

97H. 37880

Prof. dr. H. Van den Enden

DE TRAGIEK VAN HET KWAAD.

EEN ETHICOLOGISCHE HERMENEUTIEK

VAN DE RELIGIEUZE SYMBOLIEK IN

'MACBETH' VAN WILLIAM SHAKESPEARE

IN DE FILMVERSIE VAN

ROMAN POLANSKI - *Tweede deel*

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

SEMINARIE VOOR ESTHETICA
EN KUNSTFILOSOFIE
Blandijnberg 3 - GENT

1 9 8 1

Faculteit der Letteren & Wijsbegeerte
Rijksuniversiteit Gent

978.37880

T W E E D E D E E L

DE INTERPRETATIE VAN POLANSKI'S 'MACBETH' IN HET PERSPECTIEF
VAN EEN PSYCHOLOGIE, EEN METAFYSICA EN EEN ETHICOLOGIE VAN DE
IMMORELE ACTIE, VAN HET FEILEN EN VAN DE REVOLTE

UNIVERSITEITSBIBLIOTHEEK
GENT

I N L E I D I N G

1. Algemene opmerking

In de uiteenzettingen, die nu volgen, willen we aantonen dat Shakespeares Macbeth, hier bekeken en bestudeerd in de Polanski-vertolking, een symbolisch werkstuk is dat ethicologische aandacht verdient. Om dit aan te tonen, willen we, vooraleer naar de duiding over te stappen, nog eerst eens kort enkele algemene karakteristieken van onze vooropstellingen en van onze werkwijze aanstippen.

Als een ethicoloog een kunstwerk als Macbeth (of De gebroeders Karamazov of Misdaad en straf van Dostojevski) wil bestuderen, ervaart hij het grote voordeel dat zo'n werken kunnen bieden: hij wordt geconfronteerd met een voorbeeld van een immoreel handelende persoon, waardoor hij een fenomenologie zou moeten kunnen maken van de immorele daad vanuit een soort observatiepost op de zich voltrekkende ongeoorloofde daad. Bij wijze van spreken ziet hij Macbeth en Lady Macbeth aan het werk. Hieruit volgt dat de ethicoloog met een gesitueerde daad geconfronteerd wordt. Dit lijkt ons trouwens ontzettend belangrijk. Is het immers niet zo dat we, vooraleer een daad als ethisch te kunnen beoordelen, hem precies niet mogen isoleren van alle contextuele omstandigheden? Kan het niet juist een ethicologische eis zijn de daad-in-situatie te willen kennen? We geloven niet een ethisch oordeel te kunnen uitspreken of een toestand als ethisch te kunnen beschrijven indien we slechts over de informatie zouden beschikken van de volgende mededeling: 'Macbeth doodde Duncan'. Indien we slechts dit zouden weten, dan zou deze zin zonder moeite formeel kunnen vertaald worden als 'A doodde B'. Zonder contextuele beschrijving zijn Macbeth en Duncan willekeurige namen en het verband waarin ze hier zijn opgenomen, is niet vatbaar voor een ethische beoordeling. Voor de ethicologische beschrijving van het morele gebeuren moeten we over een kennis van de situatie beschikken met een minimum aan onbekenden of aan variabele factoren. Indien we 'Macbeth doodde Duncan' kunnen vertalen als 'A doodde B', dan kunnen we dat slechts als we over geen enkele

bijkomende informatie beschikken, niet weten wie Macbeth en Duncan zijn, en over de omstandigheden van het doden alleen maar in het duister tasten. Door een psychologische en metafysische duiding weten we echter meer. Als we Macbeth aan het werk zien, kunnen we ons de vragen stellen: 'wat heeft hij gedaan?', 'wat is hem overkomen?' en 'in wat voor een wereld leeft hij?'. Door juist deze vragen zo volledig mogelijk te beantwoorden, willen we weten wie Macbeth en Duncan zijn en wat ze vertegenwoordigen.

Als een psychologische interpretatie erin bestaat Macbeth en Duncan te personaliseren, dan is het de bedoeling met de metafysische duiding doorheen een 'ontcijfering' van de religieuze symbolen het particuliere domein van de personalisering te overschrijden in het perspectief van de onthulling van de universele dimensie van de personalisering. Op die manier zijn Macbeth en Duncan helemaal geen willekeurige variabelen meer, maar concrete, gesitueerde personen. En de daad, of preciezer: de daden die we Macbeth zien stellen, zijn dan ook geen willekeurige en/of geïsoleerde actiesegmenten, maar handelingen waarvan de betekenis met een hele wereld verbonden is. We kunnen hier gewagen van een kosmologie van de immoraliteit.

Door deze tweevoudige benadering van de ethische werkelijkheid van Macbeth, namelijk de psychologische en de metafysische, krijgen we de kans in onze ethicologische reflectie ook meerdere betekenisniveaus te bereiken. Als de concrete ethicologische interpretatie van de Macbeth-duiding erin kan bestaan - en dit lijkt ons de eerste taak - de impliciet aangewende en nog niet gedefinieerde concepten, die in de duidingen onvermijdelijk binnensluiten, te articuleren en in een nieuwe coherentie te thematiseren, dan zullen die verschillende betekenisniveaus hun specifieke rol spelen. Dit zal ons trouwens toelaten een onderscheid - daarom nog geen scheiding - te maken tussen de psychologie en de metafysica van de immoraliteit. Er kan inderdaad van geen scheiding tussen psychologie en metafysica van de immoraliteit sprake zijn, aangezien we - en op deze conclusie willen we nu al vooruit lopen - uiteindelijk zullen stellen dat de psychologie van de immoraliteit haar voldoende grond in de metafysica vindt.

hoe?
redus

in de tekst
tekst?

1149
116
046,
142

2. Onze notie van psychologie

De psychologie die we in onze duiding hanteren, moet in die mate beschrijvend zijn dat ze ons inzicht kan verschaffen in de motivaties en reacties bij de concrete daden van Macbeth. We moeten de moord op Duncan kunnen begrijpen, zoals we trouwens ook moeten kunnen inzien dat Macbeth voor zichzelf redenen had om Banquo en de familie van Macduff te vermoorden. De psychologie kan zich nu niet beperken tot de verklarende beschrijving van de bewuste activiteiten onmiddellijk om en rond de fatale aanslag. Aan de acties, zoals motieven in het overleg of reacties op een toestand, gaat een toestand vooraf waarin deze acties of handelingen ingebed zijn, en deze toestand vooronderstelt ook een geaardheid. Als we hier de agerende instantie het ik noemen dat als uitvoerende coördinator van het bewustzijn en als operator van de bewustzijnsinhouden optreedt, dan bezit dit ik niet alleen een wijze van ageren, maar ook een hoedanigheid of een aard die deze wijze van ageren richt, stimuleert, kanaliseert, kleurt en uiteraard ook mogelijk maakt. Het ik is hier dus de bewuste uitvoerende instantie van het zelf. We nemen verder aan dat dit ik door andere dimensies van het zelf beïnvloed wordt: de verdrongen en vergeten inhouden in de onderbewuste sfeer, de aandriften en instincten in de onbewuste sfeer, enzovoort. In onze psychologie is het studie-object het ik, of het uitvoerende orgaan van het zelf van Macbeth, in betrekking met de verschillende dimensies van dit zelf. Macbeth is dan de handelende persoon met bepaalde aspiraties, ambities, mogelijkheden, motivaties, reacties, strevingen en *begeerten*, die de mogelijkhedenvoorwaarden voor het concrete (ethische) handelen uitmaken. Dit zijn allemaal psychische mechanismen die we niet als dusdanig zullen bestuderen en die we niet in het kader van een algemene psychische wetmatigheid ter sprake brengen. Het is hier trouwens niet onze bedoeling een algemene en systematische psychologie uit te bouwen, maar wel een psychologie te beoefenen in het perspectief van een inzicht in de voorwaarden tot het ethische handelen. De psychologie die hier werkzaam zal zijn, kan dan een ethicologische psychologie genoemd worden. Dat wil concreet zeggen dat de ethische realiteit, met zijn componenten van vrijheid, norm- en waardebesef, voorondersteld wordt en dat de beschreven

of te beschrijven psychische mechanismen op deze ethische realiteit betrekking hebben. Daarbij willen we er de lezer aan herinneren dat wij deze morele werkelijkheden, zoals berouw, kwaad, edelmoedigheid, altruïsme of verantwoordelijkheidsbesef niet tot psychische of psycho-sociale mechanismen reduceren. Het ethische heeft haar eigen autonomie en de psychologie die we hier hantieren, staat in functie van de ethische eigenheid. Als wij bijvoorbeeld de motivatie voor een bepaalde streving beschrijven, dan kan dit slechts met inachtneming van de inhoud van die motivatie. In het vlak van de ethicologische psychologie moeten we kunnen spreken over de egoïstische motivaties in de streving naar een ongeoorloofde macht. Dit lijkt ons trouwens niet in strijd met een toegepaste empirische psychologie die in haar vooropstellingen de in haar onderzoeksveld vigerende waardebelevingen 'au sérieux' neemt. Ook de empirische psychologie kan in de concrete gevalstudie spreken over edelmoedige motieven en kwade neigingen als in de bestudeerde belevingswereld edelmoedigheid en kwaad als erkende realiteiten worden aanvaard. In het onderzoek is ^{minstens} een minimale participatie aan en concordantie met het onderzoeksveld geboden. De onderzoeker moet dan ook opereren met de ontdekte realiteiten. Dit laat zich in onze Macbeth-studie zeker toepassen als we de term 'kwaad' gebruiken: immers in Macbeths belevingswereld, waarin zich bepaalde motieven en neigingen ontwikkelen, is de 'eigenschap' kwaad een door Macbeth en Lady Macbeth aanvaarde realiteit. De genoemde ethische werkelijkheden, zoals kwaad en edelmoedigheid, zijn in de dramatische situatie zeker geen psychische mechanismen, maar metafysische realiteiten. Zij hebben wel een onderbouw of infrastructuur die men een psychisch systeem kan noemen en het is dit systeem dat de empirische menskunde kan bestuderen, terwijl ze ondertussen de eigenheid van het ethische niet reduceert. Op die manier ook kunnen we proberen het gesitueerd-zijn van de ethische werkelijkheden te begrijpen (1).

(1) Zie onder meer Stephan Strasser, Fenomenologie en empirische menskunde, pp. 170 e.v.; ook onze inleiding, supra, pp. 26-35.

