

“STRANGE IMAGES OF DEATH”

Wreedheid en verbeelding in Shakespeares *Macbeth*

Thomas CROMBEZ

1. Inleiding

Welk onheilig bloed stroomt door de literaire aders van *Macbeth*, dat deze man ons zo langdurig en intens blijft fascineren? *Macbeth* lijkt als tragedie weinig gemeen te hebben met de ‘verheven’ meesterwerken zoals Sophocles’ *Koning Oedipus*, Shakespeares *King Lear* of *Faust* van Goethe. Tijdens zijn hele verloop is *Macbeth* bloederig, wreed en onbarmhartig. Het stuk vangt aan met een veldslag waarin de Schotse generaals Banquo en Macbeth op angstaanjagende manier hun loyaliteit bewijzen. Ze stormen op de vijand af alsof “they meant to bathe in reeking wounds” (I, 2, 40). Het gevecht blijkt echter ook de sluimerende, duistere ambities van Macbeth wakker te maken. In zijn bloeddronkenschap, versterkt door de megalomane voorspellingen van de heksen, plant hij samen met zijn vrouw de moord op de Schotse koning. Na die heiligschennende daad - Macbeth was niet enkel door vaderlandsliefde en militaire eer aan koning Duncan gebonden, maar ook door bloedverwantschap - wordt zijn geest steeds verder in beelden van angst en terreur ondergedompeld. Zijn getrouwen komen hem als levensbedreigend voor. Banquo moet het het eerst ontgelden; zijn zoon Fleance ontsnapt slechts ternauwernood aan het bloedige zicht. Als zijn voornaamste tegenstander, Macduff, gevluht blijkt te zijn naar Engeland, aarzelt hij geen moment om een woeste en zinloze wraak te voltrekken over diens gezin. Macbeths vrouw verzinkt uiteindelijk in de waanzin, en na haar zelfmoord is er van de tiran nog slechts een ontmenselijkte schaduw over. Het beest *Macbeth* krijgt het genadeschot van de in opstand gekomen edellieden, aangevoerd door Macduff en ondersteund door het Engelse leger.

Macbeth lijkt als drama een dieptestudie te zijn van de zieke verbeelding, de angst en de horror die in een mens huizen. Wat zegt ons deze cultivering van het verdorvene, en de hoge status van zo’n werk in de wereldliteratuur? Alles welbeschouwd krijgt de wreedheid in deze literatuur geen geringe plaats. In het eerste hoofdstuk van Homeros’ *Ilias* slacht Apollo met zijn pijlen negen dagen lang mens, paard en hond af in het Griekse kamp. Euripides’ *Medea* snijdt haar eigen peuters open, en bij Aischylos lezen we hoe Agamemnon de hersens wordt ontbloot door zijn vrouw, als ze hem met een bijl bij het baden te lijf gaat. Dante

slaagt er niet zonder trots in levendig te schilderen hoe diegenen die tijdens hun leven verantwoordelijk waren voor tweedracht, nu in de hel met opengereten torso moeten rondwalen. Luister naar zijn zo zuiver gecomponeerde strofen, elk drieëndertig lettergrepen lang in vloeiend *terza rima*:

Tra le gambe pendevan le minugia
la corata parevo e 'l tristo sacco
che merda fa di quel che si trangugia.

Zijn darmen hingen er in slierten bij;
Ik kon alle organen onderscheiden,
En ook de droeve zak waarin wat wij

Mentre che tutto in lui veder m'attaco,
guardommi, e con le man s'aperse il petto,
dicendo: 'Or vedi com'io mi dilacco!

Verteren drek wordt; maar ondanks zijn lijden
Keek hij mij aan, rukte zijn borst uiteen,
En zei: 'Zo wijd kan ik mijn ribben spreiden!

(*Inferno*, XXVIII, 25-30)

Diezelfde 'verheven' koning Oedipus steekt zich de ogen uit, net als Gloucester in *King Lear* de oogkassen worden leeggehaald. Zelfs de sublieme *Faust* heeft zijn Gretchen, de verpersoonlijking van de tederheid die haar kind verdrinkt. We zouden aan al deze dichters hetzelfde kunnen zeggen als wat aan de slachter Macbeth wordt gezegd na het gevecht: "Nothing afeard of what thyself didst make, Strange images of death" (I, 3, 96-97). Alle stank en gruwel van het gedemonteerde menselijke lichaam krijgt hier een stem in de reinste, meest welluidende poëzie. Hierna wil ik het aspect van de wreedheid, dat zo'n integraal deel uitmaakt van fascinerende mysterie Macbeth, nader onderzoeken.

