

“AGAINST THE USE OF NATURE”

Archaisch-mythologisch parallellisme in
Macbeth

Jacques DE VISSCHER

Thou sure and firm-set earth,
Hear not my steps, which way they walk, for fear
Thy very stones prate of my where-about,
And take the present horror from the time,
Which now suits with it.¹ (II, 1, 56b-60a)

Wanneer bijzonder ambitieuze mensen grootse plannen koesteren, zoeken ze soms het bondgenootschap van krachten die ben te boven gaan. Een beroep op dé Natuur - archaisch-mythisch gedacht - ligt hier dan ook voor de hand, omdat die Natuur de rechtvaardigende grond en scheppende kracht van alles schijnt te zijn. Of de Natuur zich zo gemakkelijk laat manipuleren, valt te betwijfelen, vandaar dat haar collaboratie niet zo vanzelfsprekend is. Dat zal Macbeth in zijn curriculum vitae wel ervaren.

Macbeth verpersoonlijkt de ambitie om zich het absolute toe te eigenen. Als zijn goede koning Duncan bij hem in Inverness te gast is, zal hij van de gelegenheid gebruik maken om hem uit de weg te ruimen; op die manier zou hij in zijn plaats kunnen komen. Wanneer hij zich 's nachts naar de kamer van Duncan begeeft, vraagt hij om de medewerking van de Natuur in de gestalte van de aarde die het geluid van zijn stappen zou moeten negeren en die het geweld van zijn gruwelijke daad zou oplossen opdat die niet tot de wereld en zijn geschiedenis zou doordringen.

Shakespeare heeft geen metafysisch systeem bedacht of geconstrueerd, maar als tragediedichter evocert hij wereld- en werkelijkheidschokkende situaties, zodat zijn metaforen aansluiten bij een realiteit die de alledaagse empirie en psychologie overschrijdt.

Die werkelijkheid vindt hij in de zinnebeelden die hij put uit de lichaamservaring en uit wat de kosmische omgeving hem biedt. Onder de verzamelnaam 'Natuur' vindt de dichter een onuitputtelijke inspiratiebron. Het loont niettemin

de moeite om reflexief na te gaan wat we dienen te verstaan als Shakespeare zelf de notie 'Nature' gebruikt. In *Macbeth* komt het begrip een aantal keren voor. Ik begin bij zijn mijmeringen als hij voor het eerst aan moord schijnt te denken:

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 ? (I, 3, 134b-137a)

“Against the use of nature” - we zouden dit kunnen begrijpen als: het is niet gebruikelijk voor het rustige hart om tegen de ribben te kloppen. Deze interpretatie is niet sterk genoeg voor wat zich verder in de tragedie afspeelt. We opteren voor een andere duiding: het behoort tot de natuur van het hart rustig te zijn. Als er echter in Macbeths brein iets opdoemt dat zo gruwelijk is dat zijn haar ten berge rijst, dan wordt de rust van het hart verstoord, dan gaat het tegen de ribben kloppen, en dat is tegennatuurlijk, dat is niet in overeenstemming met wat zou moeten zijn. Het rustige hart is de norm. De natuur is dat wat in harmonie is met de norm. Een uitbreiding van dit norm-natuurbegrip komt later terug in de kosmische metaforen die uitdrukking geven aan het feit dat Macbeth zich op een weg begeeft die ongeoorloofd is:

Stars, hide your fires !
Let not light see my black and deep desires. (1, 4, 50b-51)

is hiervan een heel treffende illustratie. Het is de expressie van de onnatuurlijkheid van het kwaad, het is immers datgene wat nooit enig licht mag krijgen.

In Shakespeares kosmische metaforiek zit er een harmonie-principe, waarmee het geoorloofde in overeenstemming schijnt te zijn. Schenden we deze poëtisch voorgestelde vanzelfsprekendheid, dan handelen we tegen de orde van de natuur in. Macbeth weet zich op schuldig pad en stelt vast dat dit niet kan stroken met de natuur van het rustige hart, met wat we ook 's nachts onder het sterrenlicht zouden kunnen zien en met de wet van de aarde wier stenen verdachte stappen kunnen verraden. Dit schuldbesef is de uitdrukking van Macbeths feilbaarheid, omdat hij zich juist in deze culpabiliteit kwetsbaar weet in het natuurlijke gebeuren, in de kosmische omgeving. Ik kan hier niet aan de verleiding weerstaan een vergelijking te maken met de betekenis van de naaktheid in het *Genesis*-verhaal (hoofdstuk 3).