We kondigen hier een psychologie aan. Hiermee bedoelen we niet de empirische psychologie van de moraliteit waarin men de mechanismen achter bepaalde 'fenomenen' in een gegeven maatschappij in kaart wenst te brengen en waarin men onder meer nagaat in welke mate bepaalde concepten van altruïsme, weerstand tegenover verleidingen en egoïsme in het empirisch descriptief gedrag terug te vinden zijn (1). Hiermee bedoelen we ook niet dé psychologie van bijvoorbeeld de immorele actie in het algemeen, maar alleen de tragisch belichaamde psychische wereld die we in Macbeth ontdekken.

Ook het begrip immoraliteit definiëren we nog niet. Dit is voorlopig niet nodig. Uit de analyse van de belevingswereld van Macbeth, Lady Macbeth en de mensen rondom hen, kunnen we afleiden dat zij een ervaring van overtreding van het behoren kennen. We willen dit even kort illustreeren met een voorbeeld, gelicht uit de deliberatie vóór de moord op Duncan: "Besides, this Duncan/Hath borne his faculties so meek, hath been/So clear in his great office, that his virtues/Will plead like angels, Trumpet-tongu'd, against/The deep damnation of his taking-off;/And Pity, like a naked new-born babe,/Striding the blast, or heaven's Cherubin, hors'd/Upon the sightless couriers of the air,/Shall blow the horrid deed in every eye,/That tears shall drown the wind. - I have no spur/To prick the sides of my intent, but only/Vaulting ambition, which o'erleaps itself/And falls on th'other side"(12.d./I.7.16b-28a).

Wat Macbeth over het ongeoorloofde van zijn plannen denkt, en wat de anderen over zijn praktijken oordelen, dat kunnen we voorlopig Macbeths immoraliteit noemen. Op die manier trachten we de verschillende personages interpretatief te begrijpen. Ook op die manier passen we Paul Ricoeurs visie op de praktijk van het duiden toe: "Notre tâche, dans le cadre d'une telle phénoménologie, est de répéter ('re-enacting') en nous-mêmes la confession du mal pour en dégager les visées. Le philosophe adopte, par sympathie et en imagination, les motivations et les inten-

(1) Derek Wright, The Psychology of Moral Behaviour. Harmondsworth. Penguin, 1971.

tions de la conscience confessante; il ne 'sent pas', il 'ressent', sur un mode neutralisé, sur le mode du 'comme si', ce qui a été vécu par la conscience confessante"(1). Op die manier nemen we de ons gegeven ethische realiteit ernstig, eerbiedigen ^{het} we / fenomenen. Natuurlijk is ons oordeel hiermee nog niet uitgewerkt en nog minder gejustifieerd. Een en ander komt later wel, aangezien we van oordeel zijn dat een ethicologie ook de ruimte moet kunnen open laten voor een stellingname.

3. Onze notie van metafysica

Zoals aangekondigd willen we hier meer dan een duiding van de Macbeth-tragedie vanuit het gezichtspunt van de ethicologische psychologie. We hebben ook een metafysica op het oog. We houden ons hier aan een zeer algemene omschrijving van metafysica. Metafysisch is de verhouding van de mens ten opzichte van wat hij als het ultieme ervaart. Dit ultieme (of het 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 ervaren wordt; het ultieme is datgene wat in geen enkel opzicht mag genegeerd of geschonden worden. Het is dan de hoogste (of diepste) waarde en al wat ermee verbonden wordt of is, heet dan sacraal. Dit ultieme is tegelijk transcendent en immanent; transcendent, omdat het niet identisch is met de mens in zijn totaliteit als empirisch wezen, maar deze mens 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 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 'transcendentie' en 'immanentie' is de basis van het verlangen naar het absolute, transcendente of ultieme; deze spanningsverhouding is tevens de bron van een ethisch of moreel gekleurd onderscheid tussen sacraal en profaan.

(1) Paul Ricoeur, Le conflit des interprétations, p. 417.

We beschrijven hier de begrippen 'metafysica' en 'het ultieme' uitdrukkelijk heel ruim en algemeen. We menen hiermee tegemoet te komen aan een brede consensus. Deze algemene bepaling en vage definiëring laat ons ook gemakkelijker toe een kader te schetsen waarin we de symbolische betekenis van de Macbeth-tragedie kunnen articuleren. Als Macbeth de wetten van het geoorloofde overtreedt dan ervaart hij dat hij, zoals al uit het hierboven opgenomen citaat blijkt, ingaat tegen datgene wat hem overtreft. We kunnen in dat verband gewagen van een schending van het metafysische, namelijk "de hogere krachten en wetten, die de (mense-lijke) groei reguleren"(1). Het metafysische verwijst hier naar een orde die de laatste of ultieme werkelijkheid, datgene wat niet geschonden mag worden, bewaart. Deze orde stijgt boven Macbeths bestaan uit. Als we deze orde nu metafysisch noemen, dan is dat in overeenstemming met de oude traditie waarin men het metafysische datgene noemt dat boven het natuurlijke of het fysische uitstijgt (2). Dit brengt ons toch enigszins tot een problematiek die traditioneel in de metafysica als 'wetenschap' bestudeerd werd, namelijk de verhouding van de eindige mens tot het oneindige. Als de eindige mens Macbeth de fundamentele orde schendt, dan stelt hij zich in een (negatieve) verhouding tot het transcendente. Welnu, in dit opzicht komt ons begrip van het metafysische ook overeen met wat Emmanuel Lévinas eronder verstaat. Deze Franse wijsgeer schrijft: "Le désir métaphysique tend vers tout autre chose, vers l'absolument autre, (...) il désire l'au-delà de tout ce qui peut simplement le compléter. (...) Le désir est absolu, si l'être désirant est mortel et le Désiré, invisible. (...) Le Désir est désir de l'absolument Autre. En dehors de la faim qu'on satisfait, de la soif qu'on étanche et des sens qu'on apaise, la métaphysique désire l'Autre par delà les satisfactions, sans que, par le corps aucun geste soit possible pour diminuer l'aspiration, sans qu'il soit possible d'esquisser aucune caresse connue, ni inventer aucune caresse nouvelle. Désir sans satisfaction qui, précisément, entend l'é-

(1) C.A. van Peursen, Strategie van de cultuur. Amsterdam. Elsevier, 1970, p. 52.

(2) cf. L. de Raeymaeker, De metafysiek van het Zijn. Antwerpen. Standaard Boekhandel, 1944, pp. 8 e.v.; D.M. de Petter, Naar het metafysische. Antwerpen. De Nederlandsche Boekhandel, 1972, pp. 12-26.

~ beperkend
voldoende helder
te trek

dat
naar schijnt

W

loignement, l'altérité et l'extériorité de l'Autre. Pour le Désir, cette altérité, inadéquate à l'idée, a un sens. Elle est entendue comme altérité d'Autrui et comme celle du Très-Haut. La dimension même de la hauteur est ouverte par le Désir métaphysique. Que cette hauteur ne soit plus le ciel, mais l'Invisible, est l'élévation même de la hauteur et sa noblesse.(...) Cette extériorité absolue du terme métaphysique, l'irréductibilité du mouvement à un jeu intérieur, à une simple présence de soi à soi, est prétendue, sinon démontrée par le mot transcendant. Le mouvement métaphysique est transcendant et la transcendance, comme désir et inadéquation, est nécessairement une transcendance. La transcendance par laquelle le métaphysicien le désigne, a ceci de remarquable que la distance qu'elle exprime - à la différence de toute distance - entre dans la manière d'exister de l'être extérieur. Sa caractéristique formelle - être autre - fait son contenu. De sorte que le métaphysicien et l'Autre ne se totalisent pas. Le métaphysicien est absolument séparé"(1). Hier manifesteert zich voor Lévinas ook het religieuze en de idee van het oneindige.

"Nous proposons d'appeler religion le lien qui s'établit entre le Même et l'Autre, sans constituer une totalité"(2), bijgevolg is de scheiding tussen beide 'polen' oneindig: "L'idée de l'Infini suppose la séparation du Même par rapport à l'Autre.(...) Si (...) la séparation est nécessité par la production de l'Infini débordant son idée et, par là, séparé du Moi habité par cette idée (idée inadéquate par excellence) - il faut que cette séparation s'accomplisse en Moi d'une façon qui ne soit pas seulement corrélatrice et réciproque de la transcendance où se tient l'infini par rapport à son idée en moi, il faut qu'elle n'en soit pas seulement la réplique logique, il faut que la séparation du Moi à l'égard de l'Autre, résulte d'un mouvement positif. (...) Une séparation du Moi (...) s'impose à la méditation au nom d'une expérience morale concrète - ce que je me permets d'exiger de moi-même, ne se compare pas à ce que je suis en droit d'exiger d'Autrui. Cette expérience morale, si banale, indique une asymétrie métaphysique: l'impossibilité radicale de se voir du

(1) Emmanuel Lévinas, Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité. Den Haag. Martinus Nijhoff. 1980(4), pp. 3-5.

(2) Ibidem, p. 10.

dehors et de parler dans le même sens de soi et des autres; par conséquent aussi l'impossibilité de la totalisation. Et, sur le plan de l'expérience sociale, l'impossibilité d'oublier l'expérience intersubjectieve qui y mène et qui lui prête un sens"(1).

Wat heeft dit nu met Macbeth te maken en met de idee van het metafysische die we hier voorstellen? Heel veel. Een metafysische analyse en duiding dringt zich hier op, omdat Macbeth, als de eindige mens die Duncan vermoordt, juist alles vertegenwoordigt wat tegen 'le Désir métaphysique' en 'la Transcendance' ingaat. De orde, die hier niet als een totaliserend systeem moet gezien worden, maar als een hem constituerende oneindigheid, verwerpt hij of aanvaardt hij niet, tenzij door zich die oneindigheid eigen te maken. Het métaphysische; datgene wat van de mens oneindig verwijderd is (2), en dus onbereikbaar, wil Macbeth overeren.