2. De representatie en werking van de wreedheid: Antonin Artaud

In de literatuur vindt een representatie van de wreedheid plaats. Om het overzicht te geven van die representatie zou ik veel verder moeten gaan dan de suggestieve opmerkingen in de inleiding. We kunnen echter makkelijk een idee krijgen van haar belang door te wijzen op de nieuwe bloei die deze geschiedenis

beleefde in de twintigste eeuw¹. Eén van Thomas Edisons eerste cinematografische experimenten was *An Execution by Hanging*, en ook de Britse film uit 1905 *The Life of Charles Pearce* eindigde met een realistische simulatie van een ophanging. In het interbellum werd het expliciet afbeelden van geweld in films gekortwiekert door de inspanningen van morele kruisvaarders zoals het Legion of Decency en de censuur. Pas in de jaren 1960 kreeg de cultus van geweld en dood op het scherm zijn eigenlijke bloei, met name in de *exploitation movies* van pionier Herschell Gordon Lewis (*Blood Feast, Wizard of Gore*) en het Mondo-genre. Het uiteindelijke hoogtepunt vormden de kannibalen- en zombiefilms van de jaren 1970, zoals *Cannibal Holocaust* en Romero's zombie-trilogie. Daarna pikte zelfs mainstream Hollywood de trend op, met de *slasher movies* uit het volgende decennium zoals *The Texas Chainsaw Massacre* en *Nightmare on Elm Street*. Elke cultuurgeschiedenis blijkt steeds ook de geschiedenis van het geweld in de cultuur te omvatten. In onze menselijkheid zelf ligt een behoefte aan representatie van de wreedheid.

Wat betreft de afbeelding en suggestie van de wreedheid in het theater, lijken de theoretische werken van Antonin Artaud rond het "Théâtre de la Cruauté" een evidente plaats om deze zoektocht te beginnen. Hoewel Artauds volledige kader pas duidelijk wordt in 1938 met de publicatie van *Le théâtre et son double*, had hij al in 1932 en '33 zijn intenties publiek gemaakt met de twee manifesten van het Théâtre de la Cruauté. Deze teksten moesten het Franse cultuurlandschap rijp maken voor de opvoering in 1935 van zijn eerste stuk, *Les Cenci*, met het gezelschap van het Théâtre de la Cruauté. Het is geen toeval dat Artaud voor het tweede, nooit gerealiseerde seizoen opvoeringen plande van *Le supplice de Tantale*, zijn bewerking van Seneca's bloedbevlekte tragedie *Thyestes*, en van Shakespeares *Macbeth*. Alain Virmaux merkt op: "*Macbeth*, plus que bien d'autres drames shakespeareiens, offre ce bouillonnement de forces primitives, cette obsession de sang et ces interventions des puissances invisibles du cosmos qu'Artaud recherchait dans les grandes oeuvres tragiques de l'Antiquité."² Om het even welke hogere literaire metamorfose men mag toeschrijven aan het geweld in *Macbeth*, aan de grond van het stuk ligt een onmiskenbare, schreeuwende fascinatie met bloed. "Of all Shakespeare's plays, *Macbeth* is most 'a tragedy of blood', not just in its murders but in the ultimate implications of Macbeth's imagination itself being bloody. The usurper Macbeth moves in a consistent phantasmagoria of blood: blood is the prime constituent of his imagination."³

Uit Artauds geschriften zelf echter, en uit het aureool van commentaren dat errond gegroeid is, blijkt dat het hem niet ging om een louter exhibitionistische

passie voor geweld. Christopher Innes geeft kernachtig aan hoe dubbelzinnig het begrip 'wreedheid' bij Artaud is:

(...) Artaud is uncertain about the exact status of actual cruelty. At times violence is seen as a symptom of spiritual distortion, breaking out as the repressive patterns imposed by society become unbearable. Alternatively it is presented as proof of the intrinsic violence of European civilization compared with Rousseauesque noble savagery. At other times cruelty appears as the law of nature itself, sadistically Darwinian, creative through destruction.⁴

De essays en brieven verzameld in *Le théâtre et son double* zijn inderdaad gekenmerkt door een telkens verspringende focus en een rijkdom aan onderwerpen. Ook het idee van de wreedheid wordt zo naargelang van het perspectief - kritiek op de westerse maatschappij, metafysica, theater - telkens gewijzigd weergegeven. In het volgende overzicht werk ik de onderscheidingen van Innes uit.

Onder wreedheid verstaat Artaud allereerst een *maatschappelijke* wreedheid. Die is te situeren in het geweld waarmee de westerse maatschappij bepaalde rationalistische en materialistische patronen oplegt aan haar leden en aan andere culturen. Als illustratie hiervan kan *La Conquête de la Mexique* gelden, het stuk dat hij in het tweede manifest van het Théâtre de la Cruauté (1933) vooropstelt als het eerste project van dit nieuwe theater. Het plan wordt uiteindelijk nooit gerealiseerd. *Les Cenci* zal de eerste en enige voorstelling van het Théâtre de la Cruauté blijven. Het was echter Artauds bedoeling in *La Conquête de la Mexique* de kolonisatiwoede en hebzucht van de Spanjaarden aan de kaak te stellen, die de diepzinnige Mexicaanse cultuur vernietigd hebben.

Op een tweede niveau krijgt het woord wreedheid een veel zwaardere lading. Commentatoren haasten zich om aan te geven dat het deze werkelijk metafysische wreedheid is waar het Artaud in de grond om gaat. Virmaux spreekt zo over "une cruauté ontologique, liée à la souffrance d'exister et à la misère du corps humain"⁵. Artauds hele leven was doortrokken van intens lichamelijk en geestelijk lijden: op vijfjarige leeftijd overleefde hij nipt een hersenvliesontsteking, die permanente schade toebracht en hem dwong tot meerdere verblijven in sanatoria gedurende zijn adolescentie. Na zijn psychische instorting op latere leeftijd wachtte hem een erbarmelijke behandeling in de psychiatrische klinieken van de Tweede Wereldoorlog.

Dit lijden wordt in zijn teksten representatief voor de essentiële staat van het universum. De kracht die de werkelijkheid bezielt is geen geïdealiseerd *élan créatrice*-

zoals bij Henri Bergson maar een obscene levenskracht. "Car il y a longtemps que l'Eros platonicien, le sens génésique, la liberté de vie, a disparu sous le revêtement sombre de la *Libido* que l'on identifie avec tout ce qu'il y a de sale, d'abject, d'infamant dans le fait de vivre, de se précipiter avec une vigueur naturelle et impure, avec une force toujours renouvelée vers la vie"⁶ De pijn behoort tot het wezen van de Schepping; er werd een wereld geschapen waar de marteling een even integraal deel van uitmaakt als de tederheid en het geluk dat doen. Dit essentiële feit van een kosmische wreedheid is geen losstaand feit binnen een onthechte filosofie⁷. Ook het inzicht in de noodzakelijke waarheid ervan is zelf wreed. "J'emploie le mot de cruauté dans le sens d'appétit de vie, de rigueur cosmique et de nécessité implacable, dans le sens gnostique de tourbillon de vie qui dévore les ténèbres, dans le sens de cette douleur hors de la nécessité inéluctable de laquelle la vie ne saurait s'exercer; le bien est voulu, il est le résultat d'un acte, le mal est permanent."⁸ Deze universele wreedheid heeft als logisch gevolg dat er in elke mens, ook de meest geciviliseerde (misschien in hem nog veel meer), een latente grond van wreedheid aanwezig is.

