

Roman Polanski's filmadaptatie van Shakespeare's 'Macbeth'

door

Jacques DE VISSCHER

*Een product van de geest veroudert
niet wanneer het zich op verschillende
wijzen laat interpreteren*

Jan Romein

In het filmoeuvre van de Pools-Franse cineast Roman Polanski neemt Shakespeare's *Macbeth*, waarvan hij het filmscenario in samenwerking met Kenneth Tynan heeft geschreven, een belangrijke plaats in. De film *Macbeth* betekent in het oeuvre van de cineast een van de varianten van de vertolking van het thema van het kwaad.¹ In deze bijdrage zullen we nu vooral aandacht schenken aan de specifieke adaptatie van de oorspronkelijke toneeltekst. Zoals bekend, worden weinig toneelstukken integraal volgens de door de auteur verstrekte tekstuitgave uitgevoerd. Over sommige teksten, zoals onder meer bij Shakespeare, bestaat veel betwisting en er worden allerlei hypothesen over oorspronkelijke en apocriefe passages gemaakt.² De vertolkende regisseurs laten, om welke redenen ook (eigen visie, technische moeilijkheden, auteurskeuze) sommige scènes weg of brengen wijzigingen in de volgorde aan. De wijzigingen van Polanski zijn niet zonder betekenis, daarom geven we hier in een eerste deel een overzicht van de belangrijkste verschillen tussen film en tekst.³ We bieden geen detailreconstructie.⁴ In een tweede deel gaan we in op de betekenis van de laatste strijd van Macbeth - zijn gevecht met Macduff - in het licht van de specifieke Polanski-adaptatie.

1. Zie mijn studie: J. De Visscher, *Het bestaan als valstrik. Kwaad en onschuld in de symbolische filmkunst van Roman Polanski* (Wetteren, 1984).

2. Zie onder meer: H. N. Paul, *The Royal Play of Macbeth. When, why and how it was written by Shakespeare* (New York, 1950).

3. Zie in dit verband ook: P. Werner, *Roman Polanski* (Frankfurt a.M., 1981), pp. 128-140.

4. Zie hiervoor mijn onuitgegeven proefschrift: J. De Visscher, *De tragiek van het kwaad. Een ethicologische hermeneutiek van de religieuze symboliek in 'Macbeth' van William Shakespeare in de filmversie van Roman Polanski*, (Gent, 1981), pp. 75-107.

I

We beperken ons hier tot enkele globale formele trekken zonder echter de inhoudelijke en thematische draagwijdte uit de weg te gaan.

Eerst en vooral: Polanski situeert zijn *Macbeth* in de 11^{de}-12^{de} eeuw; de protagonisten zijn jong en mooi. Duncan, de koning die vermoord zal worden, is veel ouder; hij is streng voor wie faalt of verraadt, goed en dankbaar wie hem trouw dient. Verder lijkt het erop dat de cineast een historische film heeft willen maken en daarom heel wat zorg heeft willen besteden aan het decor en aan de kostumering. Het lijkt allemaal bijzonder geloofwaardig.

Door de cinematografische adaptatie kon Polanski zich veroorloven bepaalde tekstpassages uit de oorspronkelijke *Macbeth*-tragedie weg te laten omdat zij nagenoeg uitsluitend een beschrijving zijn van hetgeen men kan zien. 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" (V.1. 18-19). Dit toont en suggereert Polanski, bijgevolg wordt in de tekst geknipt. Een ander voorbeeld. Bij de eerste ontmoeting met de heksen geeft Banquo een beschrijving van de drie vrouwen; door ze in beeld te brengen, is ook 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). Verder beeldt Polanski zijn heksen niet zo schimmig uit.

Andere weglatingen zijn herhalingen, passages die als dusdanig mooi zijn, metaforisch expressief en een bepaalde passus 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" (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" (III.1.139-141).