Met Lévinas' opvatting hebben we echter toch enkele moeilijkheden wanneer hij het mythische, de mutos, en het sacrale buiten het metafysische wil houden (3). We geloven niet dat de omgang met het sacrale als expressie van het metafysische verlangen op een idolatrie en op een opheffing van het oneindige transcendentie moet uitmonden. We blijven heel gevoelig voor de visie van Mircea Eliade die het sacrale omschrijft in tegenstelling tot het profane (4). Een sacraal object openbaart het numineuze, dit is: wat zich als het geheel andere onderscheidt, "het volkomen en totaal andere: het vertoont geen gelijkenis met iets menselijks of kosmisch; de mens ervaart in relatie ermee het besef van zijn niets-zijn, van 'slechts een schepsel' en - om de woorden die Abraham tegen de Heer sprak te gebruiken - niet meer dan 'stof en as'(Genesis, 18:27) te zijn"(5). Een heilig object is niet heilig omwille van het object, maar omwille van de hiërofanie, dat wil zeggen: iets heiligs toont zich aan ons (6).

(1) Ibidem, pp. 23-24; zie ook Theo de Boer, Tussen filosofie en profetie: de wijsbegeerte van Emmanuel Lévinas. Baarn. Ambo, 1976, pp. 33-47; Stephan Strasser, Jenseits von Sein und Zeit. Eine Einführung in Emmanuel Lévinas' Philosophie. Den Haag. Martinus Nijhoff, 1978, pp. 15-18.

(2) Jean Wahl, Traité de Métaphysique. Parijs. Payot, 1968(1953), p. 640: cf. in verband met het absolute.

(3) Totalité et Infini, pp. 49-52.

(4) Mircea Eliade, Het heilige en het profane, p. 12.

(5) Ibidem, p. 11.

(6) Ibidem, p. 12.

Daartegenover vinden we de inhoud van de notie van metafysica bij Maurice Merleau-Ponty toch wat te zwak en zelfs te egolo-
gisch, teveel op het ik toegespitst, ook teveel op een integra-
tie uit van het transcendente in het immanente: "Il y a métaphy-
sique à partir du moment où, cessant de vivre dans l'évidence
de l'objet (...) nous apercevons indissolublement la subjectivi-
té radicale de toute notre expérience et sa valeur. Notre expé-
rience est nôtre, cela signifie deux choses: qu'elle n'est pas
la mesure de tout être en soi imaginable, - et qu'elle est ce-
pendant coextensive à tout être dont nous puissions avoir no-
tion. Le fait métaphysique fondamental est ce double sens du
coqito: je suis sûr qu'il y a de l'être, - à condition de ne
pas chercher une autre sorte d'être que l'être-pour-soi"(1).
Het metafysische bij Merleau-Ponty impliceert een notie van
transcendentie als hij gewaagt van 'la subjectivité radicale',
maar deze subjectiviteit is niet meer zo radicaal als de erva-
ring 'coextensive à tout être' is. Hier manifesteert ^{zich} een voor
ons te sterke vermenging ^{van} transcendentie en immanentie.
Hij blijft natuurlijk gevoelig voor de wereld en voor de ander
die zijn zelf overschrijden. Past de Franse fenomenoloog
deze ^{betekenis} van het metafysische en het transcendente in en buiten de
mens toe op de beoefening van de menswetenschappen, dan kunnen
zij ook niet vreemd zijn aan het concrete bestaan dat elke mens
leidt. Merleau-Ponty waarschuwt er echter terecht voor van het
metafysische geen stelsel te maken waarin het absolute als een
apriorische constructie zou vastgeankerd zitten. Niettemin
krijgt het absolute z'n plaats als een (eventuele) concrete
waardebeleving. In dit verband maakt Merleau-Ponty wel een on-
derscheid dat wij niet maken: voor hem is het absolute het te-
gengedeel van het metafysische, namelijk het dogmatiseren van het
eindige zijnde, terwijl de contingentie van alles wat bestaat
de voorwaarde is tot een metafysische kijk op de wereld (2). Wij
maken dit onderscheid niet, omdat voor ons het absolute per de-
finitie transcendent is en dus niet met het eindige zijnde kan
verward worden. Wat wij het absolute zouden noemen, vindt zijn

(1) Maurice Merleau-Ponty, Sens et non-sens. Parijs. Nagel. 1966

(5), pp. 163-164.

(2) Ibidem, p. 168.

equivalent in Merleau-Ponty's gebruik van de notie 'God' die voor hem de betekenis heeft van "une idée au sens kantien et restrictif du mot, - terme de référence d'une réflexion humaine qui, considérant ce monde tel qu'il est, précipite dans cette idée ce qu'elle voudrait qui fût. Un Dieu, (...), qui ne soit pas seulement pour nous, mais pour soi, la métaphysique ne peut le chercher qu'en arrière de la conscience, en-deçà de nos idées, comme la force anonyme qui soutient chacune de nos pensées et de nos expériences. A ce point, la religion cesse d'être une construction conceptuelle, une idéologie, et rejoint l'expérience de la vie interhumaine. C'est la nouveauté du christianisme comme religion de la mort de Dieu de récuser le Dieu des philosophes et d'annoncer un Dieu qui assume la condition de l'homme"(1).

De metafysica die we hier dus hanteren staat wel dichter bij Lévinas dan bij Merleau-Ponty, maar wil ook rekening houden met de verworvenheden van de hermeneutiek en van de godsdienstfenomenologie. Soepel toegepast moet zij ons zeker toelaten het metafysische in de belevingswereld van Macbeth te ontdekken. Het is dus geenszins onze bedoeling een stelsel toe te passen of een systeem op te stellen, maar wel meer inzicht te verkrijgen in wat Merleau-Ponty 'l'expérience de la vie interhumaine' noemt, maar dan toch wel wat in de richting van Lévinas geïnterpreteerd. In concreto wil dit zeggen dat we met betrekking tot Macbeths moraliteit willen peilen naar wat Edgar de Bruyne destijds 'de diepere zin van de zedelijkheid' noemde (2). Zonder de methode van deze Gentse wijsgeer over te nemen, kunnen we wel, filosofisch geformuleerd stellen, dat wij een grondrealiteit vooronderstellen die de positief-ethische praktijk doorstraalt. De metafysica van het ethische dan een reflectie over deze grondinspiratie en over de transcendentiaal gedachte implicaties van het ethische handelen, "beschouwd in verband met de absolute, bovenmenselijke realiteit die ten grondslag ligt aan alle werkelijkheid en meer bepaald aan geheel het ethische"(3). Welke die

(1) Ibidem, pp. 168-169.

(2) Edgar de Bruyne, Ethica III: De diepere zin van de zedelijkheid. Antwerpen. Standaard Boekhandel, 1936.

(3) Ibidem, p. 473.

grondslag is, kunnen we hier niet verder uitwerken, maar filosofisch geformuleerd kunnen we wel algemeen stellen dat zij een postulaat van de kritische reflectie ^{is}; het bestaan ervan - bijvoorbeeld opgevat als Gods existentie - valt op theoretische gronden niet te bewijzen. In dat verband aanvaarden we Kants visie uit de Kritik der praktischen Vernunft (1). Nogmaals, we vertrekken hier van geen afgesloten metafysica-stelsel, maar van enkele basisnoties. Wat het metafysische in Macbeth uiteindelijk is, zal uit de concrete hermeneutische arbeid moeten blijken. Niettemin moeten we, om het metafysische te ontdekken de mogelijkheid van de metafysische dimensie vooropstellen, zonet blijven we voor de diepere zin van het zedelijke blind.

4. Onze notie van de hermeneutiek van het symbolische

Het is nu in de 'ontcijfering' van de religieuze symboliek van Macbeth dat we het metafysische zullen ontdekken. Dat wil zeggen dat wat in een 'eerste' begrijpende lectuur van Macbeth te voorschijn komt, als de manifeste betekenis gezien wordt en bijgevolg de eerste intentionaliteit van de tekst is. Er is vervolgens een tweede intentionaliteit, namelijk de geassocieerde, figuurlijke of latente betekenis. De eerste intentionaliteit of betekenis kan voor de hand liggen of het evidente resultaat zijn van gegeven suggesties. De psychologische interpretatie die we zullen schetsen, situeert zich vaak binnen de karakteristieken van de eerste betekenis. De lezer krijgt hier een antwoord op de vraag 'wat hebben Macbeth en Lady Macbeth gedaan en hoe zijn ze ertoe gekomen dit te doen?' dat zo bevredigend is alsof het het niveau haalt van een ernstige reportage. De Shakespeare-tekst en de Polanski-vertolking zijn voldoende suggestief of transparant om op zo'n vraag een antwoord te geven - ofschoon discussie en alternatieve interpretaties nooit uitgesloten blijven. Als men echter het symbolische karakter van de geanalyseerde structuur vooropstelt, dan vooronderstelt men een transparantie naar een tweede intentionaliteit of betekenis. Dan is er sprake van een suggestie van een surplus karakter in de eerste intentionaliteit.

(1) Immanuel Kant, Kritik der praktischen Vernunft. Stuttgart. Reclam, 1970, pp. 197-209.

teit dat meebrengt dat we de tweede intentionaliteit doorheen de eerste moeten ontcijferen zonder dat we echter ooit in staat zijn tot een absolute vertaling. Het is nu in deze tweede intentionaliteit dat zich het metafysische manifesteert.

Onze duiding van Macbeth zal nu moeten tegemoet komen aan de eisen die Ricoeur aan de interpretatie van het authentieke symbool stelt. In dat perspectief zullen we immers aandacht moeten schenken aan de kosmische, onirische en poëtische dimensie van de Macbeth-symboliek. In concreto betekent dit dat we een beroep zullen moeten doen op bepaalde verworvenheden van de godsdienstfenomenologie, van de interpretatietechnieken van de psychoanalyse en van de poëtië van de metaforisatie. Op die manier hopen we te kunnen aantonen dat een kunstwerk zoals Macbeth een exemplarische en geprivilegieerde 'plaats' is waarin nieuwe gestalten en betekenissen kunnen ontstaan die ons iets over het kwaad leren. Dit kunstwerk als symbolische vormgeving bij uitstek is de synthese van de verbeelding, waarin de onirische, kosmische en poëtische wereld tot een geheel wordt verwerkt, waar verleden en toekomst een eenheid vormen en waar de persoonlijke symboliek kans maakt op een exemplarische, en daarom universele en omnitemporale, boodschap.

Onze tegelijk psychologische en metafysische interpretatie van Macbeth willen we in het perspectief van de drie initiaal gestelde vragen formuleren: i) wat hebben Macbeth en Lady Macbeth gedaan? ii) wat is hen overkomen? iii) in wat voor een wereld leven zij?