Het is deze kiem van het verderfelijke die Artaud wil uitdrijven door er een ander soort wreedheid tegenover te stellen, namelijk de *therapeutische* wreedheid. Het theater kan bij uitstek deze therapeutische werking van de wreedheid uitoefenen. Gene Plunka vat samen hoe dit proces werkt: "Spiritual healing occurs in the theater when the spectator confronts the malevolent powers repressed within his or her psyche, submits to them, suffers from the evil within, and ultimately triumphs over the Dionysian forces."⁹ Om de verwarring niet nog groter te maken, licht Artaud meermaals dit idee van *theatrale* wreedheid toe. Het theater kan alleen maar de radicale purgering die hij beoogt waarmaken, als het zelf niet toegeeft aan de moralistische blindheid die de duistere krachten aan de grond van onze werkelijkheid miskent. "[L]e théâtre est fait pour vider collectivement des abcès."¹⁰ Het zieke en verdorvene, dat we in onze dagelijkse representatie van de werkelijkheid wegcijferen, moet in het theater voluit aan het licht komen. Zo wordt het een confronterende ervaring voor zowel theatermaker als toeschouwer, die onze mentale hygiëne op de proef stelt. "Mais 'théâtre de la cruauté' veut dire théâtre difficile et cruel d'abord pour moi-même."¹¹

Het voornaamste probleem van Artauds complexe bepaling van 'wreedheid' is dat de onmiddellijke associatie van het Théâtre de la Cruauté, met een theater dat zich ongeremd overgeeft aan de uitbeelding van de *fysieke* wreedheid, naar de achtergrond lijkt te zijn verdwenen. Ook de interpreters benadrukken dat het Artaud niet om bloed en horror te doen is. Het Théâtre de la Cruauté is geen doorslagje van de grandguignol, noch een vroeg-twintigste-eeuwse voorloper van de *exploitation movies*. Maar juist om gestalte te geven aan zijn 'verheven' idee van

metafysische wreedheid maakt Artaud intensief gebruik van de heel vleeselijke beeldspraak van de fysieke wreedheid. In dezelfde brief waar hij zegt "Je ne cultive pas systematiquement l'horreur"¹² gebruikt hij een beeld zoals dat van de folterende beul, of van de verslagen prinses uit de Oudheid die vastgebonden werden aan de wagen van de overwinnaar. Met name het eerste beeld bekleedt in de tekst niet toevallig een centrale plaats. Alleen in de figuur van de lucide beul, dit wil zeggen de mens die zich tegelijk bewust is van het toebrengen van de pijn door zijn hand, als van het ondergaan van de pijn door het lichaam van het slachtoffer, kan Artauds angstaanjagende kosmologie voldoende helder verschijnen. "Pas de cruauté sans conscience, sans une sorte de cruauté appliquée. C'est la conscience qui donne à l'exercice de tout acte de vie sa couleur de sang, sa nuance cruelle, puisqu'il est entendu que la vie c'est toujours la mort de quelqu'un."¹³

Waar hij zich de toekomstige vertoningen van het Théâtre de la Cruauté voorstelt, is Artauds verbeelding nog eens zo sterk gekleurd door bloed. Hoe metafysisch het doel van dit theater ook moge zijn, de middelen zijn fysiek en direct. De handelingen centraal in deze stukken moeten gewelddadig en geconcentreerd zijn.

Dit uit zich wat de beeldtaal betreft in "des images surnaturelles, un sang d'images, et un jet sanglant d'images aussi bien dans la tête du poète que dans celle du spectateur."¹⁴ Artaud heeft Nietzsches woord blijkbaar goed begrepen - "Die Sinn für das Tragische nimmt mit der Sinnlichkeit ab und zu"¹⁵ - en vertaalt ze als volgt: "Je propose donc un théâtre où des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourbillon de forces supérieures."¹⁶ Uiteindelijk komt het wel aan op een onverbloemde representatie van de wreedheid, hoezeer ook gepresenteerd als "la violence et le sang ayant été mis au service de la violence de la pensée."¹⁷

Het Théâtre de la Cruauté is dus expliciet of tenminste zeer suggestief bloederig, hoe dubbelzinnig Artaud zich ook uitlaat in *Le théâtre et son double*. Wie daaraan twijfelt leze er *Les Cenci* maar op na, waarin de verkrachting van Beatrice Cenci door haar eigen vader één van de dramatische hoogtepunten vormt. Maar, recapitulerend, wat is nu exact de werkzaamheid die Artaud met deze wreedheid beoogt? Op het eerste niveau heeft de representatie van de wreedheid een filosofische functie. Het theater van de wreedheid moet de metafysische wreedheid aan het licht brengen. "Si le théâtre comme les rêves est sanguinaire et inhumain, c'est beaucoup plus loin que cela, pour manifester et ancrer inoubliablement en nous l'idée d'un conflit perpétuel et d'un spasme où la vie est

tranchée à chaque minute (...)."¹⁸ De extreme verkenningen van onze zenuwgevoeligheid dienen ons in een trance te brengen waarin we het tragische lijfelijk ervaren, waarin ons eigen leven als met enkele dunne draden samengenaaid voelt.