Belangrijker weglatingen hebben natuurlijk betrekking op de uitbeelding van de figuren. Om Ross als een opportunistische overloper uit te beelden, legt Polanski hem alleen die zaken in de

mond die hem typeren. Om hem echter niet als karikaturaal schijnheilig voor te stellen, wordt heel wat uit zijn dialogen 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 a wild and violent sea/Each way, and move" (IV.2.17b-22a). Wat we over Ross opmerken, geldt natuurlijk ook voor Macbeth. Polanski's vertolking en interpretatie van het Shakespeare-drama komt, afgezien van de visuele en declamatorische aspecten, de keuze van de acteurs, vooral tot uiting in de selectie van de tekst. Ik beperk me tot enkele voorbeelden. Meer dan eens verwijderd Polanski die passages die Macbeth als een twijfelaar voorstellen - zeker na de moord op Duncan. Bijvoorbeeld: "My strange and self-abuse/Is the initiate fear, that wants hard use" (III.4-141b-142). Nog sterker is het voorbeeld als hij, na de ontluistering van alle voorspellingen van de heksen, de laatste strijd met Macduff aangaat. 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 beslissen niet te vechten: "I'll not fight with thee"; waarop Macduff antwoordt: "Then yield thee, coward,/And live to be show and gaze o'th'time:/We'll have thee, as our rarer monsters are,/Painted upon a pole, and underwrit,/Here may you see the tyrant" (V.8.22b-27a). In de originele Shakespeare-tekst volgt op deze uitdagende woorden van Macduff de weigering het vechten te staken. Macbeth zegt dan: "I'll 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 fragmenten is ook de typering van de jonge, mooie Lady Macbeth. Afgezien van de visualisering en de indrukwekkende declamatorische enscenering - ik denk aan al haar dialogen met Macbeth vóór de moord en onmiddellijk na de moord - zijn er wel enkele duidelijke accentverschuivingen door de weglatingen. Globaal genomen 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 passages of alleenspraken (I.5.27-30a, 46b-50a; de jammerlijke weglating van het grootste deel uit de dialoog met Dun-

can I.6.10-30; de weglating van een groot deel uit de passus waarin ze haar man tot het moorden aanspoort: I.7.51b-59a enzovoort), maar er zijn ook de weglatingen die na de moord op Duncan Lady Macbeth in een ander daglicht plaatsen dan Shakespeare oorspronkelijk heeft aangegeven. In Polanski's interpretatie houdt Lady Macbeth, eens koningin van Schotland, zich niet meer met de liquidatiepraktijken van haar man bezig. 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: V.1. Polanski daarentegen laat meer zien. Zij is al in een mentaal afwezige staat aanwezig tijdens IV.1.144-154. Bovendien is er nog de speciale inlassing van de cineast waarin hij Lady Macbeth de brief laat herlezen.

Ten slotte zijn er nog enkele grote weglatingen. III.5., de ontmoeting van de heksen met Hecate, 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 aanvaardden de recensenten 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 het de commentatoren, die wij hebben kunnen raadplegen, niet; wel over de encenering. In dat geval vermelden ze nagenoeg allen de sterkere profilering van Ross die de derde moordenaar wordt, de opportunist die altijd aan de kant van de machtigste staat, de visualisatie van de moord op Duncan, 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 naar de visualisatie van het geweld. Afgezien van het voorval in Polanski's persoonlijk leven⁵, 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"⁶. "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"⁷. In Jan Kotts essay over *Macbeth* staan inderdaad 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"⁸. Ik ben het niet volledig met Jan Kott eens dat Macbeth niets heeft om tegen te protesteren. Blijft de usurpator, die hij toch is, zijn revolte niet handhaven tegen de orde die Malcolm, in opvolging van zijn vader, vertegenwoordigt? Men kan nu inderdaad een visie op *Malcolm* 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

5. Normand Berlin, "Macbeth: Polanski and Shakespeare", *Film/Literature Quarterly*, 4 (1973), 291-298; "Beginning with Duncan's murder, the film seems to revel in gore, a criticism levelled 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 essay to see in the movie's emphasis on bloodshed a working out of Polanski's personal obsession" (p. 293).

6. William Johnson, "Macbeth", *Film Quarterly*, Spring (1972), p. 45.

7. Kenneth S. Rothwell, "Roman Polanski's *Macbeth*: Golgotha Triumphant", *Film/Literature Quarterly*, 1 (1973), p. 72.

8. J. Kott, *Shakespeare-tijdgenoot* (Amsterdam, 1967), p. 90.

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*"⁹; "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"¹⁰. Het is natuurlijk jammer dat deze commentatoren uiteindelijk niet grondig aantonen wat die implicaties van die visie op het leven van onze tijd is, hoe *Macbeth* in Polanski's oeuvre functioneert, welke uitlopers de ethiek en de metafysiek van de *Macbeth*-adaptatie hebben.