Op de eerste vraag kunnen we heel concreet antwoorden vanuit een eerste 'lectuur': Macbeth en Lady Macbeth hebben Duncan vermoord. Maar hierbij komt in een psychologische interpretatie dat we de motieven en de beweegredenen opsporen om een verklaring voor deze moord te vinden en dat we ook Macbeths psychische reacties op deze moord nagaan. Maar psychologie is niet genoeg. Andere vragen dringen zich op die geformuleerd moeten worden in functie van de tweede intentionaliteit en van de beweging van een eerste betekenis naar een tweede, die door de eerste betekenis wordt gesuggereerd. Wat is in dat verband de metafysische betekenis van het feit dat Macbeth en Lady Macbeth Duncan hebben vermoord? De constitutie van de symbolische betekenis van Dun-

L. van der Put
 can moet uit de beschrijving van zijn eigenschappen en uit de plaats die hij in de hele structuur van de Macbeth-tragedie inneemt, te voorschijn komen. Het concrete interpretatiewerk zullen we zo trachten te verrichten dat we een maximaal inzicht verwerven in datgene wat Macbeth ons te vertellen heeft. Het resultaat kan nu slechts zijn: kennis van de psychologische motieven van Macbeths handelen, en in de symbolische lectuur: inzicht in de metafysische en ontologische dimensies van Macbeths handelen, als een handelen, begrepen in een exemplarisch bestaansproject. De psychologische lectuur van Macbeth levert ons, zoals al gesteld, geen systematische psychologie, dat is niet de bedoeling, en de symbolische lectuur brengt ons ook geen afgewerkte metafysica en ontologie. Zelfs in de beschrijving van Macbeth als een prototype van de mens blijft het gebruik van psychologie, wijsbegeerte en godsdienstfenomenologie fragmentarisch om de eenvoudige reden dat we in deze hermeneuten geen psychologie, noch een filosofie, noch een godsdienstwijsbegeerte als dusdanig op het oog hebben. We maken alleen gebruik van de kennis van deze disciplines in functie van een coherente interpretatie van het ons gegeven kunstwerk. Het resultaat is datgene wat Paul Ricoeur "le champ de l'herméneutique proprement dite" heeft genoemd, "c'est-à-dire de l'interprétation appliquée chaque fois à un texte singulier. C'est en effet dans l'herméneutique moderne que se nouent la donation du sens par le symbole et l'initiative intelligente du déchiffrement. Elle nous fait participer à la lutte, à la dynamique, par laquelle le symbolisme est lui-même en proie à son propre dépassement. C'est seulement en participant à cette dynamique, que la compréhension accède à la dimension proprement critique de l'exégèse et devient une herméneutique.(...) Celà dit, l'herméneutique n'est pas encore la réflexion; elle est solidaire de textes singuliers dont elle règle l'exégèse"(1). Alle ^{instrumenten}, die we zelf aanwenden, om het aanboden materiaal in het gegeven kunstwerk, Macbeth, voor ons begrijpelijk te maken, blijft functioneel. Het wordt gesingulariseerd, concreet toegepast. Maar dank zij het feit dat deze gesingulariseerde, gefragmenteerde psychologie, metafysica en godsdienstfilosofie een algemene achtergrond hebben, dienen zij

(1) Paul Ricoeur, Le conflit des interprétations, pp. 294-295.

eens aangevuld met de gegevens van Macbeth, als mogelijke kanalen en toegangswegen tot een reflectie. Als dusdanig is de interpretatie zelf nog geen wijsgerige reflectie, maar slechts een beschouwing met gefragmenteerde psychologische, metafysische en godsdienstfilosofische ingrediënten die met de gegevens Macbeth solidair zijn en die aan de interpretatieve beschouwing haar coherentie kunnen verlenen. Niettemin is het de bedoeling in het wijsgerige vertoog uit te monden. We moeten bijgevolg een soort methodische tegenbeweging of ommezwaai maken, wat Ricoeur "l'étape proprement philosophique" noemt, "c'est celle d'une pensée à partir des symboles"(1). Wat Paul Ricoeur hier verder over schrijft, hoeven we nu niet meer uit te werken; dit alles kwam al uitvoerig aan bod in de inleiding van het eerste deel van deze verhandeling (pp. 39-73), waar we het Ricoeuriaanse model hebben toegelicht. Wat we wel moeten oplossen, is de vraag naar de tegenbeweging, de recuperatie van de reflectie zonder het symbool te verliezen. Heel concreet wil dit zeggen, nu de ethicologie ons einddoel is, dat de symbolen uit Macbeth de dragers van het materiaal zijn en dat de coherentie van deze symboliek tot een coherente wijsgerige reflectie op het kwaad aanleiding moet geven. Daarom is een ethicologische interpretatie van Macbeth zo anders dan de psychologische en symbolische duiding. Dit werk moet nu eindelijk komen.

In hetgeen hier nu volgt, concentreren we ons op drie grote thema's, vervat in twee hoofdstukken: 1) de moord en 2) de hybride en de revolte. Op het eerste gezicht kan het bij de lezer misschien voorkomen dat deze concentratie op een al te arbitraire inperking van de Macbeth-thematiek neerkomt. We geloven dat we kunnen aantonen dat praktisch alle in het werk geëvoceerde problemen in deze drie thema's kunnen gevat worden. Trouwens, al in de logische samenhang, die we in het eerste deel hebben geschetst (pp. 108-135), botsten we op een driedeling in de ontwikkeling van Macbeth: zijn geschiedenis vangt aan met de voorbereiding op de moord, daarna tracht hij zich te handhaven en tenslotte krijgen we de ultieme revolte tegen datgene wat hem transcendeert. In de hoofdstukken die nu volgen, werken we dit uit.

(1) Ibidem, p. 295.

H o o f d s t u k e e n : A N A T O M I E V A N H E T
I M M O R E L E A C T I E P R O C E S

"Give me your favour: my dull brain
 was wrought
 With things forgotten".
 Macbeth, Thane of Cawdor

Is de immoraliteit een actie? Voorlopig willen we dit als hypothese aanvaarden, aangezien het niet zo evident is dat de immoraliteit zich slechts in handelingen manifesteert. We nemen dit echter voorlopig aan en we zullen er waakzaam op toezien of de hypothese van de actie vol te houden is. We moeten de hypothese echter toch nog even toelichten. Als we de fatale dolksteek van Macbeth in Duncans halsslagader de eigenlijke immorele daad zouden noemen, dan zal dit toch op enige gerechtvaardigde weerstand stuiten. Het toedienen van dolkstekken is een fysische handeling die wel het beeld van geweld oproept en de fatale steek in Duncans halsslagader heeft wel de dood als gevolg, maar als dusdanig laten deze handelingen nauwelijks enige ethische reflectie toe. Andermaal kan en dient men zich de vraag te stellen naar de context. Als Macbeth Duncan heeft neergestoken, is deze gewelddaad geenszins het resultaat van een plotselinge opwelling, maar de uitvoering van een weloverwogen plan. Macbeth en Lady Macbeth hebben, niet zonder onderlinge conflicten, een strategie opgebouwd om Duncan te vermoorden, opdat Macbeth zelf koning zou kunnen worden. In dit verband kan de fatale dolksteek niet langer als een geïsoleerde fysische handeling worden beschouwd, maar als een component uit een heel actieproces of handelingsverloop. Als we stellen dat de fatale aanslag de uitvoering van een weloverwogen plan was en dat hij door strategische overwegingen werd voorafgegaan, dan is de genoemde fysische handeling een onderdeel en dan kunnen we hier zeker niet gewagen van een immorele actie in de vorm van één fysische handeling. De immorele daad zou daarom een handelingsverloop zijn met verschillende fasen. Moeten we dan niet besluiten dat de immoraliteit een actie is in plaats van een handeling? Inderdaad, en onder een actie verstaan we

is het
 denken een
 volheid

actie
vanaf psychisch

met Jaap Kruihof "een gestructureerd geheel van handelingen"(1), bestaande uit een reeks psychische activiteiten die hun eigen specificiteit door de totaalstructuur van die actie verkrijgen. We mogen ons dus niet uitsluitend concentreren op de fatale doodsteek om de immoraliteit als handeling te vatten. Er zijn immers andere, psychische, activiteiten die eveneens deel uitmaken van de actionele totaalstructuur en die we hier nu toch ter sprake moeten brengen.

Welke zijn deze andere psychische activiteiten en hoe ruim moeten wij het veld van activiteiten uitbreiden om de totale actie te kunnen omvatten? Dit zijn twee cruciale vragen die we moeten oplossen als de immoraliteit, binnen de hypothese van de actie, als geïsoleerde handeling een, onaanvaardbare vooropstelling is. We moeten ons trouwens ook afvragen wanneer Macbeths immorele actie begint en of we wel een beginpunt van die actie kunnen vaststellen. In dat verband zouden we aan de eerste hypothese een tweede kunnen toevoegen; we zouden kunnen vooropstellen dat de immorele actie, die tot de moord op Duncan leidt, in een specifieke situatie ontstaat waarin zich de centrale figuur, Macbeth, die we de immorele actor kunnen noemen, bevindt als hij met z'n eigen toekomstmogelijkheden geconfronteerd wordt. We moeten ons verder ook de vraag stellen hoe de immorele actie gestructureerd is.

1. De immorele actie ontstaat in een situatie *(alle acties)*

Onze interpretatie kunnen we misschien het best aanvatten met een antwoord te zoeken op de vraag 'hoe is het allemaal begonnen?'

De lezer zal zich herinneren dat toen Macbeth uit de handen van Ross de kentekens van Thane van Cawdor ontving (6.b./I.3. 89 e.v.), hij de begeerte als een vuur in zich voelde oplaaien. Hij zei toen bij zichzelf: "Glamis, and Thane of Cawdor:/The greatest is behind"(I.3.116b-117a). Hoe kunnen we die begeerte begrijpen? Hoe kunnen we begrijpen dat in Macbeths gemoed gevoelens boven komen, waaraan hij haast niet durft te denken?

(1) Jaap Kruihof, Ethicologie. Inleiding tot de studie van het morele verschijnsel. Meppel. Boom, 1973, p. 38; zie ook De zinge-
gever. Een inleiding tot de studie van de mens als betekend,
waarderdend en agerend wezen. Antwerpen. Standaard, 1968, p. 328.