Deze toestand, waarin ons hele wezen op het spel staat, wordt bovendien door Artaud geacht tot een werking op een tweede niveau te leiden¹⁹. De theatrale wreedheid weekt ons los uit de verdooving van de dagelijkse werkelijkheid. In een pijnlijk moment van helderheid kunnen we ons bewust worden van de maatschappelijke wreedheid waaraan we onderhevig zijn. Op die manier hoopt Artaud de leden van de samenleving te zuiveren van hun eigen donkerste gedachten. Door hen op het theater de grofste beelden van de liefde, de waanzin, de oorlog en de misdaad te tonen, zullen ze onmogelijk deze beelden in het werkelijke leven nog kunnen realiseren. Wie het stukgereten gelaat van de wreedheid in de ogen gekeken heeft, interioriseert een krachtig remmechanisme op de eventuele eigen aandrang tot misdaad. "En un mot, nous croyons qu'il y a dans ce qu'on appelle la poésie, des forces vives, et que l'image d'une crime présentée dans les conditions théâtrales requises est pour l'esprit quelque chose d'infiniment plus redoutable que ce même crime réalisé."²⁰ (Hier kan makkelijk tegen ingebracht worden dat als de wreedheid dan zo ontologisch gedefinieerd wordt door Artaud, dit wil zeggen erkend als constitutief bestanddeel van de wereldorde, ze principieel gezien nooit uit het maatschappelijke weefsel kan worden weggesneden.) De wijsgerige hellevaart door de eigen ziel leidt tot het aanschouwen van de metafysische wreedheid als de slang die rond het hart van de wereld gekronkeld ligt, en de geaccumuleerde zenuwshokken monden uit in het finale paroxysme van loutering. Het is Macbeth zelf die ons de extreme ervaring voordoet, in zijn bekende monoloog over de leegheid van het wereld-al en in de regels die eraan voorafgaan:

Macbeth:

... I have supp'd full with horrors:
Direness, familiar to my slaughterous thoughts,
Cannot once start me.

Re-enter SEYTON.
Wherefore was that cry?

Seyton:

The Queen, my Lord, is dead.

Macbeth:

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!

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.

(*Macbeth*, V, 5, 13-28)

3. De representatie van de wreedheid in *Macbeth*: Artaud en verder

Zoals de bovenstaande uiteenzetting aantoont, is het mogelijk de werking van het geweld in *Macbeth* te duiden vanuit Artauds geschriften. Alleen de fysieke en morele wreedheid die in het stuk gerepresenteerd wordt kan met dwingende hand leiden naar de spelonken van angst en schuld die Macbeth zal doorwoeten. De beelden volgen elkaar in staccato op, slechts afgewisseld door de uitpattingen van Macbeths verbeelding: de moord op Duncan, de moord op Banquo terwijl Fleance toekijkt, de slachting in het kasteel van Macduff, de waanzin en zelfmoord van Lady Macbeth. Evenzeer is het reëel aanwezige bloed de drijvende kracht om aan het licht te brengen wat hij in die spelonken vindt: zijn verschrikkelijke poëzie van het nihilisme. De gruwelijke lijkrede die hij voor Duncan houdt, waarin valsheid en oprechtheid zo door elkaar vloeien, kan alleen uit de mond komen van deze slachter:

Macbeth: Had I but died an hour before this chance,
 I had liv'd a blessed time; for, from this instant,
 There's nothing serious in mortality;
 All is but toys: renown, and grace, is dead;
 The wine of life is drawn, and the mere lees
 Is left this vault to brag of.