Men zal zich herinneren dat de mens en zijn vrouw na het eten van de vrucht ontdekten dat ze naakt waren. De tekst zegt nog:

En toen ze Jahweh God in de koelte van de middag in de tuin hoorden wandelen, verborgen de mens en zijn vrouw zich voor Jahweh God tussen de bomen van de tuin.² (*Genesis*, 3: 8)

Ook de eerste mensen doen een poging om de natuur, de kosmische omgeving, waarin alles in harmonie leeft en waarin, door de sacrale totaliteit, het ongeoorloofde niet bestaat, ter hulp te roepen om de naaktheid te bedekken, om de kwetsbaarheid te verzachten. Tevergeefs, want juist door die geaccentueerde kwetsbaarheid, door de ontdekking van de eigen naaktheid en de schaamte ervoor wordt God argwanend. Ook Macbeth verkeert in een analoge situatie als deze waarin de eerste mens zich bevindt: de kosmische omgeving beschermt hem helemaal niet, maar beklemtoont veeleer en op een beslissende wijze dat hij schuldig is. Dit lijkt de betekenis te zijn van de enigmatische passus over de moord op de slaap, de merkwaardige opmerkingen van de moordenaar onmiddellijk na zijn aanslag op Duncan - hierop komen we nog terug.

De Natuur heeft dus een normatieve betekenis met een metafysische fundering. In de *Macbeth*-tragedie betekent dit dat de protagonist zich in zijn grootse plannen met het ultieme geconfronteerd weet. Dit ultieme of absolute manifesteert zich of meldt zich aan als het hoogste (of diepste) zijn, als de garantie, de grond of de verantwoording van al wat als goed, schoon of deugdelijk wordt ervaren. Dit is ons wijsgerig vanuit de onto-theologie bekend: het ultieme zijn oriënteert denken en handelen en kunnen we uiteindelijk niet negeren. Het is de hoogste (of diepste) waarde, en al wat we ermee geassocieerd en verbonden ontdekken, heet sacraal. Dit ultieme is tegelijk transcendent en immanent; transcendent, omdat het niet identisch is met de mens in zijn alledaagsheid, maar zijn concrete betrokkenheid op en in de wereld te bovengaat of overschrijdt; immanent, omdat het ultieme de mens niet volstrekt onbekend is en hem ofwel verschijnt in geïncarneerde gestalten, ofwel gereveleerd is als een dimensie van zijn eigen mysterie en/of van de menselijke (heils)geschiedenis. Op die manier weet de mens zich gedragen en in het zijn gesitueerd door 'iets' dat zowel in hem is, maar dat hij tegelijk niet heeft of beheerst. Deze spanningsverhouding tussen 'in zich hebben' en 'er niet over beschikken', tussen 'immanentie' en 'transcendentie' is de bron van het verlangen naar het absolute, de dynamiek naar het transcendente of ultieme. Deze spanningsverhouding kleurt tevens het ethisch of moreel aspect van het onderscheid tussen het sacrale en het louter aardse.

De begrippen 'metafysica' en 'het ultieme' omschrijven we hier opzettelijk heel ruim en algemeen. Deze algemene bepaling en vage definiëring laat ons ook gemakkelijker toe een kader te schetsen waarin we de mythische betekenis van de

Macbeth-tragedie kunnen articuleren. Als Macbeth de wetten van het geoorloofde overtreedt, dan ervaart hij dat hij ingaat tegen datgene wat hem overtreft. Dit is een schending van de orde, van de hogere krachten en wetten, die de (menselijke) groei reguleren. In zijn ervaring verwijzen die krachten naar het oorspronkelijke in natuur en wereld; we moeten hier dus van een archaische en mythische orde gewagen die in zich de laatste of ultieme werkelijkheid bewaart, datgene wat nooit geschonden mag worden, omdat anders het onheil zich op de wereld zou uitstorten.

Tegen deze achtergrond kunnen we begrijpen dat de Natuur weerbarstig is en zich geenszins naar de eigenmachtigheid van de stervelingen kan of wil schikken. Dat ondervindt Macbeth in zijn geperverteerd verlangen; zelfs als er boze krachten werkzaam zijn, kiezen zij nog niet zo gemakkelijk zijn zijde. Ze dagen hem eerder uit dan ze hem helpen en storten hem vervolgens in het onheil.