II

Macbeths laatste strijd kent in Polanski's vertolking een merkwaardige tragische wending. Het drama heeft laten zien dat Macbeths leven, zoals bij elke tragische held, zich door overmoed, verblindende en falen laat kenmerken. Dit manifesteert en voltrekt zich in de uiteindelijke consequentie van de strijd met Macduff. Deze finale strijd volgt op de bekentenis van een fundamentele levensmoetheid en van een revolterende metafysische verlatenheid die tot uiting komt in de beroemde alleenspraak "Tomorrow, and to-morrow, and to-morrow, etc.". Niettemin vindt de usurpator in de zich opdringende kamp zijn hybris terug. Ofschoon hij voor een indrukwekkende en eigenlijk beslissende overmacht staat, blijft hij voor het geweld kiezen. Elke mens die hij doodt, is voor hem het bewijs dat een vrouw zijn tegenstrever gebarnd heeft. De soldaten die bij de belegering van Dunsinane het kasteel zijn binnengedrongen, krijgen het telkens opnieuw van de Schotse koning te horen wanneer deze hen de keel oversnijdt. "Thou wast born of woman" (V.7.11b), zegt hij ook tot de jonge Siward die de vervaarlijke Macbeth heel moedig had uitgedaagd.

Als hij even later het hele binnenplein van zijn kasteel vol soldaten ziet, verliest hij nog zijn overmoed niet, hoewel hij zelf

9. Kenneth S. Rothwell, *o.c.*, p. 72

10. Normand Berlin, *o.c.*, p. 291.

geen enkele hulp meer heeft: al zijn soldaten, officieren en edelen zijn ofwel gevlucht, ofwel overgelopen. Macbeth geeft zich niet over: "They have tied me to a stake: I cannot fly,/But, bear-like, I must fight the course (...)/Why should I play the Roman fool, and die/On mine own sword? whiles I see lives, the gashes/Do better upon them (...)/What's he, that was not born of woman? Such a one/Am I to fear, or none" (V.7.1-2a, V.8.1-3a, V.7.2b-4a). Zelfs als het groot Birnamwoud naar Dunsinane is opgerukt, weet Macbeth zich nog onkwetsbaar, al moet hij zich verweren zoals de beren, die aan een paal gebonden worden tot ze door de honden opgehitst, opgejaagd en doodgebeten worden. Op dat ogenblik laat Polanski ons Macbeth zien die naar een ring in een zuil van de troonzaal kijkt. Er is hier een mooie vergelijking met Banquo te trekken. Zoals Banquo in III.1. met de af te maken beer vergeleken wordt, die daarenboven de 'chief guest' is op het feest te Forres, zo vergelijkt Macbeth nu zichzelf met de beer die tot het uiterste zijn huid verdedigt en nu ook al de 'chief guest' is op het feest van Malcolm en Macduff.

Wie is het die niet door een vrouw gebaard werd? Hiermee bedoelt Macbeth natuurlijk: wie is dat bovenmenselijke wezen, dat wezen met wie hij zich wil meten, en dat niet uit de menselijke zwakheid is geboren? Treffend is ook het feit dat hij, Macbeth, niet de wanhoopsdaad wil stellen die de verslagen Romeinse veldheren uitvoeren. Zijn eigenmachtigheid bestaat er niet in zelfmoord te plegen. Deze daad zou ook een uiting van absolutisme zijn: Macbeth kon oordelen dat niemand hem het leven mag benemen tenzij hijzelf, maar deze variant vonden we al enigszins uitgewerkt in de zelfmoord van Lady Macbeth. Hij kiest bijgevolg voor een zelfbevestiging die de anderen duidelijk maakt dat ze kwetsbaarder zijn dan hijzelf. Zolang hij de anderen de baas is, kan hij zijn absolutisme poneren en voor zichzelf waar maken. Vandaar de betekenis van V.8.1-3a.

Als antwoord op zijn overmoedige uitdaging tot het hele leger dat op de binnenkoer van het kasteel voor hem staat, krijgt hij de reactie van Macduff. Dit ligt in de lijn van de taal der voorspellingen. Zonder zijn geheim onmiddellijk prijs te geven, gaat Macduff naar Macbeth toe om de strijd met hem aan te binden (39.b.). Macbeth, zeker van zijn macht, is Macduff duidelijk superieur; hij zou zijn tegenstrever kunnen doden, maar spaart hem. Macbeth zegt bij zichzelf: "my soul is too much charg'd/With blood of thine already" (V.8.5b-6a), en tot Macduff: "Let fall thy blade on vulnerable crests;/I bear a charmed life; which must not yield/To