(*Macbeth*, II, 3, 89-94)

Macbeth is zo de volmaakte incarnatie van de figuur van de lucide beul. Hij is de enige mens wiens bloedige zinsverbijstering, die geleid heeft tot de wrede moord op Duncan, even acuut is als zijn kwellende bewustzijn van de grootte en implicaties van de misdaad. Artauds filosofie mag zich tot het uiterste spannen om de metafysische wreedheid in de Scheppingsdaad zelf onder woorden te brengen - "C'est avec cruauté que se coagulent les choses, que se forment les plans du créé"²¹ - maar alleen een mens zoals Macbeth doet de wreedheid in onze gedachte vlees worden. Shakespeares dramatisch meesterschap weet ons sterker dan elke theoretische of literaire bespiegeling eerst intiem te maken met een ziel, vervol-

gens deze ziel open te snijden als een zweer, en zo de etter in onszelf te tonen. Harold Bloom:

Richard III, Iago, and Edmund are hero-villains; to call Macbeth one of that company seems all wrong. They delight in their wickedness; Macbeth suffers intensely from knowing that he does evil, and that he must go on doing ever worse. Shakespeare rather dreadfully sees to it that *we are* Macbeth; our identity with him is involuntary but inescapable. All of us possess, to one degree or another, a proleptic imagination; in Macbeth, it is absolute. (...) Macbeth terrifies us partly because that aspect of our own imagination is so frightening: it seems to make us murderers, thieves, usurpers, and rapists.²²

Het krachtige mechanisme dat de vertrouwdheid met Macbeth tot stand brengt, is de verbeelding. De verbeelding is werkzaam in beeldtaal. Daarom wilde Artaud het liefst massaspektakels maken voor het Théâtre de la Cruauté - "la foule pense d'abord avec les sens"²³ - en daarom moeten deze beelden zo gewelddadig zijn. De reine gedachte heeft steeds iets vrijblijvends en luxueus, maar de gedachte (onrein) uitgedrukt doorheen het beeld - waartegen de filosofen altijd geprotesteerd hebben - werkt dwingend. De grote ironie van de zaak is dat Artaud dit mechanisme nooit in het theater heeft gerealiseerd, terwijl hij er de treffendste verwoording van kon aandragen: "L'esprit croit ce qu'il voit et fait ce qu'il croit: c'est le secret de la fascination."²⁴ Artaud, verward denker van de wreedheid, toont dat hij Shakespeare goed begrepen heeft. In het bijzonder had hij een scherp oog voor de aantrekkingskracht die gegenereerd wordt met de *strange images* die door *Macbeth* net als door zoveel andere stukken stromen. Maar hij was te zeer een theoreticus om vanuit de blauwdrukken verzameld in *Le théâtre et son double* een gelijkaardige beeldenstorm te laten verrijzen.

Er is echter nog een andere manier om de wreedheid in *Macbeth* te benaderen dan via Artauds filosofische en therapeutische rechtvaardigingen. Misschien is het goed dergelijke verklaringsschema's ditmaal zoveel mogelijk links te laten. Ik citeer nog eens Harold Bloom over *Macbeth*: "Working against the Aristotelian formula for tragedy, Shakespeare deluges us with fear and pity, not to purge us but for a sort of purposiveness without purpose that no interpretation wholly comprehends."²⁵ De menselijke fascinatie met beelden van fysiek geweld geeft al voldoende grond voor Shakespeares cultivering ervan. Men mag niet vergeten dat het Elizabethaanse theater in dezelfde wijken gespeeld werd waarin hanengevechten plaatsvonden, waarin geketende beren in de arena belaagd werden door honden en waarin bordelen en goktenten welig tierden. De Londense autoriteiten

achtten het theater even schadelijk voor de maatschappelijke en zedelijke orde als die activiteiten. Reden te meer om te veronderstellen dat het even verregaand zinnenprikkelend was. Het publiek van *Macbeth* was ook een deel van het publiek voor de populaire publieke terechtstellingen, die zowel gewone onthoofdingen omvatten als spectaculaire vierendingen enz. De vleselijke gewaarwording alleen van de wreedheid blijkt een voldoende reden om zijn representatie binnen te brengen in de cultuur. Ook wanneer Nietzsche de meest gesublimeerde vormen van wreedheid ontmaskert, blijft er die blinde vlek in het hart van zijn opgravingen rond de exacte reden voor onze obsessie met wreedheid.