Er zijn bovendien krachten, onbeheerste werkelijkheden, die parallel lopen met de onrust die Macbeth (en met hem Lady Macbeth) kennen, alsof de innerlijke, psychische component een kosmisch/mythisch equivalent krijgt.

Macbeths bedenkingen over de slaap zijn in dat opzicht exemplarisch. Onmiddellijk na de nachtelijke uitvoering van de moord op Duncan zegt hij:

Methought, I heard a voice cry. 'Sleep no more
Macbeth does murder 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 in life's feast; - (...)
Still it cried, 'Sleep no more !' to all the house:
Glamis hath murther'd Sleep, and therefore Cawdor
Shall sleep no more, Macbeth shall sleep no more. (II, 2, 22-42).

Na de moordaanslag op Duncan is dit wel een verwonderlijke meditatie over de betekenis van de slaap en de rust. Lady Macbeth, die hem tot doortastend handelen heeft verleid, begrijpt dan ook niets van wat haar man allemaal uitkraamt; niettemin realiseert ze zich wel dat zulke gedachten gevaarlijk kunnen zijn, daarom wil ze zichzelf, en Macbeth met haar, tegen deze toch wel onrustwekkende gedachten beschermen.

Macbeth ervaart zijn daad als een beslissende wending in zijn bestaan. Hij heeft het universele op het oog, wat hij alleen metaforisch kan uitdrukken. Hij

beseft dat hij niet alleen een moord op een verwante uitvoerde, hij doodde ook het transcendente beginsel in de gestalte van de onschuld, de slapende, goedmoedige, rechtvaardige, ongewapende en naakte Duncan. In zijn functie stelt hij iets, misschien wel veel van het vaderlijke en het goddelijke tegenwoordig; hij is een heilig symbool. Wanneer God het absolute symbool is, de werkelijkheid bij uitstek van goedheid en rechtvaardigheid, dan plaatst Macbeth zich nu in de contradictie: hij kan toch onmogelijk tegelijk aan God gelijk zijn en het goddelijke in de gestalte van koning Duncan doden. Al heeft er zich in dit doden een eigenaardig transfert-mechanisme afgespeeld waardoor Macbeth, zich met Duncan identificerend, het goddelijke absolutisme op zichzelf heeft willen overdragen, dan toch nog zal deze betrachting, omdat zij eigenmachtig en dus mateloos is, een vergeefse poging blijken te zijn. De daad is zo contradictorisch dat de uitvoering, metafysisch gesproken, onmogelijk is; de al te gretige sterveling, Macbeth, moet noodzakelijkerwijs mislukken. Door datgene wat Macbeth betracht en doet, neemt hij op een definitieve manier afscheid van al wat Duncan tegenwoordig stelt.

Dit wordt treffend uitgebeeld in de kosmische metaforiek van de slaap die Macbeth vermoordt. Dit is de ontluistering van de toestand waarin de mens zich in feite ontwapend aan de nacht uitlevert. In de slaap zijn we of lijken we onschuldig, en in Shakespeares tragedie is de slapende Duncan de onschuld zelf. Macbeth realiseert zich dat heel goed: hij heeft een aanslag gepleegd op dé slaap en bijgevolg op dé onschuld. Dit is: de exemplarische onschuld die in de eerste plaats voor hem een voorbeeld is. Macbeth heeft dus definitief *zijn* onschuld gedood en nooit zal bij nog de slaap der onschuldigen kennen. Hij heeft dus voorzichzelf een wereld gecreëerd waarin geen onschuld meer kan bestaan; het kwaad is voor hem en in hem een onomkeerbaar gegeven; zijn leven is, als hij volhardt in de verharding, een manifestatie van het kwaad: het knechtschap aan de omkering van de waarden, aan de dood van het sacrale, van het goddelijke of transcendente beginsel. In die zin is er een beslissende breuk in zijn bestaan.