one of woman born" (V.8.11-13a). De eerste uitspraak is duidelijk een allusie op de uitmoording van het huis van Fife en mag, op het eerste gezicht, vanwege Macbeth beschouwd worden als een uitdrukking van berouw, misschien wroeging, en medelijden. Macbeth erkent bij zichzelf nog altijd een ziel, een geweten dat door wreedheden kan bezwaard worden. Tegelijk is zijn houding toch dubbelzinniger. Naast het schuldbesef is er immers ook nog de hybris. Hij geeft Macduff zijn schuldgevoel niet toe; hij vindt zijn tegenstrever alleen maar zwak en geen waardige partner in de strijd. Terwijl hij de ontwapende Macduff het zwaard onder de kin houdt, zegt hij hem nietscheaans 'verwondbare schedels' te zoeken, en vervolgens laat hij de gelegenheid voorbij gaan Macduff te doden. Die kans laat hij niet uit medelijden of schuldgevoel voorbijgaan, maar uit overmoed: "I bear a charmed life; which must not yield/To one of woman born" (V.8.12-13a). Macbeths ontgoocheling is dan ook bijzonder groot als Macduff hem toeroept: "Despair thy charm;/And let the Angel, whom thou still hast serv'd,/Tell thee, Macduff was from his mother's womb/Untimely ripp'd" (V.8.13b-16). Andermaal komt een voorspelling uit: Macbeth moest zich hoeden voor Macduff. Daarenboven is het niet-geboren-zijn-uit-een-vrouw, dat wil in de eerste plaats, op het niveau van de intrige, zeggen: een geboorte langs niet normale weg, niet zo onmogelijk als gewaand. Wars van elke vermeende betovering moet Macbeth zich nu verdedigen zoals elk sterfelijk wezen in een strijd van man tot man. Hij beseft dat hij in een val getrapt is ('il se trouve 'joué' par autrui' - Lévinas), een val die hij in de tragiek van de hybris zichzelf heeft opgezet. Niettemin geeft hij zichzelf niet prijs: "Accursed be that tongue that tells me so,/For it hath cow'd my better part of man:/And be this juggling fiends no more believ'd,/That palter with us in a double sense;/That keep the word of promise to our ear,/And break it to our hope,- (...) 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: (...) lay on, Macduff;/And damn'd be him that first cries, 'Hold, enough!'" (V.8.17-22a, 27b-32a, 33b-34).

Verlost van de onsterfelijkheidswaan, strijdt Macbeth nu zoals hij vroeger gestreden heeft: moedig en strijdhaftig. Nu echter niet in dienst van zijn koning, maar tegen hem. Malcolm, die hier het hele schouwspel van nabij bekijkt, is de legitieme kroonprins. Daar Macbeth een illegale koning blijkt te zijn, is hij uiteindelijk

Malcolms ondergeschikte. Macbeth volhardt in het boze en geeft zich daarom niet over. Ook laat hij in zijn meest cruciale ogenblikken, waar het voor iedereen duidelijk is dat hij de overmacht niet aankan, zijn hoogmoed niet los. Niet alleen wil hij de vernedering niet, maar vooral wil (of kan) hij niet inzien dat *hij* het is die zichzelf heeft bedrogen. Als hij iedereen de raad geeft nooit in het goochelspel van de hel te geloven waarin de mens met dubbelzinnigheid omstrikt wordt, dan wekt hij de indruk dat hij slechts een simpel slachtoffer is van transcendente krachten (cf.: V.8.17-22a). Met andere woorden, op het ogenblik van de waarheid zoekt hij nog altijd de verontschuldiging. Hij ontkent het zelfbedrog. In de strijd, die hierop volgt, verliest hij het leven. Macbeth was zijn tegenstander aanvankelijk de baas, maar in een moment van onoplettendheid - het is de banaliteit van het kleine ogenblik - heeft de praktisch ongewapende Macduff de gelegenheid gehad het zwaard van een toekijkende soldaat te grijpen om het in Macbeths zij te duwen. Daarna onthoofdt Macduff de moordenaar van zijn vrouw en kinderen.