Man soll über die Grausamkeit umlernen und die Augen aufmachen; man soll endlich Ungeduld lernen, damit nicht länger solche unbescheidne dicke Irrthümer tugendhaft. und dreist herumwandeln, wie sie zum Beispiel in Betreff der Tragödie von alten und neuen Philosophen aufgefüttert worden sind. Fast Alles, was wir "höhere Cultur" nennen, beruht auf der Vergeistigung und Vertiefung der G r a u s a m k e i t - dies ist mein Satz; jenes "wilde Thier" ist gar nicht abgetödtet worden, es lebt, es blüht, es hat sich nur - vergöttlicht. Was die schmerzliche Wollust der Tragödie ausmacht, ist Grausamkeit,; was im sogenannten tragischen Mitleiden, im Grunde sogar in allem Erhabenen bis hinauf zu den höchsten und zartesten Schauern der Metaphysik, angenehm wirkt, bekommt seine Süßigkeit allein von der eingemischten Ingredienz der Grausamkeit. ²⁶

Een halve eeuw voor *Le théâtre et son double* stond het hier al geschreven. Bij uitstek de wreedheid maakt de tragedie tegelijk genotsvol en pijnlijk voor ons - en bij uitstek deze hoge zintuiglijke ervaring drijft de gedachte de hoogte in, en doet ons spreken over de 'verhevenheid' van de tragedie, hoe vuil ze haar handen ook maakt²⁷. De wreedheid brengt niet enkel pijn, maar ook genot; zij is een "smartelijke wellust" - dit is Nietzsches wrede les. En het is de les die leidt tot zijn inzichten in *Macbeth*, die we lezen in *Morgenröte*. Hier wordt duidelijk dat het genot aan de wreedheid niet kan worden begrepen als plat sadisme, maar in alle schakeringen van de wreedheid moet worden gedacht: niet in de laatste plaats als de wreedheid *jegens zichzelf*.

Von der Moralität der Schaubühne.-Wer da meint, Shakespeare's Theater wirke moralisch und der Anblick des Macbeth ziehe unwiderstehlich vom Bösen des Ehrgeizes ab, der irrt sich: und er irrt sich noch einmal, wenn er glaubt, Shakespeare selber habe so empfunden wie er. Wer wirklich vom rasenden Ehrgeiz besessen ist, sieht diess sein Bild

mit L u s t ; und wenn der Held an seiner Leidenschaft, zu Grunde geht, so ist diess gerade die schärfste Würze in dem heissen Getränke dieser Lust. Empfand es der Dichter denn anders? Wie königlich, und durchaus nicht schurkenhaft, läuft, sein Ehrgeiziger vom Augenblick des grossen Verbrechens an seine Bahn! Erst von da ab zieht er "dämonisch" an und reizt ähnliche Naturen zur Nachahmung auf; - dämonisch heisst hier: zum Trotz g e g e n Vorthiel und Leben, zu Gunsten eines Gedankens und Triebes. Glaubt ihr denn, Tristan und Isolde gäben dadurch eine Lehre g e g e n den Ehebruch, dass sie Beide an ihm zu Grunde gehen? Diess heiss die Dichter auf den Kopf stellen: welche, wie namentlich Shakespeare, verliebt in die Leidenschaften an sich sind, und nicht am geringsten in ihre t o d t b e r e i t e n Stimmungen: - jene, wo das Herz nicht fester mehr am Leben hängt, als ein Tropfen am Glase.²⁸