Zijn nieuwe existentie, waarin hij zich buiten het transcendente wil plaatsen, kenmerkt zich al van bij de aanvang door een onomkeerbaar gemis, uitgedrukt in de aanslag op de bevrijdende, beschermende slaap. Wat Shakespeare Macbeth in zijn schuldbesef laat zeggen, sluit aan bij een visie op de natuur en het natuurlijke als funderende norm in de kosmos. Er is een kosmisch beginsel, verbonden met de dualiteit van dag en nacht die het dagelijks leven articuleert en van inter-puncties voorziet. Wanneer de dag met het licht de geschiktheid voor het actieve ingrijpen van de mens in de wereld ondersteunt, dan nodigt de nacht met de duisternis uit tot het passieve. Het zich te ruste leggen, is, zoals Cornelis Verhoeven

schrijft³, zwichten voor de kosmische realiteit van de nacht die de slaap bevordert, die op haar beurt de mens van zijn vermoeidheid en zorgen bevrijdt. Op die manier is de slaap een kostbaar geschenk van de nacht.

Voor dit kosmisch beginsel kent Macbeth geen eerbied. Hij ontheiligt dit kosmische geschenk. Zijn ontluistering is van de zelfde orde als zijn blasfemische misdaad. Dit parallellisme moet tot nadenken stemmen. Bovendien plaatst Macbeth zich 'buiten' het aanvaarde en regulerende levensritme. Hij zwicht niet voor de nacht, maar maakt van de nacht gebruik, misbruikt eigenlijk die nacht. Op die manier wil hij zich meester maken van het kosmische gebeuren, dat ook een natuurlijk gebeuren is, van het levensritme van de mens die zich door de genadevolle slaap van de gekneusde moeheid van elke levensdag kan bevrijden. Deze verstoring van de transcendente kosmische krachten is tekenend voor Macbeths hybris. De Thane of Cawdor heeft zich buiten de harmonie van de Natuur geplaatst.

Nu is dit kosmische beginsel niet alleen een component in Macbeths voorstellingswereld en een metaforencomplex in zijn meditatie; het is ook ruimer. 's Anderendaags, wanneer Macduff de burch van Inverness binnenkomt om Duncan te wekken, doet de begeleidende Lenox een verhaal dat we als een uitdrukking van de weerstand van de bezielde kosmische krachten kunnen beschouwen:

The night has been unruly: where we lay,
Our chimneys were blown down; and, as they say,
Lamentings i'th'air; strange screams of death,
And, prophesying with accents terrible
Of dire combustion, and confus'd events,
New hatch'd to th'woeful time, the obscure bird
Clamour'd the livelong night: some say, the earth
Was feverous, and did shake. (II, 3, 53-60a)

Deze woorden zijn illustratief voor het universum waarin elke creatuurlijkheid door het kwaad wordt ontwricht. Bijgevolg vindt Macbeths aanslag op de Transcendentie een kosmisch-mythische parallel. In zijn bekentenis dat hij de slaap en hiermee de onschuld heeft vermoord, manifesteert hij zijn breuk met de wereld, die hem in beginsel genadig is, maar die verstoord reageert als Macbeth zijn breuk voltrekt.

Dit impliceert nu toch heel wat. Dit houdt eerst en vooral in dat Macbeth, zoals elke mens, deel uitmaakt van een kosmisch gebeuren waarmee hij zich vet-

bonden voelde en dat hij als sacraal ervoer. Welnu, zijn aanslag op de sacraliteit plaatst hem nu voortaan 'buiten' de harmonie van dit gebeuren. 'Buiten de harmonie' wil hier zeggen: buiten de participatie aan de sacraliteit die de brug is naar de Transcendentie. Vóór de moord stond Macbeth in een 'fascinans-tremendum'-verhouding, om Rudolf Otto's begrippenpaar te gebruiken⁴, tot de wereld en de totaliteit die de zingevende grond is van zijn existentie. Was dit niet zo, dan kon hij nooit zeggen: "Stars, hide your fires !/Let not light see my black and deep desires" (I, 4, 50b-51), of: "Thou sure and firm-set earth,/Hear not my steps, which way they walk, for fear/Thy very stones prate of my whereabouts" (II, 1, 56b-58). Ook zijn achting voor de verheven Duncan kunnen we in dit gezichtspunt zien. Stond Macbeth niet in een verhouding van vrees en aantrekkingskracht tot de krachten, dan kon hij ook nooit zijn opmerkingen over de slaap maken. Macbeths breuk door de moord creëert een nieuwe situatie waarin hij zich bewust is dat de prijs voor zijn aanslag op het transcendente principe, geconfigureerd in de persoon van koning Duncan, de sacraal-kosmische ontworteling is, uitgedrukt in de toekomstige slapeloosheid. Deze ontredde van zijn leven, is eigenlijk al een anticipatie op zijn dood.