Een onthoofde Macbeth, of beter, een hoofd zonder lichaam - dat toont Polanski ons. Dit is heel treffend en vooral beeldend. Was Macbeth immers niet al een poos een geest zonder hart? Macbeth en Lady Macbeth vormen een twee-eenheid: hij aanvankelijk een twijfelende en uiteindelijk een redeloze geest met een week hart; zij: een boos hart met een uitgeschakelde geest. Na de moord op Duncan, waardoor ze hun ambities konden actualiseren, heeft de disharmonie zich tussen hen genesteld, zodat hun boze eenheid met een innerlijke complementariteit verbroken werd. Na een moment van helder en verlicht inzicht heeft Macbeth zijn hart uitgeschakeld en heeft hij alles verricht met zijn geest, gesterkt door een vermeend absoluut weten, waartoe de demonen hem verleid hebben. Macbeth, die zich onkwetsbaar en dus onsterfelijk waande, en die we daarom bij wijze van spreken een geest zonder lichaam zouden noemen, verdrong zijn week hart en werd gevoelloos. Dat weke hart is Lady Macbeth nadat bij haar de opgestuwde boosheid is weggetrokken. Zij kwijnt weg en gaat aan de wroeging tenonder. Eens de afsplitsing voltrokken is, verkeert Macbeth nog uitsluitend in de nagenoeg zuivere cerebrale constructie van de onoverwinnelijkheid: zijn tijdeloze zekerheid. Welnu, zo'n zekerheid heeft geen hart meer nodig, maar slechts de feiten die die zekerheid bevestigen. Welke feiten? Gewelddadige feiten: de tijdelijkheid van de anderen, stervende slachtoffers van zijn onkwetsbare macht. Zolang hij leven ziet,

staan de lillende wonden anderen beter! Bij een mens is een dergelijk absolutistisch weten, verbonden met een eeuwigheidswaan, psychologisch en metafysisch niet haalbaar. Psychologisch niet, omdat Macbeth op die manier elke realiteitszin verliest. Zijn bestaansproject noemen we dan ook een bezetenheid door onsterfelijkheidswaan. Die toestand is ook metafysisch niet haalbaar. Hij is immers geen god, maar een sterfelijk wezen, eindig in de aanvaarding van de oneindigheid van de ander. Na de moord op Duncan zei hij "Who can be wise, amaz'd, temporate and furious,/Loyal and neutral, in a moment?" (II.3.106-107). Hij zei toen dat niemand dat kan. In ieder geval lijkt het zo dat Macbeth sedert de dood van Duncan alle wijsheid heeft verloren. Hij is niet langer zinnig. De plannen die hij wou uitvoeren, heeft hij zonder mede-voelen of overwegen uitgevoerd. De absolute zelfbevestiging was de gedachte die hem beheerste. Dit is echter een cerebrale fictie. Daarom zeggen we metaforisch dat hij een geest zonder hart, een hoofd zonder lichaam geworden is sedert hij de eenheid met Lady Macbeth heeft verloren. Het is nu Macduff die de uiterste consequentie van Macbeths dwangmatige gedachte volbrengt. Hij zorgt er objectief voor dat Macbeths hoofd van het lichaam verlost wordt. De uitbeelding van de onthoofding in Polanski's vertolking is daarom een metafoor¹¹ die Macbeths betrachtting uitbeeldt. Maar tegelijk brengt die metafoor Macbeths idee tot zijn ware proporties terug. Deze gedachte was belachelijk. Het absolute hoofd heeft niets meer met het leven te maken; een hoofd zonder lichaam is een dood hoofd, en het wordt door iedereen op spot onthaald. De metafoor van de onthoofding legt de werkelijkheid van de gedachte bloot: De consequentie van de absolute idee van de onsterfelijkheidswaan en van de tijdeloze vrijheid is de dood zelf.

11. Het motief van het hoofd-zonder-lichaam komt ook in Polanski's latere film, *The Tenant/Le locataire*, voor: de profonist, Trelkowsky, die thematisch aan het lot van de sterveling-huurder-van-het-leven wil ontsnappen, verbeeldt zich ook een onsterfelijk bestaan; in een meditatie zegt hij: "A partir de quel moment l'individu n'est-il plus celui que l'on pense? On m'enlève un bras, fort bien. Je dis: moi et mon bras. On m'enlève les deux, je dis: moi et mes deux bras. On m'ôte les jambes, je dis: moi et mes membres. On m'ôte mon estomac, mon foie, mes reins, à supposer que cela soit possible, je dis: moi et mes viscères. On me coupe la tête: que dire? Moi et mon corps, ou moi et ma tête? De quel droit ma tête, qui n'est qu'un membre après tout, s'arrogerait-elle le titre de 'moi'? Parce qu'elle contient le cerveau?"