De heksen op de heide hebben hem als de Thane van Cawdor begroet en nu, geen vierentwintig uur later, benoemt koning Duncan hem tot die Thane van Cawdor. Maar de heksen zegden ook dat Macbeth koning zou worden. Ofschoon hij geen koning is, gaat na zijn eerste promotie zijn begeerte al naar de tweede. Enerzijds voelt hij de nood aan de verbluffende uitkomst van de eigenaardige begroeting te rationaliseren: "This supernatural soliciting/Cannot be ill; cannot be good:-/If ill, why hath it given me earnest of success,/Commencing in a truth? I am Thane of Cawdor"(I.3.130-133). Maar anderzijds raakt hij overstuur met wat in hem als begeerte opkomt: "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"(6.d./I.3.134-142). Vinden we hier niet het ogenblik waarop de immoraliteit van de aanslag op Duncan een aanvang krijgt? Dit is in ieder geval de opvatting van Wilson Knight: "This is the moment of the birth of evil in Macbeth - he may indeed have had ambitious thoughts before, may even have intended the murder, but now for the first time he feels its oncoming reality"(1). En B.V.A. Röling schrijft: "Hier begint de waardeverwarring onder de heerschappij van de eierzucht"(2). Het kan wel zijn dat zich hier een beslissende wending afspeelt. Maar aan dit ogenblik, zoals Wilson Knight ook niet uitsluit, moet toch één en ander van belang vooraf gegaan zijn. Wie is Macbeth eigenlijk?

Een eerste psychologische schets van Macbeth

Als we Macbeth leren kennen, is hij een edelman, de heer van Glamis en neef van koning Duncan. Hij schijnt een strijdlustig officier van de koning te zijn. Zijn exploten worden bij de aanvang door een gekwetste hopman beschreven: "But brave Macbeth (well he deserves that name),/(...) car'd cut his passage,/Till

(1) G. Wilson Knight, The Wheel of Fire. Londen. Methuen, 1949, p. 153.

(2) B.V.A. Röling, Misdaad bij Shakespeare. Deventer. Kluwer, 1972, p. 75.

he unseam'd him from the nave to th'chops"(I.2.16, 19b-20, 22). En op Duncans vraag of een nieuwe aanval van de Noorse vorst Banquo en Macbeth niet ontmoedigde, antwoordt de gekwetste hopman: "Yes;/As sparrows eagles, or the hare the lion"(3.b./I.2.34b-35). Macbeth schrikt dus in de strijd voor zijn heer voor niets terug. Dit wil echter niet zeggen dat hij in zijn ambities buitengewoon wreed zou zijn. Hiervoor zijn misschien eerder enkele tegenindicaties aan te voeren. Het eerste visuele beeld, in tegenstelling met de verslaggeving van de gewonde hopman, toont ons zeker geen triomfantelijke krijger (4.a.). Even later is hij het die zegt: "So foul and fair a day I have not seen"(5.a./I.3.38), waarmee hij de voorbije dag in de dubbelzinnigheid brengt. Deze uitspraak associeert men (1) gemakkelijk met het bekende "Fair is foul, and foul is fair"(1.a./I.1.11). Ogenschijnlijk kan Macbeths 'foul' op het onguere weer slaan, en 'fair' op de victorieuze dag (2). Maar als we ons goed zijn blik herinneren, dan moeten we toch toegeven dat Macbeth eerder sip kijkt - weinig gelukkig met al die brutaliteit die hij rondom zich ziet? Het eerste beeld dat we van hem krijgen, toont hem tegen de achtergrond van de verhangning van een aantal soldaten die eerst nog eens goed in de onderbuik worden getrapt. Kenneth S. Rothwell gruwelt blijbaar ook van deze scenes: "Cut to a huge scaffold from which several hanged men already dangle, slowly twisting from the ends of ropes, while other captives, panting and sweating, are queued up to await their turns. Long ropes are tossed gracefully over the beams to slither down the other side. A reluctant man, struggling with executioners seeking to place a noose around his neck, is beaten into submission. Cut now to the impassive faces of a mounted Banquo and Macbeth, while gurgling noises dominate the sound track. It is a Brueghel-like nightmare"(3). In vergelijking hiermee is Normand Berlin wel wat te zwak in zijn typering: "When we first see Polanski's Macbeth, leaving the battle and soon to see the witches, we

(1) Onder andere Kenneth Muir in zijn annotatie van I.3.38 bij zijn tekstuitgave van Macbeth (The Arden Shakespeare). Londen. Methuen, 1977(1962), p. 14.

(2) Uit Kenneth Muir, o.c. p. 14: Elwin, Shakespeare Restored, 1853.

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

are surprised by his youthful appearance. He possesses, at first glance, an aura of innocence, or at least an aura of clarity and cleanliness, that seems not to fit so bloody and seasoned an executioner"(1). Als we aannemen dat Macbeth, hier de adellijke neef van Duncan, met een zekere onschuldige achtergrond, van deze afschuwelijke oorlog walgt, dan slaat het lelijke van 'foul' dan toch niet in de eerste plaats op de ongere weersomstandigheden.

Er is nog een andere indicatie voor Macbeths weinig wreedaardig temperament in de uitbouw van zijn ambities. Nadat Lady Macbeth zijn brief over de merkwaardige ontmoeting met de 'Weird Sisters' gelezen heeft, maakt zij bij zichzelf de opmerking: "Glamis thou art, and Cawdor; and shalt be/What thou art promis'd.- Yet I do fear thy nature:/It is too full o'th'milk of human kindness,/To catch the nearest way. ~~Th~~^{Yo}u wouldst be great;/Art not without ambition, but without/The illness should attend it: what thou wouldst highly,/That wouldst thou holily; wouldst not play false,/And yet wouldst wrongly win"(8.c./I.5. 15-22a). Macbeths karakter wordt dus door zijn vrouw beschreven als wars van hardheid en, ofschoon hij wel ambitieus is, is hij wreed noch kwaadaardig. A.C. Bradley, die zo sterk de nadruk legt op Macbeths moed, meent dat het zinnetje "too full o'th'milk of human kindness" "is applied to him in impatience by his wife, who did not fully understand him; but certainly he was far from devoid of humanity and pity"(2). Wayne Booth meent dat men niet zo vlug het nobele karakter van Macbeth moet onderstrepen, omdat de dubbelzinnigheid zich vlug ironisch laat voelen: "...Shakespeare quite rightly begins with the first temptation to the fall, using testimony of the liveliest possible kind to establish Macbeth's prior goodness. From the beginning, we are given sign after sign that his greatest nobility was reached at a point just before the play opens. But he has already coveted the crown, as is shown by his extreme response to the witches' prophecy. It is indeed likely that he has already thought of murder. In spite of this, we have ample reason to

(1) Normand Berlin, Macbeth: Polanski and Shakespeare, in: Film/Literature Quarterly, nr. 4 (1973), p. 292.

(2) A.C. Bradley, Macbeth, in: John Wain (ed.), Shakespeare Macbeth. A Selection of critical Essays. Londen. Macmillan, 1972(2), p. 105.

think Macbeth worthy of our admiration. He is 'brave' and 'valiant', a 'worthy gentleman'; Duncan calls him 'noble Macbeth'. These epithets seem ironic only in retrospect; when they are first applied, one has no reason to doubt them. Indeed, they are accurate, or they would have been accurate if applied, say, a few days or months earlier. This testimony to his prior virtue would carry little force, however, if it were not supported in several other forms. We have the word of Lady Macbeth (the unimpeachable testimony of a wicked character deploring goodness):(I.5.15-22a). No testimony would be enough, however, if we did not see specific signs of its validity, since we already know of his temptations. Thus the best evidence of his essential goodness is his vacillation before the murder. Just as Raskolnikov is tormented and just as we ourselves - virtuous theatre viewers - would be tormented, so Macbeth is tormented before the prospect of his own crime"(1). Is. van Dijk beklemtoont, zoals Bradley, het 'subjectieve' beeld dat Lady Macbeth van haar man schetst: "wij zien hier Macbeth inderdaad door haar ogen. Dat is natuurlijk niet objectief, maar het is evenmin geheel onjuist.(...) Toch kunnen wij gerust aannemen dat Macbeth oorspronkelijk een zekere natuurlijke goedhartigheid bezeten heeft. Wat mist de Lady in Macbeth? Juist datgene, wat zij zelf in zo buitengewone mate bezit: een onbuigzame, niets ontziende vastheid van wil. Vanwege dat gemis? In haar psychologie komt het van 'the milk of human kindness'. Hij is niet roekeloos, niet goddeloos genoeg om 'den naasten weg te nemen'. Hij heeft eindeloze scrupules. Zijn het scrupules van zuiver zedelijken aard? De Lady staat buiten en beneden deze onderstelling. Zij legt de zaak op deze wijze uit: Macbeth huivert enkel voor verkeerde, conventioneel-verkeerde middelen en maatregelen van geweld, hij wil liever niet vals spelen, maar de onrechtmatig verkregen winst trekt en smaakt hem toch, bezorgt hem geen scrupules"(2). Röling meent niet dat Lady Macbeth zich in haar man vergist: zij verstaat de taal van zijn brief, "waar uiterlijk geen onvertogen woord bij is, maar waar een verscholen suggestie uit

(1) Wayne Booth, Shakespeare's Tragic Villain, in: Laurence Lerner, Shakespeare's Tragedies. An Anthology of Modern Criticism. Harmondsworth. Penguin, 1968(1963), p. 182.

(2) Is. van Dijk, Macbeth en de nieuwste criminele psychologie. Groningen. Noordhoff, 1911, pp. 51-52.

te horen valt. En haar eerste woorden, de beslissende ter bepaling van haar geaardheid zijn: "Glamis thou art, and Cawdor; and shalt be/What thou art promised". Hier geen strijd, geen overweging van goed en kwaad, van voor en tegen. Lady Macbeth is eerzuchtig als haar echtgenoot. Macbeth noemt haar in zijn brief typerend 'dearest partner of greatness'. Haar eerzucht doet haar niet anders zien dan het doel, dat die eerzucht kan bevredigen. Zij weet eenvoudig al het andere uit te sluiten en overweegt slechts welke moeilijkheden zij zal hebben te overwinnen om het doel te bereiken. Een van die moeilijkheden is de natuurlijke goede aard van Macbeth (...). Het is van belang deze aard (...) bij de interpretatie der komende gebeurtenissen niet uit het oog te verliezen. Er is niet de minste reden om aan te nemen, dat Lady Macbeth zich in de aard van haar echtgenoot zou vergissen"(1).