Als Macbeth zich nu in de meditatieve schuldbekentenis bewust wordt van zijn nieuwe situatie, dan betekent dit ook dat hij zich in een tussengebied begeeft tussen de begeerte naar volstreekte autonomie en de verdere verharding en volharding in de machtsbetrachting en godgelijkheid. Hij schrikt nog wel terug voor wat hij heeft gedaan, vandaar zijn aanvankelijke grondige afschuw voor zijn daad (zie: II, 2 20, 49b-51a, 56b-62, 72). Dit ogenblik van inzicht is tegelijk continuïteit met het verleden en zijn verbondenheid met de kosmische harmonie, en discontinuïteit met deze wereld. Het is deze discontinuïteit (die zal ingebed zijn in een andere wereld waarmee een nieuwe verbondenheid zal ontstaan) die meebrengt dat hij tegenover de harmonie staat. Als boze, slechte mens, of religieus uitgedrukt, als zondige mens is Macbeth chaos-brengend in de kosmische orde. Hij verbreekt de symbolische orde als die orde die verbindt en bijgevolg zet hij een stap van de participatie naar de dissociatie, ja, zelfs naar het antagonisme. In zijn korte beschouwing over de slaap beschrijft hij de breuk: zijn bebloede handen vormen een deerlijke aanblik, de gedachte aan wat hij heeft gedaan, schrikt hem af; het nog eens zien durft hij niet. Verder doet elk geluid hem opschrikken (uiteraard ook het gebeuk van Macduff - zijn tegenpool - op de poort van Inverness, die wel een hellepoort lijkt) en blijken zijn handen zo sterk van het rood van het bloed bevlekt dat ze eerder de oceanen besmetten dan dat ze gereinigd worden. Het mooie metaforencomplex in

Will all great Neptune's ocean wash this blood
Clean from my hand ? No, this my hand will rather
The multitudinous seas incarnadine,
Making the green one red. (I, 2, 59-62)

verbeeldt treffend de kosmische duiding van Macbeths metafysische situatie. Zijn zondige handen zijn zo erg besmet dat niets hem nog kan reinigen om het oude verbond weer aan te gaan. Geen natuurelement is krachtig genoeg om hem van zijn hemelgerende daad te bevrijden. Daarom drukt het vers "To know my deed, 'twere best not know myself" (II, 2, 72) niet alleen Macbeths moreel besef in de gegeven situatie uit, maar ligt in het verlengde van het vers

But here, upon this bank and shoal of time,
We'd jump the life to come (I, 7, 6-7a).

Macbeth wou wel, maar kan niet geschiedenisloos handelen - wel heilloze daden stellen. Dit is de geschiedenis waarin het ultieme van de symbolische eenheid plaats maakt voor het ontwrichtende Niets van de dood, van de chaos, van de beslissende breuk met de kosmische harmonie. Als Macbeth nu zegt: "To know my deed, 'twere best not know myself", dan wil hij de kennis van de nieuwe positie van zijn zelf vermijden: zijn heilssituatie is, sedert de aanslag op de onschuldige slaap, figuur van de kosmische harmonie, een onheilssituatie geworden. Niettemin heeft Macbeth deze kennis toch. Dit ogenblik van luciditeit, een helder inzicht dat hem niet zal redden, is het 'interregnum' tussen zijn begeerte en zijn verdere verharding; dit is een tussenpositie waarin schuld- en zondebesef niet ontbreken. Juist hier weet Macbeth zich schuldig, maar deze erkenning van het kwaad brengt niet noodzakelijk inkeer mee. Hij heeft met een intense weerzin vermoord, ook keurt hij zijn daad af, is hij bewust van het boze karakter van zijn handelingen en realiseert hij zich dat hij de fundamentele harmonie exemplarisch heeft verstoord. Er is echter geen inkeer, geen 'berouw' dat tot een 'nieuwe geboorte' aanleiding geeft, om het met Max Scheler te zeggen⁵. Als we de gedachte van Scheler overnemen en stellen dat "het berouw naast, zelfs dank zij zijn negatieve, verwerpende functie ook een positieve, bevrijdende, opbouwende functie (heeft)", dan moeten we aannemen dat Macbeth geen berouw kent, aan het volledige berouw niet toekomt. Hiervoor vinden we misschien een verklaring in de speculatieve reflecties op het symbolische. Een 'Wiedergeburt' is voor Macbeth niet weggelegd omdat hij het ultieme voor zichzelf heeft gedood, omdat hij het onherroepelijke heeft gedaan. In de scheleriaanse zin is het berouw ethisch en religieus:

Reeds zuiver ethisch gezien is het berouw een vorm van *zelfgenezing* van de ziel, ja de enige weg tot herwinning van haar verloren gegane krachten. In religieus opzicht is het berouw nog veel meer: de natuurlijke act, welke God de ziel inbouwde, om tot Hem terug te keren in die gevallen, waarin zich de ziel van Hem verwijderde⁶.

Het berouw heeft een existentieel-historische dimensie die erin bestaat zich over het eigen verleden te buigen teneinde de verrichte breuk voor de toekomst te herstellen. Welnu, dit schijnt Macbeth uiteindelijk te weigeren of niet te kunnen. Als hij dit niet kan, en zo lijkt dit op het eerste gezicht, dan zit hij in de wroeging opgesloten. Dit is immers een toestand waarin iemand verkeert die in geen enkel opzicht aan een mogelijke revalidatie gelooft. In religieuze termen: wanneer alle hoop op genade en heil wordt uitgesloten. Weigert hij echter de revalidatie, de genade en het heil, dan begeeft hij zich in de verharding.

Macbeths wroeging lijkt op het eerste gezicht door onmacht ingegeven. Nadat Macduff zijn koning badend in het bloed heeft ontdekt, roept de moordeenaar uit:

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. (II, 3, 89-94).

Dit ligt volledig in het verlengde van het al geciteerde vers "To know my deed, 'twere best not know myself" (II, 2, 72), een vers waarvan we de betekenis niet uitsluitend in een psychologische zin begrijpen, maar in een spiritueel perspectief. Hij ziet het onheil van de situatie waarin er geen 'blessed time' meer is, noch 'renown' of 'grace', uit het zopas geciteerde fragment. In een bestaan waarin het leven niet meer in de kosmische harmonie en sacraliteit is opgenomen, is er geen gelukzaligheid of genade meer; daardoor wordt het leven zinloos. De redelijke grond voor en de symbolische bestemming van het handelen gaan verloren.

Macbeth vindt in de Natuur geen steun; op de duur raakt hij doodvermoed onder de druk van de kosmische krachten. Niet zonder enige revolutie zegt hij:

I'gin to be aweary of the sun,
And wish th'estate o'th'world were now undone. (V, 5, 49-50).

Die vermoeidheid drukt hij ook in die schitterende, welbekende, alleenspraak uit, toppunt in de poëzie van de moedeloosheid:

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. (V, 5, 19-28).

In die moedeloosheid is het einde in zicht, ook het einde van de begoochelingen over de gang van de wereld. In de illusie dat de andere krachten aan zijn zijde zouden staan (hij consulteerde de 'Weird Sisters'), hoorde hij wat hij wou horen: dat hij zou kunnen leven 'against the use of nature', voor hem een onkwetsbaar bestaan, onoverwinnelijk en dus eigenlijk eeuwig. Men zegt hem:

(...) laugh to scorn
The power of man, for none of woman born
Shall harm Macbeth. (IV, 1, 79b-81)

en ook:

Macbeth shall never vanquish'd be, until
Great Birnam wood to high Dunsinane hill
Shall come against him. (IV, 1, 92-94a)

Macbeth wordt wél verslagen. Macduff die hem zal doden en onthoofden, heeft een 'onnatuurlijke' geboorte gekend ("Macduff was from his mother's womb/Untimely ripp'd", V, 8, 15-16) en het woud is toch naar 'high Dunsinane hill' opgetrokken, want het optrekkende leger van Malcolm heeft zich met de takken van het bos getooid om gecamoufleerd Macbeths burcht onopgemerkt te benaderen. Hier krijgt de strijd tegen het kwaad, verpersoonlijkt in Macbeth, toch de medewerking van de Natuur.

Bij wijze van besluit kunnen we stellen dat Shakespeare in *Macbeth* in zijn metaforiek een beroep doet op mythische vormen die met de dagdagelijkse menselijke handelingen een parallellisme vertonen. Deze vormen putten inspiratie en materiaal uit het aanwezig archaische in het cultureel erfgoed, dit is het existentieel-historisch-oorspronkelijke; dit behoort, bij wijze van spreken, tot de oudste lagen van het menselijk bewustzijn, alsof dit het meest eigenlijke in en van het menselijke is,

dat wat uit het leven van de mens niet kan worden weggedacht, waarop hij steeds terugvalt. Het archaische is het archetypische, waarop het patroon van al het menselijke wordt geborduurd.⁷

Dit is Cornelis Verhoevens omschrijving van het archaische. Shakespeares *Macbeth* vertoont nu zo'n mythisch-archaisch parallellisme omdat deze tragedie, zoals we hebben aangetoond, in haar allegorisch-metaforische uitbeelding een kosmische dimensie geeft aan de hemelgerende gedragingen, handelingen, overwegingen en strevingen van de protagonisten Macbeth en zijn Lady. In dit wereldbeeld leeft de mens niet alleen op aarde of leeft hij niet exclusief in een aards perspectief, maar hij participeert ook aan

het ritme van de natuur of de kosmos in zoverre dit het menselijke bestaan mee bepaalt en als zodanig ervaren wordt.⁸

NOTEN

- 1 We maken hier gebruik van de *The Arden Shakespeare*, verzorgd door Kenneth Muir (Londen: Methuen, 1973)
- 2 We maken hier gebruik van de nieuwe vertaling van Het Nederlandsch Bijbelgenootschap (Amsterdam, 1955).
- 3 Cornelis Verhoeven, *Het grote gebeuren*, Utrecht, 1966, pp. 45 e.v.
- 4 Rudolf Otto, *Het heilige*, Hilversum, 1963.
- 5 Max Scheler, *Reue und Wiedergeburt*, in: *Vom Ewigen im Menschen* (G.W..5), Bern/München, 1968(5), p. 30.
- 6 *Ibidem*, p. 33.
- 7 Cornelis Verhoeven, *Symboliek van de voet*, Best, 1998, p. 81.
- 8 Cornelis Verhoeven, *Het grote gebeuren*, Utrecht, 1966, p. 45.

EEN FILOSOFISCHE NACHTMERRIE IN ATHENE EN ROME¹

Henk E.S. WOLDRING

Shakespeares tragedies *Timon van Athene* en *Julius Caesar* bevatten een filosofisch schrikbeeld van de situatie waarin Athene, respectievelijk Rome zich bevinden. *Timon van Athene* heeft als achtergrond het in politiek en moreel verval geraakte Athene dat de lessen van Aristoteles is vergeten en dat aan het scepticisme ten prooi is gevallen. *Julius Caesar* vertolkt de situatie in Rome waarin de strijd om de macht geen kans geeft aan Cicero, de zoekter naar de 'ware grond'. Na de nachtmerrie is het in beide steden moeilijk te ontwaken.

Athene in verval

De achtergrond van Shakespeares tragedie *Timon van Athene* is de stad Athene in de tweede helft van de vierde of in de derde eeuw voor het begin van onze jaartelling. In de vijfde eeuw en de eerste decennia van de vierde eeuw werd Athene nog gekenmerkt door politieke macht en economische bloei. Als echter egoïstische belangen en partijschappen de overhand krijgen, is desintegratie van de stad het gevolg. De meeste burgers van Athene blijken geen zorg te hebben voor het algemeen welzijn, tenzij zij er zelf voordeel bij hebben - een situatie die volgens Aristoteles het voortbestaan van de *polis* bedreigt. Ook vriendschappen blijken in die situatie elk moreel gehalte te missen. Aanvankelijk is Timon een rijke Atheense burger die, wanneer hij in geldnood raakt, door zijn 'vrienden' in de steek wordt gelaten. Timon blijkt niets te weten van het onderscheid dat Aristoteles heeft gemaakt tussen voordeelvriendschap, pleziervriendschap en ware vriendschap. Timon heeft veel vrienden die van hem profiteren en die plezier met hem maken, maar omdat hij zelfkennis noch mensenkennis heeft, ontbreekt het hem aan een ware vriend. *Ware* vriendschap is gerelateerd aan de deugd dat mensen voor elkaar het moreel goede nastreven. Zij streven het goede na voor de ander omwille van de ander en dus niet primair vanwege een te verkrijgen voordeel of plezier. Zij hebben veel gemeenschappelijke activiteiten en zij hebben een vertrouwelijke omgang in spreken en zwijgen, in gedachten en gevoelens. *Ware* vriendschap is uiteraard plezierig en kan ook voordelig zijn, maar zij is primair een vorm van liefde voor de ander omwille van de ander.