Wat we bij Nietzsche leren, maar ook bij Harold Bloom, die deze paragraaf naar lengte citeert in zijn *Macbeth*-hoofdstuk, zijn naakte inzichten die het al te literaire masker van Macbeth en zijn commentaren doorboren. Het *wilde Thier* in de cultuurmens wordt van zijn cocon ontdaan. (Vergeten we niet met welke ertekens van de staat Macbeth in het begin wordt afgeschilderd: hij werpt een dam op tegen de Ierse en Noorse barbarij, en zijn liefde voor Duncan is ook een embleem van beschaving.) Een wezenlijke gelaatstrek van dit monster binnen de mens is de wreedheid, en daarop is de camera van *Macbeth* gericht. Wat de diepere grond is van dit tonen kan mijn essay niet doorgronden. Artauds redeneringen overtuigen niet, en Nietzsche en Bloom blijven in al hun helderheid onvolledig. Misschien is het opstel zijn conclusie al lang voorbijgelopen, en kan ik hier alleen botweg herhalen: *In onze menselijkheid zelf ligt een behoefte aan representatie van de wreedheid*. Zal elke verklaring niet verder en verder van deze zin weglopen, in plaats van ernaartoe? Het feit zelf blijft met zwijgende mond wel-sprekend genoeg.

NOTEN

- 1 Zie voor het volgende overzicht David Kerekes en David Slater, *Killing for Culture*, London: Creation Press, 1998.
- 2 Alain Virmaux, *Antonin Artaud et le théâtre*, Paris: Editions Seghers, 1970, p. 169.
- 3 Harold Bloom, *Shakespeare and the Invention of the Human*, London: Fourth Estate, 1999, p. 520.
- 4 Christopher Innes, *Avant Garde Theatre 1892-1992*, London-New York: Routledge, 1993, p. 60.

- 5 A. Virmaux, *op. cit.*, p. 73.
- 6 A. Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris: Gallimard, 1938 (1964), "Le théâtre et la peste", p. 43.
- 7 Dat is bijvoorbeeld wel het geval in de filosofie van Schopenhauer, die eveneens het kosmisch principe - de allesdoordringende wil - afschildert als een reusachtige organische machine, die naar willekeur wezens creëert en vernietigt.
- 8 *Ibid.*, "Lettres sur la cruauté", p. 155.
- 9 Gene Plunka, "Antonin Artaud: The Suffering Shaman of the Modern Theater", in: G. Plunka (ed.), *Antonin Artaud and the Modern Theater*, London-New York: Cranbury 1994, p. 21.
- 10 A. Artaud, *op. cit.*, "Le théâtre et la peste", p. 44.
- 11 *Ibid.*, "En finir avec les chefs-d'œuvre", p. 121.
- 12 *Ibid.*, "Lettres sur la cruauté", p. 153.
- 13 *Ibid.*, "Lettres sur la cruauté", p. 154.
- 14 *Ibid.*, "En finir avec les chefs-d'œuvre", p. 125. Merk de obsessieve herhaling: "... een bloed van beelden, een bloedende fontein van beelden...".
- 15 F. Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, Berlin: Walter de Gruyter/dtv, 1999 (oorspronkelijke uitgave 1886), §155.
- 16 A. Artaud, *op. cit.*, "En finir avec les chefs-d'œuvre", p. 125.
- 17 Loc. cit.
- 18 *Ibid.*, "Le théâtre de la cruauté: Premier Manifeste", p. 139.
- 19 Tenminste, dat is de chronologie die mij evident voorkomt. Een dergelijke analyse van de psychologie van het Théâtre de la Cruauté is bij Artaud zelf alleen schetsmatig en gefragmenteerd neergeschreven,
- 20 A. Artaud, *op. cit.*, "Le théâtre et la cruauté", p. 131.
- 21 *Ibid.*, "Lettres sur la cruauté", p. 157.
- 22 H. Bloom, *op. cit.*, p. 517.
- 23 A. Artaud, *op. cit.*, "Le théâtre et la cruauté", p. 130.
- 24 *Ibid.*, "Le théâtre et la peste", p. 37.
- 25 H. Bloom, *op. cit.*, p. 518.
- 26 F. Nietzsche, *op. cit.*, §229.
- 27 Precies op dit punt brengt ook Harold Bloom Nietzsche en Shakespeare samen: "Nietzsche, like Montaigne a psychologist almost of Shakespeare's power, taught that pain is the authentic origin of human memory. Since Shakespeare is the most memorable of writers, there may be a valid sense in which the pain Shakespeare affords us is as significant as the pleasure." (*op. cit.*, p. 11.)
- 28 F. Nietzsche, *Morgenröte*, Berlin: Walter de Gruyter/dtv, 1999 (oorspronkelijke uitgave 1881), §240.