Ofschoon de commentaren wel niet de veranderende Macbeth vergeten, beklemtonen zij de natuurlijke goede aard van Macbeth. Hij zou dus inderdaad wreed noch kwaadaardig zijn. Maar wat is kwaadaardig en wat betekent het dat hij niet van menselijkheid verstoken is? Het standpunt van Lady Macbeth is ongetwijfeld sterk gekleurd als zij zo ondubbeltzinnig zegt dat hij te menselijk is. Maar is zij er zich van bewust dat hij al moordgedachten heeft? En mogen we niet al stellen dat hij niet zo onschuldig is als zij het zich voorstelt? Zoals Wayne Booth terecht argumenteert, moeten we ook weer rekening houden met het feit dat Macbeth voor de mogelijke moord huivert, wat op goedheid duidt. We houden echter nog even in beraad of we wel van "his essential goodness"(2) kunnen gewagen. Eigenlijk is het wel moeilijk te zeggen hoe schuldig Macbeth al is bij de aanvang van het drama. Ook blijft die eerste psychologische schets vaag en dubbelzinnig. Het is wel boeiend dat Shakespeare en Polanski ons van bij de aanvang met het raadselachtige karakter van Macbeth confronteren. Zeker als zo vlug Lady Macbeths standpunt tegenover het verslag van de gewonde hopman wordt geplaatst, want dit opent uiteindelijk het perspectief dat we Macbeths psychologie niet onafhankelijk van deze van zijn vrouw kunnen beschrijven.

(1) B.V.A. Röling, o.c. pp. 78-79.

(2) Wayne Booth, o.c. p. 182.

Macbeth lijkt de plichtsgetrouwe vazal die zijn koning met heldenmoed dient, maar tegelijk verschijnt hij niet als een enthousiaste krijger. Indien hij *van* het strijdgewoel walgt, dan is er toch niets dat erop wijst dat hij een ander bestaan wil of de toestand wil manipuleren om een minder zwaarmoedige tijd te beleven . Althans, zo denkt Lady Macbeth toch over haar man. Zij ziet daarentegen wel heel bewust manipulatiemogelijkheden. Om te beginnen wil zij alvast eigenmachtig een vluiggere weg naar wat zij als een belofte beschouwt en aanvaardt. Daarenboven verbindt zij de ambitie en de eerezucht aan een zeker kwaad, de boosheid die erbij hoort. Op die manier bekijkt ze Macbeth als een te weinig onverschrokken man en meent zij dus dat haar specifieke taak erin bestaat zijn eerezucht met boosheid te bevruchten opdat die eerezucht wat zou opleveren. Zij gaat van het standpunt uit dat, als hij kwaadaardig dient te handelen, zij het veeleer zal moeten zijn die haar kwade geest in zijn oor zal moeten storten: "Hie thee hither,/That I may pour my spirits in thine ear" (8.c./I.5.25b-26). In haar ogen hoort het kwaad bij de ambitie; het is onafscheidelijk verbonden met de eerezucht, en als men nu deze samenhang niet aanvaardt, dan bekomt men niet wat men in zijn ambitie wil.

Is dat nu wel zo dat Macbeth de feitelijke toestand zonder mogelijkheid tot verandering aanvaardt ? Hoewel hij iemand is die in het strijdgewoel geen gevaren of bedreigingen schuwt en hij ten koste van grote inspanningen zijn koning trouw wenst te dienen, toch is hij niet zo maar een primaire vechter. Nadat hij en Banquo op de heide de heksen hebben ontmoet, heeft hij met het voorval gelachen. Maar zijn nieuwsgierigheid was wel geprikkeld. 's Anderendaags blijft het voorval in zijn geest nawerken; hij mijmert over dit gebeuren, maar deze mijmeringen zijn niet zo rechtlijnig en eigenmachtig als de overduidelijke standpunten van Lady Macbeth. Vol verwondering prevelt hij bijna: "the Thane of Cawdor lives,/and to be King/Stands not within the prospect of belief,/No more than to be Cawdor"(6.a./I.3.72b-75a). Deze verwondering drukt tegelijk fascinatie en distantie uit. Hij weet niet heel goed waar hij het heeft; er is zowel ongeloof als twijfel.

De geschiedenis van de moordgedachte

De begeerte laait als een vuur in hem op als Angus en Ross hem als de Thane van Cawdor komen begroeten. Dit ogenblik is uiteraard heel centraal in de ontwikkeling van Macbeth. Hier moeten we echt gaan twijfelen aan het beeld dat Lady Macbeth van hem ophangt. Immers Macbeths gedachten verraden toch heel wat meer dan iemand die in zijn verlangen naar macht geen boosheid zou kennen. Nog zijn de woorden van Ross en Angus niet koud, of in hem komen gedachten op die zo gruwelijk zijn dat zij zijn haar ten berge doen rijzen. Hij stelt uitdrukkelijk in zijn innerlijk een werkelijkheid vast die vreemd zou zijn aan de rustige natuur van zijn hart. Maar deze werkelijkheid is hem toch niet totaal vreemd: hij herkent deze realiteit als schokkender dan de tastbare gruwel. Komen de wreedheden van het slagveld hem als minder erg voor dan een verbeelding die een moord overweegt? Er is een interne dissociatie tussen die gedachte aan moord en zijn natuurlijke goede aard, zoals sommige commentatoren Macbeth typeren vóór hij het 'slachtoffer' van de verleiding wordt. Het is dus niet vol te houden dat hij iemand zou zijn die in zijn trouw aan de koning nooit zou hebben gedacht welke mogelijkheden er voor hem openliggen als hij zijn feitelijke toestand zou gaan manipuleren. "My thought, whose murther yet is but fantastical" (I.3.139) is een vers dat boekdelen spreekt. Macbeth kent dus een moordgedachte die vooral nog imaginair is. Wat wil die 'yet' hier zeggen? Nico van Suchtelen vertaalt het vers met: "Gedachte aan moord, toch slechts een hersenschim" (1), maar Jacob van Looy vertaalt met: "Mijn denken, waar de moord nog maar fantastisch^{is}" (2); de vertaling van Is. van Dijk is: "Mijn gedachte, waarin de moord nog maar een kind der verbeelding is" (3) en deze van Willy Courteaux: "Dat beeld van moord dat nog ongrijpbaar is" (4). De vertaling van Van Suchtelen lijkt ons (interpretatief) te zwak, omdat bij hem de moordgedachte duidelijk tot de orde van de hersenschimmen, het rijk der onwerkelijke fantasieën

(1) Macbeth. Amsterdam. Wereldbibliotheek, 1950, p. 15.

(2) geciteerd uit: Van Dijk, o.c. p. 116.

(3) Van Dijk, o.c. p. 40.

(4) Macbeth. Antwerpen. De Nederlandsche Boekhandel, 1959, p. 9.

behoort. De drie overige vertalingen hebben het voordeel van de onduidelijkheid. Ze laten zowel een zwakke interpretatie toe in de zin dat de moordgedachte nog altijd tot de orde van de irrealiteit behoort en bijgevolg ongevaarlijk, als een sterkere interpretatie, in de zin dat de moordgedachte voorlopig nog geen reële moord is en bijgevolg op weg kan zijn tot de werkelijkheid die zo afschrikwekkend lijkt. In dit opzicht moet 'fantastical' niet begrepen worden als 'imaginary'⁽¹⁾ of volslagen onwerkelijk, uit de lucht gegrepen, maar als al behorend tot de verbeelding en op weg naar de realiteit. Het imaginaire is dan anticipatief voor het werkelijke. Als we die interpretatie aanvaarden, en ze lijkt ons niet arbitrair, dan lijkt het erop dat Macbeth al de ervaring van de realiteit van de moord in de verbeelding weet vooruit te lopen, en ze dus in de verbeelding al voltrokken heeft. Er is natuurlijk geen absolute zekerheid over deze duiding, maar het lijkt ons toch aanvaardbaar voor deze interpretatie te opteren. De realiteit van de in de verbeelding mogelijke of voltrokken moord betekent in ieder geval iets ontzettend gruwelijks voor Macbeth, iets dat alle denken in waan verstikt en waardoor die werkelijkheid ontstaat. Het vers "And nothing is, but what is not"⁽¹⁴²⁾, is met de dubbele negatie heel merkwaardig. Als in de verbeelding de moord geboren wordt en voorlopig pre-reëel is, dan wordt door dit vers het onbestaande bestaande; "reality and unreality change places", schrijft Wilson Knight (2). Met deze commentator mogen we ons terecht afvragen of de moord op Duncan hier niet z'n eerste ontstaan kent. Maar is deze diabolische werkelijkheid, zoals we de verbeelde moord wel mogen noemen, volstrekt nieuw? Waarom moet die 'loktaal' zo vlug iets influisteren dat zo gruwelijk Macbeths haren ten berge doet rijzen? Hoe komt het eigenlijk dat zijn verbeelding al op hol slaat en zich een moord indenkt bij de verwachting dat het koningschap hem effectief te beurt zal vallen? Als het zich verbeelden van de moord nu manifest lijkt te zijn, mogen we dan niet stellen dat Macbeth al vroeger aan de mogelijkheid van het koningschap door moord moet gedacht

(1) zo'n vertaling vinden we zowel in de annotaties van Kenneth Muir, p. 21 en John Dover Wilson, p. 105. Suggestiever is daarentegen de annotatie van Paul en Caroline Gardner in Notes on Macbeth. Londen. Shakespeare Workshop, 1968: "The imaginary future murder appals Macbeth more than could any frightening experience in the present" (p. 36).

(2) The Wheel of Fire, p. 153.

hebben ? Het is inderdaad zo dat de kroon hem niet noodzakelijkerwijze moest voorbij gaan. De troonopvolging in Schotland was niet erfelijk; Macbeth was een neef van Duncan (cf. I.2.24a: "O valient cousin !"; I.4.14b: "O worthiest cousin !"), want beiden waren ze kleinzonen van koning Malcolm, althans volgens de vermoedelijke geschiedenis (1). In beginsel kon Macbeth dus voor de troon in aanmerking komen. Als hij inderdaad zo ambitieus is, zoals Lady Macbeth hem beschrijft, zal hij wellicht ook gedacht hebben aan de omstandigheden waardoor hij op de troon zou geraken. In dat verband heeft hij misschien ooit, wellicht in een onbewaakt ogenblik, de gedachte aan moord in zijn geest toegelaten. Wat helemaal niet wil zeggen dat hij toen achter deze gedachte stond; ze heeft hem toen evenzeer de haren ten berge doen rijzen en het zo rustige hart, in strijd met zijn natuur, tegen de ribben doen kloppen. Misschien alludeert Lady Macbeth op die vroegere verfoeide gedachten als ze zegt dat hij in zijn ambitie 'te vol is van de melk der mensenliefde'(2). Er zijn indicaties om aan te nemen dat de moordgedachte niet nieuw is. Wordt hij trouwens niet geobsedeerd door dingen waaraan hij vroeger gedacht heeft, maar die hij tevergeefs wil verdringen ? Als Banquo, na de mededeling van Angus en Ross, Macbeth attent maakt op het feit dat ze op hem wachten om naar de koning te gaan, geeft de nieuwe Thane van Cawdor toe dat hij met zijn gedachten elders zit: "Give me your favour: my dull brain was wrought/With things forgotten"(6.e./I.3.150-151a). Zijn troebele geest werd dus opgewonden door dingen die hij al had vergeten: is dat geen contradictie ? De passus komt onmiddellijk na de verzen over de verbeelde moord; dit 'ding' had hij dus helemaal niet vergeten. Er is hier, psychoanalytisch gesproken, veeleer het feit van een falende verdringing. Datgene wat hij zou vergeten zijn, is daarentegen zo actueel dat zijn innerlijke toestand zo fundamenteel verstoord is dat 'niets is, behalve datgene wat niet is'. Met andere woorden; precies dat wat vergeten had moeten zijn, is niet vergeten. A.C.Bradley

(1) zie John Dover Wilson in de inleiding tot zijn tekstuitgave, pp. viii e.v.

(2) vertaling van Willy Courteaux.

beschouwt I.4.150-151a niets anders dan een onhandige leugen en schenkt aan de inhoud van deze versen geen voldoende aandacht: "He is generally said to be a very bad actor, but this is not wholly true. Whenever his imagination stirs, he acts badly. It so possesses him, and is so much stronger than his reason, that his face betrays him, and his voice utters the most improbable untruths"(1). In een voetnoot geeft Bradley hiervan I.4.150-151a als illustratie: "where he excuses his abstraction by saying that his 'dull brain was wrought with things forgotten', when nothing could be more natural than that he should be thinking of his new honour". Ook komen deze verzen niet terug als Bradley in een afzonderlijke noot een antwoord tracht te vinden op de vraag "When was the murder of Duncan first plotted ?"(2).

Voor ons is het duidelijk dat Macbeth iets uiterst onwaarschijnlijk vertelt, maar zo'n beoordeling is te zwak: hij liegt. Voor Röling liegt Macbeth echter helemaal niet, hij zou naar het verleden grijpen om zich te verontschuldigen - dit achten we plausibel - "hij wijt zijn verwarring aan 'things forgotten'. En daarbij spreekt Macbeth de waarheid.(...) Wat lang geleden in Macbeths geest had gespeeld, wat hij met halve aanduidingen met Lady Macbeth had overdacht, wat later, zeker gedurende de felle strijd in dienst van koning Duncan geheel was vergeten, verdrongen, is plotseling weer in nieuwe hevigheid naar voren gesprongen en heeft geheel zijn geest in beslag genomen, zodat 'nothing is but what is not'. Macbeth spreekt hier niets dan de waarheid, terwijl hij meent een onwaar uitvlucht te geven"(3). Met dit laatste zijn we het minder eens: de moordgedachte moet al lang in zijn hoofd hebben gespookt, zonder dat zij ooit echt vergeten was, hoogstens op de achtergrond geschoven. En dat de heksen hem kunnen verleiden, heeft juist iets met deze verholen begeerte te maken. De moordgedachte is bijgevolg een oude geschiedenis en moet als verondersteld aanwezig gedacht worden bij de aanvang van het drama. Hier zijn we het volledig met Is. van Dijk eens die de volgende argumentaties uit de tekst haalt. Hij haalt als centrale

(1) A.C. Bradley, Shakespearean Tragedy. Londen. Macmillan, 1969 (1904), p. 298.

(2) o.c. pp. 413-417.

(3) Röling, o.c. pp. 76-77.

passus 12.f./I.7.47b-51a aan: "What beast was't then,/That made you break this enterprise to me ?/When you durst do it, then you were a man;/And, to be more than what you were, you would/Be so much more the man"(1). Van Dijk meent nu: "Hier staat nu letterlijk dat Macbeth zijn plan, zijn ondernemen voor de Lady had blootgelegd, dat hij haar het eerst daarover had gesproken. (... er is) een tamelijk stellige samenspreking, of liever een tamelijk stellige toezegging van Macbeth in de richting van iets misdadigs. De vraag is nu: waar moet, binnen de tragedie, deze toezegging van Macbeths zijde gesteld worden? In zijn brief aan de Lady wordt er met geen woord ~~over~~ gerept. En in den tijd tussen de brief en het spoedig daarop volgend bezoek van de koning is het wél de Lady, die duidelijke en krasse dingen zegt, doch Macbeth doet niets anders dan verschuiven en uitstellen. Ook na de grote monoloog wil hij de zaak voorlopig al weer van de baan schuiven"(2). Onze auteur meent dat deze afspraak onmogelijk is af te leiden uit de korte dialogen die ~~er~~ tussen zijn aankomst op Inverness en de moord plaats grepen. Bradley meent daarentegen, eveneens ingaand op de allusie van I.7.47b-48, "that Macbeth's 'swearing' might have ^εccurred in an interview off the stage between scenes v. and vi., or scenes vi. and vii.; and, if in that interview Lady Macbeth had with difficulty worked her husband up to a resolution, her irritation at his relapse, in scene vii., would be very natural"(3). Maar deze bekende Engelse commentator heeft toch nog enkele andere bedenkingen: "But, as for Macbeth's first proposal of murder, it certainly does not occur in our play, nor could it possibly occur in any interview off the stage; for when Macbeth and his wife first meet, 'time' and 'place' do adhere; 'they have made themselves'. The conclusion would seem to be, either that the proposal of the murder, and probably the oath, occurred in a scene at the very beginning of the play, which scene has been lost or cut out; or else that Macbeth proposed, and swore to execute, the murder at some time prior to the action of the play. The first

(1) Van Dijk laat het citaat tot I.7.59 uitlopen; het feit dat Polanski deze clue met 51a afsnijdt, nuanceert de stelling enigszins. Hier botsen we op de beperktheid van het gebruik van de bestaande commentaren los van een uitvoering.

(2) Van Dijk, o.c. pp. 43-44.

(3) Bradley, o.c. p. 414.

of these hypotheses is most improbable, and we seem driven to adopt the second, unless we consent to burden Shakespeare with a careless mistake in a very critical passage"(1). Bradley heeft dus wel bezwaren tegen deze plausibele hypothese. Eerst en vooral zou de innerlijke strijd en het conflict met Macbeths ^{vrouw} niet zo hevig zijn; verder zou I.3.130 e.v., de fameuze soliloquy, ongehoorzaam overkomen en tenslotte: "it is hard to believe that, if Shakespeare really had imagined the murder planned and sworn to before the action of the play, he would have written the first six scenes in such a manner that practically all readers imagine quite another state of affairs, and continue to imagine it even after they have read in scene vii. the passage which is troubling us"(2). Uiteindelijk sluit Bradley zich bij de hypothese aan dat er wel al vroeger gesprekken moeten geweest zijn over mogelijke plannen, maar dat de eigenlijke afspraak moet gemaakt zijn na 10.a./I.5. Niets in Polanski's film duidt op een ellips waarin de moordbelofte moet verondersteld worden. Maar er zijn indicaties genoeg op een vroeger gemaakte belofte. We denken aan I.4.150-151a, aan de brief van Macbeth aan zijn vrouw die haar het verleden in herinnering brengt, aan het moeizaam gesprek van 10.a./I.5.54a-73 waarin de man het enthousiasme van zijn vrouw voor het aangeboden ogenblik tracht te ontwijken met "We will speak further"(71a) en uiteindelijk aan de toegeving na 12.f./I.7.47b-51a, die gezien de voorgeschiedenis, niet meer expliciet hoefde te zijn. De overeenkomst over het plan moet al oud zijn en we zijn het met Van Dijk eens als hij tegen Bradley argumenteert: "Zulke wensen en gedachten worden toch niet elke dag gekoesterd en half-luid besproken. Zij sluimeren bij tijden. Wat doet nu de verschijning, de profetie der heksen? Door deze profetie wordt alles geheel onverwachts naar voren, dichterbij geschoven, uit het half-donker in het klare, sterke licht van de dag getrokken. Als men vlak vóór iets komt te staan, als het er nu op aan zal komen, wordt alles nog zo anders, vooral bij iemand van een gevoelige verbeelding. Deze man ziet nu de kroon veel duidelijker dan hij ze ooit zag, hij ziet ook de moord, hij ziet

(1) Ibidem, pp. 414-415.

(2) Ibidem, pp. 415-416.

het bloed reeds vloeien, hij ziet bij ogenblikken niets anders dan de constellatie van kroon en moord: 'nothing is but what is not'. Mij dunkt, de geweldige agitatie is buitengewoon natuurlijk"(1). En Van Dijk concludeert dat "wij bij Macbeth en de Lady (...) aanwezigheid en koestering van eerzuchtige dromen, gedachten en half-uitgesproken voornemens vóór de aanvang van het stuk en vóór het optreden van de heksen" moeten onderstellen (2).

Hiermee is I.3.134-142 niet onbelangrijk geworden, integendeel. Deze scene betekent een vernieuwde begeerte naar de moord en deze psychische activiteit maakt wezenlijk deel uit van de actie. Hoe oud die begeerte is, valt uit de tragedie niet af te leiden. Als we nu de activering van de opnieuw opgedoken begeerte door de ontmoeting met de vrouwen op de heide als een praktisch beginpunt van de actie, die tot de moord op Duncan leidt, noemen, dan doen we dit voorlopig en om de voor de hand liggende reden dat die moord inderdaad kort na de 'temptation' is geschied. We zouden het anders kunnen uitdrukken: met 6.d./I.3.134-142 krijgt een voorgeschiedenis haar eindpunt en ontstaat de concrete actie.

Macbeths situatie en disponibiliteit

Hoewel de immoraliteit van een actie niet met de beschikbare begeerte om een moord te plegen voldragen is, toch zouden we Macbeths beschikbaarheid voor het boosaardige tot de actie willen rekenen. Deze beschikbaarheid is een actualisatie van een oudere geschiedenis die hij misschien liever had vergeten. Door de verbale en dus bewuste articulering van de begeerte ("why do I yield to that suggestion") wordt de disponibiliteit om een moord te plegen een realiteit. Dat Macbeth de vaststelling van zijn begeerte verwoordt, is 'de facto' een onderdeel ter voorbereiding van de moord. De voorgeschiedenis neemt een eindpunt en het beginpunt van de immorele actie wordt actueel, dat wil zeggen: is in het nu aanwezig. Als aanvangspunt is deze concrete beschikbaarheid een stuk van de actie en zal zij als begeerte blijven doorspelen in de verdere stadia van het actieproces.

(1) Is. van Dijk, o.c. p. 49.

(2) Ibidem, p. 50.

Ethicologisch bevat 6.d./I.3.134-142 nog een andere interessante factor: wat Macbeth in zijn beschikbaarheid begeert en in het nu stelt, keurt hij zelf af. Hij is zich dus heel goed bewust van het ongeoorloofde karakter van de actie die hij tot ontwikkeling brengt. Naast de begeerte naar het koningschap, zelfs als daar een moord voor moet gepleegd worden, is er het normbesef dat het vermogen heeft de ongeoorloofde begeerte te sanctioneren. Dit brengt ons onmiddellijk in de morele sfeer. De hele passus is een afwegen van goed en kwaad, en omdat het een afwegen van waarde-alternatieven is, worden zijn overwegingen in twee delen gesplitst. Enerzijds is er: 'If ill', dat dan anderzijds door 'If good' wordt gevolgd. Opmerkelijk hierbij is dat Macbeth in dit afwegen geëngageerd is. Als hij een situatie ('This supernatural solliciting') beschrijft en taxeert op z'n goed en z'n kwaad, dan geschiedt deze evaluerende descriptie helemaal niet afstandelijk. Dat kan trouwens niet omdat deze 'solliciting' hem betreft; hij weet zich aangetrokken, uitgenodigd, uitgelokt, en het is de respons op wat hij de loktaal noemt die hij aan het geoorloofde toetst. Maar aangezien hij deze loktaal in zich voelt en hij in het taalspel van 'this supernatural solliciting' is opgenomen, beoordeelt hij uiteindelijk zijn (relatief) nieuwe situatie. De immorele actie, die tot de moord op Duncan leidt, vangt dus aan met een specifieke situatie waarin de centrale figuur, Macbeth, die we de immorele actor kunnen noemen, tegelijk de moord verlangt in de zin dat hij beschikbaar is om zich door zijn begeerten te laten leiden, en tegelijk zijn disponibele begeerte beoordeelt naar (niet geëxpliciteerde) morele normen. Op het spontane bewustzijn werkt een kritisch bewustzijn in. Deze interne spanning die zich in Macbeth afspeelt, zouden we zijn specifieke morele situatie kunnen noemen.

Als we met Jaap Kruithof zouden aanvaarden dat de morele actie uit vier componenten bestaat: deliberatie, beslissing, daad en gevolgen van de daad (1), en hierin zouden stellen dat de deliberatie een heel belangrijke component is, omdat daarin ontzet-

(1) Kruithof, Ethicologie, pp. 191-203.

tend veel kan worden afgewogen, dan ontdekken we nu een stadium dat aan de deliberatie voorafgaat, namelijk de psychische situatie van de morele (of immorele) actor, een situatie die eveneens object van beoordeling en deliberatie is. En deze beraadslaging moet dan onderscheiden worden van de deliberatie over de te stellen daad. Nu incorporeert Kruithof wel een situatiebepaling in de component van de deliberatie, en in dat verband omschrijft hij de situatie als "het geheel van de determinanten waardoor een subject, dit is een persoon of een groep, op een zeker ogenblik bepaald wordt. Een deel van deze determinanten kan door het subject zelf tot stand gebracht zijn. Van deze bepalende factoren kan hij zich al of niet bewust zijn"^{situatie}(1). De hier gedefinieerde L is op Macbeth van toepassing: op het ogenblik dat Angus en Ross Macbeth komen vertellen dat Duncan hem tot Thane van Cawdor bevordert, wordt Macbeth inderdaad geaffecteerd door een aantal determinanten, zoals de nasleep van de ontmoeting met de heksen, de begoochelingen over het koningschap en de toekomst van het nageslacht van Banquo, de begeerte en de ambitie om daadwerkelijk koning te worden, de ogenschijnlijk open gekomen kans dat de wensdromen werkelijkheid kunnen worden, de bereidheid voor de ambitie te willen moorden, de afschuw voor de gedachte te willen moorden, enzovoort. Dit zijn inderdaad allemaal determinanten waardoor Macbeth tijdens zijn ontmoeting met Angus en Ross bepaald wordt. Nu worden echter al deze determinanten niet zomaar tegenover elkaar afgewogen alsof Macbeth zijn determinanten rationeel vaststelt. Het is ook geen beraadslaging van het ik over conditioneringen die het zelf ervaart. Aangezien Macbeth zelf diegene is die geaffecteerd wordt door wat hij de 'supernatural solliciting' noemt, beraadslaagt hij uiteindelijk over zichzelf. Scherper nog: hij beoordeelt zichzelf; door middel van het ik buigt het zelf zich over het eigen zelf, omdat dit zelf in het geding is. Aangezien hier dus nog niet over de daad gedelibe-
reerd wordt, rekening houdend met alle determinanten uit de door Kruithof gedefinieerde situatie, maar wel over het eigen zelf, moet deze situatiebeschrijving relatief onafhankelijk gezien worden van de deliberatie als "het intern beraad bij één persoon of het overleg tussen meerdere personen (groepen) om te weten

(1) Ibidem, pp. 192-193.

te komen wat gedaan moet worden om de probleemsituatie op te heffen of minder negatief te maken"(1). De situatie, waarin de morele (immorele) actor zichzelf kent en ervaart, is dus anterior aan de situatie die van de deliberatie over de te stellen daad deel uitmaakt; immers: de deliberatie behoort al tot de actie en "elke actie ontstaat uit een bepaalde situatie"(2).

In Macbeth wordt dit heel mooi ontwikkeld. Na de ontmoeting met de heksen krijgen we een heel korte scène in Macbeths tent (6.a.), waarin hij bij zichzelf zegt: "the Thane of Cawdor lives, / (...) and to be King/ Stands not within the prospect of belief, / No more than to be Cawdor"(I.3.72b, 73b-75a). Dit is al een eerste element van de zelfreflectie zodat wat volgt hier al wordt voorbereid. De morele (of immorele) actie is, omdat het subject de actor is, een subjectieve aangelegenheid met objectieve componenten. Het is nu wel opvallend dat Macbeth toch in die mate geschetst of geportretteerd wordt (achtereenvolgens in in 3.a., 4.a., 5.a. en 5.b.), dat we eerst met zijn subjectiviteit kennis maken. Er zijn natuurlijk ook externe factoren, zoals de oorlogssituatie, waarin de Macbethtragedie ontstaat. Maar al vlug worden we geconfronteerd met de interne factor: Macbeths zelfbewustzijn in zijn betrokkenheid op de moord. De situatie, die aan de deliberatie over de te stellen daad voorafgaat en die we de morele situatie zouden kunnen noemen, wordt in Macbeth in enkele varianten uitgewerkt. Na de al besproken passus 6.d./I.3.134-142, met de voorbereidingen in 5.a. ("So foul and fair a day I have not seen" - I.3.38) en 6.a., krijgen we nog B.c., 9.b. en 10.a. waarin de disponibele begeerte niet zonder dubbelzinnigheid tot verdere of zelfs rijpere ontwikkeling komt. We moeten dit hier nader toelichten. Na de zesde sequentie van de film, waarin Macbeth uit de handen van Angus en Ross de kentekens van Thane van Cawdor ontvangt, waarin hij tot de vaststelling komt dat het koningschap tot de mogelijkheden behoort en waarin hij ook ontdekt dat zich met zijn ambitie ook een ongeoorloofde begeerte vermengt, krijgen we enkele scènes die als het ware deze zesde sequentie toelichten. Eerst zijn er de bedenkingen van

(1) Ibidem, p. 193.

(2) Jaap Kruihof, De zingever, p. 334.

Lady Macbeth (B.c./I.5.15-22a, 25b-26). Zij neemt wel aan dat hij de ambitie heeft, maar vreest dat zijn natuur te goedaardig is "To catch tbe nearest way". Vervolgens is er de verbitterde reactie van Macbeth op Malcolms benoeming tot Prince van Cumberland (9.b.); in dit nieuwe perspectief wordt het al wat moeilijker zich met het lot precies niet te bemoeien. Als Macbeth nog in I.3.144-145a ("If Chance will have me King, why, Chance may crown me;/Without my stir") een poging onderneemt om zijn zwartste gedachten van zich af te zetten, dan provoceren de woorden van Duncan, die Malcolm als zijn troonopvolger uitroept en die daardoor de voor Macbeth onzekere toekomst met haar illusies nog twijfelachtiger maakt, bij Macbeth sterke gevoelens die nauwelijks een naam hebben: "Stars, hide your fires !/Let not light see my black and deep desires"(I.4.50b-51). Zijn zwarte en diepe begeerten laaien weer op, en het is maar goed dat hij zich uit het gezelschap kan terugtrekken, zo verraadt hij toch niet al te veel van deze al te compromitterende gevoelens voor de anderen. De verwachting Duncan op te volgen zit dus wel diep en de heksen hebben bijgevolg wel een heel gevoelige snaar aangeraakt. Dat de kans hem zou ontglippen, roept bij hem andermaal die zwarte wens op.

De angst van Macbeth

Hiermee lijkt de morele situatie, die aan de deliberatie over de daad vooraf gaat, afgesloten. Verschillende scènes hebben Macbeths innerlijke toestand geschetst. In 6.d./I.3.134-142 staat hij verstomd over het feit dat hij ~~naar~~ een moord kan begeren, dat in hem de mogelijkheid tot het kwaad zo dichtbij is, dat die neiging zo sterk kan woekeren. Op de waarschuwing van Banquo (6.c./I.3.120b-122a, 123-126: "That, trusted home,/Might yet enkindle you unto the crown,/Besides the Thane of Cawdor (...)/And oftentimes, to win us to our harm,/The instruments of Darkness tell us truths;/Win us with honest trifles, to betray's/In deepest consequence") gaat hij niet in. