we al gesteld hebben, gaat aan dat reflexieve meta-moment een hermeneutisch pre-reflexief moment vooraf. Ook in de uitbouw van zelfs een elementaire ethicologie kan het normatieve karakter echter niet ontbreken, waardoor we het meta-moment verlaten. Ook hier volgen we Kruithof. Zelfs als de ethicologie rigoureus geformuleerd wordt, moet zij niet die geslotenheid vertonen dat daaruit alle normativiteit is gebannen. In

nen rehabiliteren (1), maar zo'n toestand is nooit als berouw herkenbaar als deze morele realiteit niet tot de eigen ervaringswereld behoort. In de constitutie van het morele bij elk individu ontwikkelt zich ook het berouw en deze subjectieve realiteit, zowel geïntegreerd in een pre-reflexieve of primaire belevingswereld als in ~~in~~ het domein van de meer rationele zelfreflectie, manifesteert zich in allerlei expressies. De ethicologische onderkenning van het berouw in een van de expressievormen vergt dan ook een duiding van die bepaalde expressieve articulatie van het morele leven. Als men behoort tot een zelfde taal- en cultuurgebied van zo'n uitdrukkingvorm zal deze gesymboliseerde realiteit ook gemakkelijker onderkend worden. Het wordt echter heel wettelijker om de uitdrukkingvormen van berouw in andere culturen te ontdekken. Dit kleine voorbeeld van het berouw achten we illustratief voor de stelling dat de ethicologische theorievorming pas na een hermeneutiek van de expressies van de morele ervaringswereld kan geschieden, een hermeneutiek waarin onvermijdelijk een confrontatie plaats grijpt tussen de eigen subjectiviteit en de geobserveerde 'objectiviteit'. Hier is er echt plaats voor de integratie van de ervaringswetenschap en de wijsgerige reflectie van de ethicologie, waarbij het uitgangspunt de werkelijke ervaring moet zijn "aangaande de mens en het menselijke - ook al is het veld van mogelijke ervaringen in het kader van de desbetreffende menswetenschappen conventioneel begrensd" en waarbij we ons ervan bewust moeten blijven dat theorieën, hypothesen, modellen, filosofische, sociale of politieke opvattingen niet de basis kunnen vormen van een menswetenschap (2).

Omdat dit ons te ver zou leiden, gaan we niet in op de specifieke problemen van de grondslagen van de begrijpelijkheid van de empirische menskunde. In dat verband verwijzen we graag naar het heel instructieve boek van Stephan Strasser, dat hier al werd geciteerd. Voor een ander aspect van de verhouding tussen wetenschap en ethicologische reflectie, verwijzen we naar ons boek, De immorele mens, waarin we menen op een overtuigende manier te hebben aangetoond dat in de uiteindelijke morele waarde-oordelen

(1) cf. Jaap Kruihof, Ethicologie, 361.

(2) Stephan Strasser, Fenomenologie en empirische menskunde. Deventer. van Loghum Slaterus, 1973 (4), p. 296.

de wetenschappen geen positieve bijdrage kunnen leveren, maar uitsluitend negatief-actief kunnen zijn in de de-culpabilisering van bepaalde gedragsvormen. Maar ook hier werkt de ethische bekommernis van 'le cogito moral' - in tegenstelling met de de-ethisering waarin 'le cogito moral' wordt gedood - omdat men vanuit de deculpabilisering wil beletten dat iemand ongegrond ethisch geoordeeld of veroordeeld wordt - althans voor een bepaalde handeling (1).

We kunnen nu stellen dat we in onze visie op de relatie tussen filosofie en wetenschap in de ethicologie een genueanceerder en radicaler standpunt dan Jaap Kruithof innemen. We menen immers, ten eerste: dat ethicologie geen wetenschap is, maar van wetenschap gebruik maakt en bijgevolg technieken moet aanwenden om de verworvenheden van de empirische menskunde op een verantwoorde manier in de wijsgerige reflectie en in de systematisatie van de theorievorming te integreren. In dit perspectief is het boek van Strasser nog altijd heel suggestief.

Ten tweede: dat de aangewende ervaringswetenschap met betrekking tot het morele gedrag een beroep doet op de pre-wetenschappelijke belevingswereld ('le cogito moral');

Ten derde: dat morele waarde-oordelen nooit een positieve wetenschappelijke justificatie kunnen leveren (2), maar hoogstens een negatieve functie kunnen uitoefenen; tenslotte menen we dat

Ten vierde: er geen overgang dient gezocht te worden van filosofie naar wetenschap op basis van het criterium van de vooruitgang van de wetenschap: filosofie is niet datgene wat nog geen wetenschap is.

Voor Jaap Kruithof is het gebruik maken van de wetenschap een heel belangrijke aangelegenheid. We zijn het hier met hem eens. Het is ook in dit verband dat we voor het behoud van de term 'ethi-

(1) cf. *o.c.*, pp. 35-53.

(2) We voelen ons hier verwant met de opvatting van Leszek Kolakowski in Fons Elders, Reflexive Water. Londen, 1974: "I refuse to believe the world of values can justify itself in the same way as the world of facts" (p. 225) "One can investigate values as social, psychological facts, but they can't be justified by this sort of investigation" (p. 226). Zie ook Kolakowski's essay Die Fortdauer des Sein-Sollen-Dilemmas, in: Zweifel an der Methode. Stuttgart. Kohlhammer, 1977, pp. 9-54.

cologie' zouden pleiten. De ethicologie heeft de wetenschap nodig omdat de wetenschap door feitenmateriaal aan te bieden de ethicologische reflectie stoffeert. Er hoeft geen radicale scheiding getrokken te worden tussen wijsbegeerte en wetenschap in de zin dat beide disciplines niet meer met elkaar zouden te maken hebben. Maurice Merleau-Ponty vraagt zich in dat verband terecht af: "Comment un philosophe conscient pourrait-il sérieusement proposer d'interdire à la philosophie la fréquentation de la science ? Car enfin le philosophe pense toujours sur quelque chose: sur le carré tracé dans le sable, sur l'âme, le cheval, le mulet, sur le pied-cube d'étendue, sur le cinabre, sur l'Etat romain, sur la main qui s'enfonce dans la limaille de fer... Le philosophe pense son expérience et son monde. Comment, si ce n'est pas par ukase, lui donnerait-on le droit d'oublier ce que la science dit de cette même expérience et de ce même monde ? Sous le nom collectif de science, il n'y a rien d'autre qu'un aménagement systématique, un exercice méthodique, — plus étroit et plus large, plus et moins clairvoyant, — de cette même expérience qui commence avec notre première perception"(1). Maar, zoals zowel Merleau-Ponty als Strasser overvloedig aantonen, vervult de filosofie een taak waarin de feiten van een fysische benadering van de wereld worden opgeheven — in de Hegeliaanse zin van het woord — tot het niveau van de zin. Enerzijds moet de empirie als empirisch en het wetenschappelijke apparaat als wetenschappelijk apparaat gehandhaafd blijven. "Het experiment blijft derhalve experiment, de enquête blijft enquête, het medisch onderzoek blijft medisch onderzoek, de studie van de documenten blijft studie van documenten. Alle voor de respectievelijke methoden geldige technische regels — met name ook die van de statistiek, van de medische differentiaal-diagnose, van de paleografie, van de historische kritiek der bronnen — blijven van kracht"(2). Anderzijds verandert er toch iets als we de mens willen begrijpen, als we niet willen blijven vasthangen in het vlak van het causale en van het 'objectieve' denken en als we een beroep doen op een wijze van niet-causaal denken, die Merleau-Ponty filosofie noemt: "il faut comprendre à la fois que le drame individuel a lieu entre rôles déjà inscrits dans l'ensemble institutionnel, que donc, depuis son début dans la vie, l'enfant

(1) Maurice Merleau-Ponty, Le philosophe et la sociologie, in: Signes. Parijs. Gallimard, 1960, cit. pp. 127-128.

(2) Strasser, o.c. p. 297.

procède, par la simple perception des soins qu'on lui donne et des ustensiles qui l'entourent, à un déchiffrement de significations, qui d'emblée généralise son drame propre de sa culture, - et que, cependant, toute la conscience symbolique élabore en fin de compte ce que l'enfant vit ou ne vit pas, souffre ou ne souffre pas, sent ou ne sent pas, de sorte qu'il n'est pas un détail de son histoire la plus individuelle qui n'apporte quelque chose à cette signification sienne qu'il manifeste quand, ayant d'abord pensé et vécu selon qu'il croyait bon de le faire, et perçu d'après l'imaginaire de sa culture, il en vient enfin à renverser le rapport et à glisser dans les significations de sa parole et de sa conduite, à convertir en culture, jusqu' au plus secret de son expérience"(1).

Wetenschap en filosofie werken samen aan het begrijpen van de mens en moeten dus geïntegreerd - en zonder dat de toepassingsmodaliteiten door elkaar gehaspeld worden - vervat zitten in de ethicologie om bijvoorbeeld het kwaad te duiden. Dit is geen voorstel tot een syncretistische verstrengeling van wetenschap met filosofie; in het voetspoor van de fenomenologie van Merleau-Ponty en Stephan Strasser willen we aan deze disciplines hun eigen taken toekennen en het is in hun samenwerking dat de ethicologie ook een ervaringswetenschap kan zijn.

5. Waarom een ethicologische hermeneutiek ?

5.1. Kunst en hermeneutiek

meritatie
 We hebben al meer dan eens gesteld dat de ethische werkelijkheid ons niet als een empirisch feit gegeven is zoals een chemisch proces in een laboratoriumexperiment. Ofschoon ook de zogenaamde exacte wetenschappen methodologisch met interpretatietechnieken hebben af te rekenen, mogen we toch wel aanvaarden dat de ontdekking van een gesitueerde morele structuur in het menselijke bestaansproject bij uitstek een hermeneutisch vraagstuk is. Het interpreteren is dus een onvermijdelijke zaak, een aangelegenheid die zich opdringt om iets van het morele gedrag te verstaan. Als we daarenboven een kunstwerk als materiaal gebruiken, dringt zich

(1) Merleau-Ponty, o.c. pp. 140-141.

de eis tot duiden nog veel meer op. Een kunstwerk als Macbeth beschrijft nu eenmaal geen concrete toestanden uit onze onmiddellijke fysische omgeving en verschaft geen voor empirische verificatie vatbare informatie. Kunstwerken hebben in eerste instantie een eigen wereld die zich niet tot een buiten het kunstwerk zelf bestaande wereld laat herleiden. Mikel Dufrenne vertolkt deze gedachte als volgt: "Tandis que l'objet représenté par l'art ne renvoie à rien d'extérieur: il n'est pas dans un monde, il constitue un monde, et ce monde lui est intérieur. Si l'objet esthétique en tant que chose est bien dans le monde (...) nous savons qu'il tend à s'en séparer pour constituer comme un îlot, et que ce qui l'isole est précisément le fait qu'il désigne un autre monde"(1). Als we het nu echter zo stellen dat een kunstwerk een eigen wereld herbergt en niet onmiddellijk referentieel functioneert, moeten we hieruit dan niet noodzakelijkerwijs besluiten dat een kunstwerk onvermijdelijk beroofd blijft van elke geldige werkelijkheidsaanspraak? We kunnen dit thema hier natuurlijk niet volledig uitwerken, dat is nu eenmaal niet de bedoeling van deze verhandeling (2). We kunnen er echter niet onder uiten te zetten wat we onder interpretatie verstaan en welk hermeneutisch model we hier dienen te gebruiken om die eigen wereld van het Macbeth-kunstwerk voor de ethicologie te ontsluiten. Ofschon de discussie van dit duidingsmodel niet het eigenlijke thema is van deze dissertatie, willen we aan het interpretatievraagstuk toch de nodige aandacht schenken, omdat het de toegangspoort is naar een werkelijkheid waarvan het begrip essentieel is voor onze ethicologie.

De wijsgerige esthetica leert ons dat kunstwerken in beginsel tautogorisch zijn; dat wil zeggen dat ze met zichzelf volstaan. Als deze werken, die door de toeschouwer een dergelijk autonoom statuut hebben gekregen, geen onmiddellijk informatief referentieel karakter hebben en dus geen empirische beschrijving geven van bestaande toestanden, dan kunnen zij toch onrechtstreeks door be-

(1) Mikel Dufrenne, Phénoménologie de l'expérience esthétique. Parijs. P.U.F., 1967(2), p. 449.

(2) We werkten dit zelf al enigszins uit in ons essay Over het interpreteren, in: 'Zielekanker'. Symboliek in de filmkunst van Ingmar Bergman. Wetteren. Universa, 1976, pp. 211-249.

middeling van hun interne zin de toeschouwer aanzetten tot denken en tot het anders zien van de bestaande wereld. Dit vergt nu toch enige toelichting. Het in beginsel tautogorische karakter van het kunstwerk sluit niet in dat het werk absoluut zonder finaliteit, zonder doel en van alle zin gespeend zou zijn en dus in geen enkel opzicht een stimulans voor het leven zou kunnen bevatten. Vandaar dat die autonomie in een verdere omgang met het werk, dus wanneer die eerste instantie verlaten wordt, gerelativeerd dient te worden. De volstrekte autonomie loopt immers uit op een semantisch leeg object dat dan nog uitsluitend affectief-estheticistisch of rationalistisch (formeel-structuralistisch) kan benaderd worden. Als we dit willen vermijden, sluiten we ons bij Immanuel Kant aan als hij in zijn Kritik der Urteilskraft stelt dat het de esthetische ideeën zijn die in de schone kunsten tot uitdrukking komen en die veel te denken geven, zonder dat een bepaalde gedachte (een concept) eraan beantwoordt, en bijgevolg zonder dat een (discursieve) taal die idee volledig kan uitdrukken en inzichtelijk maken (1). Dat wil zeggen dat we, eens we met de nodige Einfühlung het kunstwerk 'van binnenuit' geëxploreerd hebben, de stap terug moeten zetten en 'uit' het kunstwerk moeten treden om met het effect, dat het werk bij ons veroorzaakt heeft, de wereld opnieuw tegemoet te zien. Op de esthetische fase, dit is het moment van de beschouwing van het werk als een autonoom gemaakt gegeven, volgt een praktische fase, dit is het moment waarop we ons de vraag stellen wat dit werk voor onze concrete existentie betekent. Zuiver esthetisch gesproken, dus in de zin van Kants Analytik des Schönen (2), heeft geen enkel kunstwerk enige aanspraak op geldige kennis van de werkelijkheid: in de zuivere esthetische fase verwijlt men immers bij de formeel-plastische kwaliteiten binnen de tautogorische grenzen van het kunstwerk. Dat wil ^{zeggen} dat de houding hier "bloss kontemplativ, und ohne ein Interesse am Objekt zu bewirken (...). Das Bewusstsein der bloss formalen Zweckmässigkeit im Spiele der Erkenntniskräfte des Subjekts, bei einer Vorstellung, wodurch ein Gegenstand gegeben wird, ist die Lust selbst, weil es ein Bestimmungsgrund der Tätigkeit des Sub-

(1) Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft. Frankfurt. Suhrkamp, 1974, # 49: "unter einer ästhetischen Idee verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlasst, ohne dass ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, dass ist Begriff adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann".

jekts in Ansehung der Belebung der Erkenntniskräfte desselben, also eine innere Kausalität (welche zweckmässig ist) in Ansehung der Erkenntnis überhaupt, aber ohne auf eine bestimmte Erkenntnis eingeschränkt zu sein, mithin eine blosse Form der subjektiven Zweckmässigkeit einer Vorstellung in einem ästhetischen Urteile enthält. Diese Lust ist auch auf keinerlei Weise praktisch, weder, wie die aus dem pathologischen Grunde der Annehmlichkeit, noch die aus dem intellektuellen des vorgestellten Guten. Sie hat aber doch Kausalität in sich, nämlich den Zustand der Vorstellung selbst und die Beschäftigung der Erkenntniskräfte ohne weitere Absicht zu erhalten. Wir weilen bei der Betrachtung des Schönen, weil diese Betrachtung sich selbst stärkt und reproduziert: welches derjenigen Verweilung analogisch (aber doch mit ihr nicht einerlei) ist, da ein Reiz in der Vorstellung des Gegenstandes die Aufmerksamkeit wiederholentlich erweckt, wobei das Gemüt passiv ist"(1). Het kunstwerk kan echter wel een aanvaardbare aanspraak maken op (een suggestieve) werkelijkheidskennis als het over de esthetische fase heen een praktische functie krijgt (2). Dit is echter niet vanzelfsprekend en het kunstwerk veroorzaakt deze praktische factor niet automatisch. Dat een kunstwerk praktisch wordt, hangt uiteindelijk uitsluitend van de instelling van de beschouwer af. Wat is nu dit praktische? Kant zegt dat we tot denken worden aanzet. De idee als voorstelling van de verbeeldingskracht zet de verstandelijke vermogens van de beschouwer in werking; niet op zo'n manier echter dat deze voorstelling in een afgeronde, definitieve gedachte kan worden omgezet, met andere woorden vertaald of gefixeerd in een concept of een begrip. Wat we dus verstandelijk en discursief formuleren, beantwoordt nooit adequaat en volledig aan de idee waarvan het kunstwerk de drager is. Ons kennend denken wordt gestimuleerd, maar het schiet toch tekort omdat de idee niet volledig inzichtelijk gemaakt kan worden. De voorstelling, die door de verbeeldingskracht geproduceerd wordt, geeft ons te denken en we ^{valten} die idee slechts connotatief, nooit denotatief. Wat het denkvermogen nu verricht, is bijgevolg geen vertaling, maar toch een omzetting. We willen wel zoveel mogelijk inzicht verwerven en uit de gegeven voorstellingen leren. Daarom onderwerpen we deze voorstellingen en kan dit 'veel te denken geven'

(1) Kant, o.c. # 12.

(2) Kunstwerken zoals schilderijen kunnen als historische bronnen praktisch functioneren; ze worden dan niet beschouwd als esthetische objecten.

de aanzet van het interpreteren genoemd worden. Het werk van het ondervragen van een kunstwerk, teneinde eruit te leren welke betekenis het zou kunnen hebben voor onze concrete existentie, is in feite de hermeneutische arbeid. Tevens is deze arbeid de praktische fase van onze omgang met kunst. We bedoelen dit alles in het zelfde perspectief als dat waarin Hans-Georg Gadamer de kunst in de hermeneutica ziet; ook bij hem primeert de existentiële dimensie: "The work of art that says something confronts us itself. That is, it expresses something in such a way that what is said is like a discovery, a disclosure of something previously concealed. The element of surprise is based on this. 'So true, so filled with being' (So wahr, so seiend) is not something one knows in any other way. Everything familiar is eclipsed. To understand that a work of art says to us is therefore a self-encounter. But as an encounter with the authentic, as a familiarity that includes surprise, the experience of art is experience in a real sense and must master ever anew the task that experience involves; the task of integrating it into the whole of one's own orientation to a world and one's own self-understanding. The language of art is constituted precisely by the fact that it speaks to the self-understanding of every person, and it does this as ever present and by means of its own contemporaneity"(1).

Aangezien een hermeneuse, dit is een concrete interpretatieve beschouwing van een bepaald werk, het uitgangspunt vormt voor onze verdere ethicologie van het kwaad, lijkt het ons toch noodzakelijk de basisbeginselen van de hermeneutica, die we hier wensen te hanteren, uiteen te zetten. *cf. p 14, 4*

5.2. De hermeneutiek van Paul Ricoeur

Wij opteren voor het hermeneutische model van Paul Ricoeur. Deze Franse wijsgeer is een twintigtal jaar geleden begonnen met de ontwikkeling van een theorie van de interpretatie die heel wat mogelijkheden biedt in een toepassing op een concreet kunstwerk. Onze optie voor Paul Ricoeur is echter vooral ingege

(1) Hans-Georg Gadamer, Philosophical Hermeneutics. Berkeley. University of California Press, 1976, pp. 101-102.

ven door twee fundamentele overwegingen. Eerst en vooral heeft Paul Ricoeur zelf aan een filosofie van het kwaad gewerkt en heeft hij daarbij veelvuldig gebruik gemaakt van de hermeneutische methode; ten tweede sluit zijn hermeneutische optie aan bij de gedachte van Immanuel Kant uit de Kritik der Urteils kraft dat de esthetische idee als voorstelling van de verbeeldingskracht, waarvan het kunstwerk een drager kan zijn, veel te denken geeft. Ricoeurs programmatische kerngedachte, "le symbole donne à penser"(1) en de beschouwingen die hij eraan vastgeknoopt heeft, liggen in het verlengde van Kants geciteerde gedachte. Om deze redenen gaan we hier nu dieper in op Ricoeurs hermeneutische model, dat in onze analyse van Polanski's Macbeth zal worden toegepast (2).

5.2.1. Het situeren van Ricoeurs model.— In 1950 publiceerde Paul Ricoeur het eerste deel van zijn Philosophie de la volonté, namelijk Le volontaire et l'involontaire (3). In dit werk ontwikkelde hij een zuivere fenomenologische beschrijving van de ontologische grondstructuren van de wil. In de Husserliaanse traditie om 'naar de dingen zelf' te gaan, wou hij een zo getrouw mogelijke beschrijving van het willen zelf maken buiten elke vooropstelling of wijsgerige theorie om. Trouw aan deze methode van de fenomenologische reductie zette hij heel bewust de thema's van het kwaad en van de transcendentie tussen haakjes. Het gevolg hiervan is natuurlijk dat dit eerste deel geenszins een concreet ethisch (of ethicologisch) werk kon worden. Al handelt dit werk over het willen, en al behoren de passies tot de sfeer van het willen, toch werden ze in dit boek niet behandeld omdat juist met de inbreng van de passies het willen en het niet-willen gethematiseerd en concreet worden. Het is trouwens ook in deze concretisering dat het ethische verschijnt. In Le volontaire et l'involontaire beperkt Paul Ricoeur zich in feite tot de infrastructuur van het ethische, wat het ethische mogelijk maakt; van het ethische zelf maakt hij echter ab-

(1) Paul Ricoeur, La symbolique du mal. Parijs. Aubier-Montaigne, 1960, pp. 323-332.

(2) We baseren ons voornamelijk op: Finitude et culpabilité: I. L'homme faillible; II. La symbolique du mal. Parijs. Aubier-Montaigne, 1960; De L'interprétation. Parijs. Seuil, 1965; Le conflit des interprétations. Parijs. Seuil, 1969; Interpretation Theory: Discourse and the surplus of meaning. Fort Worth. Texas Christian University Press, 1976.

(3) Paul Ricoeur, Le volontaire et l'involontaire. Parijs. Aubier-Montaigne, 1950.

stractie. Dit laat zich onder meer als volgt argumenteren: als men het gethematiseerde kwaad als een zijnswijze van de vrijheid en als de omkering van de morele orde wil bestuderen, dan moet hieraan een analyse voorafgaan van hetgeen anterior is aan deze thematisatie. In dat verband schrijft Ricoeur: "La faute n'est pas un élément de l'ontologie fondamentale qui soit homogène aux autres facteurs que la description pure découvre: motifs, pouvoirs, conditions et limites. Elle ne peut être pensée que comme irruption, accident, chute. Elle ne forme pas système avec les possibilités fondamentales contenues dans le vouloir et son involontaire. Une genèse de la faute n'est pas possible à partir du volontaire ou de l'involontaire, quoique chacun des traits de ce système circulaire (plaisir, puissance, coutume, empire, refus, position de soi) constitue une invitation à la faute. Mais la faute reste un corps étranger dans l'eidétique de l'homme. Il n'y a pas d'intelligibilité de principe de cette défaillance, au sens où il y a une intelligibilité mutuelle des fonctions involontaires et volontaires, au sens où leurs essences se complètent dans l'unité humaine. La faute est l'absurde. En ce sens Lachelier tenait fortement que le mal est incompréhensible"(1). Daarom vereist een analyse van de schuld en van het kwaad een andere methodologische aanpak dan de werkwijze van de Husserliaanse eidetica. Deze methode zal de hermeneutiek zijn die de concrete betekenissen in hun even concrete context zal moeten vatten. Niettemin is een eidetica van de vrijheid nodig omdat de vrijheid een fundamentele structuur is die de mogelijkheden van schuld en *plicht* in zich draagt. Dit mag echter niet verstaan worden alsof schuld en *plicht*, gefundeerd in de vrijheid, tot het willen als zodanig kan gerekend worden. Het kwaad is een "soort absurditeit die de intelligibiliteit van het vrijwillige en het onvrijwillige 'vertekent'"(2). Het verschillend ontologisch statuut van willen en kwaad moet nu niet uitsluitend methodologisch bekeken worden. Er is echter ook een ethicologisch argument om het verschil in sta-

(1) o.c. p. 27.

(2) André Wylleman, Paul Ricoeur: eindigheid en schuld. De grenzen van een ethische wereldbeschouwing, in: Tijdschrift voor Filosofie jrg. 3, nr. 3, 1961, p. 528.

9
 7
 tuut te beklemtonen: als Ricoeur voorop stelt dat schuld en kwaad niet tot het domein van de fundamentele ontologie behoren, maar zijnswijzen zijn van de gethematiseerde vrijheid, dan behoren ze ook tot de sfeer van de verantwoordelijkheid. Schuld en kwaad worden ontologisch gede-ethiseerd als ze anterieur aan de existentie ²³⁴ en/de gethematiseerde vrijheid zouden geplaatst worden; ze zouden behoren tot de wezenlijke menselijke natuur op gelijke hoogte met het willen. In deze absurditeit zouden schuld en kwaad ophouden ethische realiteiten te zijn.

wat is de bedoeling?

In zijn later werk heeft Paul Ricoeur deze 'Einklammerung' van schuld en kwaad opgeheven teneinde de negatieve zijnswijzen van de vrijheid in hun concrete gestalten te kunnen beschrijven. Maar zoals hierboven al werd aangeduid, heeft de Franse filosoof zich voor deze thematisatie op nieuwe of andere methodologische wegen moeten begeven. In L'homme faillible waagt hij zich aan een reflectieve analyse van het menselijke feilen. Deze ontleding kon hij slechts aanvatten wanneer hij eerst de grondstructuren eidetisch had blootgelegd. Als hij nu het feilen wil bestuderen, moet hij echter in deze grondstructuren een toestand denken opdat het feilen de betekenis van feilen zou kunnen hebben, namelijk de verbreking van de toestand van onschuld in onze concrete feitelijkheid. In deze eidetische studie van het voluntarische en involuntarische ontdekt Ricoeur dat de mythe van de onschuld in onze grondstructuren al werkzaam is: "Subjectivement c'est le mythe de l'innocence qui est le révélateur d'une nature fondamentale qui pourtant se constitue par la seule force des notions mises en jeu. Il est le courage du possible. En même temps il fournit cette expérience imaginaire dont nous parlions plus haut en langage husserlien et qui sert de tremplin à la connaissance des structures humaines. En particulier c'est l'imagination qui, par les histoires racontées sur l'innocence primitive, enchante et conjure ce sens diffus du mystère corporel conjoint à notre essence même d'être libre et sans lequel la description pure s'enliserait dans le paradoxe. Le mythe de l'innocence est le désir, le courage et l'expérience imaginaire qui soutiennent la description eidétique du volontaire et de l'involontaire"(1). In Le volontaire et l'involontaire heeft

(1) Le volontaire et l'involontaire, p. 31.

Ricoeur de mythiek voor de eerste keer programmatisch ter sprake gebracht; in L'homme faillible en in La symbolique du mal gaat hij daarmee door, maar dan in een richting en met een methode om een licht te kunnen werpen op schuld en kwaad. De mythe krijgt in dit recentere werk geen transcendentale functie meer, maar wordt het empirisch materiaal; de mythe wordt de fenomenale structuur, de drager van symbolen die de 'tekenen' zijn van het niet-verschijnende alsdusdanige zijn en "die als elementen van een betekenisvolle taal in een 'logos' zijn binnengebracht. Oorspronkelijk zijn die symbolen meer dan de tekens die een nadenkend mens gebruikt om iets mede te delen dat niet onmiddellijk kan aangeduid worden. Symbolen kunnen door de mens 'gebruikt' worden omdat ze zelf iets aangeduid hebben aan de mens, omdat ze vóór alle nadenken, verschenen als een spontane taal voor het sacrale, het onbewuste, de poëtische verbeelding. Symbolen zijn de 'samenballende' kernen van een geheel van zinvolle uitspraken die de mens nooit ten volle kan verwoorden. Als zodanig kunnen ze de 'tekenen' zijn van het niet-verschijnende, de toegangsweg tot het 'zijn'"(1). Maar deze symbolen onthullen zich niet vanzelf; Ricoeur schrijft dat het symbolische "ne parle pas de la souillure, du péché, de la culpabilité en termes directs et propres, mais en termes indirects et figurés; comprendre ce langage de l'aveu, c'est mettre en oeuvre une exégèse du symbole qui appelle des règles de déchiffrement, c'est-à-dire une herméneutique"(2). De mythe en/of het kunstwerk worden dus niet zomaar in de filosofische reflectie overgenomen; de reflectie enerzijds en de mythe en kunst anderzijds drukken zich immers elk in een verschillende taal uit. Er moet met andere woorden een bemiddeling gevonden worden die het mogelijk maakt de mythe en de kunst in de reflectie te integreren. Deze bemiddeling is de interpretatie waardoor datgene wat de mythe en de kunst vertellen, gevat wordt in functie van de reflectie en als uitgangspunt voor de reflectie. De interpretatie dringt zich inderdaad op omdat de taal van de bekentenis, zoals die zich in de symbolische structuren van mythen en kunstwerken manifesteren, in een eerste lectuur tautogorisch lijkt en dus niet zelden enigmatisch (3). Men kan dus niet buiten een zekere ontcijfering. Het is, zo schrijft

(1) André Wylleman, o.c. p. 544.

(2) Paul Ricoeur, L'homme faillible, p. 10.

(3) Antoon Vergote, De mythe als manifestatie, in: Tijdschrift voor Filosofie, jrg. 34, nr.2, juni 1972, pp. 195-224.

Ricoeur, "comme si l'homme n'accédait à sa propre profondeur que par la voie royale de l'analogie, et comme si la conscience de soi ne pouvait s'exprimer finalement qu'en énigme et requerrait à titre essentiel et non accidentel une herméneutique"(1). Het is nu hier dat we Kants gedachte, namelijk dat datgene wat het kunstwerk ons vertelt tegelijk denotatief onvertaalbaar is (of-schoon connotatief toch hermeneutisch gedeeltelijk te onthullen) en ons veel te denken geeft, opnieuw moeten opnemen. Het is immers hier dat het denken een kans krijgt. De filosofische reflectie die door de hermeneutica verrijkt werd door de concrete hermeneuten van gegeven mythen en kunstwerken, kan zich nu over het ethische, over het kwaad en over de schuld buigen, vertrekkend van het symbool. Dit is het opzet dat Paul Ricoeur met zijn Philosophie de la volonté voor ogen stond en dat hij tot hiertoe niet volledig heeft kunnen afwerken. Niettemin heeft hij hiervan een eerste schets gemaakt in het al geciteerde slothoofdstuk van La symbolique du mal, dat de programmatische titel "le symbole donne à penser" draagt — een programma dat in de genoemde Kantiaanse gedachte vervat zit (2). Dit hoofdstuk heeft een begin van uitwerking gekregen in het deel La symbolique du mal interprétée uit Le conflit des interprétations (3). Het is in deze stukken, die geen afgewerkt en afgerond geheel vormen, dat Paul Ricoeur de grondlijnen van een existentiële hermeneutica aangeeft. Ofschoon hij zijn interpretatie-theorie tot op vandaag telkens opnieuw her-denkt, herwerkt en aanvult - er is niet alleen een opvallende beïnvloeding door Hans-Georg Gadamer, maar ook door Gilbert Ryle, J.-L. Austin, P.F. Strawson, Tzvetan Todorov, A.J. Greimas, Vladimir Propp - vinden we toch al de basisprincipes van een inter-

(1) L'homme faillible, p. 11.

(2) Hierbij past toch een kritische noot: men mag aannemen dat een/symbool geïsoleerd/geen enkele betekenis heeft; ook dat Kants esthetische idee wellicht door meerdere symbolen in een structuur zal gedragen worden. Ricoeurs programmatische zin zou dan ook beter luiden: "Les symboles du mythe ou de l'oeuvre d'art donnent à penser". Aldus geformuleerd zou de gedachte veel beter tegemoet komen aan wat Ricoeur in zijn later werk heeft willen vertellen.

(3) Paul Ricoeur, Le conflit des interprétations. Parijs. Seuil, 1969, pp. 265-369.

pretatietheorie in de inleiding van La symbolique du mal. Het toepassingsveld van deze principes is hier het godsdienstige en ethisch-metafysische bewustzijn, wat onmiddellijk bij onze studie aansluit. In later werk heeft Ricoeur meer aansluiting gezocht bij de psycho-analyse en de wijsgerige linguïstiek, maar het uitgangspunt van het godsdienstige bewustzijn is toch enigszins blijven doorwerken. In zijn eerste hermeneutische theorie was het de bedoeling de 'taal van de bekentenis' op te nemen in het filosofische denken door deze taal als het ware in zichzelf te herhalen en te recupereren door middel van de verbeelding. Als dusdanig is deze verbeelde herhaling van de belijdenis zelf geen wijsgerige reflectie. Zij kan echter toch het uitgangspunt vormen voor een hermeneutiek die voor ons in een ethicologie van het kwaad moet uitmonden.

5.2.2. Wat betekent een betekenisstructuur interpreteren? — Als Paul Ricoeur in zijn interpretatie van de symbolen van het kwaad de bekentenis of de belijdenis als uitgangspunt neemt, dan realiseert hij zich heel goed dat deze bekentenissen van schuld en verderf zich niet onverbloemd manifesteren. In de taal van de bekentenis en van de belijdenis drukt de schuldervaring zich op een (semi) verholde manier uit. Deze uitdrukkingen zijn metaforisch en symbolisch. Daarenboven situeren deze metaforen en symbolen zich altijd in een structuur, in een ruimer geheel van uitdrukkingen. Symbolen kunnen we bezwaarlijk uit hun context lichten. Willen we efficiënt interpretatiewerk verrichten, dan staan we zeker niet alleen voor de duiding van de afzonderlijke tekens, maar dan staan we in de eerste instantie voor een taalkundig geheel, namelijk een tekst, of voor een plastisch geheel dat dan ook talig gestructureerd wordt.

In deze toelichting over de basisprincipes van ons interpretatiewerk willen we eerst ingaan op de vraag waarin de interpretatie van zo'n geheel, dat we een betekenisstructuur noemen, bestaat.

Ricoeur gebruikt de term tekst als object van de hermeneutiek. Hij sluit hier aan bij de traditionele exegese en hermeneutiek die in eerste instantie bijbelteksten en klassieke teksten wilden duiden. Ook Gadamer gebruikt de term tekst: "Die klassische Disziplin, die es mit der Kunst des Verstehens von Texten zu tun hat, ist die

Hermeneutik"(1). Maar het is al vlug duidelijk dat zowel Ricoeur als Gadamer hiermee niet bedoelen dat uitsluitend literaire werken in de hermeneutiek dienen te worden opgenomen. In een persoonlijk gesprek vertelde Ricoeur ons zelfs dat ook de muziek in aanmerking voor hermeneutisch werk diende te komen. Gadamer haast zich ook om bij de geciteerde zin nog het volgende op te merken: "die Hermeneutik müsste sogar derart umfassend verstanden werden, dass sie die ganze Sphäre der Kunst und ihre Fragestellung mit einbezüge. Wie jeder andere zu verstehende Text muss ein jegliches Kunstwerk - nicht nur das literarische - verstanden werden, und solches Verstehen will gekonnt sein. Damit erhält das hermeneutische Bewusstsein eine umfassende Weite, die diejenige des ästhetischen Bewusstseins noch übertrifft. Die Aesthetik muss in der Hermeneutik aufgehen. Das ist nicht nur eine Aussage, die den Umfang des Problems betrifft, sondern sie gilt erst recht inhaltlich. Die Hermeneutik muss nämlich umgekehrt im ganzen so bestimmt werden, dass sie der Erfahrung der Kunst gerecht wird. Das Verstehen muss als ein Teil des Sinngeschehens gedacht werden, in dem der Sinn aller Aussagen ^{(der Kunst und derjenigen} - derjenigen) aller sonstigen Ueberlieferung - sich bildet und vollendet". Vandaar dat Ricoeurs omschrijving van tekst vrij ruim is: "Let us call a text every utterance or set of utterances fixed by writing. According to this definition, the fixation by writing is constitutive of the text itself. But what is fixed by writing?" (2). Maar toch nog niet ruim genoeg om aan Gadamers eis ^(tegemoot te komen) Ricoeur wil wel tegemoet komen aan de gesproken uiteenzetting, maar zonder veel argumentatie schrijft hij: "That which is fixed by writing is a discourse which certainly one could have spoken but which one writes precisely because one does not speak. The fixation by means of writing occurs in the plan of speech itself, that is, in the plan where speech could have risen"(3). Gadamer heeft zich meer met kunst en esthetica ingelaten dan Ricoeur en het is misschien daarom dat de eerste uiteindelijk zijn concept van tekst ruimer maakt dan Ricoeur die nagenoeg uitsluitend aan het geschreven woord denkt wanneer hij het object van de hermeneutiek omschrijft. De

(1) Hans-Georg Gadamer, Wahrheit und Methode. Tübingen. J.C.B. Mohr, 1975(4), p. 157.

(2) We vonden slechts de Engelse vertaling. Paul Ricoeur, What is a Text? Explanation and Interpretation, in: D.M. Rasmussen, Mythic-Symbolic Language and Philosophical Anthropology. Den Haag. Martinus Nyhoff, 1971, pp. 135-150; cit. p. 135.

(3) Ibidem, p. 136.

conventionele opvatting van tekst komt natuurlijk het best tege-
moet aan het object van Ricoeurs beschouwingen. Ofschoon nu veel
van hetgeen hij opmerkt in eerste instantie op een tekst van toepas-
sing, ^{is} kunnen zijn opmerkingen toch ook worden opengetrokken tot
een ruimer veld. Om toch misverstanden te vermijden zullen we hier
in plaats van 'tekst' het woord 'betekenisstructuur' gebruiken.
Ruimer dan tekst en van toepassing op elk semantisch geheel, dus
ook op schilderijen, beeldhouwwerken, ballet en film. Analoot met
een betekenisstructuur in engere zin, een tekst dus, vraagt elke
betekenisstructuur om een lectuur zodat we uiteraard in het talige
verstaan aanbelanden. Maar wat is lezen? Dit is natuurlijk niet
uitsluitend een vocaliseren van de neergeschreven lettertekens of
het zomaar benoemen van de afgebeelde objecten in een schilderij,
maar vooral het ontwikkelen van een referentiële relatie tussen
uitdrukkingsvormen van de betekenisstructuur en de werkelijkheid
(welke die ook moge zijn), waarover de bewuste reeks uitingen han-
delt. Dit veronderstelt dat de tekst of de beeldstructuur geen
gesloten geheel is en dat de werkelijkheid, waarvan sprake, op één
of andere manier kenbaar is of wordt. Het ontsluiten van de struc-
tuur en hem zijn referentiële functies laten uitoefenen, geschiedt
nu door de act van het lezen, door het verklaren en begrijpen - het
interpreteren dus - van de betekenisstructuur. Ricoeur gewaagt
hier van de actualisatie van de referenties (1).

De interpretatie van een betekenisstructuur kenmerkt zich door
twee dimensies: verklaren en begrijpen (2).

Het verklaren van een betekenisstructuur kan erin bestaan dat
men hem als een structuur zonder wereld of auteur beschouwt en
dat men uitsluitend oog heeft voor de betekenissen die de interne
relaties suggereren. De transcendentie van de tekst wordt hier op-
gegeven, aangezien hij geen externe relaties meer heeft; hij
spreekt tot niemand en handelt over niets buiten de structuur;
hij is een netwerk van verbindingen, een systeem van interacties.
Dit verklaringsmodel is dat van de structurele analyse van het
elementaire systeem van tekens. Dit is het domein van de semiolo-

(1) cf. ook: Paul Ricoeur, Événement et sens dans le discours, in:
Michel Philibert, Ricoeur. Parijs. Seghers, 1971, pp. 177-187; cf.
ook: Interpretation Theory, pp. 82-85.

(2) cf. ook: Paul Ricoeur, Expliquer et comprendre, in: Revue Phi-
losophique de Louvain, vol. 75, 1977, pp. 126-146.

gie en de semiotiek. In de ontleding van een tragedie bestaat de toepassing van dit verklaringsmodel in het opsporen van de structuur en de logica van de handelingen. Illustratief zijn ook de werken van Claude Lévi-Strauss voor de studie van de mythe, Vladimir Propp voor de studie van de folkloristische verhalen en van Roland Barthes en van Arthus Greimas voor de studie van andere literaire structuren. Voor de letterkundige esthetica bestaat het belang van deze methode erin dat men, relatief onafhankelijk van de concrete inhoud van een narratieve structuur, in alle duidelijkheid een model kan opbouwen waarin men de actie-kernen kan aanduiden, alsook de beslissende momenten in een handelingsverloop, het ritme van de wendingen en de bewegingen van het verhaal. Deze structuralistische benadering is in beginsel niet atomistisch, maar essentieel holistisch: de betekenisstructuur wordt als een geheel beschouwd en het is binnen dit geheel dat men de op elkaar inwerkende onderdelen helder kan situeren. Deze methode wordt ook vaak toegepast in de analyse van de film omdat de film niet zomaar een lineaire reeks is van beelden en verbale uitspraken; hij is een cumulatief, holistisch proces. Het is trouwens niet toevallig als men een tekst, een film of een muziekstuk soms met een architecturale structuur vergelijkt met zijn verschillende niveaus die ook intern met elkaar in verband staan en naar elkaar refereren.

Maar met dit structurele inzicht alleen heeft men nog geen betekenisstructuur in zijn volledigheid geïnterpreteerd. Wars van elke band met de werkelijkheid van de lezer is zo'n verklaring van een betekenisstructuur uiterst formeel. In een volwaardige hermeneutica moet vooral sprake zijn van een andere dimensie van het interpreteren, die namelijk van het begrijpen. "If a reading is possible", zo schrijft Ricoeur, "it is indeed because the text is not closed in on itself but open out onto something else. By any supposition reading is a linking together of a new discourse to the discourse of the text. The linking reveals, in the very constitution of the text, an original capacity of being reenacted, which is its open character. Interpretation is the concrete result of this openness and of this linking together"(1). Dit verband is nu slechts mogelijk door wat Dilthey het 'Aneignen', het

(1) Paul Ricoeur, What is a Text ? pp. 144-145.

zich toe-eigenen noemt. Voor Ricoeur betekent dit eerst en vooral, en hier volgt hij trouwens ook Gadamer (1), dat de interpretatie van de betekenisstructuur uitmondt in de zelf-interpretatie van een subject dat bijgevolg zichzelf beter begrijpt. Het is deze interpretatie die tot een reflexieve filosofie aanleiding moet geven - bij ons, in deze verhandeling, moet de interpretatie van Polanski's Macbeth het uitgangspunt vormen voor een reflexieve ethicologie van het kwaad. Het is in deze toe-eigening van de film dat de absolute zelf-genoegzaamheid (de tautogorie) van de betekenisstructuur, in casu van het kunstwerk, wordt opengebroken, waardoor hij een mediatieve functie krijgt. Het extern-referentiële karakter van de betekenisstructuur bestaat uit historisch gegroeide tekens en betekenisinhouden (de taal, de stijleigenschappen, de iconografie, de symbolen en metaforen) die in de appropriatie door het subject dit subject zelf in zijn culturele context helpt situeren. Dit brengt ons tot twee andere karakteristieken van de toe-eigening van de tekst: de opheffing of overbrugging van de culturele afstand en de actualisatie.

Als interpretatie onder meer betekent dat de wereld van het kunstwerk tot de eigen wereld van het lezende en schouwende subject gaat behoren, dan kan men inderdaad zeggen dat de culturele afstand van de betekenisstructuur wordt opgeheven. De culturele achtergrond, die 'in origine' met de fysische totstandkoming van het kunstwerk verbonden was, wordt in de toe-eigening tussen haakjes gezet. Dit laat trouwens ook de actualisatie toe. Ricoeur merkt hierover het volgende op: "Reading is like the performance of a musical score: it betokens the fulfillment, the actualization of the semantic virtualities of the text"(2). Het is nu in die situatie dat zich een wereld ontvouwt; dit is trouwens ook de uiteindelijke bedoeling van om het even welke betekenisstructuur, namelijk de articulatie van referenties die de lezer hic et nunc dient te begrijpen. De bedoeling van Macbeth ligt dus niet in de bedoelingen van Shakespeare of van Polanski (3), noch

(1) zie noot 1, blz. 38 van deze verhandeling

(2) What is a Text, p. 145

(3) "In Playboy heeft Polanski zich over zijn bedoelingen uitgelaten: In de eerste plaats vond hij de uitdaging interessant, een nieuwe variant op onder meer de filmversies van Orson Welles en Kurosawa te maken. Uitgangspunt voor hem was, jonge, 'moderne'

Polanski
ethicologie
9 p. 14

in de historisch-sociologische kontekst waarin het toneelstuk fysisch en mentaal ontstaan is (het Engeland onder Elisabeth en James of het Schotland onder Elisabeth II)(1), maar in wat inhoud wordt in de interpretatie door actualisatie en toe-eigening (2). Paul Ricoeur volgt hier Gadamer's discussie met Schleiermacher en Hegel (3). De auteur van Wahrheit und Methode distancieert zich van Schleiermachers visie dat men, om een kunstwerk echt te begrijpen, het 'Anknüpfungspunkt' in de geest van de kunstenaar moet terugvinden. Gadamer stelt daartegenover: "Nun ist die Wiederherstellung der Bedingungen, unter denen ein überliefertes Werk seine ursprüngliche Bestimmung erfüllte, für das Verständnis gewiss eine wesentliche Hilfsoperation" (deze eerste zin is een voor ons niet overtuigende tegemoetkoming aan Schleiermacher; wij zouden schrijven 'nur eine Hilfsoperation'; het vervolg is voor ons essentieel) "Allein es fragt sich, ob das, was hier gewonnen wird, wirklich das ist, was wir als die Bedeutung des Kunstwerkes suchen, und ob das Verstehen richtig bestimmt wird, wenn wir in ihm eine zweite Schöpfung, die Reproduktion der ursprünglichen Produktion, sehen. Am Ende ist eine solche Bestimmung der Hermeneutik nicht minder widersinnig wie alle Restitution und Restauration vergangenen Lebens. Wiederherstellung ursprünglicher Bedingungen ist, wie alle Restauration, angesichts der Geschichtlichkeit unseres Seins ein ohnmächtiges Beginnen"(4).

mensen te nemen, die met een probleem geconfronteerd worden dat ze mentaal absoluut niet aankunnen. Verder waren de mogelijkheden om in kleur-grootbeeld het authentieke Engelse en Schotse landschap op te nemen aantrekkelijk. En het experiment met Shakespeares dialogen en poëzie. Toen hem in een interview gevraagd werd of er toch ook niet persoonlijke motieven een rol speelden (in casu, het afreageren van de gruwelijke moord op zijn vrouw Sharon Tate door de Manson-groep) antwoordde hij dat dit niet het geval was, alleen het stuk was voor hem interessant. Ook de wreedheden in Macbeth hadden niets met zijn privé-ervaringen te maken: 'Het is totaal onwerkelijk als je bezig bent op de set met al die trucs en rode kleurstof'. Wat Polanski in elk geval niet heeft willen zien, is dat Macbeth als menselijk onderwerp simpel de kinderloosheid als enige eigenlijke onderwerp zou kunnen hebben. Het is allemaal meer abstract bij hem", geciteerd uit: Ate de Jong, Shakespeare tragedie/Polanski film: Macbeth, in: Skoop 1972, nr. 5, p. 13.

(4) In verband met de achtergronden van Polanski's film heeft Ton De Graaff in zijn artikel, Polanski - Het afgehouwen hoofd, in: Skrien 1973, nr. 32, pp. 14-18 wel enkele suggesties, maar uiteindelijk vertelt hij niet veel meer dan de banaliteiten dat met de centen van het erotisch tijdschrift Playboy Polanski zich heel wat dure cinematografische perfectionismen kon veroorloven.

(2) What is a Text? p. 145.

(3) Wahrheit und Methode, pp. 157-161.

(4) Ibidem, p. 159.

later
 de wereld =
 9/3 54

 Nu zou men zich de vraag kunnen stellen of Shakespeare's Macbeth wel een eigen wereld heeft of is, wanneer het stuk uit zijn fysisch/mentaal-oorspronkelijke kontekst is 'weggerukt'. In zijn facticiteit heeft Macbeth natuurlijk geen wereld, alleen de mens heeft een wereld. Als we stellen dat een kunstwerk een wereld heeft, dan is dit het resultaat van een toekenning van een wereld aan een structuur die de mogelijkheid heeft, als het ware onder voorgedij, een wereld te dragen. Maar welke wereld? Met Ricoeurs woorden is de wereld voor de lezer/beschouwer het geheel van de referenties die door de betekenisstructuur werd geopend (1). En verder gewaagt Ricoeur van de wereld die de niet-(empirisch)-situationele referenties aanduidt, die de onmiddellijke situationele referenties uitwissen en die zich daarom aanbieden "comme des modes d'être possible, des dimensions symboliques de notre être-au-monde. Pour moi, c'est cela le référant de toute la littérature; non plus l'Umwelt des références ostensives du dialogue, mais le Welt projeté par les références non-ostensives de tous les textes que nous aurons lus, compris et aimés. Comprendre un texte, c'est du même coup faire éclater notre situation, ou, si l'on veut, interpoler parmi les prédicats de notre situation, toutes les significations qui font de notre Umwelt un Welt. C'est cet élargissement de l'Umwelt en Welt qui nous permet de parler des références ouvertes par le texte; il vaudrait mieux dire les références qui ouvrent le monde"(2). De Macbeth-film die we hier nu analyseren, vormt dus een aanleiding om de eigen situatie waarin we leven beter te begrijpen. Dit veronderstelt dat we van het standpunt uitgaan dat de film tot ons gericht is. Dit is een implicatie van de toe-eigening die de actualisatie mogelijk maakt: een kunstwerk heeft een bestemming. Wie is nu die bestemming? In beginsel om het even wie die kan lezen en schouwen; de betekenisstructuur heeft met andere woorden een grenzeloze audiëntie. De betekenis van de Macbeth-film ligt niet in een situatie die de produktie van het werk vooraf gaat, maar in het betekenisveld dat door de lectuur in de situatie van de kijker/lezer wordt opengetrokken. "Comprendre le texte", zo schrijft Ricoeur, "c'est suivre son mouvement du sens vers la référence; de ce qu'il dit vers ce sur quoi il dit. Au-delà de ma situation de lecteur, au-delà de la situation de l'auteur, je me porte vers les modes possibles d'être

(1) Interpretation Theory, pp. 92-93.

(2) Événement et sens dans le discours, p. 182.

au monde que le texte m'ouvre et me découvre"(1). In concreto betekent dit dat wanneer we de Macbeth van Shakespeare-Polanski willen begrijpen, we de relatie leggen tussen wat deze film vertelt en datgene waarover deze film handelt. De wereld die hij oproept, onthult me iets essentieels over het kwaad. Dat is de stelling die we hier door middel van zo'n hermeneutica kunnen ontwikkelen. Aan deze stelling gaat natuurlijk de argumenteerbare optie (of weddenschap) vooraf, namelijk dat de betekenis van dit kunstwerk ons effectief iets essentieels te vertellen heeft en dat de actualisatie niet banaal is. ^{Niet} a priori en ook niet als dusdanig kan een werk deze optie waar maken; alleen het duidingswerk kan dat. Dat we vandaag kunnen stellen dat Macbeth ons wellicht nog iets te leren heeft, daarvoor zijn er historische indicaties. Dit kunstwerk heeft, om een woord van Gadamer te gebruiken, een Wirkungsgeschichte (2). Shakespeares tragedie werd in het begin van de zeventiende eeuw geschreven en sinds de eerste uitvoering - vermoedelijk in 1606 of 1607(3) - zijn er honderden uitvoeringen geweest (4), hebben duizenden mensen allerlei vertolkingen gevolgd en hebben ook ontelbaar veel mensen de tekst gezien. Deze belangstelling leeft vandaag nog altijd verder. Aan de huidige aandacht voor Macbeth, die bestaat door de bewerkingen van regisseurs en auteurs, door het publiek van hoorders en lezers, gaat een historiciteit vooraf die van een levendige belangstelling getuigt. In de kern van een begrijpen van Macbeth mag men dus verwachten dat dit stuk niet uitsluitend beschouwd wordt als een zeventiende-eeuwse tragedie waarvan men de ware betekenis in het verleden moet zoeken (5) en waarbij de enige echte bestemmelingen Shakespeares tijd-

(1) Ibidem, p. 185.

(2) Wahrheit und Methode, pp. 284-290.

(3) cf. John Dover Wilsons inleiding tot zijn Macbeth-uitgave: Cambridge University Press, 1973(1947), pp. xxix-xxx.

(4) cf. Marvin Rosenberg, The Masks of Macbeth.

(5) Ook de Shakespeare-specialisten zijn het over dit hermeneutische principe niet eens. E.E. Stoll schrijft in Modern Philology, vol. vii, p. 577 (geciteerd uit Toppen, Conscience in Shakespeare's Macbeth, p. 137: "The function of criticism is not to make the poet the contemporary of the reader but to make the reader for the time being a contemporary of the poet. To criticize is not merely or primarily to analyse one's own impression of a work of art, but to ascertain, if possible, the author's intention". L.C. Knights meent daarentegen: Literature offers us one way of getting to know others, and our world and ourselves; and one result of that process is an enhance-

Vraag of
 Kansen in de praktijk
 van
 Parandis

Lor

genoten zouden zijn. Nogmaals, de groep der bestemmingen is in beginsel onbeperkt; ook wij, vandaag, worden terecht bestemmingen van de Macbeth-tragedie genoemd. Trouwens, heeft de Polanski-adaptatie daar niet voor gezorgd? Het postulaat dat hier werkt, is dat van de omnitemporaliteit van het kunstwerk. Door het feit dat zoveel toeschouwers door Macbeth werden (eventueel een antwoord vinden op een vraag, of een teken ervaren dat voor hun bestaan richtinggevend is), wordt dit stuk onttrokken aan de beslotenheid van zijn particulier en anekdotisch bestaan. Vanaf dat ogenblik is dit werk niet langer gebonden aan een welbepaalde tijd, maar wordt het van meerdere tijden, potentieel van alle tijden. Dat is die omnitemporaliteit (of bescheidener: de multi-temporaliteit) waarvan sprake is (1). In dit perspectief is de toe-eigening in de interpretatie ook geen individuele of particuliere aangelegenheid. Elke lezer is een kind van zijn tijd en vanuit zijn tijd actualiseert en articuleert hij de Wirkungsgeschichte van een bepaalde betekenisstructuur. De lezer participeert met andere woorden aan een bepaalde cultuur van het kunstwerk die zich slechts kan manifesteren als een produkt van een diachronische intersubjectiviteit van de lezers en van de potentiële lezers in de toekomst. De interpreet maakt dus deel van deze historische cultuur; nooit overziet hij deze hele geschiedenis. Bijgevolg is zijn interpretatie nooit de definitieve duiding. Voor Ricoeur is dit het perspectief van een tekst dat de tekst als gebeurtenis overschrijft (2), en het is in deze Aufhebung van de tekst-als-gebeurtenis tot een richting, een perspectief (3), dat we de bron vinden van alle nieuwe actualisaties van die tekst (4).

Nu kan en moet men zich natuurlijk de vraag stellen of dit hele proces van de actualisatie door de Aneignung van de tekst door de

ment of vitality, even when the knowledge is painful... The poems and plays that mean most to us deal with relationships between man and man or the relationship between man and God" (The Grounds of Literary Criticism, in: Neophilologus, Groningen, 1956) geciteerd uit Toppen, o.c. p. 54.

(1) Interpretation Theory, p. 93

(2) Événement et sens dans le discours, p. 183

(3) Ibidem, p. 184.

(4) Ibidem, p. 186.

lezer, waarbij de ostensieve en situationele referenties van de betekenisstructuur worden overschreden, niet kan uitmonden in een soort narcissistische zelf-projectie van de lezer in het kunstwerk. Deze vraag is helemaal niet illegitiem; die zelf-projectie is immers mogelijk. Op deze opwerping zijn meerdere antwoorden te geven. Volgens Ricoeur eigent men zich in die Aneignung het volgende toe: "the project of a world, the pro-position of a mode of being in the world that the text opens up in front of itself by means of its non-ostensive references. Far from saying that a subject already mastering his own way of being in the world projects the a priori of his self-understanding on the text and reads it into the text, I say that interpretation is the process by which disclosure of new modes of being - or if you prefer Wittgenstein to Heidegger, of new forms of life - gives to the subject a new capacity for knowing himself. If the reference of the text is the project of a world, then it is not the reader who primarily projects himself. The reader rather is enlarged in his capacity of self-projection by receiving a new mode of being from the text itself"(1). Er is met andere woorden een spanningsverhouding tussen betekenisstructuur en interpreet. In onze omgang met Macbeth is er geen egoïstische of narcissistische ego-projectie, maar een dialectiek en dialoog tussen Macbeth en onszelf, waarin er geen symbiose tussen het werk en onszelf ontstaat. De 'lectuur' van de film, de ethicologische hermeneutiek, is het middel tot een beter zelfverstaan en tot een wijzere uitbouw van het eigen levensproject. Hier moet duidelijk het onderscheid gemaakt worden tussen het existentiële levensproject, dat altijd een intersubjectieve sanctionering, onder andere door de kritiek, toelaat en de narcissistische projecties die de confrontatie met de kritiek van de intersubjectiviteit niet aangaan(2). De kritiek van de anderen en de interne coherentie van de duidingen, de illustratieve argumentaties en de controleerbare referenties naar de tekst zijn allemaal middelen om een onderscheid te maken tussen de bedriegelijke projecties en het 'Hineininterpretieren' enerzijds en het zakelijke duiden anderzijds. Dit alles belet natuurlijk niet dat over sommige interpretaties betwistingen blijven bestaan; er zijn nu eenmaal meerdere interpretaties mogelijk van een zelfde symbool. De geschiedenis van de bijbelexegese en van de Shakespeare-duidingen

(1) Interpretation Theory, p. 94.

(2) Ibidem, p. 95.

heeft voldoende aangetoond dat er omtrent de hermeneutische resultaten meerdere strekkingen naast elkaar en zelfs tegenstellingen kunnen bestaan.

5.2.3. Wat betekent symboliek? — Het is niet voldoende de interpretatie voor te stellen als de ontwikkeling van een lezing van een betekenisstructuur. Het kunstwerk dat tot een 'lectuur' uitnodigt, is een geheel van uitdrukkingen en tekens met een verwijzingskarakter. Het interpretatiewerk slaat op de 'ontcijfering' van de gesitueerde tekens die in feite symbolen zijn. Dit is trouwens de vrij algemeen gangbare en ruime betekenis van symbool, namelijk een teken dat een betekenis ontwikkelt met de bedoeling het betekende door middel van de taal openbaar te maken. De symbolische objecten zijn daarom zelf nog geen taal, maar vanaf het ogenblik dat ze in een communicatienet zijn opgenomen, worden ze talig begrepen. Met begrijpen wordt nooit een denotatieve omzetting of vertaling bedoeld. De symbolische gestalte blijft altijd het gesymboliseerde verhullen. Gilbert Durand schrijft in dit verband: "Le symbole est (...) par la nature même du signifié inaccessible, épiphane, c'est-à-dire apparition, par et dans le signifiant, de l'indicible(...). La représentation symbolique ne peut jamais se confirmer par la présentation pure et simple de ce qu'elle signifie, le symbole en dernier ressort ne vaut que par lui même. Ne pouvant figurer l'infigurabile transcendance, l'image symbolique est transfiguration d'une représentation concrète par un sens à jamais abstrait. Le symbole est donc une représentation qui fait apparaître un sens secret, il est l'épiphanie d'un mystère" (1). Durand, zoals ook Ricoeur en anderen, maakt het onderscheid tussen 'signe', het teken in de strikte zin als een willekeurig, efficiënt verwijzingsgegeven, de allegorie, als niet willekeurige maar vertaalbare illustratie van een gedachte, en uiteindelijk het symbool.

Voor Mircea Eliade, en we sluiten ons bij hem aan, zijn de symbolen wezenlijk religieus: "Die religiösen Symbole vermögen eine Seinsweise oder ein Strukturgesetz der Welt zu offenbaren, die sich der unmittelbaren Erfahrung entziehen (...). Die vielleicht wichtigste Eigenschaft der religiösen Symbole (...) ist ihre Fähigkeit

(1) Gilbert Durand, L'imagination symbolique. Parijs. P.U.F., 1968, pp. 7-9.

*Calixte
bevat ook
de werke
van
al handelt
in?*

paradoxe Sachverhalte oder gewisse Strukturen einer letzten Realität auszudrücken, die man anders nicht ausdrücken kann.(...) Das religiöse Symbol entschleiert nicht nur eine Struktur der Wirklichkeit oder eine Dimension des Daseins, es verleiht zugleich der menschlichen Existenz Bedeutung"(1).

Paul Ricoeur, die de notie van symboliek aan Eliade en Van der Leeuw ontleent, schenkt veel aandacht aan een formeel aspect van het symbool, namelijk zijn dubbele intentionaliteit. Er is eerst een letterlijke intentionaliteit en vervolgens een geassocieerde of figuurlijke intentionaliteit. Hij geeft het voorbeeld van 'vlek': in de eerste intentionaliteit betekent 'vlek' niets anders dan bemorsing of bevuiling - dit is de zogenaamde letterlijke betekenis waarbij het woord 'vlek' een zuiver conventioneel teken is dat in geen enkel opzicht op de betekende zaak, het verschijnsel vlek, gelijk; in de tweede intentionaliteit wordt door het teken 'vlek' heen een situatie aangeduid waarin bijvoorbeeld de mens als een ethisch en religieus onrein (eventueel zondig) wezen wordt gekenschetst. "Le sens littéral et manifeste vise donc au-delà de lui-même quelque chose qui est comme une tache. Ainsi, à l'opposé des signes techniques parfaitement transparents qui ne disent que ce qu'ils veulent dire en posant le signifié, les signes symboliques sont opaques, parce que le sens premier littéral, patent, vise lui-même analogiquement un sens second qui n'est pas donné autrement qu'en lui (...). Cette opacité fait la profondeur même du symbole, inépuisable comme on dira"(2). Van welke aard is nu deze analogische band tussen de letterlijke en de figuurlijke betekenis? Er is geen evidente structuurgelijkheid tussen het eerste en het tweede niveau waarbij de relatie tussen beide betekenissen die van een vertaling zou zijn. Dit is kenmerkend voor de allegorie (3). Er is veeleer een stimulerende analogie: "c'est en vivant dans le sens premier que je suis entraîné par lui au-delà de lui-même: le sens symbolique est constitué

(1) Mircea Eliade, Betrachtungen über die religiöse Symbolik, in: Antaios II, 1961, pp. 1-12, cit. p. 6.; zie ook van Eliade, Beelden en symbolen. Hilversum. Paul Brand, 1963, en Het heilige en het profane. Amsterdam. Meulenhoff, 1977(2).

(2) La symbolique du mal, p. 22.

(3) cf. Ibidem, p. 23.

dans et par le sens littéral, lequel opère l'analogie en donnant l'analogue. Maurice Blondel disait: 'Les analogies se fondent moins sur des ressemblances notionnelles (similitudines) que sur une stimulation intérieure, sur une sollicitation assimilatrice (intentio ad assimilationem)' (Maurice Blondel, L'Êtres et les Êtres, pp. 225-226, cité in: Lalande, Vocabulaire philosophique, art. 'Analogie'). En effet, à la différence d'une comparaison que nous considérons du dehors, le symbole est le mouvement du sens primaire qui nous fait participer au sens latent et ainsi nous assimile au symbolisé sans que nous puissions dominer intellectuellement la similitude. C'est en ce sens que le symbole est donnant; il est donnant parce qu'il est une intentionnalité primaire qui donne analogiquement le sens second"(1). Het feit dat de eerste betekenis de tweede niet onmiddellijk verschafft, maar dat we dank zij een gevoeligheid voor de transparantie, de suggestie van een surpluskarakter in de eerste intentionaliteit, brengt mee dat we de tweede intentionaliteit doorheen de eerste moeten ontcijferen zonder dat we ooit in staat zijn tot volledige vertaling. Wat Kant opmerkte over de idee die te denken geeft, zonder dat een bepaalde gedachte (een concept) eraan beantwoordt, en bijgevolg zonder een (discursieve) taal die ^{de} idee volledig kan uitdrukken en inzichtelijk maken (2), is hier van toepassing. Ricoeur formuleert het aldus: "on dirait plutôt qu'il (le symbole - noot van jdv) l' (le sens - noot van jdv) évoque, qu'il le suggère au sens de l' ainittestai grec (d'où procède le mot 'énigme'). Il le donne dans la transparence opaque de l'énigme et non par traduction. J'opposerai donc la donation de sens en trans-parence dans le symbole à l'interprétation par tra-duction de l'allégorie"(3).

Nu hangen symbolen zomaar niet in de lucht. Geatomiseerde tekens hebben nooit de symboolwaarde zoals we die hierboven hebben aangeduid. Er moet een achtergrond zijn waarin de tweede intentionaliteit haar voedingsbodem vindt. Symbolen zijn opgenomen in een structuur zoals een verhaal, een roman, een film, een gedicht, een schilderij, een mythe of zelfs een reeks handelingen. In verband met dit laatste denken we aan een ritueel of aan sommige in-

(1) Ibidem, pp. 22-23.

(2) zie noot 1, bladzijde 37 van deze verhandeling

(3) La symbolique du mal, p. 23.

ter-menselijke verhoudingen en gedragingen zoals de manifestaties van tederheid in het liefdesspel. Het is nu aan de context, waarin het symbool structureel is opgenomen, dat het teken met zijn eerste intentionaliteit de kracht van de gerichtheid naar de tweede intentionaliteit ontleent. Wat in de linguïstiek de paradigmatische en de syntagmatische relationele dimensie genoemd wordt, is in verband met de betekenisvorming van de symbolen van essentieel belang. Het is hier dat het structurele karakter van het symbool zich manifesteert. Met de paradigmatische dimensie bedoelt men de specifieke keuze van een bepaald teken, bijvoorbeeld 'smet', in het geheel van een gedachte of verhaal, dat een hele reeks andere tekens 'in absentia' tegelijk vervangt en dekt. Als Lady Macbeth zich besmet weet door het bloed van Duncan dan staat de vlek van de besmetting voor een hele reeks mogelijke andere connotaties die met smet kunnen geassocieerd worden. Met de syntagmatische dimensie bedoelt men het privilegeren van een bepaald teken ten opzichte van de andere tekens 'in presentia'. Op het ogenblik dat Lady Macbeth de bloedvlekken op haar handen ziet, krijgt deze smetervaring een betekenis tegen de achtergrond dat Macbeth al nieuwe moorden, de uitroeiing van Fife, voorbereidt. Elk symbool bevat nu deze twee dimensies, om het even of we met een picturaal, verbaal-poëtisch, cinematografisch of muzikaal symbool te doen hebben, en het zijn deze twee dimensies die eveneens een grote rol spelen in de connotatieve en anticipatieve rijkdom van de symboliek (1). Dit zal nu wel duidelijk gemaakt hebben dat de betekenisvorming van een symbool heel sterk afhankelijk is van het geheel waarin het symbolische teken is opgenomen. Symbool en structuur zijn onafscheidelijk met elkaar verbonden. Er is echter een dubbele beweging in de verhouding symbool-betekenisstructuur: het feit dat een structuur (een verhaal, een gedicht, een schilderij of een film) een aantal heel significante tekens draagt, brengt mee dat de structuur zelf heel significant (symbolisch) wordt; en, zoals we al hebben opgemerkt, het feit dat het geheel betekenisvol is, werkt significant ten opzichte van de onderdelen; het werkt mee aan de tweede intentionaliteit die de eerste verhuult.

(1) cf. R.H. Robins, Algemene linguïstiek. Utrecht, Spectrum, 1969, pp. 60 e.v.; F. de Saussure, Cours de linguistique générale. Parijs, Payot, 1972, pp. 170-175. In plaats van paradigmatisch gebruikt de Saussure het begrip associatief; cf. ook Paul Ricoeur, Le conflit des interprétations, pp. 71 e.v.

Door deze wederzijdse beïnvloeding van de symbolische totaal-structuur en de symbolische component, krijgen de 'afzonderlijke' symbolen ook nog een mobiliserende en organiserende dimensie: in de totaal-structuur roept het ene symbool het andere op, zodat men een kettingreactie van betekenissen krijgt die in het hermeneutische proces zowel anticipatief als retroactief werkzaam is. Niet in het minst in de hermeneuten van symbolische structuren in een tragisch gebeuren, botst men op dergelijke structurele fenomenen. Ook in de interpretaties van de mythen houdt men noodzakelijkerwijs met het centrifugale en centripetale karakter van de betekenisvorming van het symbool rekening. Wellicht werkt in de interpretatievorming van een hele structuur, dus in de onthulling van de zin van een tekst, een schilderij of een film, de symbolische component primair. Het geheel lijkt zinvol en symbolisch omdat het enigmatische tekens bevat met een vermoedelijke dubbele intentionaliteit. Als het interpreterende subject symboolgevoelig is - en dit blijft nog altijd een uiterst belangrijke voorwaarde voor de hermeneutische praktijk - zal het getroffen worden door deze enigmatische tekens die het subject te denken geven. Daarenboven bevatten heel veel in een structuur gegeven symbolen componenten die aan de tekens van de eigen gehanteerde taal appeleren. Elke taal werkt nu eenmaal met metaforen die men in de gegeven symbolische structuren terugvindt. Misschien kan men daarom stellen dat in een structuur het symbool primair werkt en dat de betekenis van het geheel een secundair resultaat is.

Nog andere hoedanigheden van het symbool moeten hier ter sprake komen. Is de taal van de belijdenis essentieel symbolisch, toch heeft de symboliek, in tegenstelling tot de metafoor, een niet-semantisch moment. Alleen al de gevarieerdheid van de gebieden waarin het symbool opduikt, maakt dat het symbool een domein beslaat dat niet uitsluitend tot de wereld van de logos behoort (1). Het symbool heeft immers wortels in ervaringsdomeinen die niet uitsluitend talig zijn en niet volledig door linguïstische of logische modellen te beschrijven vallen. Als Ricoeur nu stelt dat elk authentiek symbool een kosmische, onirische en poëtische dimensie heeft,

(1) Ricoeur beklemtoont dit vooral in zijn recenter werk, onder meer in Interpretation Theory, pp. 45 e.v.

symbool
 symboliek
 logos
 taal

dan zijn er met het symbool op zijn minst extra-linguïstische konteksten verbonden waarin het symbool opduikt. De kosmisch-religieuze eigenschappen die Mircea Eliade (1) beschrijft, de onirische symboliek uit de droomwereld die de psycho-analyse bestudeert en de poëtische dimensie die de gemoedsbewegingen tot uitdrukking brengt - deze drie dimensies verlenen het symbool een niet-semantic moment, om Ricoeurs begrip te gebruiken (2), waardoor het symbool zich van de metafoor onderscheidt (3). Dit maakt het interpretatiewerk van een symbolische structuur zoals Macbeth niet minder ingewikkeld. Zoals we al om andere redenen hebben opgemerkt, is Shakespeares Macbeth in de adaptatie van Polanski niet langer een tekst (in de conventionele zin van het woord) van enkele honderden jaren oud die om een zuivere filologische ontleding 'vraagt'. Als Macbeth als een symbolische structuur overkomt, dan moet onze aandacht ook gaan naar de kosmische, onirische en poëtische dimensie, met andere woorden naar de niet-semantic momenten en naar de extra-linguïstische konteksten van de symbolen. In het concrete interpretatiewerk betekent dit dat we een beroep zullen moeten doen op bepaalde verworvenheden van de godsdienstfenomenologie. In Macbeth ontbreken zeker geen dimensies uit de religieuze ervaringswereld, bijgevolg zullen we gebruik moeten maken van de ontledingen van het sacrale. We zullen in het concrete interpretatiewerk eveneens een beroep moeten doen op de psychoanalyse. Sigmund Freuds Traumdeutung is voor de interpretatie van de symbolen van ontzettend groot belang geweest omdat de in dit boek (4) gehanteerde

(1) cf. Het heilige en het profane, pp. 19-51; Beelden en symbolen, 23-47.

(2) Paul Ricoeur, Interpretation Theory, p. 57.

(3) In Interpretation Theory vat Ricoeur het onderscheid tussen de metafoor en het symbool als volgt samen. Enerzijds bevat de metafoor meer dan het symbool, maar anderzijds is er meer in het symbool dan in de metafoor. De metafoor verheldert in de taal wat in het symbool verhuld bléef. Daartegenover is de metafoor slechts een linguïstische procedure waarin de symbolische kracht wordt bewaard. Het symbool is in feite een twee-dimensioneel fenomeen met een semantic en een niet-semantic zijde. In tegenstelling tot de metafoor heeft het symbool wortels in de dieptedimensie van de menselijke ervaringswereld. De metafoor is daarentegen slechts de linguïstische oppervlakte van het symbool (pp. 68-69).

(4) Sigmund Freud, Gesammelte Werke, Bd. II/III - 'Die Traumdeutung' Londen, Imago-Hogarth Press, 1942.

op de dra!

nummer aan te
kaderen met
aantal

psychoanalyse antropologische mechanismen heeft aangeraakt die een onmiddellijk verband hebben met de symbolen van het menselijke levensproject, die op hun beurt verband houden met de cultuur en de geschiedenis waarin we onze wortels hebben. De kosmische dimensie van het sacrale verbindt zich hier trouwens met de onirische dimensie en de uitdrukkingen van het onbewuste zieleleven (1). De aandacht voor de poëtische dimensie is ingegeven door de realiteit van de expressiviteit: de mens drukt zichzelf uit door de wereld uit te drukken; hij onderzoekt zijn sacrale dimensie door de sacrale dimensie van de wereld te ontcijferen. Ricoeur schrijft: "Cette double 'expressivité' - cosmique et psychique - a son complément dans une troisième modalité du symbole, l'imagination poétique. (...) L'image poétique est beaucoup plus près du verbe que du portrait; comme le dit excellemment M. Bachelard, elle 'nous met à l'origine de l'être parlant'; 'elle devient un être nouveau de notre langage, elle nous exprime en nous faisant ce qu'elle exprime'; à la différence des deux autres modalités hiérophanique et onirique du symbole, le symbole poétique nous montre l'expressivité à l'état naissant; dans la poésie le symbole est surpris au moment où il est un surgissement du langage, 'où il met le langage en état d'émergence' (Bachelard), au lieu d'être recueilli dans sa stabilité hiératique sous la garde du rite et du mythe, comme dans l'histoire des religions, ou bien au lieu d'être déchiffré à travers les résurgences d'une enfance abolie" (2). Vormen de kosmische, onirische en poëtische dimensie van het symbool dan drie van elkaar onderscheiden lagen die dan op hun beurt een van elkaar onderscheiden benadering vergen? Voor Ricoeur is er geen kloof tussen deze dimensies, integendeel: "la structure de l'image poétique est aussi celle du rêve lorsque celui-ci tire des lambeaux de notre passé une prophétie de notre devenir et celle des hiérophanies qui rendent manifeste le sacré dans le ciel et les eaux, la végétation et les pierres" (3). Als nu in het symbool de eenheid van de kosmische, onirische en poëtische dimensie ontdekt wordt, dan vergt dit van de hermeneut veel waakzaamheid om de ingewikkelde structuur van het gesitueerde sym-

(1) zie in dat verband: La symbolique du mal, pp. 19-20.

(2) Ibidem, pp. 20-21.

(3) Ibidem, p. 21.

bool in zijn meervoudige dimensies te interpreteren (1). In onze verhandeling kunnen we nauwelijks van de psychoanalytische hermeneutiek gebruik maken. Niet alleen omdat we zelf in de analyse leek zijn, dat wil hier in de technische zin van het woord zeggen: niet geïnitieerd, maar ook beschikken we niet over de middelen om een psychoanalyse af te sluiten. Zij kan trouwens slechts heel partieel naar de analogie van de droominterpretatie uitgewerkt worden, aangezien er geen dromer is die door de vrije associaties het aanvullende duidingsmateriaal verschaft. Willen we in analogie met de droomduiding toch psychoanalytisch interpreteren - en hier en daar kan dat wel fragmentarisch, bijvoorbeeld naar aanleiding van de verdringing van Lady Macbeths wroeging - dan nemen we onze toevlucht zeker niet tot aanvullende autobiografische of biografische getuigenissen van Shakespeare of Polanski. Op die manier zou de Macbeth-tragedie zijn eigen karakter verliezen. Het werk zou herleid worden tot een verlengstuk van de maker en de interpretatie zou dan niets anders meer zijn dan een fragment van de psychoanalyse van de kunstenaar; daarenboven zouden we het te interpreteren werk zelf uit het oog verliezen. Zoals we al hebben opgemerkt, beschouwen we een symbolische structuur als tot ons gericht en is het interpretatiewerk het duiden van een verborgen wereld die het werk en wijzelf gemeenschappelijk hebben. De psychoanalytische hermeneutica van het kunstwerk moet dan toch een andere weg inslaan dan de analyse van de kunstenaar aan de hand van zijn artistieke produktie. Als we in onze Macbeth-interpretatie componenten uit de psychoanalyse hanteren, dan zullen we binnen het werk blijven. Het lijkt ons niet in strijd met onze fenomenologisch geïnspireerde methode de tweede intentionaliteit van het geanalyseerde symbool doorheen een psychoanalyse van aspecten uit Macbeth in het geheel van het drama zelf te zoeken, bijvoorbeeld in de psyche van Macbeth en in zijn sociaal klimaat. Symbolische structuren kunnen (al of niet nadrukkelijk, zoals wel voldoende bekend is in het oeuvre van de surrealisten) aspecten van een onirische wereld sug-

(1) Hoe in een concrete hermeneuse een eenheid van hermeneutische modellen ontwikkelen die zowel de godsdienstfenomenoloog, als de psychoanalytist en de linguïst bevredigen? Aan deze moeilijke problematiek wijdde Paul Ricoeur een aantal theoretische studies: we denken vooral aan het lijvige essay over Freud, De l'interprétation (Parijs, Seuil, 1965) en aan de verzameling van artikels en lezingen Le conflit des interprétations.

gereren; daarom kan de psychoanalyse binnen onze hermeneutiek een bijdrage leveren (1). Een voorwaarde blijft echter wel dat de psychoanalytische conceptie van symbool niet reductionistisch de richting mag uitgaan van symptoom en dat de duiding niet mag verworden tot een even reductionistische ontmaskering van mechanismen. Dat de psychoanalyse die richting niet hoeft uit te gaan, heeft Paul Ricoeur in zijn Freud-boek, De l'interprétation, op een overtuigende manier aangetoond.

Hebben nu alle symbolen een zelfde graad van creativiteit en openheid tot interpretatie? Toch niet: Ricoeur onderscheidt drie niveaus. Op het laagste situeert hij de gesedimenteerde symboliek. Het zijn de verstarde, uitgesleten of uitgeputte symbolen, stereotypen die vandaag niet meer aanspreken en dus geen actieve symbolisatie meer kennen. Deze stereotypen kan men zowel in dromen als in sprookjes of legenden ontmoeten. Op een tweede niveau vindt men vigerende sociale symbolen die de structurele antropologie bestudeert. Op het derde en hoogste niveau situeert Ricoeur de prospectieve symbolen: "ce sont des créations de sens qui, reprenant les symboles traditionels, avec leur polysémie disponible, véhiculent des significations neuves"(2). Het is nu op dat derde niveau dat de grootste poëtische kracht gevestigd wordt, want het poëtische situeert zich juist in het ontstaan en in de vormgeving van de nieuwe gestalten en betekenissen. Het moet ons dan ook niet verwonderen dat de symbolische vormgeving bij uitstek het kunstwerk is. De kunstenaar kan in zijn artistieke creaties zowel uit de traditionele kosmische symbolen als uit de 'private' onirische wereld putten en hiermee een nieuwe werkelijkheid scheppen. Vandaar dat het niet opgaat te beweren dat een kunstenaar, bijvoorbeeld Roman Polanski, als kunstenaar niets anders zou doen dan persoonlijke obsessies manifesteren. Zoals Freud destijds opmerkte, is de kunst het oord bij uitstek van de sublimatie. De nieuw gecreëerde werkelijkheid is als emergentie geen regressief symptoom van onopgeloste conflicten, van een verdrongen geschiedenis, maar symbool van een toestand, waarin zich een visie ontwikkelt. Het kunstwerk is

(1) cf. Janine Chasseguet-Smirgel, Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité. Parijs. Payot, 1971, pp. 49 e.v.

(2) De l'interprétation, p. 486.

dus de 'plaats' waar de ónirische, poëtische en kosmische wereld tot een geheel verwerkt wordt, waar verleden en toekomst een eenheid vormen en waar de persoonlijke (niet private) symboliek een kans maakt op een universele, exemplarische en omnitemporele boodschap. Omdat in Macbeth, zoals we in de analyses zullen aantonen, het mythische fragmentarisch aanwezig is in de zin dat de diepste bodem van dit kunstwerk de joods-christelijke mythos is van zondeval en bevrijding en dat sedimenten van dit oorspronkelijk verhaal in de vormgeving van het kunstwerk aanwezig zijn, moeten we hier nog iets over de mythe in het algemeen opmerken. Ook de mythe, en dus niet alleen het symbool of het kunstwerk, kent een dubbele intentionaliteit der betekenissen. Verder is het typisch dat zij een oer-ervaring tracht te recupereren. Dit is niet zonder reden. Wat de mythe als een stuk eigen verleden van een cultuur tracht te achterhalen en te verwerken, is een oer-conflict. In het geval van de mythe van de zondeval tracht men de onherleidbaarheid van de enigmatische werkelijkheid van het kwaad niet alleen te interpreteren, maar tevens te verwerken en om te werken tot profetie. Op die manier kan een mythe een horizon openen. Deze greep op het verleden en de actualisatie van deze oer-ervaring in de beleving van de mythe geschiedt in het imaginaire. "C'est 'sur' les fantasmes de scène primitive que l'homme 'forme', 'interprète', 'vise' des significations d'un autre ordre, susceptibles de devenir les signes de ce sacré que la philosophie de la réflexion peut seulement reconnaître et saluer à l'horizon de son archéologie et de sa téléologie. Cette intentionalité nouvelle, par laquelle le fantasme est interprété symboliquement, est suscitée par le caractère même du fantasme, en tant qu'il parle d'origine perdue, d'objet archaïque perdu, de manque inscrit dans le désir; ce qui suscite le mouvement sans fin de l'interprétation, ce n'est pas le plein du souvenir, mais son vide, sa béance. L'ethnologie, la mythologie comparée, l'exégèse biblique le confirment: chaque mythe est la réinterprétation d'un récit antérieur; ces interprétations des interprétations peuvent donc très bien opérer sur les fantasmes assignables à des âges et à des stades différents de la libido: mais l'important est moins cette 'matière impressionnelle' que le mouvement de l'interprétation inclus dans la promotion de sens, et qui en constitue la novation intentionnelle. C'est bien pourquoi une hermeneutiké technê pourra s'y ap-

pliquer; le mythe est déjà lui-même herméneia, interprétation et réinterprétation de ses propres racines. Et si le mythe reçoit une signification théologique, comme on voit dans les récits d'origine, c'est par le moyen de cette correction sans fin, devenue concertée, puis systématique"(1). Paul Ricoeur toont de dubbele werking van regressie en progressie in de mythe aan - waardoor in deze dialectiek creatieve vormen ontstaan - aan de hand van het voorbeeld van de mythische figuur 'vader'. Een figuur die zowel in de onirische fantasmen een grote rol speelt, als in de religieuze beleving vaak een onvervangbare plaats inneemt - en ook in Macbeth niet afwezig is. Ricoeur meent dat het juist door de fantasmen is, die een irreële vader hebben gecreëerd, dat de mythe in staat is geworden de vader om te vormen tot een culturele entiteit. "Je ne savais pas ce qu'était le père avant que son image n'eût engendré toute la suite de ses rejetons. Ce qui constitue le père comme mythe d'origine, c'est l'interprétation par quoi le fantôme de la scène primitive reçoit une intention nouvelle; jusqu'au point où je puis invoquer: 'notre Père qui es aux cieux..' Symbolique du ciel et symbolique du père explicitent, dans le langage préphilosophique du mythe, la symbolique de l'origine que le fantôme archaïque portait virtuellement à la faveur de l'absence, de la perte et du vide de son propre 'objet'"(2). Anders gesteld: de vele culturele en dus symbolische expressies van een vaderfiguur zijn de uitdrukking van de existentiële en metafysische historiciteit: in de zin van de menselijke poging om een oorspronkelijke garantie voor zijn bestaan te recupereren. De fantasmatische of imaginaire creatie van de exemplarische vader is tegelijk de uitdrukking van de afwezigheid van zo'n vader in de profane wereld, maar ook het verlangen naar zo'n vader 'in de hemel'. In de sacrale sfeer is zo'n vader dan ook een mythische en transcendente werkelijkheid. Als Duncan voor Macbeth zo'n vaderfiguur is, dan participeert het Macbeth-drama (en iedereen die zich met dit drama inlaat) op zijn manier aan de culturele historiciteit van de mythe van de vader.

(1) De l'interprétation, p. 519.

(2) Ibidem, p. 520.

geen garantie van objectiviteit gegeven.

We menen, weliswaar schetsmatig, maar voldoende om onze vooropstellingen te kennen, onze hermeneutica te hebben uiteengezet. Aan de hand van het oeuvre van Paul Ricoeur, wat aangevuld door Gilbert Durand, Mircea Eliade en Hans-Georg Gadamer, gaven we de krachtlijnen van een interpretatiemodel aan waarin ook een aantal verworvenheden van het structuralisme, de linguïstiek en van de psychoanalyse werden verwerkt. We schonken aandacht aan de dialectiek tussen verklaren en begrijpen; we benadrukten de betekenis van het symbool en de plaats ~~en de plaats~~ van de geprivilegieerde betekenisvolle tekens in een symbolische structuur, waaronder wij teksten en kunstwerken en mythen verstaan. In dit alles waren we enorm schatplichtig aan een fenomenologische hermeneutica van de betekenisstructuren omdat onze zorg naar de betekenisvolle ontcijfering van fenomenen ging die we in hun specifiek fenomenale eigen karakter willen behouden. In concreto betekent dit dat we als hermeneut imaginatief en empathisch de Macbeth-tragedie in onszelf wens te voltrekken door een taal te hanteren die de symboliek het meest benadert. Zo'n interpretatie kan geen vertaling genoemd worden; zij is veeleer een vertolking waarbij niet alleen van bepaalde reflexieve technieken, zoals het vrije associëren, maar ook van logische technieken zoals inductie en deductie gebruik gemaakt wordt. Dit is onder meer de techniek van de godsdienstfenomenologie, zoals die door Eliade en Van der Leeuw werd toegepast: ook zij vertoefden zo dicht mogelijk bij het symbool. Voor deze hermeneutica betekent het begrijpen van een symbool het hersituëren van dit symbool in een homogene totaliteit waarin de grootst mogelijke coherentie wordt nagestreefd (1). Maar een dergelijke hermeneutica is nog geen geëngageerde hermeneutica. Wat men in dit interpretatiewerk bereikt, is een vrijblijvende coherentie die voor de hermeneut evenwaardig is aan andere interpretaties. Men kan inderdaad vaststellen in de duiding van kunstwerken dat verschillende auteurs verschillende interpretaties geven die alle intern even coherent lijken. Men kan er zich dan eventueel mee bezighouden deze verschillende interpretaties met elkaar te vergelijken, de frequenties van gelijkenissen en verschillen op te sporen, teneinde misschien tot de grootste gemene deler te komen. Hoe interessant

(1) cf. Le conflit des interprétations, p. 293.

4 valgeyd!

ook, toch zullen we deze weg in het hermeneutische werk nauwelijks bewandelen. Geloven in het hermeneutische pluralisme, dan brengt dit toch niet mee dat we het hermeneutische relativisme en indifferentisme zouden aanhangen. Zelfs indien we in dialoog treden met andere Macbeth-commentatoren dan is dit niet om zomaar de verschillende standpunten naast elkaar te plaatsen, maar wel om uiteindelijk het eigen standpunt te argumenteren. Vandaar dat we een pleidooi zouden willen houden voor een geëngageerde hermeneutica.

5.2.4. De geëngageerde hermeneutica.— In een niet-vrijblijvende of geëngageerde interpretatie van symbolische structuren wordt de waarheidsvraag en de eraan gekoppelde positiebepaling van de hermeneut niet uit de weg gegaan. De vragen die hier dan wel gesteld worden, luiden dan: geloof ik wat hier onthuld wordt? wat doe ik met deze symbolische betekenissen? We menen met Ricoeur dat deze vragen nauwelijks of niet aan bod komen als we ons tot een comparatisme beperken of als we de gegeven symbolische structuren afstandelijk in een meer persoonlijk-literair taalgebruik omzetten. Deze vragen komen juist wel aan bod als we een kritische positie innemen en als we de vraag naar de zin ter sprake brengen. Hier treden we binnen in de hermeneutische cirkel die Ricoeur als volgt omschrijft: "Il faut comprendre pour croire, mais il faut croire pour comprendre". Onze auteur voegt eraan toe: "Ce cercle n'est pas un cercle vicieux, encore moins mortel; c'est un cercle bien vivant et stimulant. Il faut croire pour comprendre: jamais en effet l'interprète ne s'approchera de ce que dit son texte s'il ne vit dans l'aura du sens interrogé"(1). Dit is niet alleen een sympathie met de tekst, of zelfs een empathie die evenzeer gemobiliseerd wordt in de omzetting tot een strakkere coherentie van een symbolisch verhaal of in het comparatisme van verschillende symbolische structuren. Het geloof als voorwaarde tot het begrijpen trekt de vooropstelling mee dat wat het symbool ons kan onthullen, ons nog iets kan zeggen, virtueel tot ons gericht is. Met Ricoeur: "Telle est le cercle: l'herméneutique procède de la précompréhension de cela même qu'en interprétant elle tâche à comprendre. Mais grâce à ce cercle de l'herméneutique, je puis encore aujourd'hui

(1) La symbolique du mal, pp. 326-327, Le conflit des interprétations, p. 294.

communiquer au sacré en explicitant la précompréhension qui anime l'interprétation. Ainsi l'herméneutique, acquisition de la 'modernité', est un des modes par lesquels cette 'modernité' se surmonte en tant qu'oubli du sacré. Je crois que l'être peut encore me parler, non plus sans doute sous la forme précritique de la croyance immédiate, mais comme le second immédiat visé par l'herméneutique. Cette seconde naïvité veut être l'équivalent post-critique de la hiérophanie pré-critique"(1). Deze positiebepaling van Ricoeur, en ook de onze, houdt natuurlijk, filosofisch gesproken, het postulaat in dat het zijn in het symbool geïncarneerd is en dat het symbool ons, dank zij de hermeneutiek, met het zijn in contact brengt. Een tweede postulaat is dat de confrontatie met het zijn zingevend is. Dit alles situeert zich in het vlak van de levensbeschouwing en kan hier niet bediscussieerd worden - deze levensbeschouwelijkheid behoort wel tot de vooropstellingen in de uitwerking van deze dissertatie, maar is er niet het thema van. Niettemin moeten we hier ook nog de conclusie die uit dit postulaat voortvloeit vermelden: de toepassing van de levensbeschouwelijk begrepen hermeneutische cirkel heeft betrekking op de manifestaties en belichamingen van de zin van ons bestaan. We moeten in het geïnterpreteerde van de symbolische vormen geloven om die symbolen te kunnen begrijpen, en omgekeerd: we moeten ze begrijpen om te kunnen geloven wat ze onthullen. Wil de sluier van de werkelijkheid, die de symbolen verhullen, maar ook oproepen, enigszins doorzichtig worden, dan moeten we die eigenaardige combinatie van geloven-begrijpen aan de dag weten te leggen.

Op die manier heeft de geëngageerde interpretatie van de symbolische structuren afstand genomen van een vrijblijvende hermeneutica die zich slechts bewoog op het niveau van de interpretatie van het symbool door een analoog taalgebruik in functie van een grotere coherentie en van een systematisering van de wereld van de symbolen. Natuurlijk is dit niveau belangrijk, niet alleen omdat hier gebroken wordt met het exclusief-verklarende en reducerende denken (2), maar ook omdat het de geëngageerde interpretatie voorbereidt. De empathische hermeneuse anticipeert op het zich inwerken

(1) La symbolique du mal, p. 327.

(2) Ibidem, p. 328.

in de hermeneutische cirkel. Hoe is dat mogelijk? Eerst en vooral is de empathie van het beschrijvende begrijpen met de onderkenning van het structurele een methode om zich de wereld van de onderzochte betekenisstructuur eigen te maken. Op die manier werken we ons in in een 'intelligibele' sfeer waarin de menigvuldige en onuitputtelijke intenties van alle uitingen en van elk symbool worden toelicht. Op die manier ook sporen we de intentionele analogieën op tussen de symbolen onderling, de symboolcomplexen en de structuren van de 'intrige' - kortom we doorkruisen de verschillende ervarings- en voorstellingsniveaus die door het symbool verenigd worden (1). Maar vroeg of laat moeten we ons de vraag naar de geldigheid stellen. Zolang we ons in zo'n fenomenologie begeven, hebben we wel met sympathie naar de bestudeerde betekenisstructuur gekeken en geluisterd, maar daarom hebben we zelf nog geen geloof gehecht aan datgene wat geëvoceerd wordt. Ricoeur maakt zich de bedenking dat het niet mogelijk blijft "de se borner à cette intelligence du symbole dans le symbole. En effet la question de la vérité y est sans cesse éludée; s'il arrive au phénoménologue d'appeler vérité la cohérence propre, la systématité du monde des symboles, il s'agit d'une vérité sans croyance, d'une vérité à distance, réduite, d'où a été expulsée la question: est-ce que je crois cela, moi? qu'est-ce que je fais moi, de ces significations symboliques, de ces hiérophanies?" (2) Vandaar dat we op een gegeven moment die vrijblijvende houding moeten laten varen. Dat wil zeggen dat we op een bepaald ogenblik een keuze moeten maken. Als we ophouden de verre, ongeïnteresseerde toeschouwer te spelen waarin we aan alle interpretaties 'participeren' (imaginatief kan men inderdaad meerdere duidingen als aanvaardbaar voorstellen), beslissen we voor een specifieke symboliek en voor een specifieke interpretatie met de uitsluiting van de andere. In een vrijblijvende hermeneutica kunnen we de diverse van elkaar verschillende interpretaties naast elkaar plaatsen; in een geëngageerde hermeneutica hebben we voor een zelf veroverde of verworven interpretatie partij gekozen. Het is in dit verband dat Ricoeur van de hermeneutische cirkel gewaagd. Wij zelf aanvaarden die hermeneutische cirkel op het ogenblik dat we in Macbeth een geprivilegieerde structuur hebben gezien om de werkelijkheid van het kwaad inzichtelij-

(1) Ibidem, p. 328.

(2) Ibidem, p. 329.

ker te maken. We engageren ons daarenboven in die hermeneutische cirkel als we zelf een duiding van Macbeth ontwikkelen en als we niet in de eerste plaats de interpretaties van anderen overnemen of klakkeloos napraten. Ook hier is een gedachte van Immanuel Kant uit de Kritik der Urteilskraft parafraserend van toepassing: navolging toont, voor zover het lukt, slechts handigheid; daarentegen moet iedereen het vermogen tot creatief interpreteren in zichzelf voortbrengen teneinde oordelen te kunnen uitspreken waarvan de geldigheid exemplarisch is (1). Het is nu zo'n creatieve en zelfverworven interpretatie die ons moet toelaten deze hermeneutische cirkel in zijn volledigheid te articuleren en die ons daarenboven in staat stelt andere duidingen te situeren. In onze hermeneuse van Macbeth kunnen we daarom van andere interpretaties gebruik maken om de gedachte of de idee die in de hermeneutische cirkel tot ontluiking is gekomen beter te articuleren. Dat wil zeggen: wanneer we er in slagen de beweging van de toe-eigening en de actualisatie van het Macbeth-kunstwerk doorheen een lectuur van verklaren en begrijpen te voltrekken; alsook wanneer we er toe komen de symbolen en symboolsequensen in het perspectief van een aanvaardbare globaalinterpretatie te duiden.

5.3. De plaats van de ethicologie

De geëngageerde hermeneutiek in een creatieve duiding van Macbeth als een gepriviligieerde structuur die ons voor het sacrale en voor de fundamenteën van het ethische existentieel gevoelig maakt, is wel een heel belangrijke aangelegenheid. Hier vinden we immers het materiaal voor de concrete zingeving van het dagelijkse leven. Ofschoon we, wellicht zoals elke moderne mens, niet meer in de onmiddellijkheid van het sacrale verwijlen, hebben we onmiskenbaar de behoefte om op een of andere manier de zin van ons bestaan gefundeerd te zien. We geloven nu dat een geëngageerde hermeneutiek van de grote teksten van sacrale en artistieke aard (de scheiding is niet altijd zo evident) de inspiratiebronnen kunnen blootleggen voor een zingeving of spiritualiteit waarin de ethiek geïntegreerd is opgenomen. Althans als we ons in de hermeneutische cirkel willen begeven.

(1) Kant, o.c. # 17.

Recapituleren?
Sudover

toe te geven
NED. hermenen-
tisch

des of modus

om met
in de
van by?

hze

Maar hiermee zitten we nog niet in de wijsgerige reflectie. We kunnen er persoonlijk heilig van overtuigd zijn dat een betrokkenheid op een ruimer geheel, een totaliteit voor de concrete beleving van een zin een 'conditio sine qua non' is, en dat op die manier voor de gelovige een openheid op het Transcendente dan toch nog niet verloren blijkt te zijn - maar deze overtuiging is nog geen filosofie. Zij begint pas als we vanuit het geïnterpreteerde symbolengeheel gaan denken. Dit is pas de derde etappe waarop de hermeneutische arbeid moet uitmonden: het strikt wijsgerige verstaan der symbolen gebeurt als we vanuit de teksten, beelden en structuren gaan denken - "une pensée à partir du symbole"(1), waaraan we ons enerzijds binden, maar die dan anderzijds het uitgangspunt vormen voor de wijsgerige reflectie. Maar de stap naar de filosofie veronderstelt nog één en ander. Zo is er het postulaat - Ricoeur gewaagt van een 'weddenschap'(2) - "que je comprendrai mieux l'homme et le lien entre l'être de l'homme et l'être de tous les étants si je suis l'indication de la pensée symbolique" (3). Wanneer wordt zo'n postulaat overtuigend? Uiteindelijk wanneer het wijsgerig werk slaagt. In ons geval betekent dit: een aanzet van een ethicologie van het kwaad aan de hand van een schepende interpretatie van Macbeth; een aanzet die behoort tot het nadenken op het niveau van de reflexieve filosofie en van het coherente denken. Dit is niet langer meer de allegoriserende interpretatie uit de godsdienstfenomenologie, ook de spiritualiserende geëngageerde hermeneutiek die men in de (overigens soms goede) essayïstiek kan terugvinden. Uitdrukkelijk gaat het hier om "une philosophie à partir des symboles qui tâche de promouvoir, de former le sens, par une interprétation créatrice"(4). Paul Ricoeur noemt dit wijsgerig werk een 'transcendentale deductie' van het symbool, en dit in de kantiaanse zin: "elle consiste à justifier un concept en montrant qu'il rend possible la constitution d'un domaine d'objectivité"(5). Indien we ons in zo'n werk van de symbolen van de afwijking, de dwaling, de breuk en van de hybris als detectors van een werkelijkheid bedienen, dan ontcijferen we de

(1) Le conflit des interprétations, p. 295

(2) La symbolique du mal, p. 330.

(3) Ibidem, p. 330.

(4) Ibidem, p. 330.

(5) Ibidem, p. 330.

mens vanuit symbolen die tot een mythische traditie behoren; symbolen die verwant zijn met de mythische realiteiten van de chaos en van de zondeval. In concreto betekent dit dat we achter deze symboliek en mythisk de empirische realiteit van de mens als etisch falend/feilend wezen postuleren. Het kwaad van de mens kennen we niet in zijn onmiddellijkheid, maar denken we door een transcendente deductie. In onze ethicologie krijgt het symbool hier dan een eminente functie: het wordt gebruikt als detector en als ontcijferaar van de menselijke realiteit (1). Het symbool wordt dan feitelijk geverifieerd "par son pouvoir de susciter, d'éclairer, d'ordonner cette région de l'expérience humaine, cette région de l'aveu, qu'on aurait tôt fait de réduire à l'erreur, à l'habitude, à l'émotion, à la passivité, bref à l'une ou l'autre des dimensions de finitude qui n'ont pas besoin des symboles du mal pour être ouvertes et découvertes"(2).

Rechtvaardigt het symbool zich nu uitsluitend in de richting van een verruiming van het bewustzijn, van een simpele uitbreiding dus van het gebied van de zelfbeschouwing? Deze vraag stelt Ricoeur zich als hij zich over het gebruik van het begrip 'transcendente deductie' bezint. Volgens hem schiet dit begrip tekort; het gaat hem immers om meer dan de verruiming van het bewustzijn, maar ook om de kwaliteit van het reflexieve bewustzijn: "Toute symbole en effet est finalement une hiérophanie, une manifestation du lien de l'homme au sacré. Or en traitant le symbole comme un simple révélateur de la conscience de soi, nous l'amputons de sa fonction ontologique; nous feignons de croire que le 'connais-toi' est purement réflexif, alors qu'il est d'abord un appel par lequel chacun est invité à se mieux situer dans l'être, en termes grecs, à 'être sage'. (...) C'est donc finalement comme index de la situation de l'homme au coeur de l'être dans lequel il se meut, existe et veut, que le symbole nous parle. Dès lors la tâche du philosophe guidé par le symbole serait de rompre l'enceinte enchantée de la conscience de soi, de briser le privilège de la réflexion. Le symbole donne à penser que le Cogito est à l'intérieur de l'être et non l'inverse; la seconde naïvité serait ainsi une seconde révolution copernicienne: l'être qui pose lui-même dans le Cogito

(1) Ibidem, p. 330.

(2) Ibidem, pp. 330-331.

|| doit encore découvrir que l'acte même par lequel il s'arrache
 à la totalité ne cesse de participer à l'être qui l'interpelle
 en chaque symbole"(1). In concreto wil dat zeggen dat de mens
 zijn zijnssituatie in het zijn van de wereld leert onderkennen
 dank zij de symbolen van het kwaad zoals schuldigheid, smet, ver-
 knechting, enzovoort; symbolen die op hun beurt connotaties heb-
 ben met de mythiek van de zondeval, de chaos, enzovoort. In dit
 perspectief omschrijft Ricoeur de taak van de filosofie: "la tâche
 est alors, à partir des symboles, d'élaborer des concepts existen-
 tiaux, c'est-à-dire non seulement des structures de la réflexion,
 mais des structures de l'existence en tant que l'existence est
 l'être de l'homme. C'est alors que se posera le problème de sa-
 voir comment s'articule sur l'être de l'homme et sur le néant de
 sa finitude, le quasi-être et le quasi-néant de mal humain.
 Si donc nous appelons déduction transcendantale l'élaboration
 d'une empirique de la volonté serve, la déduction transcendantale
 doit elle-même s'inscrire à l'intérieur d'une ontologie de la fi-
 nitude et du mal qui élève les symboles au rang de concepts existen-
 tentiaux"(2).

Zoals Paul Ricoeur dit verder aangeeft in zijn slothoofdstuk
 van La symbolique du mal betekent dit alles dat we een ethicolo-
 gie ontwikkelen die van de contingentie en de beleving in de cul-
 tuur uitgaat en er bepaalde symbolen ontmoet heeft, waardoor we
 door nadenken en speculatie ~~de rationaliteit~~ en het fundament van
die cultuur en van deze zijnssituatie van de mens willen ontdek-
ken (3). We zijn er ons wel van bewust dat dit een ambitieus
 programma is. Wellicht slagen we er niet volledig in; niettemin
 hopen we voor een dergelijk programma tóch enkele essentiële
 bouwstenen te kunnen aanbrengen.

→ volledig met

 In hetgeen nu na deze inleiding volgt, beginnen we eerst en
 vooral met een beschrijving van ons basismateriaal: de Polanski-
 adaptatie van Shakespeares Macbeth, onderverdeeld in sequensen en
 scènes en vergeleken met de traditionele tekstuitgave.

(1) Ibidem, p. 331.

(2) Ibidem, p. 331-332.

(3) Ibidem, p. 332.

In een eerste interpretatieve lectuur geven we de belangrijkste stadia in de ontwikkeling van Macbeth en Lady Macbeth. In deze eerste benadering maken we van geen secundair literatuur gebruik en blijven we zo dicht mogelijk bij de filmscenes en filmsequenties.

Het tweede deel van onze dissertatie is geconstrueerd rond twee thema's: een anatomie van het immorele handelen en de metafysica van de hybris. Elk thema krijgt een drievoudige benadering. De Macbeth-tragedie krijgt een psychologische, een symbolisch-metafysische en een ethicologische benadering. Deze drie gezichtshoeken staan niet los van elkaar: de psychologische bereidt tegelijk de symbolisch-metafysische als de ethicologische benadering voor; de symbolisch-metafysische gezichtshoek staat in functie van de onthulling van de religieuze dimensie van de Macbeth-tragedie; de ethicologische gezichtshoek heeft een synthetiserende functie. In het algemeen besluit trachten we de belangrijkste verworvenheden van ons onderzoek samen te vatten.

Men mag uiteraard niet vergeten dat we hier in de eerste plaats slechts één adaptatie van Shakespeares Macbeth analyseren. De redenen hiervoor hebben we al aangegeven. Dit brengt mee dat we in onze studie, die eerst en vooral een ethicologische verhandeling is, niet van de hele traditie van de Shakespeare-commentaren kunnen gebruik maken. Een aantal werken hebben we geraadpleegd omdat ze soms heel verhelderend en suggestief zijn. Maar volledigheid hierin nastreven was niet alleen gezien de onoverzichtelijke hoeveelheid publicaties onmogelijk, maar gezien de aard van onze studie zelf niet nodig. Een vergelijkende Macbeth-interpretatie is uiteraard heel interessant, maar in onze verhandeling van secundair belang.

H o o f d s t u k é é n : D E A D A P T A T I E V A N
S H A K E S P E A R E S ' M A C B E T H ' D O O R R O M A N
P O L A N S K I

Een produkt van de geest veroudert
niet, wanneer het zich op
verschillende wijzen laat
interpreteren.- Jan Romein

usmal!

Als we nu onze aandacht op de Polanski-vertolking toespitsen, ook omdat de regisseur het thema van het kwaad sterk heeft beklemtoond, dan zijn we de lezer toch verplicht de nodige aanduidingen te verschaffen die hem een beeld geven van de enscènering; een beeld dat hem trouwens moet toelaten een vergelijking te maken met de uitgave van de geschreven^{tekst} van Shakespeare. Vooraleer dus onze duiding van Macbeth te ontwikkelen, reconstrueren we hier zo volledig mogelijk het scenario van Polanski en van zijn medewerkers Kenneth Tynan zoals we het hebben kunnen noteren aan de hand van een aantal visies van de projectie en van een nauwkeurige auditie van de 'soundtrack'. Hierbij zullen we vooral aandacht schenken aan de wijzigingen in de tekst. Dit vergt wel enige uitleg. Het is zo dat heel weinig toneelstukken integraal volgens de door de auteur verstrekte tekstuitgave worden uitgevoerd. Over sommige teksten, zoals onder meer bij Shakespeare, bestaat veel betwisting en er worden allerlei hypothesen over oorspronkelijke en apocriefe passages gemaakt (1). De vertolkende regisseurs laten, om welke redenen ook (eigen visie, technische moeilijkheden, enzovoort) sommige scènes weg of brengen wijzigingen in de volgorde aan. De wijzigingen van Polanski zijn niet onbelangrijk, daarom maken we hier in ons eerste hoofdstuk een zo nauwkeurig mogelijke 'découpage' van de film. Deze reconstructie bevat een verslag van de filmische visualisaties - de al te technische benaming van de specifieke camerastanden en -wenkingen laten we, op enkele uitzonderingen na, meestal achterwege - en van de tekstwijzigingen

(1) cf. o.m. Henry N. Paul, The Royal Play of Macbeth. When, why and how it was written by Shakespeare. New York, 1950; zie ook de tekstuitgaven van John Dover Wilson en van Kenneth Muir.

in de dialogen en monologen. Bij onze verwijzingen naar de Shakespeare-tekst maken we gebruik van de 'Arden Shakespeare' editie van Kenneth Muir.

De reconstructie van de 'découpage'

1.a. In de film fungeert de eerste scene als een proloog. We bevinden ons aan de kust en er ^{is} een gure wind. Drie vreemde figuren, vrouwen in lange vuile gewaden graven met hun handen een kuiltje in het zand. Uit een zak halen ze een galgekoord en een afgehouden hand die ze een dolk doen vasthouden. Ze leggen de hand in de kuil, strooien er een bepaalde stof over en bedelven het geheel. Over het dichtgemaakte putje gieten ze uit een buidelflesje wat bloed. Na een enigmatische spreuk "Fair is foul, and foul is fair:/Hover through the fog and filthy air"(I.1.11-12), spuwen ze over de plaats waar de hand begraven werd. De drie vreemde vrouwen, een oude blinde, een van middelbare leeftijd en een jonge vrouw, zijn de heksen uit het drama dat zich in de Middeleeuwen afspeelt. Ze spreken af elkaar terug te zien na het vechten, op de heide bij zonsondergang, om Macbeth te zien. (De tekst I.1. wordt behouden, alleen I.1.8-10 worden weggelaten; het geheel wordt echter door I.1.11-12 ingezet). Vervolgens gaan ze uiteen. De oude blinde, op een piepend karretje door de jonge blonde heks voortgetrokken, naar de ene kant, de heks van middelbare leeftijd naar de andere. Dit is de pregeneriek van de film.

2.a. Tijdens de titellijst wordt een aanvankelijke stilte door het lawaai van roepende mannen en wapengekletter doorbroken.

3.a. Even later zien we het resultaat: een bloederig slagveld. Soldaten liggen hier en daar geveld; sommigen worden nog, als ze een pijnlijk teken van leven geven, vlug afgemaakt. De oorlogsgruwel geeft een chaotische indruk. Opeens schallen de trompetten en de koninklijke stoet rent te paard voorbij. Hier en daar roept iemand 'Lang leve de koning !'.

3.b. De stoet stopt plots voor een gewonde hopman. De koning van Schotland, Duncan, in het gezelschap van zijn zoons Malcolm en Donalbain, en andere leden van zijn gevolg, ondervraagt de gekwetste die zich nog goed te paard houdt. Wat is hem overkomen, wat

leuter
praktisch
S

essentieel ✓
in de vorm van
de drie vrouwen
wordt bij
Duncan heksen

heeft hij meegemaakt ? Ze hadden het hard te verduren, zo vertelt de hopman, maar Macbeth en Banquo waren de helden van het strijdperk (de tekst van I.2. wordt hier in een heel ingekorte versie behouden: van de eerste vijf regels worden slechts I.2.1a en 5b behouden; verder vallen 8 en 9a, 10-12a, 13, 15, 17-19a, 21, 23, 25-30, 31b en 36-43 weg). Opvallend is ook dat wanneer de gewonde man "but brave Macbeth"(I.2.16a) uitspreekt, de camera van hem naar de twee koningszoonen wenkt die elkaar in een verstandhouding aankijken.

3.c. Even later is er een ontmoeting met Ross, een Schotse edelman, die de Thane of Cawdor gevangen houdt omdat deze verraad heeft gepleegd. Ross bericht ook dat de Schotten het uiteindelijk op de Noren hebben gehaald. Duncan geeft de opdracht de verrader terecht te stellen en de titel van Thane van Cawdor aan Macbeth te schenken. (Van de versregels 46-69 worden slechts 48b, het middenstuk "worthy Thane ?" van 49, 51b-55a, 56a, 57b-59 en 65-67 behouden).

4.a. Op een ander deel van het slagveld maakt de nog jonge Macbeth zich klaar om samen met Banquo vrediger oorden op te zoeken.

4.b. Eerst geeft Banquo nog de opdracht een aantal vijandelijke soldaten op te knopen. Voor ze worden opgehangen, krijgen sommigen nog een pak ransel. (Hiervan vinden we geen aanduidingen in de Shakespeare-tekst; ook schijnt dit korte tafereel niet tot de uitvoeringstraditie te behoren).

5.a. Het stormt en Macbeth en Banquo trekken moeizaam door de woeste heide. Bij een oude ruïne gaan ze schuilen. Terwijl het tweetal het leger huiswaarts ziet trekken, zegt Macbeth zwaarmoedig "So foul and fair a day I have not seen"(I.3.38).

5.b. Plots horen ze achter zich een vreemd gezang. Tussen de ruïnes zitten de drie heksen. De edellieden zijn verbaasd en spreken de wezens aan. (Van wat Banquo zegt, wordt alleen 39b-42a behouden; voordien was al 1-37 weggelaten). Macbeth zegt: "Speak, if you can: - what are you ?"(I.3.47b). De heksen begroeten Macbeth met zijn naam en met de titel die hij nog moet krijgen (I.3.48-50). Vooral de laatste begroeting: "All hail, Macbeth ! that shalt be King hereafter"(50) verbaast de beide mannen buitenmatig en Banquo vraagt of de heksen hem niets kunnen voorspellen (51-52a en 56 vallen hierbij weg). Het antwoord is nog enig-

haal

matischer: "Lesser than Macbeth, and greater./Not so happy, yet much happier./Thou shalt be get kings, though thou be none:/So all hail, Macbeth and Banquo !/Banquo and Macbeth, all hail !" (I.3.65-69). Banquo moet werkelijk de vrouwen achterna lopen om dit nieuws te vernemen, want de heksen trokken zich al na de eerste begroeting terug. Ook Macbeth wil nog meer weten en wil hen achtervolgen (in wat hij zegt, wordt alleen 70-72a, 75b-78a behouden), maar hij krijgt niet de gelegenheid hen aan te klampen. De jongste vrouw trekt voor zijn neus, als een soort bezwering, heel vulgair haar rokken op en samen met de anderen verdwijnt ze tussen de ruïnes achter een deurtje.

5.c. Banquo en Macbeth verwonderen zich over wat ze hebben gezien en gehoord en vragen zich af of geen dolkruid hun rede verstoord heeft. Ze rijden weg en lachen over het voorval (80b-88; hiervan valt 82b weg, alsook "Who's here" van I.3.88 die in de oorspronkelijke tekst de verbinding maakt met de komst van Ross en Angus).

6.a. (Polanski laat, in tegenstelling met de tekst, een nacht over het gebeuren heengaan). Het ochtendtafereel toont ons een mijmerende Macbeth in bed; hij denkt na over het voorval van de voorbije avond (Polanski plaatst hier I.3.72b, verbonden met 73b-75a).

6.b. Pas is hij uit zijn tent gekomen, of Ross en Angus (eveneens een Schotse edelman) komen hem aankondigen dat de koning in zijn enthousiasme over Macbeths suksessen deze tot Thane van Cawdor benoemt (89-90a; 90b-97a vallen weg, verder met 97b-99; 100a valt weg; verder 101-105; "thee into" van 102 valt weg).

Banquo, die het bericht eveneens gehoord heeft - hij staat naast Macbeth -, kan niet nalaten op te merken: "What ! can the Devil speak true ?" (I.3.107b; 106-107a was weggefallen). Op Macbeths opmerking dat de Thane van Cawdor leeft (108-109a), antwoordt Angus hem dat deze hoogverraad heeft gepleegd (109b-116a; 111b-114 werden weggelaten). Van Ross ontvangt Macbeth de keten met de kentekens van zijn nieuwe titel, en bij zichzelf zegt hij: "Glamis, and Thane of Cawdor:/The greatest is behind" (116b-117a).

6.c. Hij dankt de beide edellieden, Angus en Ross (117b) en richt zich dan tot Banquo terwijl ze samen in zijn tent stappen: "Do you not hope your children shall be kings,/When those that gave the Thane of Cawdor to me/Promis'd no less to them ?" (I.3.118-120a). Banquo vindt dit vreemd, richt zich vermanend tot Macbeth en zegt

dát duistere krachten soms waarheid verkondigen om de mens in het verderf te storten: (they)"Win us with honest trifles, to betray's/In deepest consequence"(I.3.125-126a).

6.d. Terwijl hij zijn schoeisels aantrekt, denkt ook Macbeth over de uitgekomen voorspelling na: "This supernatural soliciting/Can-not be ill; cannot be good:-/If ill, why hath it given me earnest success,/Commencing in a truth? I am Thane of Cawdor:/If good, why do I yield to that suggestion/Whose horrid image doth unfix my hair,/And make my seated heart knock at my ribs,/Against the use of nature? Present fears/Are less than horrible imaginings./My thought, whose murther yet is but fantastical,/Shakes so my single state of man,/That function is smother'd in surmise,/And nothing is, but what is not"(I.3.130-142; 127-129 werden weggelaten). Zelfs als Banquo Angus en Ross opmerkzaam maakt dat Macbeth in vervoering staat, gaat deze laatste - hij staat nu bij zijn paard - met zijn mijmeringen verder: "If Chance will have me King, why, Chance may crown me,/Without my stir"(I.3.144-145a; vervolgens laat Polanski 145b-148 weg).

6.e. Als Banquo Macbeth er tenslotte attent op maakt dat ze op hem staan te wachten (149), zegt de nieuwe Thane van Cawdor: "Give me your favour: my dull brain was wrought/With things forgotten"(I.3.150-151a; 151b-153a werden weggelaten). "Let us toward the King"(153b; 154-157 werden weggelaten). Even later trekt het hele gezelschap naar de koning.

7.a. (In tegenstelling tot de Shakespeare-tekst laat Polanski de gedegradeerde Thane of Cawdor, Macbeths voorganger dus, in het bijzijn van het koninklijke gezelschap executeren. Ofschoon Marvin Rosenberg in dit verband de Polanski-adaptatie niet vermeldt als een uitzondering in de geschiedenis der vertolkingen, lijkt deze encenering toch ongebruikelijk (1). Hierdoor vallen I.4.1-7a dan ook weg). Op de binnenplaats van het koninklijke paleis staat een zwaar geboeide man, de ex-Cawdor die Duncan heeft verraden. Hij wordt naar een toren geleid, waar hij aan een ketting zal worden opgehangen, en dit, zoals al vermeld, in aanwezigheid van het hele koninklijke gezelschap. Nog voor zijn fatale sprong in de diepte, waardoor hij zijn nek zal breken, roept hij uit:

(1) Marvin Rosenberg, The Masks of Macbeth, pp. 146-147.

"Long live the King !" (een uitroep die in dat verband in de Shakespeare-tekst niet voorkomt).

7.b. Na deze heroïsche sprong in de dood, trekken Duncan en zijn zoons zich terug, kennelijk ontsteld. Malcolm zegt: "Nothing in his life/Became him like the leaving it"(I.4.7b-8a), waarop zijn jongere broer, een man die overigens mankloopt, doorgaat: "he died/As one that had been studied in his death,/To throw away the dearest thing he ow'd,/As 'twere a careless trifle"(I.4.8b-11a). Tenslotte zegt hún vader wat verbitterd: "There's no art/To find the mind's construction in the face:/He was a gentleman on whom I built/An absolute trust"(I.4.11b-14a). (In de oorspronkelijke tekst zegt Malcolms broer, Donalbain, niets en is de passus I.2b-7a van *Malcolm*).

8.a. (Polanski voert een omwisseling van scenes door. Onmiddellijk na I.4.14a situeert hij ons bij Lady Macbeth in Inverness). Na het beeld, een totaalopname, van een kasteel hoog op een spitse berg, krijgen we de binnenplaats te zien die op een hof van een boerderij lijkt. Een bode overhandigt de mooie, blonde, nog jonge Lady Macbeth een brief van haar man.

8.b. De brief verhaalt Macbeths jongste wedervaren om haar in zijn vreugde deelachtig te maken. (Polanski laat ons de brief horen vanaf de passus waarop Macbeth de herde heks citeert). Ze leest: "'Hail, King that shalt be !' This have I thought good to/deliver thee (my dearest partner of greatness) that/thou might'st not be/ignorant (1) of what greatness is promis'd thee. Lay it/to thy heart, and farewell"(I.5.10-14).

8.c. Ze heeft de brief met spanning gelezen en bedenkt bij zichzelf dat haar man nu maar moet worden wat hem beloofd is. Ze vreest echter dat hij wel de eerezucht, maar niet de boosheid heeft om de vlugste weg naar zijn doel te kiezen. Hij moet nu maar vlug thuis komen opdat zij hem haar geest in zijn oor kan storten (I.5.15-26; hierbij wordt in 16b "Yet I do fear" in plaats van "Yet do I fear", verder werd 22b-25a weggelaten; alsook 27-30a worden weggelaten).

9.a. In de troonzaal van het koninklijke paleis, Forres, ontvangt

(1) regel 12 wordt: "thou might's not be" in plaats van: "thou might's not lose the dues of rejoicing, by being".

Duncan zijn edellieden, zijn zoons en verwanten. Vooral Macbeth en Banquo worden bijzonder warm onthaald (I.4.14b-16a; 20b-24a; 27b-30a; 31b-33a; de tussenliggende stukken worden weggelaten, alsook 33b-35a). Zijn oudste zoon, Malcolm, wil hij verzekeren in de koninklijke toekomst; daarom verheft hij hem nu al tot prins van Cumberland, de titel van de Schotse troonopvolger (35b-39a; 39b-43a worden weggelaten). Bij de eerbetuigingen wordt het even stil. De camera doet de nodige zwenkingen om de gespannen blik van Donalbain te laten zien, maar ook om te laten zien hoe Banquo en anderen naar Macbeth kijken. Het is inderdaad duidelijk dat deze promotie van Malcolm zwaar aankomt voor de nieuwe Thane van Cawdor. Dit ontgaat anderen van het gezelschap niet; ze kijken trouwens onmiddellijk naar hem alsof ze tegelijk zijn ambitie en ontgoocheling vermoeden (1). Daarna stelt Duncan voor naar Inverness te trekken (I.4.42b-43a). Macbeth zegt dat hij de koninklijke stoet vooraf zal gaan om voor zijn vrouw Duncans bode te zijn (44 valt weg, in 45-47 wordt 'harbinger' door 'messenger' vervangen; op 47 volgt onmiddellijk 58; het tussenliggende komt later).

9.b. Innerlijk vertoornd trekt Macbeth zich terug; hij zegt bij zichzelf dat de verheffing van Malcolm tot prins van Cumberland een steen is op zijn weg naar het koningschap; in zijn gemoed rijzen zwarte wensen: "The Prince of Cumberland !- That is a step/
On which I must fall down, or else o'erleap,/For in my way it lies" - hier wordt hij onderbroken door de enthousiaste soldaten die hem toeroepen, maar voor wie hij geen aandacht heeft; vanuit de wandelgangen ziet hij echter wel in het avondlicht de ex-Thane van Cawdor hangen. Zijn zwarte overwegingen zet hij verder: "Stars, hide your fires !/Let not light see my black and deep desires"(I.4.48-51; de rest van I.4. wordt weggelaten).

10.a. In Inverness wordt Macbeth heel liefdevol en teder door zijn echtgenote ontvangen. Hij kondigt haar aan dat Duncan komt, waarop ze hem vraagt wanneer hij weggaat. Het antwoord is morgen; na een heel kleine aarzeling zegt ze enthousiast: "Never/shall sun that morrow see"(I.5.60b-61; Polanski laat inderdaad deze tiende se-

(1) Volgens Marvin Rosenberg, o.c. p. 135, een gebruikelijke interpretatie en encenering.

quentie met I.5.54b-60a beginnen). Na een kleine pauze zegt Lady Macbeth nog verder: "Your face, my Thane, is as a book, where men/May read strange matters (...)/He that's coming/Must be provided for; and you shall put/This night's great business into my dispatch"(I.5.62-68; 63b-66a wordt weggelaten). Macbeth wil er later over spreken, maar Lady Macbeth zegt: "Look like th'innocent flower,/but be the serpent under't"(65b-66a), gevolgd door: "Leave all the rest to me"(73). Dit alles speelt zich in een afzonderlijke kamer, het vertrek van de Macbeths, af.

10.b. Onmiddellijk na dit gesprek wordt het hele kasteel omgetoerd opdat het feest zou kunnen plaats grijpen. Tapijten worden uitgehangen, muzikanten maken zich klaar, kippen en speenvarkentjes worden geslacht. De camera eindigt na een aantal zwenkingen over deze tafereeltjes heen bij de Macbeths: ze maken zich klaar; veelbetekenend geeft Lady Macbeth haar man zijn dolk die hij omgordeld; hij kijkt haar aarzelend aan.

11.a. Op het trompetgeschal, dat de komst van de koning aankondigt, volgt onmiddellijk het krassen van een raaf. Hierop reageert Lady Macbeth en zegt bij zichzelf terwijl ze vanop de hoge kasteelmuur de stoet, die veel lager optrekt, tegemoet kijkt: "The raven himself is hoarse,/That croaks the fatal entrance of Duncan/Under my battlements. Come, you Spirits/That tend on mortal thoughts, unsex me here,/And fill me, from the crown to the toe, top-full/Of direst cruelty ! make thick my blood,/Stop up th'access and passage to remorse;/That no compunctious visitings of Nature/Shake my fell purpose"(I.5.38b-46a; zoals men kan merken heeft Polanski hier andermaal de oorspronkelijke volgorde van de tekst omgewisseld).

11.b. Buiten is er de koninklijke stoet. Duncan prijst Invernees dat voor hem zo statig oprijst; hij kent het een behoorlijke rust toe.

11.c. Maar een onmiddellijk volgend beeld gaat naar Lady Macbeth terug die nu van de trappen neerdaalt, op weg om Duncan te ontvangen; maar intussen zegt ze nog: "Come, thick Night, And pall thee in the dunnest smoke of Hell,/That my keen knife see not the wound it makes,/Nor Heaven peep through the blanket of the dark,/To cry, 'Hold, hold !'"(I.5.50b-54a; uit dit geheel werd 46b-50a weggelaten).

11.d. (Polanski laat een heel stuk van I.6 wegvallen; afgezien van I.6.1-3a, al vroeger opgenomen, begint de vierde scene van de elfde sequentie met I.6.24b; de oorspronkelijke dialoog tussen Duncan en Lady Macbeth werd geschrapt). Duncan komt op de binnenplaats van Inverness, stijgt af en spreekt de gastvrouw hoffelijk aan (24b-25a; 3b-24a werd dus weggelaten). Lady Macbeth antwoordt hierop dat ze altijd zijn dienaress zal zijn (25b). Op dat ogenblik weerklinkt een donderslag, een onweer steekt op en het begint te stortregenen. Macbeth houdt zich als het ware verscholen als hij de ontmoeting tussen Duncan en Lady Macbeth gade slaat. Het hele koninklijke gezelschap haast zich naar binnen; Duncan vraagt zijn gastvrouw hem naar Macbeth te leiden: "Give me your hand;/Conduct me to mine host: we love him highly,/And shall continue our graces towards him"(28b-30; 26-28a en 31 werden weggelaten). Opnieuw kijkt Macbeth vanuit zijn schuilplaats het hele gebeuren, maar van een begroeting tussen hem en Duncan is hier geen sprake.

12.a. Even later, het is al avond, zit iedereen aan de feestdis. Macbeth, aan de linkerzijde van Duncan. Lady Macbeth zit aan zijn rechterzijde; rechts van haar zit Malcolm. Links van Macbeth zitten Banquo, Fleance en Donalbain. Macbeth zit over zijn toekomst en over zijn vervaarlijke plannen te tobben. Aan de feestvreugde kan hij niet deelnemen. Hij overweegt dat wanneer wat moet gebeuren gebeurt, het ook vlug moet gedaan worden; indien de moord ook de gevolgen zou opvangen en succes zou meebrengen, dan is hij bereid het hiernamaals op het spel te zetten: "If it were done, when 'tis done, then 'twere well/It were done quickly: if th'assassination/Could trammel up the consequence, and catch/With his surcease success; that but this blow/Might be the be-all and the end-all - here,/But here, upon this bank and shoal of time,/We'd jump the life to come"(I.7.1-7a). Hier wordt Macbeth onderbroken omdat de koning een toast uitbrengt; op die manier dwingt Duncan hem zich wat los te scheuren van zijn overwegingen en aan het feest net eventjes deel te nemen. Buiten woedt het onweer verder en opnieuw valt een zware donderslag; we horen een opgeschrikt paard; een raam breekt open en blijft tegen de muur klepperen.

12.b. Macbeth heeft nu de feestzaal verlaten. Hij piekert verder in de galerij die op de binnenkoer uitkomt: "But in these cases,/"

We still have judgement here; that we but teach/Bloody instructions, which, being taught, return/To plague th'inventor"(7b-10a; 10b-12a wordt weggelaten). Plots breekt het door het onweer onrustig geworden wit paard van Duncan uit zijn stal los en loopt op de binnenkoer wild rond.

12.c. In de feestzaal verloopt alles ^{rustig} en om alles te verblijden, komt Fleance, Banquo's zoontje, voor de eretafel een hoofs lied zingen. Lady Macbeth zit vriendelijk naast Duncan, maar haar echtgenoot is bij dit kinderlijk tafereel niet aanwezig (Deze scene komt in de oorspronkelijke tekst niet voor).

12.d. Macbeth staat nog altijd buiten, overgeleverd aan zijn innerlijke twijfels. Hij overweegt dat hij Duncans neef en onderdaan is, ook zijn gastheer die hem moet beschermen - dus mag hij niet zelf de dolk trekken; bovendien is Duncan een zeer deugdzaam heerser. Hij geeft toe dat eerzucht zijn enig motief is (I.7.12b-28a).

12.e. Plots komt zijn vrouw bij hem en vraagt waarom hij de feestzaal heeft verlaten (29b; 28b-29a werd weggelaten): Duncan vroeg immers naar hem (30). Macbeth zegt haar dat ze in deze aangelegenheden niet verder moeten doen; Duncan heeft hem immers nog maar pas in eer en stand verhoogd (31-35a).

12.f. De vrouw is ontgoocheld en terwijl ze de feestzaal, waar twee soldaten, Duncans persoonlijke wachten, een soort zwaardenans uitvoeren, binnengaan, vraagt ze hem of hij zich had gekleed in een dronken hoop (35b-36a). Tegen een achtergrond van een zich obsessieel herhalende melodie als begeleiding van de zwaardenans, maakt Lady Macbeth haar man een massa verwijten. Met de tranen in de ogen zegt ze dat hij geen man is omdat hij alle durf schijnt te hebben verloren (36b-41a; 43-45a; "Would'st" van 41 wordt onmidd^elijk met 'live a coward' van 43 verbonden; het tussenliggende werd weggelaten). Hier is Macbeth in zijn eer geraakt: hij verdedigt zich met de laconieke uitspraak dat wie meer durft dan hij geen man is (47a; 45a-46 weggelaten). Maar Lady Macbeth gaat verder met het stoken (I.7.47b-51a; 51b-59 weggelaten).

12.g. Terug aan tafel schenkt Macbeth zich een glas wijn in. Malcolm, die hem schijnt te observeren, steekt uitdagend zijn beker uit om ook wat wijn, waarna hij misprijzend een heildronk op de Thane van Cawdor uitbrengt. (Van deze korte scene vinden we in de Shakespeare-tekst geen indicaties).

op 1 omg.
Macbeth.

12.h. Terug naar zijn vrouw vraagt Macbeth: "If we should fail ?" (60a). In haar ogen kan er echter geen sprake zijn van falen als hij maar zijn moed maximaal opschroeft. Ze zal Duncans deurbewakers dronken voeren, zodat de vorst de nacht onbewaakt zal doorbrengen (60b-62a, 64b-67a, 69b-71a; het tussenliggende en 71b-73a werden weggelaten).

12.i. Plots wordt Lady Macbeths voorhoofd overschaduwd door Duncans kroon: de koning nodigt haar ten dans. (Van dit danstafereel vinden we geen indicaties in de oorspronkelijke tekst; het is dus een enscenering van Polanski). Intussen zegt Macbeth in gedachte tot zijn vrouw dat zij slechts mannelijke nazaten mag voortbrengen (I.7.73b-75a; 75b-83 weggelaten).

13.a. In Duncans kamer brengt men alles in gereedheid opdat de vorst rustig zou kunnen slapen; we zien hem ook naar bed gaan.

13.b. Lady Macbeth en haar man mengen een slaapmiddel in de wijn voor de bewakers. Ze trekt naar de kamer waar de dienaars, dezelfde soldaten die tijdens het feest de zwaardendans uitvoerden, de wacht houden.

13.c. Op dat ogenblik komt Banquo met zijn zoontje Fleance op de binnenkoer; hij is vermoeid, vraagt de hemel om vrij van boze gedachten te zijn (II.1.1-9a; 9b weg). Om zijn vrouw rustig naar de dienaars te laten gaan, houdt Macbeth Banquo even op (II.1.10-14, 17b-18, 19b; het tussenliggende werd weggelaten). Deze laatste vertrouwt zijn gastheer toe dat hij de voorbije nacht van de drie heksen gedroomd heeft; Macbeth zegt dat hij aan hen niet denkt, maar dat hij bij gelegenheid met Banquo deze zaak nog eens wil bespreken. Banquo en Fleance trekken zich vervolgens in de slaapzaal, waar anderen al slapen, terug (II.1.20-24, 26-27a, 29-30; het tussenliggende werd weggelaten, alsook 31-32).

14.a. Macbeth staat nu alleen in de galerij. Plots ziet hij voor zich een glinsterende dolk. Een waanbeeld dat verdwijnt wanneer hij naar het wapen grijpt. De dolk wijst hem de weg naar Duncans kamer. Macbeth overwint nu alle twijfels, zijn besluit om Duncan te vermoorden staat vast (33-58; de tussenliggende regels 50b-52a, alsook 59-62 werden weggelaten). Als zijn vrouw de klok luidt, zegt hij nog bij zichzelf: "Hear it not, Duncan; for it is a knell/ That summons thee to Heaven, or to Hell"(63-64).

14.b. Eerst komt Macbeth in de kamer waar de wachters in een diepe

slaap verzonken liggen; hij steelt hun dolken en neemt vervolgens de soldaten bij hun voeten en versleurt ze verder weg van Duncans kamerdeur.

14.c. Hij stapt bij Duncan binnen. Met een dolk trekt hij het laken weg; op het ogenblik dat Macbeth even aarzelt, wordt zijn slachtoffer verwonderd wakker. Duncan kijkt Macbeth in de ogen en prevelt "Macbeth ?" Maar de moordenaar mag nu niet langer aarzelen, geeft Duncan nog nauwelijks tijd om te reageren en dient hem wel een tiental dolkstekken toe. De koning valt uit bed, maar Macbeth dient de nog stuiptrekkende Duncan de fatale dolksteek in de halsslagader toe. Veel tijd en lawaai is hiervoor niet nodig geweest. Alleen de kroon is op de grond gevallen en een tijdje blijven wentelen. (De visualisatie van de moord op Duncan is heel ongebruikelijk. In ieder geval vinden we in de oorspronkelijke Shakespeare-tekst geen beschrijving van de moord. Dat Polanski dit alles wel enceneerde, heeft bij sommigen aanleiding tot kritiek gegeven (1)).

15.a. Beneden, op de binnenkoer, wacht Lady Macbeth op haar man. Ze is angstig en ze schrikt op bij het minste gerucht in het huis of bij elke schreeuw van de uil (eerst II.2.9-11a, vervolgens 3-4a en 13b; het tussenliggende werd weggelaten).

15.b. Macbeth komt gespannen, angstig en ontzet naar beneden: hij heeft de daad gedaan. Zijn handen en kleren zitten onder het bloed. Hij meent van alles te hebben gehoord (II.2.14-21; 22-32a valt vervolgens weg). Het was alsof hij hoorde: "'Sleep no more !/Macbeth does murther Sleep',- the innocent Sleep;/Sleep, that knits up the ravell'd sleeve of care,/The death of each day's life, sore labour's bath,/Balm of hurt minds, great Nature's second course,/Chief nourisher on life's feast;"(II.2.34b-39a). Lady Macbeth vraagt wat hij bedoelt. Hij antwoordt: "Still it cried,(...)to all the house:/'Glamis hath murther'd Sleep, and therefore Cawdor/ Shall sleep no more, Macbeth shall sleep no more !'"(II.2.34-42; 'Sleep no more !' uit 40 werd weggelaten).

15.c. Lady Macbeth poogt haar man op allerlei manieren te sussen (II.2.43a, vervolgens 32b-33, 45b-46; 43b-45a weggelaten). Plots

(1) cf. Rosenberg, o.c. p. 315.

ontdekt de vrouw dat haar man de dolken, die naar de dronken gevoerde bewakers terug moesten, nog bij zich heeft (47-48a; 48b-49a weggelaten), maar hij wil niet terug omdat hij zijn daad niet wil opnieuw zien (49b-51a). Ze gaat in zijn plaats terwijl hij zijn handen gaat wassen. Indien Duncan nog bloedt, zal ze met zijn bloed de gezichten van zijn bewakers volsmeren, zodat het hun schuld lijkt (51b-56a; 52b-54a werden weggelaten).

15.d. Aan de waterput ziet Macbeth zijn vertroebeld spiegelbeeld in het water. Als hij water wil scheppen, wordt er aan de poort van het kasteel geklopt. Hij schrikt op, maar hij bekommert zich vooral om z'n vuile handen die eerder de oceaan zouden roodmaken dan dat de oceaan zijn handen zou kunnen reinigen (56b-62).

15.e. Als Lady Macbeth terug is, zegt ze dat haar handen zijn kleur hebben, maar dat ze zich schaamt dat haar hart zo bleek is; met wat water wordt alles wel schoon, meent ze. Aan de poort wordt er verder geklopt. Het echtpaar haast zich weg; ze willen hun slaapkleren aantrekken om er onschuldig uit te zien (63-71; 64b-65 en 66b-68 werden weggelaten). Terwijl ze wegvluchten, zegt Macbeth nog dat indien hij toch zijn daad moet kennen, het beter ware dat hij zichzelf niet kende. En op het herhaalde kloppen aan de poort reageert hij roepend met: "Wake Duncan with thy knocking: I would thou couldst !"(II.2.73.).

16.a. De haan kraait en aan de poort blijft men maar kloppen. Een oude, dronken portier gaat met veel omhaal de poort ontsluiten (II.3.1-21; uit de lange Shakespeare-tekst die de portier opzegt, werd één en ander weggelaten: 4b-7a, 8a-15, 18b-19a, 20b-21). Buiten staan Lenox en Macduff, beiden Schotse edellieden, die de koning vroeg moeten komen wekken.

16.b. Eerst hebben Macduff en de portier het nog over de uitwerking van de drank (II.3.22-41; 26b, 30-31a, 34b-35, 37b-40 werden weggelaten; ook doet de portier z'n verhaal in de tweede persoon).

17.a. Macbeth, gehuld in een nachtgewaad, komt het gezelschap tegemoet en leidt de lui naar Duncans kamer (II.3.43-51; 47-48 weggelaten).

17.b. Terwijl Macduff Duncans kamer binnengaat, praten Macbeth en Lenox over enkele eigenaardigheden van de voorbije nacht: in de kosmos moet zich onrustige dingen hebben afgespeeld (52-60; 56-59a werden weggelaten; alsook 61-62a).

18.a. Macduff komt roepend uit Duncans kamer om te vertellen wat een vreselijke zaken hij gezien heeft (62b-72a; 63, 66a, 70-71a werden weggelaten).

18.b. Terwijl Macbeth en Lenox zich naar Duncans kamer begeven, roept Macduff het hele kasteel wakker (II.3.72b-79a; er zijn enkele kleine tekstwijzigingen; 73b, 76a werden weggelaten, "Ring the bell" wordt herhaald en sommige woorden en namen werden anders geschikt - dit alles is slechts marginaal).

18.c. Ook de dronken soldaten worden nu wakker nadat Macbeth en Lenox uit Duncans kamer kwamen waar Macbeth het raam had geopend en Lenox Duncans kroon had opgeraapt. De twee bewakers kijken verwonderd naar hetgeen ze op hun handen en op hun kleren ontdekken. Macbeth geeft hen echter weinig tijd om te reageren: in een gefingeerde woede grijpt hij Lenox' zwaard en maakt hij de twee mannen af. (In de Shakespeare-tekst wordt dit afmaken van de twee soldaten door Macbeth zelf meegedeeld; Polanski visualiseerde de scene gedeeltelijk: het doden zelf wordt deze keer niet getoond).

18.d. Intussen is het hele kasteel wakker geworden; Banquo, Ross, allen lopen op de binnenkoer of in de galerij; aan Malcolm wordt verteld dat z'n vader werd vermoord; de schuld wordt de twee bewakers toegerekend (II.3.79b-105a; 83-84a, 93-94, 96-97, 101b-103 werden weggelaten). Dat Macbeth de beide bewakers doodde, wordt bij de anderen op een sceptische stilte en op een vraag naar verantwoording (105b) onthaald. Maar Macbeth verdedigt zich door te beweren dat zijn woede ~~buitenzinnig~~ was (106-116; 108-109a, 111-112a, 113b-114a werden weggelaten; vervolgens werd ook 117-125 weggelaten).

18.e. Allen zijn naar de plaats van het onheil gelopen. Enkele vrouwen huilen. Bij het zien van de twee bewakers kijkt Lady Macbeth naar haar man vooraleer ze het bewustzijn verliest. Banquo roept iedereen samen om in de vergaderzaal de consequenties van de moord te bespreken (II.3.131-132). Macbeth en de anderen sluiten zich daar bij aan (126-130).

18.f. Duncans zoons, Malcolm en Donalbain, staan tegenover deze jongste ontwikkelingen uiterst sceptisch en terwijl de heren naar de hal trekken om te vergaderen, besluiten zij onopgemerkt te vluchten, Malcolm naar Engeland, Donalbain naar Ierland (II.3.133, 135b-136a, 143-144a; het tussenliggende en 143b-144 werden weggelaten). Ze vrezen op hun beurt geëlimineerd te worden.

19.a. Buiten stapt een kleine stoet op met de opgebaarde Duncan; aan het hoofd rijdt Macduff. Van over de heuvels komt Ross zich bij hem voegen; hij gaat naar Wales (invoeving in de tekst). Ross vraagt wie de moord beging (II.4.22); Macduff antwoordt dat het de bewakers waren die Macbeth daarna heeft gedood (23a). Daaruit besluit Ross dat het koningschap, nu Duncans zoons verdacht zijn weggevlucht, Macbeth toekomt (II.4.29b-30). De investituur grijpt plaats in Scone. Macduff gaat er niet heen; Ross wel (31-32a; 35b-37; het tussenliggende, 1-20a en 38-41 werden weggelaten).

20.a. (Ofschoon er in de Shakespèare-tekst geen verwijzingen zijn naar een uitbeelding van de investituur, visualiseert Polanski deze plechtigheid wel). Te Scone heeft de kroning plaats. Macbeth, de nieuwe vorst, draagt een lang wit gewaad; blootsvoets gaat hij op de steen staan, waarop zovele andere pas gekroonde koningen van Schotland hebben gestaan. De plechtigheid grijpt plaats in open lucht. Ook Banquo en Ross zijn aanwezig.

20.b. Banquo denkt over het gebeuren na: hij denkt aan wat Macbeth allemaal heeft bereikt, aan wat de heksen voorspelden; hij vreest dat Macbeth in dit alles een smerig spel heeft gespeeld. Verder denkt Banquo aan de voorspelling die voor zijn nazaten geldt (III. 1.1-6, 9-10a; het tussenliggende en 10b werden weggelaten). Ross neemt daarentegen enthousiast aan de kroning deel en als hij het schild, waarop de nieuwe vorst staat, in de lucht helpt steken, is hij de eerste die roept: "Hail Macbeth ! Hail King of Scotland !" Als de anderen dit beantwoorden, roept Banquo niet mee. (Nogmaals, dit tafereel komt in de originele Shakespèare-tekst niet voor; Polanski maakte echter wel gebruik van een tekst die Banquo voor zichzelf zou gezegd hebben als hij op uitnodiging van Macbeth in Forres verblijft - zie volgende sequentie).

21.a. In Forres, het koninklijke paleis, wordt een feest gevierd. Voor het volksvermaak wordt een gekooide beer binnengehaald. Over hem zegt Macbeth dat hij de hoofdgast is, waarop zijn vrouw reageert met de bedenking dat indien hij vergeten werd, dit een leemte ware in het grote feest (III.1.11-12; in de oorspronkelijke tekst zijn deze opmerkingen tot Banquo gericht; Polanski liet ze tot de beer richten die tijdens het feest als een soort vermaak, 'bear-baiting' zou worden afgemaakt).

21.b. De vorst wendt zich nu tot de aanwezige Banquo. Deze wordt zonder verzuim op het feest verwacht; hij wil echter nog eerst

Op zoek naar (eens in de bossen uitrijden met zijn zoontje Fleance (III.1.14-28; 13, 20-22, 25b-28a werden weggelaten). Na deze hoffelijke woorden, neemt Macbeth Banquo terzijde en zegt hij dat hij heeft vernomen dat de bloedige neven hun toevlucht in Engeland en Ierland vonden, terwijl ze hun wrede vadermoord verloochenen (III.1.29-32a; 31b-32a, 33-34a werden weggelaten); vervolgens wenst Macbeth Banquo en Fleance een mooie rijtocht door de bossen (34b-36a, 37, 39; het tussenliggende werd weggelaten, alsook 40-44a).

and in Shakespeare 22.a. Terwijl Banquo wegrijdt, wendt Macbeth zich tot Seyton, zijn trouwe dienaar, en vraagt hem of de mannen, die hij heeft laten roepen, op hun post zijn (45, 46b).

22.b. Macbeth gaat nu naar zijn kamer. Op de trap kijkt hij naar de wegrijdende Banquo en zegt bij zichzelf dat deze voor hem een bedreiging betekent; hij vreest hem en zijn nageslacht (III.1.47-69; 55b-56a werd vervangen door 43-44a waarbij Macbeth laat blijken dat hij alleen wil zijn, ook Lady Macbeth, die mee de trap was opgegaan, laat haar man alleen; 66-68 en 70-72a werden ook weggelaten).

22.c. Macbeth heeft een paar mannen omgekocht om Banquo en zijn zoontje op hun namiddagtocht in het bos te laten vermoorden. Hij ontvangt ze op zijn kamer, waar ze door Seyton worden binnengeleid. Macbeth tracht hen duidelijk te maken dat de twee huurlingen onder Banquo hebben geleden; nu weet hij bij hen op een uitdagende manier de wraaklust op te wekken (III.1.74a-78a, 83b, 85b-94a, 100b-110, 113b-114, 125b-127a, 130b-131a, 132b-137, 138b, 128; het tussenliggende, alsook 139-141 werden weggelaten). Na de laatste richtlijnen, laat Macbeth zijn huurlingen uit.

23.a. Als de twee mannen weg zijn, overmant de slaap hem. Hij zet z'n kroon af en gaat op bed liggen. Maar de slaap bezorgt hem onmiddellijk een nachtmerrie. Hij droomt dat Fleance voor hem zit, de kroon neemt en die op z'n hoofd zet, tergend op z'n buik gaat zitten. Terwijl Banquo z'n handen voor Macbeths mond houdt om hem het roepen te beletten, kraakt Fleance een pijl over het lichaam van de vorst. (Deze scene krijgt geen vermelding in de Shakespeare-tekst; ze wordt ingelast ter vervanging van een kort gesprek tussen Lady Macbeth en een dienaar en enkele overwegingen van de vorstin over de innerlijke onrust: III.2.1-7).

23.b. Het is Lady Macbeths hand die op de mond van de vorst ligt; ze is bij hem gekomen en heeft gemerkt dat hij een angstige droom had. Ze wil hem gerust stellen en zegt dat wat gedaan is, gedaan is. Maar in haar armen blijft Macbeth even angstig. Hij verfrist zich en zegt dat zijn gemoed door schorpioenen beheerst wordt. Dat Banquo en Fleance leven, kwelt hem. Het is hem een troost dat zij niet eeuwig leven en kwetsbaar zijn. Nog voor de nacht invalt, zal er een verschrikkelijke daad gesteld zijn, vertrouwt hij zijn vrouw toe, maar laat haar voor de rest in haar onschuld in deze aangelegenheid (III.2.B-9, 11b-13, 16a, 17-19, 21-29, 36-53; het tussenliggende en 54-56 werden weggelaten).

24.a. In een park of bos, niet ver van het koninklijke slot, gaat Ross zich bij de twee gehuurde moordenaars voegen.

24.b. De twee mannen bereiden Banquo en Fleance een hinderlaag (III.3.1-2 valt weg; *be*houden: 3-5 en 7b-8a, het tussenliggende valt weg; na III.3.8a zegt Banquo II.4.6b-10a, een 'clue' die Shakespeare Ross liet zeggen, maar bij Polanski door Banquo wordt overgenomen; III.3.Bb-15b weggelaten).

24.c. Als Banquo en Fleance opdagen, worden ze door de twee huurlingen overvallen. Ross blijft op enige afstand toekijken. Banquo wordt van zijn paard getrokken, maar Fleance geraakt in het zadel en poogt te ontkomen. Banquo weet de twee huurmoordenaars te kwetsen, maar als hij hen even de rug toekeert om Fleance met pijl en boog te dekken (hij slaagt er inderdaad in Ross' paard neer te schieten, waardoor Fleance niet meer achtervolgd kan worden), treft een van de moordenaars Banquo met een bijl dodelijk in de rug. Hij valt in een kleine beek (van III.3 wordt alleen nog 16-17 behouden; in de Shakespeare-literatuur bestaat er een discussie over de identiteit van de derde moordenaar. Shakespeare zelf geeft hierover geen uitsluitel. Ross als derde moordenaar is een toevoeging en interpretatie van Polanski).

25.a. In het slot geniet men van 'bear-baiting', bereijdt: het vermaak waarmee men met bloedhonden beren opjaagt, tergt en slacht. Deze Polanski-visualisatie (waarvoor geen aanduiding in de Shakespeare-tekst te vinden is) volgt onmiddellijk op de afslachting van Banquo. Terwijl Lady Macbeth en de genodigden geamuseerd toekijken, wordt de gastheer terzijde geroepen.

nu de 11e

*nu de 11e
de 11e
de 11e*

de 11e

25.b. Macbeth is tevreden dat Banquo van kant werd gemaakt, maar is diep ontgoocheld als hij verneemt dat Fleance kon ontsnappen (III.4.13, 15-21, 23-26, 28-31a; het tussenliggende werd weggelaten; wat aan III.4.13 voorafgaat, wordt gedeeltelijk later ingelast).

25.c. Macbeth dankt de moordenaars, en als deze menen nu vrijuit te kunnen gaan en wellicht ook beloond te worden, worden ze daarentegen tot hun grote ontzetting door Ross weggeleid en door een paar soldaten in een kerker geworpen. (Dit is een Polanski-toevoeging).

25.d. De dode, nog bloedende beer wordt uit de feestzaal weggesleept. Het bloed wordt met stro opgeveegd en men gaat aan de feestdis.

26.a. Macbeth doet heel vrolijk: hij laat zijn vrouw het gastmaal voorzitten (III.4.1-2, 5a; 5b-12 valt weg), terwijl hijzelf tussen de genodigden wil gaan zitten (3-4 en vervolgens 31b-32a en 36b; het tussenliggende valt weg). Vooraf brengt hij een toast uit op Banquo, wiens afwezigheid hij betreurt (Polanski laat dus III.4.88-90a onmiddellijk op III.4.36b volgen, waarna hij de Shakespeare-tekst verder volgt).

26.b. Macbeth wil aan tafel gaan; van verschillende kanten biedt men hem een plaats aan. Als Lenox een open plaats naast Ross aanbiedt, raakt de vorst even in de war: de plaats lijkt hem immers bezet (III.4.37-38, 43a-47a; het tussenliggende en 47b worden weggelaten). In tegenstelling tot alle andere genodigden kijkt de persoon die Macbeth meent te zien voor zich, maar even later wendt hij zich in een trage beweging tot Macbeth. Het is de schim van Banquo die de koning zo ontzet. Hij heeft het eerst niet door dat hij een waanvoorstelling heeft. Nu verschijnt Banquo heel bebloed. In zijn verwarring vraagt Macbeth wie dat alles doet en of de anderen niet zien wat hij ziet. Hij laat zijn beker uit zijn handen vallen - de beker waarmee hij een toast op de afwezige Banquo had gehouden - Lenox raapt hem op en kuist de wijn op. De lords kijken verwonderd naar hun vorst en ook Lady Macbeth vraagt om kalme (48-54a; 55b-57a werden weggelaten). Ze wendt zich tot hem en vermaant hem bitter met een uitdrukkelijke verwijzing naar de dolk die hij destijds meende te zien toen hij Duncan vermoordde (57b-66a; 62a-65 werden weggelaten). Nu verschijnt Banquo met al

de wonden die de moordenaars hem hebben toegebracht. Deze schim laat Macbeth niet meer met rust. Als de koning hierdoor altijd maar meer in verwarring raakt en voor de anderen angstige wartaal uitslaat, vraagt de vrouw het gezelschap zich terug te trekken, aangezien haar man blijkbaar plotseling onwel geworden is (III.4.67b-68; onmiddellijk daarna 92-106a met de weglating van 95b-97, 99-100, 102b-105b; verder: 72b-74, 76-77a, 78-81a; het tussenliggende wordt weggelaten, alsook 81b-87 en 90b-91; Polanski laat verder 81a volgen door 108-120). Eén voor één verlaten de edellieden de feestzaal, niet zonder een dosis scepticisme. Ross wenst de gastvrouw een goede nacht en de koning een goed herstel. Intussen mijmert Macbeth over de consequenties van zijn bloederige daad (121-122).

27.a. Als allen weg zijn, blijft het echtpaar alleen verslagen achter. Ze zitten naast een fakkel die hen verlicht. Plots lijkt de koning uit zijn verwarring te ontwaken en vraagt hij zijn vrouw hoe laat het is en daarna wat zij ervan denkt dat Macduff op hun algemene uitnodiging niet is ingegaan (III.4.127-129a, 130-131a; het tussenliggende werd weggelaten). Het wordt al morgen en Lady Macbeth meent dat haar man slaap nodig heeft. (140-141a). Ze gaan samen door de gangen en de trap op.

27.b. Terwijl ze zich te rusten leggen, maakt Macbeth het voornemen de heksen opnieuw op te zoeken. Hij wil alles vernemen en is bereid de ergste middelen aan te wenden om alles voor hem te doen wijken: hij heeft zover in het bloed gewaad dat, als hij nu bleef staan, terugkeer zwaarder zou vallen dan verder gaan. Daarom wil hij eerst handelen vooraleer hij de tijd heeft zich te bedenken. Met een zekere berusting zegt hij tenslotte voor het inslapen: "We are yet but young in deed" (III.4.131b-139, 143; vervolgens wordt in deze filmadaptatie III.5 volledig weggelaten). *afsluit*

28.a. Achterna gekeken door zijn vrouw trekt Macbeth naar de heksen. Hij weet waar ze te vinden zijn: tussen de oude ruïnes op de woeste heide. Plots wordt hij bij de hand gegrepen en naar een sombere kelder gebracht waar rond een grote dampende ketel een groep naakte vrouwen van alle leeftijden geschaard staan. Het is alsof men hem verwachtte. De heks die het gezelschap schijnt te leiden, is een oude blinde magere vrouw die een zwart doekje over hoofd heeft. Sarcastisch roept ze uit dat het jeuken van haar dui-

men haar vertelt dat een slecht mens aan het naderen is (IV.1.44-45). Als Macbeth op dat ogenblik in deze ruimte binnenkomt, barst een gejoel los. Hij is opgewonden en wenst te weten wat ze doen (IV.1.48-49).

28.b. Onmiddellijk maken de vrouwen een gruwelijk brouwsel klaar, ondermeer bestaand uit ingewanden, addertongen, mummiesap, bloed van raven, lever van een woekerjood, zodat alles een walgelijke walm geeft (IV.1.8-29; hieruit werd een aantal regels weggelaten, ook 1-7 werd niet opgenomen).

28.c. Macbeth is ongeduldig en vraagt dat ze zouden antwoorden op hetgeen hij wil weten (IV.1.50-51, 61a; het tussenliggende werd weggelaten). De oudste heks vraagt hem of hij de antwoorden uit hun mond wil vernemen of uit de mond van de meester. Bars roept Macbeth uit dat ze de meester moet oproepen (61b-63). Om dit mogelijk te maken moet de vorst een beker, waaraan nog wat bloed uit het buidelflesje wordt toegevoegd, van het pas bereide brouwsel drinken. Enigszins bedwelmd door wat hij heeft mogen smaken, wankelt Macbeth naar de ketel, waar hij zich in het brouwsel weerspiegeld ziet. Hij ondervraagt dit spiegelbeeld (69) dat hem nu toefluistert zich voor Macduff te hoeden (71-72a). Hij wil meer weten (74). Plots ziet hij in de ketel enkele vage beelden van een afgehouden hoofd en daarna van een geboorte en hoort hij een schreiende zuigeling. Een kind, Macduffs zoontje?, beveelt hem bloedig, moedig en stout te zijn (79-80a). Andere stemmen zeggen herhaaldelijk dat geen mens door een vrouw gebaard Macbeth zal deren (80b-81). Daarom is het hem om het even of Macduff leeft, maar om zeker te zijn, wil hij ook hém doden (82-84). Als op dat ogenblik plots een harnas zich voor hem opricht, steekt hij het, alsof het Macduff was, met zijn zwaard neer om zijn woorden kracht bij te zetten. Als het harnas uiteenvalt, wordt het door een gewas overwoekerd en komt er uit de helm een adder. Er wordt geapplaudiseerd: Donalbain en Malcolm, in witte gewaden, hebben blijkbaar Macbeths heldendaad bijgewoond; ze applaudiseren sarcastisch en voegen er spottend aan toe dat hij, Macbeth, nooit zal overwonnen worden zolang het grote woud van Birnam niet tot de heuvel van Dunsinane is opgerukt (IV.1.92-94a; 85-90 werd weggelaten). Op deze voorspelling roept de vorst bijna hysterisch uit dat dit nooit zal gebeuren en dat een woud niet kan oprukken (94b-96; 97-100a weggelaten). Maar nog altijd wil

het Donalbain dan
 hij Malcolm
 hij Malcolm

Macbeth meer weten: zal Banquo's kroost ooit regeren ?(100b-101a, 102b-105a; het tussenliggende en 105b-111 werden weggelaten). Als antwoord hierop krijgt Macbeth volgende verschijning: voor een boom in het bos verschijnen één voor één acht op Banquo gelijken- de koningen, gezeten op een troon. Ze hebben een spiegel in de hand. Op het laatst ziet hij Banquo zelf die uit het beekje terug oprijst en lachend de speer uit zijn rug trekt. Macbeth slaat de spiegel stuk, maar onmiddellijk is de betovering verbroken en ligt hij verlaten in de kelder van de ruïnes (IV.1.111-112a, 117, 122b-124a, 133a; het tussenliggende werd weggelaten, alsook 134-135a). Nergens ziet hij van de heksen nog enig spoor en razend vervloekt hij hen (138-139a; 135b-137 en 139b-140 vallen weg).

29.a. In een zijvertrek van de grote zaal in het koninklijke pa- leis zit Lady Macbeth ingedut. Het is nochtans dag. In de zaal staan en zitten enkele edelen te praten. Het nieuws wordt beheerst door het feit dat Macduff naar Engeland is gevlucht (IV.1.141a, III.6.24, III.6.26b, III.6.29b-32a, III.6.33b-35, III.6.45b-46a, III.6.47b-48; het tussenliggende van III.6.24-49 werd weggelaten). Plotseling schreeuwt Lady Macbeth: ze ziet bloedvlekjes op haar handen en vraagt of de minzame Duncan dood is (= dit is een ori- ginele inlassing van Polanski die dit korte tafereel onmiddellijk laat aansluiten met het verdere ^{roddelen} van de edelen).

29.b. De mannen (niet uitsluitend Lenox zoals in de oorspronke- lijke tekst) praten insinuerend over Duncans dood, over het feit dat Banquo zo laat nog uit rijden ging. Indien Macbeth Malcolm en Donalbain, ook Fleance, had kunnen vatten, dan zou hij hen wel geleerd hebben, zoals de arme bewakers van Duncan, wat het betekent hun vader te vermoorden. Ze houden met dit sarcasme op als Macbeth aankomt (III.6.3b-7, III.6.9-11a, III.6.17a-21a; III. 6.1-3b, het tussenliggende en 21b-22 werden weggelaten).

29.c. Als deze verneemt dat Macduff naar Engeland gevlucht is (IV.1.142-143), krijgt hij de indruk dat het verloop der dingen hem ontsnapt (IV.1.144). Hij laat de edelen achter zich en gaat naar zijn vrouw die nu wakker is en met een verwilderde blik wat naaiwerk verricht. De kaars die naast haar brandt, knijpt hij met zijn hand uit. Hij gaat naast haar zitten, neemt haar hand, maar intussen gaan zijn gedachten naar Macduff (deze visualisatie met Lady Macbeth heeft geen indicaties in de oorspronkelijke tekst).

Hij wil het slot van Macduff in Fife overvallen, innemen en verwoesten; ook wil hij ervoor zorgen dat niemand van Macduffs familie overleeft. "No boasting like a fool;/This deed I'll do, before this purpose cool"(IV.1.150-154; 145-149 en 155-156 worden weggelaten).

30.a. Op de binnenkoer van Fife heerst er rust en vrede. Ross praat met Lady Macduff; ze is buiten zichzelf omdat haar man haar in de steek gelaten heeft. Ross vraagt haar geduldig en wijs te zijn en vertrouwt haar toe dat hij met haar op betere tijden hoopt (IV.2.2-12, 14b-17a, 22b-27, 30a; 1 en het tussenliggende werden weggelaten).

30.b. Als hij het slot verlaat, beveelt hij zijn dienaar de poort open te laten. Hij is nog maar pas uit het gezicht of Macbeths soldaten komen Fife binnengestormd.

30.c. Intussen was Lady Macduff met haar kinderen naar binnen getrokken. Ze kleedt haar oudste uit om hem te wassen. Ze hebben het over het verraad van de vader. Het ^{kind} is al heel sarcastisch, want het meent dat diegenen die liegen en zweren, de verraders dus, dwaas zijn, want er zijn er genoeg om de eerlijke mensen, die de verraders opknopen, zelf te verslaan en op te hangen (IV.2.38b-40, 44-50, 53-58a, 60a; 30b-38a, het tussenliggende en 60b-63 werden weggelaten).

30.d. Terwijl er buiten allerlei geschreeuw hoorbaar is, komen de moordende soldaten van Macbeth de kamer van Lady Macduff binnen; ze vragen waar Macduff is en noemen hem een verrader (IV.2.79-83; 64-78 en 84 werden weggelaten). In een minimum van tijd stichten ze moord en vernieling.

30.e. Lady Macduff kan slechts even ontsnappen; ze vlucht naar de kamer van haar kinderen: ze vindt ze badend in het bloed. In de gangen worden de vrouwen verkracht en vermoord; een vleugel van het slot gaat al in de vlammen op. (Voor de visualisering van deze uitmoording vinden we in de originele tekst geen aanduidingen).

(Voor wat de indeling der scènes betreft, verschilt Polanski's Macbeth nu in sterke mate van de oorspronkelijke toneelindeling.

In Shakespeares vijfde bedrijf veranderde Polanski heel wat; zo plaatste hij er IV.3).

31.a. In een plaats naast Lady Macbeths slaapkamer ondervraagt

ending
 terug
 komend
 Part 1
 deel van
 70 v.

een geneesheer de gezelschapsdame van de kasteelvrouw. Lady Macbeth lijdt aan slaapwandelen en nu wil hij vernemen wat ze in haar slaap vertelt. De gezelschapsdame verkiest te zwijgen (V.1.11b-17, 23b-25a, 27-28a; 1-11a en het tussenleggende wordt weggelaten). Maar de dokter kan onmiddellijk zelf meer vernemen: door een ruitje in de deur zien ze dat Lady Macbeth is opgestaan; naakt gaat ze naar de waskom om met grote hardnekkigheid haar handen te wassen. Ze ontdekt bloedvlekken. In haar slaap herhaalt ze een aantal gebeurtenissen die zich hebben afgespeeld in de nacht dat Duncan vermoord werd. De dokter en de vrouw horen hoe ze haar man aanspoort geen vrees te kennen, want niemand kan hen om rekenschap vragen. Ook drukt Lady Macbeth in haar slaap haar verwondering uit dat de 'oude man zoveel bloed in zich had' (IV.33-38). Natuurlijk is de dokter nieuwsgierig en geïnteresseerd in hetgeen hij hoort, maar er komen meer onthullingen over Macduff en Banquo; ook herhaalt ze de woorden tot haar man op het ogenblik, juist na de moord op Duncan, dat er op de poort van hun slot te Inverness geklopt werd (V.1.40-65; 44, 51-57 en 62b werden weggelaten). Als Lady Macbeth dan naar bed vlucht, volgt de dokter haar om er zich van te vergewissen dat ze daadwerkelijk slaapt. Hij is ontsteld over haar bezwaard gemoed en meent dat hier geen dokter maar een priester nodig is (V.1.71-74; 66-70 en 75-76 werden weggelaten).

31.b. Na zijn bezoek aan Lady Macbeth gaat de dokter naar Macbeth die op een kanteel van de slotmuur naar de nacht kijkt. Als hij de dokter vraagt of hij de zieke van haar 'hersenschimmen' kan genezen, antwoordt de arts dat de zieke hier zichzelf tot dokter moet zijn; Macbeth onthaalt dit op spot en zelfs woede (V.3.37a-47).

32.a. 's Anderendaags of later worden Macbeth twee rapporten gebracht over het vertrek van sommige edelen en over de groeiende weerstand tegen zijn regime. Het is Ross die van Seyton de brieven overneemt en ze de vorst overhandigt. De koning verscheurt de ene; de andere neemt hij tussen duim en wijsvinger als iets besmets en gooit hem in het vuur voor de ogen van zijn grinnikend gevolg. Hij vraagt geen rapporten meer te brengen (V.3.1). De koning zelf is overmoedig en herhaalt voor zijn omgeving de hem gedane voorspellingen: hij is onkwetsbaar zolang het woud

van Birnam niet tot de heuvel van Dunsinane is opgerukt; en Malcolm (een jongelingstem imiterend), is hij niet door een vrouw gebaard? Hij roept vanop de kasteelmuur de vluchters achterna dat ze maar rustig naar het losbandige Engeland kunnen vluchten, hij is toch onkwetsbaar (V.3.2-8).

32.b. De vrijgekomen titels en eretekens deelt hij uit. Seyton zijn officier en dienaar, is zijn uitverkorene. Ross bekijkt dit gebeuren niet zonder afgunst; even later verlaat hij eveneens het kasteel. (Deze scene komt hier in de Polanski-versie vroeger dan in de originele tekst; de encenering is uiteraard ook nieuw).

33.a. In Engeland, in een legerkamp en tevens vluchtelingenoord, overzien Malcolm en Macduff de situatie. Meer en meer edelen, officieren en soldaten vluchten uit Schotland weg (IV.3.39b-41a, 4b-7a; IV.3.1-4a, IV.3.7b-39a, IV.3.41b-159a werden weggelaten).

33.b. Ook Ross, Malcolms neef, komt overgelopen. De Prins van Cumberland toont hem de soldaten die door Siward, de graaf van Northumberland, worden getraind om binnenkort tegen Macbeth te kunnen optrekken (IV.3.159b-161, 164-166a; 160b, 162-163, 166b-174a werden weggelaten).

33.c. Macduff vraagt Ross uit over zijn familie. Ross doet eerst ontwijkend, maar even later vertelt hij Macduff dat Macbeth heel zijn familie en personeel heeft laten uitmoorden en zijn kasteel in as heeft gelegd. De Thane van Fife is diep ontdaan als hij dit wrange nieuws verneemt; Malcolm vraagt hem zijn verdriet in toorn tegen Macbeth te laten ontvlammen (IV.3.174b, 176-180, 186b-188a, 189-195, 198b-200, 204-205a, 207b-209a, 211-225a, 226-229, 231b-233, 236b, 237b-238a, 234-235a; het tussenliggende en 238b-240 werden weggelaten).

33.d. Andere edelen en soldaten worden door de opwachtcende legers met veel enthousiasme onthaald. De edelen bespreken de toestand (V.2.11b-14a, 19-22a, 24-25a, 1-2, 5b-6; al het overige van V.2. werd weggelaten).

34.a. In de hoofdzaal in Dunsinane komt een soldaat over de op til zijnde vijandelijkheden verslag uitbrengen. Macbeth zit aan tafel en kauwt op een kibbebout. Hij doet sarcastisch; hij vraagt de soldaat waar hij die ganzen vandaan gehaald heeft (V.3.11-12). De jongen, wit van angst, stottert dat er tienduizend ... - ganzen? vraagt Macbeth tot groot jolijt van de omstaanders -

soldaten naar het vorstelijke slot optrekken (V.3.13, 15-18; 14 valt weg). Als hij dit hoort, roept hij Seyton en eist hij dat men hem zijn harnas brengt (V.3.19-20a, 29-36, 48-49a).

34.b. In deze drukte heeft Macbeth toch nog de gelegenheid om over zijn situatie na te denken: "I have liv'd long enough: my way of life/Is fall'n into the sere, the yellow leaf;/And that which should accompany old age,/As honour, love, obedience, troops of friends (hier wenkt de camera naar zijn gevolg en panoramiseert over de hoofden heen),/I must not look to have; but in their stead,/Curses, not loud, but deep, mouth-honour, breath,/Which the poor heart would fain deny, and dare not" (V.3.22-28).

34.c. Terwijl men hem zijn harnas aantrekt, slaat nu ook de arts vlak voor Macbeths neus op de vlucht. Macbeth vertrouwt de dokter toe dat niets hem kan deren, zolang het woud van Birnam niet naar Dunsinane is opgetrokken (V.3.49b-58a, 59-62).

34.d. Op een open vlakte ontmoeten de legers die tot hiertoe afzonderlijk waren opgetrokken elkaar. Er heerst een groot enthousiasme (V.4.3). Als de soldaten aan het Birnamwoud komen, beginnen ze kleine boompjes of grote takken af te hakken om zich te camoufleren en onopgemerkt naar het vorstelijke slot op te rukken.

35.a. In haar kamer leest Lady Macbeth opnieuw de brief die ze ontving van haar man waarin hij haar de voorspellingen van de heksen op de heide onthulde. Ze is ^{te}uurst gespannen, rilt over heel haar lichaam en kan haar tranen nauwelijks bedwingen; ze lijkt wanhopig (I.5.1-3a, 5b-14; deze scene is een inlassing van Polanski).

36.a. In de grote zaal geeft Macbeth Seyton de opdracht op de buitenwallen de vaandels uit te hangen. Hij weet zich goed door zijn muren beschermd (V.5.1-7a). Plots worden ze opgeschrikt door vrouwengescrei; Seyton gaat zien wat er zich buiten afspeelt. Macbeth verwondert er zich over dat hij niet meer weet hoe de vrees smaakt en stelt nu vast dat zijn leven nu nog slechts wreedheden bevat (V.5.7b, 9-13; 8 en 14-15a worden weggelaten).

36.b. Als hij even later Seyton achterna gaat, verneemt hij dat zijn vrouw dood is (15b-16). Hij zegt: "She should have died hereafter:/There would have been a time for such a word.-/"

To-morrow, and to-morrow, and to-morrow,/Creeps in this petty
 pace from day to day,/To the last syllable of recorded time;/
 And all our yesterdays have lighted fools'/The way to dusty
 •death. Out, out, brief candle !" Intussen was Macbeth naar be-
 neden gegaan om naar het lijk van zijn vrouw te kijken. Hij
 blijft nauwelijks bij haar. Hij zet zijn overwegingen verder:
 "Life's but a walking shadow; a poor player,/That struts and
 frets his hour upon the stage,/And then is heard no more: it is
 a tale/Told by an idiot, full of sound and fury,/Signifying
 nothing"(V.5.17-28).

37.a. Macbeth wordt door een wachter uit zijn overwegingen ge-
 ruikt als die hem bericht dat het Birnam-woud in beweging is
 (V.5.30, 29b, 31-33a, 34-35a; 33b werd weggelaten). Ongelovig
 en bijna razend van woede trekt hij naar de uitkijktoren waar
 hij inderdaad moet vaststellen dat in de invallende avond de
 silhouetten van bomen, takken en struiken in beweging zijn. Het
 woud van Birnam kan blijkbaar wel naar Dunsinane optrekken (V.5.
 35b, 38b-40a, 44b-45a; het tussenliggende wordt weggelaten).

37.b. Onmiddellijk hierop krijgen we een beeld van het optrek-
 kende leger van Malcolm. Hij heeft het bevel gegeven dat de sol-
 daten zich met takken en struiken zouden camoufleren en zo voor-
 uit gaan (hier wordt V.4.4-7a ingelast).

37.c. Macbeth meent dat vluchten geen zin heeft. Zwaarmoedig zegt
 hij dat hij het licht van de zon moe is, ook wou hij dat het be-
 stel van de wereld ontwricht ware (V.5.49-50; 46b-48 weggelaten).
 Hij laat de alarmklok luiden (51-52).

37.d. Terwijl Seyton de alarmklok luidt, vluchten de laatste sol-
 daten met huisraad en huisdieren het slot uit. Seyton wil hen
 tegenhouden, maar voor hij de gelegenheid krijgt met een bijl
 iemand neer te slaan, wordt hij met een goed gerichte pijl uit
 een handkruisboog in het voorhoofd getroffen (deze scene wordt
 in de originele Shakespeare-tekst niet beschreven; daarentegen
 heeft Polanski V.6. niet geënceneerd). Macbeth blijft uiteinde-
 lijk alleen in zijn slot achter.

38.a. Buiten staan de troepen klaar om het koninklijke kasteel
 in te nemen. Er is geen stormram nodig, aangezien de laatste
 vluchtelingen uit het slot de poort op een kier lieten. Malcolm
 geeft Macduff en de jonge Siward, zoon van de Hertog van North-

umberland, de opdracht het eerst binnen te gaan ("Worthy Macduff, you, with young Siward, lead our first escort" is een inlassing van Polanski). Ze trekken met enkele soldaten elk naar een vleugel in het slot op zoek naar Macbeth.

38.b. Op de binnenkoer ligt nog het lijk van Lady Macbeth en het is Macduff die aan de overledene nog enige aandacht schenkt. Het is er de Thane van Fife om te doen zijn tegenstander te vinden: hij wil zijn familie wreken (V.7.22b-23, 33, 15-16).

38.c. De jonge Siward treft Macbeth aan in de troonzaal (V.7.5-11a). Het komt tot een treffen, waarbij de Schotse koning duidelijk superieur is. Macbeth weet zijn tegenstander vlug op een wrede manier te doden, er smalend aan toevoegend dat hij toch maar uit een vrouw geboren is (V.7.11b; 12-14 valt weg). Ook andere soldaten hebben geen schijn van kans.

39.a. Intussen is het kasteel volledig ingenomen en staat de binnenkoer vol soldaten. Kijkend naar een ring in een zuil van de troonzaal, maakt Macbeth zich de bedenking dat hij, als aan een paal gebonden, niet kan wegvlugten; niettemin wil hij als een beer zijn strijd uitvechten; zolang hij anderen ziet, wil hij vechten. (V.7.1-2a, V.8.1-3a).

39.b. Hij verschijnt op de binnenkoer voor de massa soldaten en spreekt hen toe: alleen op diegene die niet door een vrouw gebarnd is, is hij voorbereid (V.7.2b-4). Macduff daagt hem uit (V.8.3b-4, 6b-8a). Ze raken slaags; opnieuw is Macbeth zeer zelfzeker en uiteindelijk superieur. Hij heeft zijn tegenstander ontwapend en op de grond geworpen; hij houdt zijn zwaard tegen Macduffs keel en moet nog slechts steken. Hij spaart Macduff echter, niet alleen omdat hij Macduff een zwakke tegenstander vindt, maar omdat hij meent dat zijn ziel al te zwaar met het bloed van de zijnen belast is. Daarenboven is hij, Macbeth, betoverd: niemand kan hem treffen die door een vrouw gebarnd werd (V.8.5b-6a, 11-13a). Maar Macduff moet Macbeth ontgoochelen: hij werd immers vóór zijn tijd geboren (V.8.13b-16). Macbeth vervloekt de hele situatie, maar hij wil zich toch niet overgeven, noch minder wil hij - en intussen kijkt hij Malcolm in de ogen (een 'champ' en 'contre-champ' zorgt hier voor de vormgeving) - de grond voor Malcolm's voeten kussen; hij waagt het uiterste (V.8.17-22a, 27b-32a, 33b-34; het tussenliggende werd weggelaten).

39.c. Het nieuwe gevecht verloopt nu heel moeizaam. Macduff heeft geen zwaard meer en maakt gebruik van wat hij in handen kan krijgen. De zware harnessen zijn kennelijk hinderlijk voor zo'n strijd. Zonder zich te kwetsen rollen ze soms over de grond; het hele leger kijkt gespannen, maar machteloos toe. Het is praktisch bij toeval dat Macduff, als hij een zwaard kan grijpen, Macbeths lichaam kan doorboren. Tenslotte onthoofdt Macduff zijn tegenstander.

39.d. Macduff zegt nu "Hail, King ! for so thou art. Behold, where stands/Th'usurper's cursed head: the time is free"(V.9.20-21, 25). Malcolm meent: "So great a day as this is cheaply bought"(V.9.3; de rest van V.9. werd weggelaten). Ross haast zich om Malcolm de kroon te overhandigen; voor de anderen roept hij uit: "Hail ! King of Scotland"(V.9.25). Tenslotte wordt het afgehouwen hoofd op een speer geplant en door de jubelende en joelende soldaten boven de kasteelmuren gehesen.

(Het hele gevecht tussen Macbeth en Macduff is een encenering van Pol ki. Dat het gevecht in beeld werd gebracht, is niet zo ongewoon; origineler is wel de montage waarbij op een bepaald ogenblik Macbeth in de mogelijkheid komt Macduff zonder moeite te doden. Dit laatste is zeker een nieuwe interpretatie. Rosenberg vermeldt dit niet; wel maakt hij de opmerking dat de strijd te lang duurt en 'grandguignolleske allures' heeft)(1).

40.a.(De film kent ook een epiloog waarvan men in de originele Shakespeare-tekst geen aanduidingen vindt). Een man te paard trekt in de regen door de woeste heide. Het is Donalbain, Malcolms broer, die op het gezang van de heksen afgaat.(2).

In deze reconstructie van Polanski's 'découpage' hebben we de oorspronkelijke scenische indeling vaak teruggevonden. Dit is niet verwonderlijk aangezien de cineast de originele opbouw, afgezien van enkele wijzigingen en omwisselingen, globaal genomen, gerespecteerd heeft.

Is er nu ook een formele lijn te vinden in hetgeen de Frans-Poolse cineast uit de originele Macbeth-tekst heeft behouden en weggelaten ? We beperken ons hier tot enkele globale trekken zon-

(1) Marvin Rosenberg, o.c. p. 647 en 649n.

(2) In meerdere enceneringen komen de heksen in een epiloog terug; maar het bezoek van Donalbain is nieuw (Rosenberg, p.655).

der op de inhoudelijke draagwijdte ervan in te gaan; significante details komen in het tweede deel, in de interpretatieve analyses, ter sprake.

Door de cinematografische adaptatie kon Polanski zich veroorloven bepaalde passages uit de originele Macbeth-tekst weg te laten omdat zij nagenoeg uitsluitend een beschrijving zijn van hetgeen kan worden gezien. We geven een paar voorbeelden. Lady Macbeths kamerdame vertelt de observerende arts dat de slaapwandelende vrouw komt: "Lo you ! here she comes. This is her very guise; and, / upon my life, fast sleep. Observe her: stand close" (31.a./V.1.18-19). De inhoud hiervan kan worden getoond en gesuggereerd. Een ander voorbeeld. Bij de eerste ontmoeting met de heksen (5.b.) geeft Banquo een beschrijving van de drie vrouwen; door ze in beeld te brengen, is dit tekstgedeelte overbodig geworden: "Live you ? or are you aught / That man may question ? You seem to understand me, / By each at once her choppy finger laying / Upon her skinny lips: you should be women, / And yet your beards forbid me to interpret / That you are so" (I.3.42b-47a). Ook is het duidelijk dat Polanski zijn heksen niet zo schimmig wou uitbeelden, maar daarover later meer.

Andere weglatingen zijn eerder *herhalingen*, passages die als dusdanig mooi zijn, metaforisch expressief en een bepaalde 'clue' stilistisch afronden. Een paar voorbeelden. In het gesprek tussen Malcolm en Macduff: "and the Powers above / Put on their instruments. Receive what cheer you may. / The night is long that never finds the day" (33.a./IV.3.238b-240). Een ander voorbeeld. Na het gesprek met de twee huurmoordenaars: "I'll call upon you straight: abide within. / It is concluded: Banquo, thy soul's flight, / If it find Heaven, must find it ought to-night" (22.c./III.1.139-141).

Belangrijker weglatingen hebben natuurlijk betrekking op de uitbeelding van de figuren. Om Ross als een opportunistische overloper uit te beelden, diende Polanski hem alleen die zaken in de mond te leggen die hem typeren. Om hem echter niet als karikaturaal schijnheilig voor te stellen, moest heel wat uit zijn dialogen worden geschrapt. Bijvoorbeeld in het gesprek met Lady Macduff: "I dare not speak much further: / But cruel are the times, when we are traitors, / And do not know ourselves; when we hold rumour / From what we fear, yet know not what we fear, / But float upon

al te veel!
 3 X
 we bidden

a wild and violent sea/Each way, and move"(30.a./IV.2.17b-22a).
 Wat we over Ross opmerkten, geldt natuurlijk ook voor Macbeth.
 Polanski's vertolking en interpretatie van het Shakespeare-drama
 komt, afgezien van de visuele en declamatorische aspecten,
 vooral tot uiting in de selectie van de tekst. We beperken ons
 tot enkele voorbeelden. Meer dan eens neemt Polanski die passa-
 ges uit de clues weg die Macbeth als een twijfelaar voorstellen
 - dit althans na de moord op Duncan. Bijvoorbeeld: "My strange
 and self-abuse/Is the initiate fear, that wants hard use"(29.c./
 III.4-141b-142). Nog sterker is het voorbeeld als hij, na de ont-
 luistering van alle voorspellingen van de heksen, de laatste
 strijd met Macduff aangaat (39.b.). In de Polanski-versie heerst
 er geen twijfel dat Macbeth tot het laatste wil vechten. In de
 originele tekst echter laat Shakespeare zijn Macbeth eerst be-
 slissen niet te vechten: "I'll not fight with thee"; waarop Mac-
 duff antwoordt: "Then yield thee, coward,/And live to be show and
 gaze o'th'time:/We'll have thee, as our rarer monsters are,/Pain-
 ted upon a pole, and underwrit,/'Here may you see the tyrant'"
 (V.8.22b-27a). In de originele Shakespeare-tekst volgt op deze
 uitdagende clue van Macduff opeens de weigering het vechten te
 staken. Macbeth zegt dan: "I will not yield,/To kiss the ground
 before young Malcolm's feet"(V.8.27b-28). Bij Polanski twijfelt
 Macbeth helemaal niet en volgt 27b onmiddellijk op 22a, dus met
 de weglating van "I'll not fight with thee"(V.8.22b); Macbeth
 hoeft hier dus niet eerst door Macduff te worden uitgedaagd, voor
 hij zijn rebellie in Malcolms gezicht slaat.

Belangrijk in de selectie van de clues is ook de typering van
 Lady Macbeth. Afgezien ook van de visualisering en de toch soms
 indrukwekkende declamatorische enscenering (1) zijn er wel enkele
duidelijke accentverschuivingen door de weglatingen. Globaal ge-
 nomen maakt Polanski Lady Macbeth minder genuanceerd, ofschoon
 hij wel heel wat aandacht aan haar schenkt. Er zijn niet alleen
 de weglatingen uit al vrij lange clues (I.5.27-30a, 46b-50a; de
 jammerlijke weglating van het grootste deel uit de dialoog met
 Duncan I.6.10-30; de weglating van een groot deel uit de passus
 waarin ze haar man tot het moorden aanspoort: 12.e-f./I.7.51b-59a

(1) denk aan al haar dialogen met Macbeth vóór de moord en onmid-
 dellig na de moord.

enzovoort), maar er zijn ook de weglatingen die na de moord op Duncan Lady Macbeth in een ander daglicht plaatsen dan Shakespeare oorspronkelijk had aangegeven. In Polanski's interpretatie houdt Lady Macbeth, eens koningin van Schotland, zich niet meer met de liquidatiepraktijken van haar man bezig. Vandaar de weglating van III.2.4b-7: "Nought's had, all's spent, / Where our desire is got without content: / 'Tis after to be that which we destroy, / Than by destruction dwell in doubtful joy" (tussen 22 en 23). In Shakespeares Macbeth komt Lady Macbeth na III.4 nog eenmaal op, namelijk wanneer sprake is van haar waanzinnig slaapwandelen en wanneer de dokter haar komt observeren: 31.a./V.1. Polanski daarentegen laat meer zien. Zij is al in een afwezige staat aanwezig tijdens 29.a.b.c./IV.1.144-154. Daarenboven is er nog de speciale inlassing van de cineast waarin hij Lady Macbeth de brief laat herlezen (35.a.).

Tenslotte zijn er nog enkele grote weglatingen. III.5., de ontmoeting van de heksen met Hecate (1), werd niet verfilmd. De hele eerste helft van IV.3., een lang beschouwend gesprek tussen Malcolm en Macduff, werd weggelaten. Ook het gesprek over de dood van de jonge Siward samen met de afsluiting van het drama (V.9.4-19, 26-41) werd niet opgenomen.

In de literatuur, die we over Polanski's filmadaptatie hebben kunnen raadplegen, vonden we geen commentaren over deze weglatingen. Het is mogelijk dat de recensenten zich niet hebben gerealiseerd in welke mate Polanski en Tynan hebben geknipt; wellicht heeft men de vergelijking niet zo grondig uitgewerkt als hier is gebeurd. Ook realiseren de recensenten zich ook wel dat een bepaalde 'découpage' toch altijd gebeurt. Daarenboven blijft de Polanski-adaptatie als een Shakespeare-vertolking gelden zolang de grote en bekende passages duidelijk herkenbaar zijn. Dat is hier zeker het geval.

Over de tekst-adaptatie hebben de commentatoren, die wij hebben kunnen raadplegen, niet; wel over de encenering. In dat

(1) Het weglaten van de ontmoeting van de heksen met Hecate is heel gebruikelijk. Er wordt algemeen aangenomen dat deze passus niet van Shakespeare is, maar een latere inlassing. Cf. de inleiding van John Dover Wilson tot zijn tekstuitgave (p. XXIV) en deze van Kenneth Muir tot zijn uitgave (p. XXX-XXXIII). De inlassing zou van Thomas Middleton zijn.

3
betreft

haha!

4

aan
aan
vroeg
glady
en

geval vermelden ze nagenoeg allen de sterkere profilering van Ross, de visualisatie van Duncans dood, van de afslachting van zijn twee bewakers, van de uitmoording van Fife, de inlassing van het herlezen van Macbeths brief door de wanhopige Lady Macbeth, de lange strijd tussen Macbeth en Macduff en uiteraard ook de merkwaardige slotsequentie waarin Polanski ons laat zien dat niet alleen Macbeth de heksen heeft geconsulteerd, maar dat ook Malcolms broer, de hinkende Donalbain, analoge stappen zet. Opvallend is dat geen enkele commentator de verregaande vondst vermeldt van het oponthoud in de strijd tussen Macbeth en Macduff waarin de eerste in de gelegenheid is de tweede moeiteloos te vermoorden.

Heel wat commentaar gaat, zoals al eerder opgemerkt, naar de visualisatie van het geweld. Afgezien van het voorval in Polanski's persoonlijk leven (1), verwijzen enkele commentatoren naar de invloed van de Poolse Shakespeare-essayist Jan Kott: "The fact is that Polanski and Tynan have interpreted the play from a viewpoint close to Kott's. They emphasize the cruelty of Macbeth's world and the grotesqueness of those who seem to understand and control it best - the witches"(2). "The opening scene sets the dominant tone of Polanski's conception of the world of Macbeth as a 'place of the skull', or 'a place of agony and sacrifice'. With a prod from Jan Kott, it is not far to a vision of the world as an inexorable 'grand mechanism', a crunching power struggle. This is Shock Theater, Theater of Cruelty, in which life becomes a sustained exercise in suffering and death, a nightmare - a demonic universe of whips, gibbets, and scaffolds. In this context, violence is not merely gratuitous but the outward and visible sign for the King's, and mankind's, inner agony and suffering"(3). In Jan Kotts essay over Macbeth staan inderdaad

(1) Normand Berlin, Macbeth: Polanski and Shakespeare, in: Film/Literature Quarterly, 1973, nr.4, pp. 291-298: "Beginning with Duncan's murder, the film seems to revel in gore, a criticism leveled against it by reviewers and spectators. Polanski does accentuate the blood and brutality. Because his wife, Sharon Tate, was murdered so brutally and senselessly by Manson and his 'family', it seems easy to see in the movie's emphasis on bloodshed a working out of Polanski's personal obsession"(p. 293).

(2) William Johnson, Macbeth, in: Film Quarterly, 1972 (Spring), p. 45.

(3) Kenneth S. Rothwell, Roman Polanski's Macbeth: Golgotha Triumphant, in: Film/Literature Quarterly, 1973, nr. 1, p. 72.

een moraal van de moord en de absurditeit van de wereld centraal; ter illustratie: "Het slot van Macbeth brengt geen katharsis, evenmin als het slot van Troilus and Cressida en dat van King Lear. Zelfmoord betekent protest of schuldbekentenis. Maar Macbeth voelt zich niet schuldig en heeft niets waartegen hij zou kunnen protesteren. Voor zijn dood kan hij alleen nog zoveel mogelijk levenden meesleuren in het niets. Dat is de laatste gevolgtrekking uit de absurditeit van de wereld. Macbeth is nog niet in staat de hele wereld op te blazen. Maar hij kan moorden tot aan het slot"(1). We zijn het niet volledig met Jan Kott eens dat Macbeth niets heeft om tegen te protesteren. Ons is het duidelijk, zoals we nog later zullen argumenteren, dat de usurpator, die hij toch is, zijn revolte blijft handhaven tegen de orde die Malcolm, in opvolging van zijn vader, vertegenwoordigt. Maar dat is hier nu niet ter zake. Er is inderdaad een visie op Macbeth te ontwikkelen waarin het geweld en de wreedheid, waaronder de mensen gebukt gaan, als dé menselijke realiteiten centraal staan. Men kan met recht stellen dat in dat perspectief Jan Kotts landgenoot, Roman Polanski, vorm gegeven heeft aan de ervaring die Ross in de oorspronkelijke tekst, niet in de film, verwoordt als: "cruel are the times". Het is dan ook tegen die achtergrond dat de commentatoren schrijven dat Polanski een eigen visie op Shakespeares Macbeth heeft uitgewerkt: "It is true that what we get is not so much Shakespeare's Macbeth (whatever that was) as Roman Polanski's vision of Shakespeare's Macbeth"(2); "with Shakespeare's play as the underpinning, as the point of reference throughout, the film becomes interesting and original as an interpretation of Shakespeare and as a view of life in our time"(3). Het is natuurlijk jammer dat de commentatoren uiteindelijk niet grondig aantonen wat die implicaties van die visie op het leven van onze tijd is, hoe Macbeth in Polanski's oeuvre is, welke uitlopers de ethiek en de metafysiek van de Macbeth-adaptatie hebben. Hoeveel bladzijden men ook aan de film besteedt, ze blijven toch wel aan de oppervlakte van de problematiek. Met onze studie doen we wel een poging meer te bieden.

(1) Jan Kott, Shakespeare-tijdgenoot. Amsterdam. Moussault, 1967, p. 90.

(2) Kenneth S. Rothwell, o.c. p. 72.

(3) Normand Berlin, o.c. p. 291.

H o o f d s t u k t w e e : E E N E E R S T E L E C T U U R .
 D E L O G I S C H E S A M E N H A N G V A N H E T
 D R A M A T I S C H E V E R L O O P

Ce que montre la tragédie, c'est un droit qui n'est pas fixé, qui tourne et se transforme en son contraire.-

Jean-Pierre Vernant

In de inleiding van deze verhandeling, waarin we onder meer het hermeneutische model van de Franse filosoof Paul Ricoeur hebben samengevat, hebben we gezien dat interpreteren inhoudt dat we de betekenisstructuur als een geheel moeten zien: een structuur met relaties van op elkaar inwerkende onderdelen. De coherentie ervan aantonen, kan nu maar slagen als we ook een aanvaardbare samenhang van het handelingsverloop kunnen laten zien. Macbeth is een dramatische structuur met een ontwikkelingsverloop van gebeurtenissen in een vermoedelijk causaal verband. Er is als het ware een innerlijke noodzakelijkheid aanwezig die bepaald wordt door de specifieke inhoud van het stuk die op zijn beurt door de cinematografische adaptatie van Roman Polanski tot ons komt. De verklarende structuuranalyse, waarover Paul Ricoeur schreef en die hij aanduidde als een moment in het interpreteren, kan daarom geen formeel-logische analyse worden; althans niet een uitsluitend formele analyse, hoewel formele technieken soms, na de begrijpende hermeneuse als een vorm van verificatie, wel van pas kunnen komen. Deze technieken moeten echter steeds ondergeschikt blijven aan de specifieke inhoud die in de begrijpende hermeneuse 'te voorschijn komt'.

Een formeel-structurele analyse van het drama mag dus niet primair werken, aangezien de onderdelen van het handelingsverloop arbitrair noch verwisselbaar zijn. Willen we daarenboven een helder inzicht hebben in het handelingsverloop, dan slagen wij daar pas in als we de ontleding in een bepaald perspectief plaatsen. Met andere woorden: Macbeths gedrag kan maar in zijn logische samenhang verklaard worden als we vooraf weten in welk perspectief we zijn gedrag dienen te verklaren. Men verklaart niet zomaar; verklaren geschiedt tegen de achtergrond van een ten minste minimale, eventueel intuïtief geformuleerde hypothese

aanvullen
 de hoofd-
 mid est?

altijd

of vraag. In dat perspectief willen we ons hier enigszins distan-
ciëren van een stelling van Paul Ricoeur die hij in een aantal
recentere essays heeft uitgewerkt (1): namelijk de dialectiek
tussen de erklärende en de verstehende methode in de interpre-
tatie. Ofschoon hij wel voorstander is van een integratie van de
beide momenten in de hermeneutica, hecht hij toch wat te veel
aandacht aan deze benaderingswijze die de betekenisstructuur in
een formeel licht plaatst en bijgevolg als niets anders dan een
netwerk van verbindingen of een systeem van interacties. Zelfs
als we hier een overzicht geven van de belangrijke actiesegmen-
ten in het drama, kunnen we er onmogelijk in slagen een zinvolle
visie op het drama te ontvouwen als we slechts een verklarings-
model zouden beschrijven - als dit überhaupt mogelijk is - dat
van alle inhoud zou beroofd zijn. Onvermijdelijk raakt het forme-
le opgevuld met de psychologische en symbolische inzichtelijkheid.
Ricoeurs hermeneutische model bevat een fase van het verklaren
en een fase van het begrijpen. Welnu, slechts enkele aspecten
van het verklaren zijn aan te wenden binnen een begrijpende in-
terpretatie en niet daarbuiten, en het is de begrijpende inter-
pretatie die tot volle ontplooiing kan komen in de symbolische
duiding. We zouden tenslotte de verhouding tussen erklären en
verstehen aldus kunnen aanduiden: er bestaat geen verstehen zon-
der een impliciete Erklärung en erklären kan maar geschieden na
het verstehen; een erklären die alle verstehen zou voorafgaan, is
een onmogelijkheid. We geven een voorbeeld. Dat Lady Macbeth zo'n
sterke wroeging kent dat ze uit wanhoop zelfmoord pleegt, kan
enigszins opgenomen worden in een formule van negaties en dis-
juncties, namelijk de zelfmoord als de absolute of universele
negatie van alle mogelijke conjuncties; dit houdt een disjunctie
in met zichzelf en met alles wat maar enigszins met haar kan
worden geassocieerd; dit is ook te omschrijven als de absolute
conjunctie met de absolute negatie. Om tot zo'n formulering te
komen, hebben we al eerst de term 'zelfmoord' ingevoerd om pas
daarna een formele formule te kunnen construeren die op zelfmoord
kan worden toegepast. Plaatsen we deze zelfmoord in de context
van de wroeging, dan wordt het al wat moeilijker: de zelfmoord

(1) We denken in het bijzonder aan de essays: Expliquer et com-
prendre, Wat is a Text ? en aan het hoofdstuk Explanation and
understanding in Interpretation Theory, pp. 71-88.

het aan
niet

mod est?

ma. met
de kaart
geestel. o

van Lady Macbeth kan beschreven worden als de absolute negatie van haar mogelijke verzoening met zichzelf, of als de absolute negatie van haat zelfbevestiging, of als haar absolute zelfbevestiging in het Niets in het verlengde van een passief intern proces (omdat ze door de wroeging overvallen wordt) waarbij de mogelijkheid tot rehabilitatie van de verrichte schuld is uitgesloten en waarbij de kans op een terugkeer naar een toestand van (relatieve) onschuld en verzoening met de wereld genegeerd wordt. Formeler uitgedrukt luidt dit dan: intern-passieve negatie van de mogelijkheid naar een anterieure toestand te evolueren. Welnu, zo'n formalisatie van nog een (ogenschijnlijk) eenvoudige relatie binnen de totaalstructuur vertelt ons al niets meer over de concrete inhoud van de wroeging, de situatie van Lady Macbeth in een ruimer kader, haar verhouding tot Macbeth of de drukkende wetenschap dat Macduffs vrouw en kinderen werden vermoord. Vanaf het ogenblik dat we deze 'intern-passieve negatie van de mogelijkheid naar een anterieure toestand te evolueren' begrijpelijk maken door te stellen dat Lady Macbeth door een bijtende wroeging wordt gekweld, enzovoort, dan interpreteren we niet langer meer formeel en ook niet verklarend, maar begrijpelijk en inhoudelijk. We hebben trouwens zelf een notie van wroeging nodig om alles wat Lady Macbeth, als dit intern-passief negatieproces van de mogelijkheid om naar een anterieure toestand te evolueren beleeft, te kunnen interpreteren als wroeging. In Macbeth vinden we nergens de uitspraak 'Lady Macbeth lijdt aan wroeging' en in de film wordt ook niet gezegd dat ze zelfmoord pleegt. We horen en zien echter wel een aantal van haar gedragingen en de bezoekende arts horen we eveneens zeggen: "More needs she the divine than the physician" (31.a./V.1. 71). In de begrijpende interpretatie dienen deze gegevens als indicaties voor de duiding 'wroeging' en 'zelfmoord uit wroeging', een conclusie die we geenszins bekomen door een zuiver verklarende en formele interpretatie, want deze conclusie is inhoudelijk. 'Wroeging' is daarenboven een conclusie waarover geen absolute zekerheid bestaat; er is geen logische noodzakelijkheid. Niettemin is 'wroeging' een plausibele conclusie en we zouden er kunnen aan toevoegen dat het hoogst onplausibel zou zijn Lady Macbeths 'intern-passief negatieproces van de mogelijkheid naar

punt
 is formeel?
 is inhoud-
 elijk?
 is inhoud-
 elijk?

een anterieure toestand te evolueren' juist niet als 'wroeging' te omschrijven. Deze conclusie is het resultaat van een begrijpende interpretatie omdat we onze wereld met een aan de tragedie extern weten nodig hebben om het Macbeth-stuk in al zijn facetten te begrijpen. We zouden zelfs verder kunnen gaan: we hebben al een impliciete kennis van 'wroeging' nodig om te kunnen vaststellen dat Lady Macbeth 'een intern-passief negatieproces

van de mogelijkheid naar een anterieure toestand te evolueren' ondergaat. De verklarende interpretatie is uiteindelijk een abstracter raster dat op de begrijpende interpretatie wordt gelegd. Maar goed, we gaan niet verder op deze methodologische bekommernissen in.

We interpreteren dus in het perspectief van ofwel een intuïtief geformuleerde hypothese, ofwel een vraag of enkele vragen. De vragen die wij ons stellen zijn:

- Wat hebben Macbeth en Lady Macbeth gedaan ?
- Wat is hen overkomen ?

Omdat Macbeth ons niet alleen een handelingsverloop toont, maar tegelijk een wereld evoceert, voegen we aan deze eerste twee vragen nog een derde toe:

- In wat voor een wereld leven Macbeth en zijn vrouw ?

Om op deze vragen uitvoerig en geargumenteed te kunnen antwoorden, ontsnappen we er niet aan, deels om methodologische redenen, deels om de psychologische, symbolische en ethicologische lectuur in onze tweede deel te vergemakkelijken, een overzicht te geven van het handelingsverloop aan de hand van de segmentering van het gebeuren.

In de reconstructie van de 'découpage', ons eerste hoofdstuk, hebben we de scenische toneelindeling niet kunnen behouden, omdat Roman Polanski een eigen adaptatie heeft uitgewerkt. Om tegemoet te komen aan de nood aan een afbakening van handelingsgehele hebben we zelf al een cinematografische indeling ingevoerd die, zoals de lezer heeft kunnen opmerken, uit sequenties bestaat (veertig in totaal) die één of meerdere scènes kunnen bevatten. Deze indeling lijkt ons nu wel geschikt om het handelingsverloop van het drama te segmenteren. In haar afbakening volstaat zij zowel door haar intentie als door haar extensie. Het is altijd een moeilijk probleem geweest om in een analyse van een structu-

rele gebeurtenis van bijvoorbeeld een klassieke tragedie of van een religieus ritueel de bestudeerde actiesegmenten zinvol af te bakenen. Welk criterium dient men te hanteren? Moet men de actiesegmenten tot een minimale omvang beperken? Moet men ze ontdoen van elke semantische inhoud? Moet uit elk actiesegment elke complexiteit geweerd worden? Zover willen we het hier toch niet drijven. De opsplitsing, die we hier uitsluitend om methodologische en pragmatische redenen hebben doorgevoerd, heeft alleen maar de functie om een duidelijker inzicht te verwerven in de verschillende 'turning points' in de ontwikkeling van Macbeth en van Lady Macbeth. De situaties die voor Macbeth beslissend zijn, komen ons niet eenvoudig voor. We gaan dus van de hypothese uit dat de afgebakende actiesegmenten voldoende ruim moeten zijn opdat de complexiteit van het gebeuren in de analytische fase van onze interpretatie ons niet zou ontsnappen. Vandaar dat de traditionele sequentie-indeling uit de cinematografie ons wel praktisch lijkt. Onder een filmsequentie verstaan we nu een reeks van camerainstellingen die binnen een eenheid van plaats en tijd de handelingen in één situatie beschrijven (1). Sequenties kunnen heel eenvoudig gehouden worden, maar ook een zekere complexiteit vertonen; in dit laatste geval kan een filmsequentie uit meerdere scènes bestaan. Een voorbeeld hiervan vinden we op het einde van Polanski's Macbeth bij het gevecht tussen Macbeth en Macduff. De strijd duurt vrij lang en wordt enkele keren onderbroken. Hier kan sprake zijn van een geheel; dit is dan de filmsequentie. Maar dit geheel bestaat uit meerdere af te bakenen onderdelen: deze zijn dan de scènes: het eerste treffen tussen Macbeth en Macduff, de onderbreking waarbij Macbeth moet horen dat zijn tegenstrever vroegtijdig geboren is, het tweede gedeelte van het gevecht, de triomf van Malcolm en het gejoel van de soldaten. Een ander voorbeeld vinden we naar aanleiding van Macbeths bezoek aan de heksen om meer over zijn toekomst te vernemen: ook deze filmsequentie bevat meerdere korte scènes. Omdat een filmsequentie in een geheel van instellingen (soms één enkele instelling) een bepaalde gedachte of een actie ontwikkelt die als een eenheid kan worden beschouwd, vinden we het methodo-

(1) zie in dat verband onder meer: Stanley J. Solomon, The Film Idea. New York. Harcourt Brace Jovanovich, 1972, p. 35; J. Verachtert, Samen kijken. Antwerpen. Plantyn, 1969, pp. 15-16.

logisch verantwoord dat we het handelingsverloop in het dramatische gebeuren naar het model van de filmsequentie segmenteren. Zo'n segment is voldoende ruim, kan intern gearticuleerd zijn door scenes en heeft een aan de specifieke filminhoud aangepaste intentionele en extentionele betekenis. Een pragmatischer criterium voor de segmentering konden we niet vinden.

In onze reconstructie van de 'découpage', in ons eerste hoofdstuk dus, hebben we al de segmentering in filmsequenties en filmscenes ingebouwd; nu voeren we een selectie door om aan te duiden welke segmenten door hun draagwijdte een belangrijk karakter krijgen, dit is: een decisieve betekenis in het ontwikkelingsverloop. We werken dit uit in het kader van de vragen die we ons hebben gesteld: 'wat hebben Macbeth en Lady Macbeth gedaan?' en 'Wat is hen overkomen?'. De derde vraag, 'In wat voor een wereld leven Macbeth en zijn vrouw?' stellen we uit tot later. We willen dus nagaan welke sequenties een grotere aandacht moeten krijgen. Let wel: onze vraagstelling is tweevoudig. De eerste vraag is de vraag naar de activiteit van Macbeth en Lady Macbeth. De tweede vraag betreft hun passiviteit. In het geëvoceerde gebeuren ontwarren we een dubbele beweging.

Om een antwoord te krijgen op de vraag 'Wat hebben Macbeth en Lady Macbeth gedaan?', moeten we de sequenties onderzoeken die hun activiteit uitdrukken.

1. De actie van Macbeth

Deer behoudlyk

5.b./I.3.: hier krijgen we de eerste activiteit van Macbeth te zien. Er is natuurlijk een gegeven situatie, de oorlog, die hij niet beheerst, die voor hem een soort wedervaren betekent; ook werd over hem al gesproken (3.b./I.2.), maar in deze tweede scene van de vijfde sequentie zien we hem een duidelijke actie ondernemen: hij loopt de heksen achterna om meer te weten. Deze actie is ook weer een reactie op een wedervaren: in deze troebele oorlogstijd, waarin hij als een heldhaftig soldaat is uitgeblonken, ontmoet hij de heksen die hem voorspellen dat hij Cawdor en koning zal worden. Tot dit wedervaren behoort ook dat Banquo eveneens een voorspelling zal worden gedaan: zijn nageslacht zal koningen voortbrengen. Deze scene 5.b. zal een uitstraling kennen doorheen het gehele drama.

juist!

*le met
man, maar
toalhts
phaddelen!*

5.c./I.3.80b-88 en 6.a./I.3.72b-75a: deze scènes uit twee verschillende sequenties kunnen samengenomen worden, ofschoon ze in klimaat en toon van elkaar verschillen: maar in beide scènes vraagt Macbeth zich af wat hem is overkomen; maar tegelijk, en dit in 6.a., ontgint hij zijn gemoed voor de ontluiking van een specifiek verlangen; er is een onmiddellijke relatie te trekken van 6.a. naar 6.b. met de uitspraak "Glamis, and Thane of Cawdor:/ The greatest is behind"(I.3.116b-117a) en uiteraard ook het verdere verloop van zijn overpeinzingen (130-142)(1). De relatie van 5.c. naar 6.a. is contrastrijk: in de eerste scene wordt de ontmoeting met de heksen beschouwd als uiterst vreemd. Banquo en Macbeth zijn wel nieuwsgierig, maar ze vragen zich af of ze wel geen dolkruid hebben gegeten waardoor ze rare ontmoetingen krijgen; uiteindelijk lachen ze met de voorspellingen. In 6.a. wordt voor Macbeth het gebeuren al een ernstige aangelegenheid.

6.b./I.3.89-117a: kan beschouwd worden als een eerste ontknoping van een opgewekte verwachting. Andermaal vinden we hier de dubbele beweging van wedervaren en activiteit. Dat Angus en Ross Macbeth de kentekens van Thane van Cawdor komen brengen, overkomt hem, maar zijn antwoord "The greatest is behind" is de vormgeving van zijn ontluikende verwachting.

6.c.d.e./I.3.117b-153b: de vijf scènes van de zesde sequentie vormen een mooi geheel. 6.a. was de vormgeving tot het ontluiken van een indringend verlangen betreffende de koning; 6.e. is de scene waarin de vier edelen naar de koning trekken. Belangrijk is natuurlijk de hele trits van overwegingen die Macbeth zich maakt: een kluwen van wedervaren en voorbereidende geestes- en gemoedsactiviteit. Het wedervaren van de promotie is de bevestiging van het wedervaren van de voorspelling (5.b.) en de aarzende verwachting van 6.a. krijgt z'n ontknoping in *de* oploaiende, bedwelmende *begeerte* van 6.d. Tenslotte krijgt 6.e. een heel bijzondere functie: de historiciteit van de *begeerte*: "my dull brain was wrought/With things forgotten"(150b-151a). Dit ene zinnetje verwijst ons naar een verleden dat in het drama niet is opgenomen, maar een niet te miskennen functie op het drama uitoefent.

(1) We herhalen hier niet meer de weglatingen in de tekst-découpage van Roman Polanski; hiervoor verwijzen we naar de reconstructie in ons eerste hoofdstuk.

8.b.c./I.5.10-26: ofschoon Macbeth hier zelf niet in beeld komt, zien we wel het resultaat van een activiteit die niet onbelangrijk is. Zijn vrouw schreef hij een brief om haar op de hoogte te brengen van wat hem werd voorspeld. Uitdrukkelijk noemt hij haar zijn partner in de komende grootheid: "This have I thought good to deliver thee (my dearest partner of greatness) that thou might'st not be ignorant of what greatness is promis'd thee"(10-13). Natuurlijk is er een onmiddellijke relatie tussen het weder- varen van de mededeling van de heksen (5.b.), de ontluikende en ontginnende verwachting (6.a.), de eerste ontknoping (6.b.) en het oploaiende *begeren* (6.c.d.) en de historiciteit ervan (6.e.) met uiteindelijk 8.b., de brief die Lady Macbeth van haar man ontvangt. Maar 8.b. is een onmiddellijke voorbereiding op 8.c.: de brief wekt *de begeerte* bij Lady Macbeth, waarvan de actie (10.a., 12.e., 12.f. en 12.h.) voor Macbeth een nieuw wedervaren wordt.

9.a.b./I.4.14b-51: ook hier deze dubbele beweging van wedervaren en actie. Als Malcolm door Duncan als de Prins van Cumberland, dus als de troonopvolger, wordt aangeduid, is Macbeth gefrustreerd in zijn *betrachten*. Dit is het wedervaren: op zijn weg worden als het ware hindernissen geplaatst die hij dient te overwinnen. Maar deze frustratie wekt een nieuwe gemoedsvoorbereiding op die uitgedrukt wordt in: "Stars, hide your fires !/Let not light see my black and deep desires;"(50b-51). Deze 'deep desires' betekenen niet alleen maar wedervaren, maar actieve organisatie binnen het wedervaren. 9.b., verbonden met 6.c.d. kunnen beschouwd worden als de belangrijkste innerlijke stappen die Macbeth op zijn weg naar de moord op Duncan zet.

10.a./I.5.54b-73: deze scene is heel dubbelzinnig. Lady Macbeth is actief en Macbeth eerder passief. Dit wedervaren heeft hij wel echter uitgelokt (cf. 8.c.): hij oogst hier wat hij met zijn brief heeft gezaaid. Merkwaardig genoeg is de man hier eerder terughoudend. Enerzijds is hij ontvankelijk voor de plannen van zijn vrouw; anderzijds wil hij haar afweren - hij lijkt in ieder geval niet engagerend mee te doen in de plannenmakerij van zijn vrouw. Hij zegt: "We will speak further"(71a).

12.a.b.d./I.7.1-28a: dezelfde dubbelzinnigheid met een soort interne dissociatie van 10.a. vinden we hier terug. Macbeth wordt beheerst door *de wens* om Duncan te vermoorden; hij twijfelt echter ook en deze twijfel, ingegeven door Duncans uitstraling,

wordt hier heel duidelijk gearticuleerd.

12.e.f.h.i./I.7.29b-75a: de dubbelzinnigheid wordt nu gekenmerkt door het feit dat Macbeth, zelf geplaagd door een interne dissociatie tussen *begeerte* om te doden en bewondering voor Duncan, de uitdagingen van zijn vrouw het hoofd wil bieden. Tegenover het wedervaren van de actie van zijn vrouw staat zijn tegenreactie of defensie. Structureel gesproken, wordt Macbeth nu beheerst door relaties die van twee knooppunten uit het netwerk uitgaan. 5.b. heeft natuurlijk opnieuw opgewekt wat een oude geschiedenis was (6.e.): de moord als middel om het koningschap te veroveren. Het knooppunt 5.b./6.c.d.e. werd nog versterkt door de frustratie 9.a. en de stimulans van Lady Macbeth 10.a./12.e.f.h.i. Het eerste knooppunt is dan 5.b./6.c.d.e./9.a./10.a./12.e.f.h.i.; het ware misschien zelfs beter van een kluwen te spreken. Als dit eerste beheerst wordt door de ambitie, dan hangt het tweede kluwen samen met alle weerstanden die tegen de moord pleiten: vrees ontdekt te worden, vrees voor de reactie en bewondering voor Duncan, ook zelfs de heersende moraal. Dit kluwen komt vooral in de monologen van 12 tot uiting. Kluwen 1 en 2 verwekken dan ook de twijfel, de dubbelzinnigheid en de interne dissociatie. Daar nu Lady Macbeth een actieve rol speelt in dit interne conflict, moet hij haar niet alleen het hoofd bieden, maar wordt hij vooral in een richting geduwd die in het verlengde van zijn ambitie ligt, namelijk de auto-positie of zelfbevestiging. Het koningschap kan beschouwd worden als de institutionele almacht en bijgevolg ook een manifestatie van de zelfbevestiging. Als Lady Macbeth hem nu uitdaagt, is zijn reactie, vanuit het defensief, zelfbevestigend en de basis om zijn interne twijfels op te heffen teneinde de almacht te veroveren. De afsluiting van 12 in 12.i. is in dat perspectief decisief. Uiteindelijk stemt Macbeth toe in de merkwaardige uitspraak: "Bring forth men-children only !/For thy undaunted mettle should compose/Nothing but males" (73b-75a).

13.b.: is de bevestiging van de instemming van Macbeth met zijn vrouw: eensgezind bereiden zij de moord voor. Hij helpt haar bij het klaar maken van de slaapdrank voor Duncans bewakers. Vervolgens dekt hij zijn vrouw door Banquo op te houden met een gesprek over de recente gebeurtenissen. Nog steeds leidt Lady Mac-

opzet bevestigend
 op het bij
 bevestigend

?

beth het handelingsproces, maar Macbeth biedt geen weerstand meer. 13.c./II.1.1-30: het gesprek met Banquo is een verdere stap in een nieuw knooppunt in het hele netwerk. 5.b. is een gemeenschappelijke beleving, zoals trouwens ook de oorlog en later de eerbetuigingen bij koning Duncan (9.a.). Maar 5.b. verbindt hen met elkaar, zoals dat ook tot uiting komt in 6.b.c. en d. Het gemeenschappelijke geheim, dat op termijn tot een tegenstelling zal uitgroeien, verbindt Macbeth nog met Banquo in 21.b. Door het feit dat Macbeth plannen heeft om de voorspellingen vorm te geven, dissociëert hem met Banquo. Wanneer ze aanvankelijk samen om de uitspraken van de heksen lachten (5.c.), wordt het daarna voor hen samen ernst (6.b.). Daarna trekt Macbeth zich in de heimelijkheid terug en trekt hij een 'façade' op tegen Banquo.

14.a.b.c./II.1.33-64: hier vinden we drie stappen in de uitvoering van de moord, ofschoon de dubbelzinnigheden (onder andere in de 'monologue intérieur') niet afwezig zijn. 14.a. is de scene met de dolk en tevens de laatste uitnodiging tot de moord; 14.b. de scene met de bewakers, ^{is} uiteindelijk niets anders dan een consequentie van de voorbereidingen. Maar toch meer dan dat: door hun dolken te nemen, loopt hij vooruit op de kwestie van de verantwoordelijkheid (cf. 18.c.). 14.c. ^{is} de scene van de moordhandeling; hier wordt niets meer overwogen; er is alleen een aarzeling die wordt onderdrukt als Duncan wakker wordt. 14.c. is een indrukwekkend knooppunt van een aantal relaties: het is het eindpunt van een conflictueel proces waarin de moord op Duncan tegelijk doel en middel is; doel van een aantal strategieën, zowel interne (psychologische), als externe praktische overwegingen; maar middel opdat Macbeth koning en almachtig zou kunnen worden, met andere woorden zichzelf institutioneel zou bevestigd weten. Met dit eerste doel is het tweede nog niet bereikt, maar zoals zal blijken zal de eerste doelbereiking zowel de voorwaarde als de onmogelijkheid voor de definitieve tweede doelbereiking blijken te zijn.

15.b.c.d.e./II.2.14-73: Macbeth heeft de daad gesteld en wordt nu voor het eerst met de consequenties ervan geconfronteerd: ze spelen zich af in zijn innerlijk. Hij wordt zo door die interne toestand in beslag genomen dat van enige eensgezindheid met zijn vrouw geen sprake kan zijn. Tegelijk begint het afstand nemen van zijn daad. Terwijl hij aanvankelijk nog zegt dat hij gruwet bij de

gedachte aan wat hij deed (15.b./II.2.50), maakt hij daarna een onderscheid tussen de kennis van de daad en de zelfkennis (15.e./II.2.72). Deze sequentie is onbetwistbaar de vormgeving van een ervaren breuk; zij is ogenschijnlijk nieuw qua toon en sfeer, toch vindt zij al een anticipatie in 12.a.b.d. Wat hij toen (zeker niet duidelijk) vermoedde, overvalt hem nu. Nieuw is echter wel dat het wedervaren zo krachtig is dat hij nog nauwelijks verweer kent. Merkwaardig voor deze handelingssequentie is dat er ook aan de poort van het kasteel geklopt wordt (15.d.). Dit is de eerste indicatie dat Macbeth niet alleen van binnenuit, maar ook van buitenuit bedreigd wordt. In dat opzicht is er in 15 een soort parallelisme, dat trouwens versterkt wordt door het feit dat deze externe bedreiging eveneens in 12 zijn anticipatie kent. Het dubbel spel dat Macbeth nu zal moeten spelen om zijn misdaad te verhullen, krijgt hier een decisieve aanzet, maar werd ook al in het gesprek met Banquo (13.c.), waarin hij heimelijk en hypocriet moest handelen, geanticipeerd. Het geklop aan de poort is natuurlijk ook de aankondiging van Macduffs optreden, een aanwezigheid die zal groeien in belangrijkheid en Macbeths tragisch einde in 39 zal voltrekken.

17.a.b./II.3.43-60: dit bevat twee korte scenes waarin Macbeth zich conformeert aan de eisen van het ogenblik. Hij is Macduff en Lenox behulpzaam. Voor hetgeen kan volgen, moet hij onschuldig lijken. Vandaar zijn wit nachtgewaad en kamerjas. Van de dissociatie tussen zijn innerlijk wedervaren en intern handelingsverloop en het momentele externe wedervaren of handelingsverloop is niets te merken. Deze spanning is wel latent aanwezig, aangezien Macbeth zich strategisch opstelt.

18.c.: Macbeth geeft de wakkerwordende bewakers van Duncan niet de gelegenheid zich over het bloed op hun handen, gezicht en dolken te verbazen. Hij doodt hen. Zijn woede is gefingeerd. Deze handeling is dubbelzinnig. Voor de buitenwereld doodt hij de mannen omdat ze de moordenaars van Duncan zijn; maar hij doodt ze voor zichzelf 1) om lastige getuigen te vermijden; 2) om die lui als moordenaars te laten uitschijnen, en 3) opdat zij de uitvoerders zouden lijken, die niet meer kunnen praten, van onbekende opdrachtgevers (vermoedelijk Malcolm en Donalbain). De uitbouw van een strategie om de verantwoordelijkheid voor de moord op Duncan te verleggen, is wel nieuw en is een tweede stap in de reeks moorden die hij in het drama uitvoert of laat uitvoeren.

18.d./II.3.89-116: hier verantwoordt Macbeth het doden van de twee bewakers. Maar zijn woorden zijn dubbelzinnig: II.89-92 slaan zowel op de moord op Duncan, als op de moord op de soldaten. Daarentegen is II.3.104-105a minder dubbelzinnig. Wanneer het onderscheid tussen zijn innerlijke ervaringswereld en zijn extern actieverloop dreigde opgeheven te worden, waardoor hij transparant voor de buitenwereld zou zijn, wordt dit onderscheid opnieuw hersteld. Nog duidelijker is dit herstel in dit strategische antwoord op Macduffs vraag waarom hij de bewakers heeft gedood (II.3.105b-116). Dat Macbeth hierin zeker en overtuigd moet lijken, is te wijten aan de scepsis die hij bij zijn omgeving ontmoet. Macbeths externe handelingsverloop is zijn reactie op het externe wedervaren; intussen verhuult hij zijn intern actieverloop.

20.a.: voor Macbeth is het feit dat hij als koning gekroond wordt uiteraard een belangrijke zaak. In beginsel zou men kunnen stellen dat hij in de logica van zijn ambitie het eindpunt van zijn betrachtingen heeft bereikt: koning worden. Er is natuurlijk een net van relaties te trekken naar 20.a. De lijn komt van 5.b., maar er zijn heel wat interferenties (nagenoeg alle geselecteerde scènes die we hier hebben vermeld) die de samenhang tussen het eerste wedervaren van de voorspelling en de investituur als een uiteindelijk actief en zelfbevestigend proces hebben bewerkstelligd. Is hier nog een dissociatie tussen interne en externe actie? Associeert Macbeth vanaf nu zijn uiterlijke daden met zijn innerlijke gesteltnis? Is hij nu die koning die hij wou worden? Niets in deze scene wijst erop dat er een dissociatie zou zijn; men zou dus kunnen stellen dat Macbeth in de institutionele bekrachtiging van zijn zelfbevestiging en almacht een modus vivendi gevonden heeft met de illegitimiteit van zijn ambitie en handelingen. Het externe wedervaren, zo mag hij nu verwachten, zal nu conform zijn met zijn interne betrachting.

20.b./III.1.1-9a: nog steeds bij de kroning van Macbeth: Banquo is aanwezig en maakt enkele opmerkingen bij zichzelf over de wijze waarop zijn vroegere vriend aan de troon is geraakt. Ook overschouwt hij het feit dat de heksen hem, Banquo, als de vader van een koningsgeslacht hebben gezien. Dat Banquo zich hiervan bewust is, mag beschouwd worden als een anticipatie op een toekomstige

nieuwe spanning in Macbeth. Hij zal in Banquo en in diens zoon, Fleance, een bedreiging zien voor zijn kroon. Er is dus een relatie te trekken van 5.b. over 6.c.d.e. en 13.c. naar 20.b., vanwaar er relaties zullen gaan naar 21.b., 22-26 en tenslotte 28.c. 21.a.b./III.1.11-39: er is al een enorme dubbelzinnigheid in Macbeths uitspraak dat de beer, die zal worden afgemaakt tijdens de bereijding, een strijd die parallel zal verlopen met de moord op Banquo, als de belangrijkste gast van het feest op Forres wordt beschouwd. Verder wordt er al heel vlug ingespeeld op de anticipatie van de vorige scene (20.b.): Macbeth toont zich tegenover Banquo niet zoals hij zich innerlijk voelt, en na het gesprek met zijn oude strijdmakker neemt hij een gedachte in de mond die Banquo heel terecht zou kunnen gezegd hebben: "To be thus is nothing, but to be safely thus:/Our fears ... enzovoort".

22.a.b./III.1.45-69: In deze nieuwste innerlijke ontwikkeling bereidt Macbeth de moord op Banquo voor. Hij verzamelt als het ware voor zichzelf de argumenten en de motivaties om de liquidaties voor zichzelf te rechtvaardigen. Als er opnieuw een dissociatie is ontstaan tussen intern (vrees voor de bedreiging) en extern (de goede verhouding tot Banquo) handelingsverloop, dan tracht hij dit conflict op te heffen door een externe actie: de liquidatie van Banquo en Fleance moet de vrees voor de bedreiging opheffen en zal niet langer meebrengen dat hij met Banquo en Fleance moet leven en op goede voet staan. Voor deze nieuwe actie put hij de argumenten en de motivaties uit de dissociatie tussen het interne en externe handelingsverloop.

Hier treedt echter ook nog een andere dissociatie op: het koningschap, zoals hij het nu heeft, komt blijkbaar niet overeen met hetgeen hij ervan heeft verwacht: de absolute almacht.

22.c./III.1.72b-138b: Macbeth maakt in deze handelingseenheid met de twee huurmoordenaars de concrete afspraak om Banquo en zijn zoontje Fleance te laten vermoorden. Dit is een belangrijke stap in het actieverloop. Ofschoon hij ditmaal zelf niet de moord eigenhandig pleegt, geeft hij toch de uitdrukkelijke opdracht tot moord. Innerlijk is voor hem de zaak duidelijk; het dissociatieve conflict lijkt nu ook opgeheven.

23.a.: Als de bedreiging van Banquo als een wedervaren werkzaam is en als 22.c. een reactie is op dit wedervaren, dan is 23.a., hoe paradoxaal dit ook moge klinken, een reactief wedervaren. In

deze korte droomscene, waarin Macbeth door Fleance wordt geplaagd, blijkt dat het dissociatieve conflict toch niet helemaal is opgeheven: innerlijk wordt Macbeth nog altijd door het spookbeeld van Banquo's nageslacht achtervolgd. Betekent dit een anticipatie op de nieuwe vrees nadat zal blijken dat Fleance aan de slachtpartij is ontsnapt?

23.b./III.2.7-53: Er is niet langer meer een eensgezindheid en gelijkgestemdheid tussen Macbeth en Lady Macbeth, zoals in 21.a. De man maakt zich zorgen om de toekomst; Lady Macbeth zegt de bekende woorden "what's done is done" (III.2.12b). Aan Macbeths ambitie is nog geen einde gekomen; voor Lady Macbeth is dit blijkbaar wel het geval. Voor Macbeth dringen zich nieuwe acties op; Lady Macbeth heeft geen plannen meer. Men kan stellen dat Macbeth nu voortaan alleen zal staan in zijn opzet. Moedwillig laat hij zijn vrouw in de onwetendheid ("Be innocent of the knowledge, dearest chuck"-45). Niettemin gruwt Macbeth toch voor hetgeen zal gebeuren: "there shall be done a deed of dreadful note" (43b-44a), wat erop wijst dat er mentaal een onderscheid te maken is tussen voorstelling van de zelf geplande daad en de beoordeling ervan; een dergelijke dissociatie zullen we zelfs nog in 39.b. als Macbeth zich inhoudt om Macduff te doden.

25.b./III.4.13-31a: In 22.c. en 23.b. waren Macbeths verwachtingen hoog gespannen. De dubbelzinnigheid was echter niet afwezig. De koning werd bevangen door allerlei angstdromen. Als hem nu verteld wordt dat Banquo wel vermoord werd, maar dat Fleance kon ontsnappen, wordt zijn hoop op een rustige tijd nu wel de bodem ingeslagen. Zijn zwartste vermoedens zijn uitgekomen: "Then comes my fit again: I had else been perfect; / Whole as the marble, founded as the rock, / But now, I am cabin'd, cribb'd, confin'd, bound in / To saucy doubts and fears" (20-21 en 23-24a). Kenmerkend in Macbeths actieverloop wordt vanaf nu wel de groeiende aanwezigheid van zijn falen: hij slaagt er niet in de hem omringende bedreigende instanties op te heffen en een innerlijke rust en vrede te instaureren.

26.a./III.4.1-37: Macbeth wil de indruk wekken dat hij niet faalt. Opnieuw hebben we hier een dissociatie in Macbeths actie: enerzijds weet hij zich als een falend man, anderzijds wil hij de indruk wekken dat alles naar wens gaat. Bij de aanvang van het gastmaal maakt hij grapjes met zijn vrouw en in zijn cynische vrolijkheid brengt hij op Banquo een toast uit.

26.b./III.4.48-122: Macbeth houdt het niet vol met zijn grapjes. Met zijn 'Would he were here !' heeft hij als het ware de geest van Banquo opgeroepen. Zijn vermoorde vriend komt hem kwellen. Door de waanbeelden wordt hij door een vreselijke angst bevangen. Deze scene is tegelijk het eindpunt en het beginpunt van een nieuwe habitus tegenover de gruwel. In het handelingsverloop is 26.b. de laatste keer dat hij door zijn eigen misdaden in een schriktoestand wordt gebracht. Na dit wedervaren zal hij zich de habitus van de onverschrokken en wreedaardige vorst eigen maken. Ook vormen deze waanbeelden van de vermoorde Banquo opnieuw de aanleiding om aan zijn toekomst te twijfelen. Er blijft immers een dissociatie tussen doelbetrachting, zekerheid van zijn almacht, en doelbereiking, onzeker koningschap. Verder is de vervreemding van zijn vrouw aan het groeien.

27.a.b./III.4.125a-143: ofschoon Banquo nu dood is en ook zijn schim verdreven is, blijft Macbeth twijfelen. Niet omwille van Fleance, maar omwille van Macduff. In de relatie die expliciet in 15.d. ontstaat, het ogenblik dat Macduff aan de poort van Inverness klopt en in 39 eindigt, is 27.a. een tussenschakel: één van de indicaties dat Macbeth door Macduff effectief bedreigd wordt, een wedervaren dat niet alleen extern is, maar dat de koning ook intern aanvoelt. Daarom wil hij naar de heksen terug om van hen meer zekerheid te krijgen. Aan zijn strategische bedenkingen (III.4.133b-139) participeert Lady Macbeth niet mee. Zij wil slapen.

28.a.b.c./IV.5.50-139a: Macbeths faalangst drijft hem ertoe naar de heksen terug te keren: hij wil immers zekerheid. De dubbelzinnigheid waarin hij verkeert, moet worden beantwoord. Die dubbelzinnigheid bestaat erin dat hij enerzijds de kroon absoluut wil behouden en gegarandeerd zien, maar dat hij anderzijds over de wetenschap beschikt dat het koningschap zal overgaan naar Banquo's nazaten. Hij wantrouwt echter ook Macduff. Om echter zekerheid te hebben, raadpleegt hij de heksen die hem naar hun meester voeren. De nieuwe voorspellingen komen tegemoet aan wat zich in Macbeths geest afspeelt: hij moet inderdaad voor Macduff op z'n hoede zijn. Tegelijk wordt hem echter gezegd dat hij, Macbeth, niemand hoeft te vrezen die uit een vrouw geboren is. Verder verneemt hij dat hij nooit zal overwonnen worden, zolang het groot woud van Birnam niet tot de heuvel van Dunsinane is opgerukt. Maar ook ziet hij

een reeks van acht koningen die ^{tot} het nageslacht van Banquo schijnen te behoren. Maar tegelijk verzet Macbeth zich hiertegen: hij slaat de spiegel stuk die de laatste van de reeks koningen hem voorhoudt, en tegelijk verbreekt hij de betovering. Is de dubbeltzinnigheid opgeheven? Veeleer lijkt het erop dat de antwoorden zelf ambigue zijn, ofschoon over de laatste voorspelling toch moeilijk enige twijfel kan bestaan. Maar hier weigert Macbeth de 'informatie' te geloven; hij negeert die zekerheid. Daarentegen is hij goed gelovig als hij de andere voorspellingen zo selectief interpreteert dat hij geloof hecht in de mogelijkheid van zijn ontastbaarheid. Deze scènes liggen structureel in het verlengde van alle scènes en sequenties die tot uitdrukking brachten dat Macbeth de almacht, de absolute vrijheid, de eigengerechtigheid en de zelfbevestiging achterna joeg. Er is een soort negatie van zijn realiteitszin: hij verwerpt zowel de toekomstige opvolging als de mogelijke kwetsbaarheid.

29.a.b./III.6.3b-48; IV.1.141a-154: deze hele sequentie met de twee scènes toont op een dubbele manier Macbeths groeiende isolement. De edelen roddelen over de gebeurtenissen; Lady Macbeth dut overdag in en schrikt soms op omdat ze aan de gruwelijke dood van Duncan denkt - ze lijkt de waanzin nabij. Zelf overweegt Macbeth, als hij verneemt dat Macduff naar Engeland is gevlucht, Fife met alle bewoners uit te moorden. In zijn isolement wil Macbeth de absolute zekerheid, alsof er geen twijfel mag bestaan over de kansen van de bedreiging die van buitenaf op hem zou kunnen gericht worden. Formeel gesproken zou men kunnen stellen dat Macbeth vanaf 22.a.b., het ogenblik dat hij uit faalangst de moord op Banquo voorbereidt, in zijn handelingsproject negatieve operaties uitvoert. Hij wil de negaties van zijn zelfbevestiging die vanuit zijn omgeving komen, ongedaan maken, zoals hij onmiddellijk voor en onmiddellijk na de moord ten strijde trok tegen de negaties die vanuit hemzelf kwamen. Hij voert dus negatieve operaties uit op de negaties van zijn almacht. Binnen de ontwikkeling van deze Shakespeare-tragedie hebben deze negaties een absoluut karakter: Macbeth wil de absolute zelfbevestiging en bijgevolg de absolute negatie van de bedreiging of negatie van zijn almacht. Of nog anders uitgedrukt: de absolute negatie van alle mogelijke negaties van zijn absolute zelfbevestiging.

31.b./V.3.37a-47: Deze scène is eveneens kenmerkend voor Macbeths

groeïend isolement: door de waanzin van Lady Macbeth is hij van zijn vrouw gescheiden, maar tegelijk negeert hij de allusies van de arts waarin wordt gesuggereerd dat Lady Macbeth niet zozeer ziek is, maar aan zichzelf lijdt. In zijn zelfbestiging negeert Macbeth elk wedervaren. Daarenboven is er een groeiende dissociatie met zijn vrouw die al was ontstaan met 23.b., toen Macbeth haar niet liet participeren aan zijn verdere plannen, en die een eindpunt zal bereiken in de zelfmoord (36.b.).

32.a./V.3.1-8: van dezelfde orde is deze scene: meer en meer edelen verlaten het hof van Macbeth. Dat dit als een protest te beschouwen is tegen zijn tyranniek isolement, dat op zijn beurt reeel bedreigd wordt door de oorlogsvoorbereiding in Engeland, weigert hij in te zien. Ook hier dus die negatie. Dat hij werkelijk die bedreiging als een realiteit negeert, bevestigt Macbeth met de uitspraken 2-7a. We herhalen: uit de absolute negatie van alle negaties van de bevestiging komt de absolute zelfbevestiging.

34.ab/V.3.11-28: enigszins anders is dit actieverloop. Enerzijds blijft Macbeth wel de realiteit van de effectieve bedreiging loochenen als hij verneemt dat Malcolms leger optrekt. Maar anderzijds gaat hij hier een ogenblik in de meditatie over zijn toestand nadenken (V.3.22-28). Opvallend is de dissociatie die hij maakt tussen de bestaande toestand en een niet-bestaande, imaginaire, wenselijke toestand. Het is de ervaring van een falen.(34.b.).

34.c./V.3.32-62: na het horen van de berichten over de optrekkende legers van Malcolm, bereidt Macbeth zich voor op de strijd. Hij beslist hierin een heel actieve bijdrage te leveren en laat dit blijken door zijn harnas aan te trekken. Ook deze handeling maakt deel uit van het voortdurende negatieproces ten opzichte van de opdoemende bedreiging. Maar tegelijk maakt hij zijn omgeving diets dat niets hem kan deren. Naast het feit dat hij ervan overtuigd is onbedreigbaar te zijn, wil hij zelfs de mogelijke bedreiging bestrijden.

36.a./V.5.1-13: deze scene heeft zoals 34.a. twee facetten. Eerst bespreekt Macbeth met Seyton een stuk strategie. Hij is overtuigd van de oninneembaarheid van de burcht: nogmaals dit absolutisme. Daarna, na het horen van een schreeuw, mediteert hij over zijn innerlijke verandering: vroeger schrikte hij op van elk geschreeuw; nu is hij verzadigd van al het schrikwekkende. In de negativiteit, die van zijn zelfbevestiging uitgaat, is er een selectie in het wedervaren.

36.b./V.5.15b-28: het meditatieve aspect, dat we al in 34.a.b. ontdekten, vinden we hier weer. Als Macbeth verneemt dat Lady Macbeth dood is, blijft hij even bij het leven zelf stil staan; hij schort de precaire toestand en zijn actieve strijd even op. Deze scene en 34.b. geven aan de tragedie een andere wending, omdat hier naar diepten gepeild wordt in Macbeths innerlijke leven dat we als zodanig nog niet hebben leren kennen. De functie van deze meditatie is niet onmiddellijk duidelijk en kan pas later verhelderd worden.

37.a.c./V.5.29b-52: ook hier de twee facetten: enerzijds de actieve Macbeth die in zijn weerstand tegen de bedreiging nu toch moet vaststellen dat het niet onmogelijk is dat het woud van Birnam naar Dunsinane kan optrekken; anderzijds een nieuwe meditatie over het falen: "I'gin to be aweary of the sun,/And wish th'estate o'th' world were now undone"(V.5.49-50). Maar onmiddellijk breekt hij deze meditatie af om de algemene paraatheid te eisen. Merkwaardig genoeg voegt hij eraan toe: "At least we'll die with harness on our back"(V.5.52). Zoals echter uit de volgende scene blijkt (37.d.), geldt deze uitspraak alleen voor hemzelf. Als teken van zijn isolement en van de ongeloofwaardigheid van zijn verzet en zelfstandigheid, verlaten de nog resterende soldaten Dunsinane, nadat ze Seyton hebben vermoord. De meditatie van 34.b. en 36.b. krijgen in V.5.50 een perspectief: de zinloosheid van de wereld die voor zijn part dan maar opgeblazen mag worden. Er is dus een groeiende dissociatie tussen zijn strijd tegen de buitenwereld en zijn persoonlijk engagement voor de wereld die hij wou beheersen. De ervaring te mislukken distantieert hem van zijn eigen strijd. In deze dubbelzinnigheid blijft hij leven: enerzijds de strijd tegen de negaties van de anderen, anderzijds het wedervaren van de eigen negatie van het leven.

38.c./V.7.5-11: vanaf nu is de bedreiging in Dunsinane zelf aanwezig en Macbeth wordt ermee geconfronteerd. De jonge Siward daagt hem uit, maar Macbeth is hem duidelijk superieur. Dat hij, formeel gesteld, de negatie van zijn bevestiging kan negeren, bevestigt zijn bevestiging. Tegelijk zegt hij misprijzend: "Thou wast born of woman"(11b). Deze formule zal voor hem opnieuw een houvast zijn in zijn strijd om de absolute zelfbevestiging.

39.a./V.7.1-2, V.8.1-3a, V.7.3-4: hier bepaalt Macbeth voor zichzelf zijn nieuwe positie in de zelfbevestiging. Als we hierboven

stelden dat formeel gesproken Macbeths positie hierin bestaat dat hij op een absolute manier zichzelf wil bevestigen door de radicale negatie van alle negaties van zijn zelfbevestiging als koning, dan krijgen we hiervoor een kernzin: "Why should I play the Roman fool, and die/On mine own sword ? whiles I see lives, the gashes/Do better upon them"(V.8.1-3a). Bijgevolg daagt hij diegene uit die niet uit een vrouw is geboren: "Such a one/Am I to fear, or none"(V.7.3b-4). Dit geloof in zichzelf, als een onoverwinnelijk wezen, staat natuurlijk in contrast met de negatie van het eigen leven in de meditatie 34.b., 36.b. en 37.c. Men kan zich echt afvragen of Macbeth zich niet in een contradictie heeft gewrongen.

39.b./V.8.3b-8a, 9-10, 5-6a, 9-34: tijdens het eerste gevecht tussen Macbeth en Macduff, die de uitdaging aanvaardt, is Macbeth duidelijk superieur. Ofschoon Macbeth Macduff het meest gevreesd heeft (V.8.4.), kan hij hem zelf ontwapenen. Op die manier acht hij zichzelf andermaal onkwetsbaar. Hem was gezegd dat hij zich voor de Thane van Fife diende te hoeden. Nu hij in staat is Macduff te doden, is het hem duidelijk dat de man uit geen vrouw geboren is en dus niet te duchten was. Maar in die opinie is hij fout. Macbeth faalt andermaal. Hij overweegt zijn positie: het woud van Birnam rukte op naar Dunsinane en voor hem staat iemand, Macduff, die toch niet uit een vrouw geboren is. Hij besluit in de logica van het hele handelingsverloop vanaf 22.a.b., op het ogenblik dat hij effectief de moord op Banquo aan het voorbereiden was, geen negatie te dulden van zijn zelfbevestiging: "I: will not yield,/To kiss the ground before young Malcolm's feet,/And to be baited with the rabble's curse./Though Birnam wood be come to Dunsinane,/And thou oppos'd, being of no woman born,/Yet I will try the last"(V.8.27b-32a). Macbeth voert hier nu de laatste strijd: de negatie van de negatie van een zelfbevestigend bestaan dat hij ook zelf negeert omdat hij er, gezien de meditatie, niet meer in gelooft.

39.c.: In het tweede gevecht met Macduff faalt Macbeth: Macduff weet hem na een lange, moeizame strijd dodelijk te treffen en te onthoofden. Als Macbeth faalt in de absolute negatie van alle negaties van zijn zelfbevestiging, dan is zijn falen hier beslissend. Hij slaagt er niet in alle negaties te negeren. Erger nog: de laatste negatie van zijn zelfbevestiging is zelf de absolute negatie

van zijn bestaan geworden, dat wil zeggen zijn dood, die op haar beurt de uiterste consequentie is van de zelf-negatie die uit de meditaties blijkt.

39.d.: deze absolute negatie wordt dan uitgedrukt in de expositie van het afgehouden hoofd van Macbeth voor het hele leger, alsook door de kroning van Malcolm als koning van Schotland.

Samenvattend: we hebben hier in de segmentering van het handlingsverloop de logische samenhang overschouwd en daarin, met een psychologische situering, de belangrijkste acties, in een mengeling van wedervaren en reactie, van Macbeth ter sprake gebracht. Tegelijk hebben we meer dan eens beklemtoond dat we in dit handlingsverloop een heel consequent spel van negaties kunnen vaststellen. De in deze tragedie oorspronkelijk gegeven toestand van Macbeth is dat hij een dapper en moedig soldaat van Koning Duncan is die zijn bevordering tegelijk te danken heeft aan zijn heldhaftig optreden in de oorlog en aan het verraad van de Thane van Cawdor, waardoor Macbeth zelf Thane van Cawdor wordt. Dat hij geen Glamis zou blijven, werd hem echter door de heksen voorzien, maar tegelijk voorspelden ze zijn toekomstig koningschap. Vanaf dat ogenblik overwoog Macbeth de negatie van zijn situatie in het perspectief van een absolute zelfbevestiging als Koning van Schotland. Maar hiervoor diende hij het bestaan van Duncan radicaal te negeren. Eens koning wenste hij op een absolute manier deze situatie te bevestigen door de negatie van alle negaties van zijn koningschap. (Het aantal negaties in deze tragedie is vanaf "And nothing is, but what is not" (I.3.142) tot "I will not yield, / To kiss the ground before young Malcolm's feet" (V.8.27b-28) indrukwekkend). Maar zoals bekend, faalde Macbeth in dit absolutisme. Daarenboven manifesteerde zich naar het einde toe een merkwaardig dissociatieproces in het innerlijk van Macbeth: enerzijds wou hij met aandrang zijn ambitie in zijn uiterste consequenties realiseren, maar anderzijds toonden de meditaties een zekere 'Taedium vitae'. De externe negatie van zijn zelfbevestiging en de interne negatie van zijn levenslust convergeren uiteindelijk in zijn dood. Tenslotte mogen we ook niet de conflictueuze verhouding met Lady Macbeth vergeten: al na een korstondige harmonie trad een groeiende dissociatie op die beslissend werd bij haar dood.

2. De actie van Lady Macbeth

We hebben ons de vraag gesteld 'Wat hebben Macbeth en Lady Macbeth gedaan?' Tot nogtoe hebben we het handelingsverloop van Macbeth gearticuleerd aan de hand van de segmentering van het handelingsverloop door de sequenties en scenes heen. Ook de situatie van Lady Macbeth moet nog op dezelfde manier doorheen de belangrijkste momenten gearticuleerd worden. De vraag zal hier eveneens gecombineerd worden met de tweede: 'wat is haar overkomen?'

8.b.c./I.5.10-26: als Lady Macbeth de brief van haar man leest waarin hij over de eigenaardige woorden van de heksen schrijft, staat ze één en al aan de kant van de mogelijke glorieuze toekomst. Ze kan haar enthousiasme nauwelijks onderdrukken en meent dat haar man nu maar moet worden wat hem 'is beloofd'. Ze verbindt zich met de mogelijke ambitie die bij hem onderhuids leeft. In dat opzicht sluit deze scene 8.c. heel goed bij de twijfel van 6.b. aan, waarin Macbeth gelooft dat, wat hij ook moge denken en *wensen*, het grootste nog moet komen (I.3.117a). Terwijl Macbeth een paar scenes verder (6.d.) in zichzelf duistere verlangens ontdekt, exterioriseert Lady Macbeth deze twijfels en verlangens in haar vermoeden dat hij wel de eerezucht, maar niet de boosheid heeft om de vlugste weg naar zijn doel te kiezen (I.5.15-22a). Zoals later zal blijken, moeten Macbeth en Lady Macbeth nog naar elkaar toegroeien om deze versnelde weg naar het doel gezamenlijk te realiseren. Macbeth kent het wedervaren van zijn vreselijke verlangens (I.3.130-142), terwijl de Lady aan zijn boosheid twijfelt en dus alles in het werk zal stellen om die boosheid bij hem op te wekken (I.5.25b-26). In tegenstelling tot Macbeth twijfelt de vrouw niet: voor haar zijn de zaken duidelijk (I.5.15b-16a), en dus kent ze de interne dissociatie niet die we zo vaak bij haar man hebben gevonden. De brief van haar man is een geschikt wedervaren dat geen tegenreactie uitlokt, maar een actie die in overeenstemming is met de blijde ontvangst van de brief.

10.a./I.5.54b-73: terwijl bij Macbeth de ambivalentie niet is weg te cijferen, is Lady Macbeth enthousiast over de toekomstmogelijkheden van haar man. Op de aankondiging dat Duncan komt en slechts 's anderendaags weggaat, antwoordt zij nog altijd met het zelfde enthousiasme: "Never shall sun that morrow see!" (I.5.60b-61). Lady Macbeth wil actie zonder uitstel; het is alsof ze in Macbeths innerlijk kan lezen en daar de zwarte verlangens opmerkt. En om-

dat hij twijfelt, wil zij datgene uitvoeren waarvoor hij terugschrikt (I.5.66b-68, 65b-66a); ze houdt werkelijk het heft in handen (I.5.73).

11.a.c./I.5.38b-54a: voor Lady Macbeth is de beslissing, althans voor haarzelf, gevallen. Ze roept het boze op en verzoent er zich mee. De ambivalentie tussen haar zelf en datgene wat ze oproept, lost ze in haar boosaardig engagement op. Ze voltrekt een omkering, de omkering die de heksen hebben verwoord als "Fair is foul, and foul is fair" (I.1.9). Er is geen zweem van twijfel, ook geen innerlijke tweestrijd over daad en gevolg. Macbeth kent daartegenover wel de dubbelzinnigheid die hij al formuleerde als: "So foui and fair a day I have not seen" (I.3.38).

11.d./I.6.24b-25: een dissociatie is er wel als ze Duncan ontvangt. Zij toont haar innerlijk niet, wat uiteraard volkomen in haar strategie past. Op de hoffelijke groet van de koning, antwoordt ze uiterst tegemoetkomend. Achter de schone schijn verbergt zich de giftige adder.

12.e.f.h./I.7.29b-75a: in het hele overredingsproces van Lady Macbeth om haar man tot de moord aan te zetten, zet zij alles in. Men mag aannemen dat zij de eenheid met haar man in het koningschap beoogt. Maar in haar overredingsactie zet zij die harmonie op het spel en daagt ze Macbeth uit. Zij twijfelt ook geen ogenblik aan de noodzaak of de opportuniteit van de moord, ook overweegt ze ⁱⁿ geen enkel opzicht de billikheid of behoorlijkheid ervan. Zij heeft aan de strategie gedacht en aan het eigenlijke succes; het falen is volgens haar in de moed te overwinnen. Als haar man twijfelt, interpreteert ze dit als een verraad aan een al gemaakte afspraak. Ook hier, zoals in 6.e./I.3.150-151a, is er een verwijzing naar een verleden dat de formele grenzen van het drama overschrijdt.

13.b.: na de aanzet tot moord blijft Lady Macbeth de actie leiden. Ze mengt de slaapdrank in de wijn voor de bewakers van Duncan en gaat de wijn zelf brengen. Dit kan ze rustig doen, omdat Macbeth Banquo door een gesprek even ophoudt.

15.a./II.2.3-13: in de zelfzekerheid van Lady Macbeth komt nu toch even een barst. Tijdens de moord op Duncan krijgt de schrik haar te pakken. Als activistische persoon wordt ze plots overweldigd door een wedervaren dat haar dissocieert. Dit niet in de evaluatie van de moord, maar in het welslagen ervan. Enerzijds

stuurt zij nog altijd op een volmaakte afwerking aan, maar anderzijds kent ze de schrik voor het ontdekt worden vóór het welslagen. Het is alsof ze een ogenblik de spanning en de daad zelf niet aankan.

15.b.c./II.2.14-56a: als Macbeth terugkomt en zegt dat hij de daad heeft gepleegd, herstelt Lady Macbeth zich enigszins. Zij keurt hem zelfs af als hij over de deerlijke aanblik van zijn handen spreekt (II.2.21). Even later vermaant ze hem om over 'die' daden niet teveel na te denken, omdat ze "ons" zullen gek maken (II.2.33a-34). Niet langer is het de schrik voor het falen dat haar verontrust, maar voor Macbeths innerlijke evolutie. Ook blijkt dat zij zich bewust is van haar dubbele bewustzijnstoestand, maar dat ze tegelijk de dissociatie tussen oordeel en daad onderdrukt. Ze wil dan ook verdere actie: Macbeth moet zijn handen wassen; uiteraard vindt ze het dwaas dat hij heeft nagelaten de dolken bij de bewakers te laten. Als Macbeth zelf niet bereid is om de dolken terug te brengen, doet zij het zelf. Ze schrikt er zelfs niet voor terug haar handen te dompelen in het bloed van Duncan om er de gezichten van de bewakers mee te besmeuren, "for it must seem their guilt"(II.2.56a).

15.e./II.2.63-71: als Lady Macbeth terugkomt, stelt ze vast dat haar handen dezelfde kleur hebben als de zijne; ze solidariseert zich ten minste uiterlijk met haar man. Ze is er echter van overtuigd dat wat water alles kan wegwassen. Ze blijft de situatie verder meester als er met aandrang op de slotpoort gebeukt wordt. Ze zet er haar man toe aan zijn nachtkleed aan te trekken opdat hij niet als wakend zou verrast worden. En als hij verzonken in zijn overpeinzingen weinig opschiet, vermaant ze hem andermaal (II.2.70b-71). Ofschoon er dus wel enkele barsten in haar rechtlijnigheid en zelfzekerheid vallen op te merken, houdt Lady Macbeth nog altijd het roer in handen. Zij speelt de actieve functie die ze zich al had voorgehouden in 8.c. Het handelingsverloop van Macbeth vertoont daartegenover meer dubbelzinnigheid.

18.e./II.3.79b-86b: als iedereen op de binnenkoer van het slot staat en verneemt dat Duncan werd vermoord, komt ook Lady Macbeth op en vraagt wat er is gebeurd. Als men haar van de moord vertelt, veinst ze: "What ! in our house ?"(86b). Bij het zien van de twee gedoode bewakers kijkt ze naar haar man en verliest daarna het bewustzijn.

21.a./III.1.11-12: in het koninklijke paleis te Forres is geen spoor meer te vinden van het voorbije gebeuren. Er ^{wordt}gefeest en de beer, die door de 'berebijt' zal worden afgemaakt, noemt Macbeth de belangrijkste gast en Lady Macbeth voegt eraan toe: "If he had been forgotten/It had been as a gap in our great feast"(III.1.11b-12). Ze gaat met andere woorden in het spel en in het volksvermaak van de 'bear-baiting' op. Ook is de eenstemmigheid met haar man opvallend.

23.b./III.2.8-53: er is niet langer meer een eensgezindheid en gelijkgestemdheid tussen Macbeth en Lady Macbeth. Terwijl de man zich zorgen maakt om zijn toekomst, maakt zij zich zorgen om hem en tracht ze hem te sussen (III.2.8-9). Ze vermoedt dat haar ^{man}aan het verleden denkt en zet er hem dan ook toe aan geen acht te slaan op wat niet te verhelpen is; en dan met de bekende woorden: "what's done is done"(III.2.12b). Ze wil dat hij op het feest vrolijk is en verwacht geen nieuwe acties meer. Voor haar is kennelijk het doel bereikt en haar zorg gaat nu naar de gemoedsrust van haar man uit. De dissociatie bestaat er nu in dat, terwijl Macbeth het plan heeft opgevat om Banquo te vermoorden, zij in de onwetendheid wordt gehouden en zich daar niet tegen verzet. Een tweede dissociatie is intern: er is voor haar een discontinuïteit tussen verleden en heden.

26.b./III.4.48-122: terwijl haar man door de schim van Banquo bezocht wordt, beschermt Lady Macbeth hem tegen de argwaan van de omgeving. Terwijl hij raaskalt, vermaant ze hem; tegelijk houdt ze de gasten op afstand. Als het feest helemaal verstoord is, stuurt ze iedereen naar bed. Andermaal heeft Lady Macbeth door onmiddellijk op een nieuwe situatie te reageren het roer in handen moeten nemen. Zij reageert uitsluitend op het 'hic et nunc' en legt geen relatie tussen fenomeen en de oorsprong ervan. Zo'n handelen past volledig in het ondoordachte, psychologisch rechtlijnige actieverloop van Lady Macbeth. Intussen wordt ook de groeiende vervreemding tussen man en vrouw onderstreept.

27.a.b./III.4.125a-143: na het incident maakt Macbeth allerlei plannen om voor de toekomst zekerheid te verwerven. Maar Lady Macbeth blijft passief en onbedachtzaam: ze hoort hem aan. Uiteindelijk zegt ze hem nog, en dat is het laatste dat we haar tot haar man horen spreken: "You lack the season of all natures, sleep"(III.4.140), een uitspraak die zeker in verband moet ge-

bracht worden met 1) Macbeths overtuiging dat hij de slaap heeft vermoord (15.b./II.2.35) en 2) de toekomstige slaapstoornissen van Lady Macbeth (29.a en 31.a.). Voortaan zal zij het gebeuren in een toenemende wanhoop ondergaan.

28.a.: als Macbeth de volgende morgen naar de heksen trekt, volgt ze hem vanop de kasteelmuur. Haar laatste waakzame blik. Maar het is niet duidelijk of er eenstemmigheid is met haar man.

29.a.c.: Lady Macbeth dut in en wordt soms angstig wakker; ze meent soms Duncans bloed op haar handen te zien. Haar in zichzelf gekeerd zijn, staat diametraal tegenover de steeds hardnekkiger wordende activiteit van Macbeth. Terwijl hij plannen maakt om het kasteel van Fife te overvallen en uit te moorden, werkt ze hardnekkig en met een waanzinnige blik aan haar naaiwerk.

31.a./V.1.11b-76: Lady Macbeth slaapwandelt en droomt. De interne dissociaties in haar handelingsverloop, die we in de vijftiende sequentie hebben kunnen vaststellen, maar die toen verhuld bleven, komen nu duidelijker aan de oppervlakte. De moorden op Duncan, Banquo en de familie van Macduff achtervolgen haar en beroven haar van alle gemoedsrust. De manifestatie van de interne dissociatie bestaat erin dat we als het ware een diepere laag in haar gemoedsleven ontdekken. Onder de oppervlakte van de probleemloosheid van 21.a. lag de tweede laag van de verbeterde wreedheid die we in 11, 12 en 13 hebben gezien. Nu komt nog een derde laag bloot te liggen; een soort oorspronkelijke toestand, anterior aan de twee andere lagen. Maar deze oorspronkelijke toestand die het hele gebeuren schijnt af te keuren, lijkt hier toch dubbelzinnig en inco^eherent werkzaam.

35.a./I.5.1-14: in haar kamer herleest Lady Macbeth de brief die ze van haar man heeft gekregen waarin hij haar de voorspellingen van de heksen op de heide onthulde. Ze is nu de wanhoop nabij. Ook hier, zoals in 31.a., kan van een negatie sprake zijn: namelijk de negatie (of afkeuring) van een stuk zelfbevestiging uit het verleden. En in de mate dat ze volslagen wanhopig is - dit wordt later in 36.a. bevestigd - geldt deze negatie ook voor de toekomst.

36.a.: Lady Macbeth is dood, zo wordt ons meegedeeld. Ofschoon dit niet gezegd wordt, mogen we aannemen dat ze zelfmoord heeft gepleegd. De wanhoop was dus totaal en haar zelfnegatie absoluut.

Samenvattend: in dit tweede deel van het overzicht van de segmentering van het handelingsverloop hebben we enkele aspecten van de logische samenhang bekeken en daarin de belangrijkste acties van Lady Macbeth ten berde gebracht. Ook in haar bestaansproject botsten we op dissociaties en negaties. Van bij het vernemen van de voorspelling van de drie heksen heeft Lady Macbeth zich achter een actie gezet die de 'beloften' moesten waarmaken en realiseren. Hierin speelde ze een rechtlijnige actieve rol zonder enige dubbelzinnigheid of weerhoudendheid. Tijdens de moord barst deze eenzinnigheid enigszins en onderdrukt zij de gemoedsgesteltenis die het akkoord met de moord op losse schroeven zou kunnen zetten. Vanaf dat ogenblik is er toch een dissociatie tussen de instemming met de moord en de afkeuring. Gedurende een geruime tijd worden die twee niveaus overschreden, waarbij het nabije verleden probleemloos vergeten lijkt en waarbij de afkeuring onderbewust gehouden wordt. Haar belangrijkste activiteit gaat 'hic et nunc' naar de zorg om het mentale evenwicht van Macbeth, die meer dan eens faalt in zijn strijd om de negatie van de negaties van zijn koningschap. Als hij na het incident met de geest van Banquo het roer definitief zelf in handen neemt, verdwijnt Lady Macbeth meer naar het achterplan. Ze verliest zich in de onrustige slaap, waarin ze met het onderdrukte niveau van de afkeuring geconfronteerd wordt. Dit brengt haar kennelijk in een contradictorische positie: haar zucht naar absolute zelfbevestiging is niet te rijmen met haar absolute negatie van die zelfbevestiging. Of anders uitgedrukt: ze beleeft de noodzakelijkheid en onmogelijkheid van de zelfrehabilitatie. De toestand, die ze zelf gecreëerd heeft, ervaart ze nu als een ondraaglijk wedervaren. Haar enige absolute zelfbevestiging wordt de zelfmoord, de dood als eigen keuze, de consequentie van de zelfbevestigende zelfnegatie.

Er valt een parallellisme te trekken tussen Macbeth en Lady Macbeth in dit spel van de negaties. Bij de man stelden we, formeel gesproken, een absolute negatie van alle negaties van zijn absolute zelfbevestiging vast, met daarbij een groeiende zelfnegatie. Hierin kan men een beweging opmerken van intern naar extern + intern, en van passief naar actief + passief. We verklaren ons nader: bij de aanvang van de tragedie ondergaat Macbeth als een pathos het hem voorspelde koningschap. Dit overvalt

hem en hij is als een passief subject dat in de ontvankelijkheid van dit wedervaren geïnfecteerd wordt door een brandende *begeerte* om het voorspelde werkelijk te maken. Als hij een activiteit overweegt (de scènes van 6 en 12), manifesteert zich intern, in de vorm van een afkeuring en vermengd met andere dubbelzinnigheden, een negatie van dit overwegen. De eerste strijd tegen de negatie was dus aanvankelijk een innerlijke strijd. In de tweede helft van de tragedie is Macbeth niet langer passief, maar gaat hij tot de actie over. In deze activiteit moet hij geen interne weerstanden meer overwinnen (ofschoon er wel zijn, zoals uit de meditatie blijkt), maar wel externe negaties van zijn koningschap. Niet elke weerstand tegen een externe actie is in de aanvang van de tragedie afwezig: Macbeth verdedigt zich in het begin tegen de actie van Lady Macbeth die wel zijn absolute zelfbevestiging wou. Er is dus een dubbele beweging: van een intern gerichte strijd tegen de negatie van de zelfbevestiging naar een extern gerichte strijd tegen de negatie van de zelfbevestiging; en van een extern gerichte strijd tegen de affirmatie van de zelfbevestiging naar een intern gerichte strijd tegen de affirmatie van de zelfbevestiging. Deze beweging is dus contrapuntisch.

Lyden
 In de aanvang van de tragedie is Lady Macbeth actief en wil ze onmiddellijk het belangrijkste externe obstakel voor het 'beloofde' uit de weg ruimen: de overwegingen van een moord op Duncan zet ze in een strategie en in een concreet actieplan om. Tegen de interne weerstand van haar man moet ze een externe strijd voeren. In de tweede helft van de tragedie slaat haar activiteit om in een passiviteit, de wanhoop overvalt haar als een pathos, een wedervaren, iets dat haar willens nillens overkomt. Zij voert nu een interne strijd. Maar in de aanvang van het stuk heeft Lady Macbeth ook een interne strijd gevoerd tegen de weerstanden tegen wreedheid (cf. 11.a. en c.) en in de tweede helft van de tragedie voert zij een laatste strijd tegen het externe wedervaren, de wreedheid van haar man. Dus ook hier een contrapuntiek die echter antithetisch staat tegenover de contrapuntische dubbele beweging in het actieproces van Macbeth. Dit is bij Lady Macbeth: van een extern gerichte strijd (tegen de innerlijke weerstand van haar man) naar een innerlijk gerichte strijd (haar wroeging); en van een intern gerichte strijd (tegen haar geweten) naar een extern gerichte strijd (tegen de wreedheid). Aangezien de zelfaffirmatie

of zelfbevestiging met wreedheid gepaard gaat, evolueert Macbeth van anti-wreedheid en angst voor zelfbevestiging naar wreedheid en absolute zelfbevestiging. Er is echter een contrapuntiek: hij evolueert van verlangen naar zelfbevestiging naar een depreciatie van de zelfbevestiging. Lady Macbeth evolueert van wreedheid en verlangen naar zelfbevestiging naar anti-wreedheid en absolute zelfnegatie; ook hier een contrapuntische beweging: zij evolueert van een onderdrukt medeleven naar de zelfbevestiging in de zelfmoord - deze contrapuntische beweging is niet zo expliciet en voor betwisting vatbaar.

Zowel Macbeth als Lady Macbeth kennen de twijfel, Macbeth bij de aanvang en zijn vrouw op het einde. Ze wordt ingegeven door wat we de 'anterieure' of 'oorspronkelijke' toestand zouden kunnen noemen. Dit is de hypothetische bewustzijns- en gemoedstoestand die aan de concrete schuld uit de tragedie vooraf gaat en die aan het geoorloofde van de schuldige mogelijkheid doet twijfelen. Bij Macbeth werkt deze anterieure toestand alleen bij de aanvang; en die wordt later (sc. 27.b.) opgeheven, zodat die op het einde afwezig is. Daarentegen wordt die anterieure toestand onmiddellijk buiten spel gesteld in de diabolische incantatie in 11.a. en c., laat die zich later op een conflictueuze manier voelen (31.a.) en wordt ze als twijfelende instantie werkzaam bij het einde. In een bepaald opzicht verloopt het handlingsproces van de beide personages niet contrapuntisch of antithetisch, maar volstrekt parallel. De contradictie waarin Macbeth uiteindelijk gewrongen zit, leidt tot zijn dood. De absolute zelfnegatie van Lady Macbeth leidt eveneens tot de dood.

Met deze eerder logische analyse van het handlingsverloop, waarbij we onvermijdelijk gebruik gemaakt hebben van een aantal psychologische componenten van het inhoudelijke gebeuren van de tragedie, hebben we toch enkele formele aspecten bloot gelegd. Maar hiermee is niet alles verteld. Na deze eerste lectuur zullen we in het tweede deel van deze dissertatie meer aandacht schonken aan de psychologische, symbolisch-metafysische en ethiologische samenhangen, teneinde het hermeneutische werk te voltooien.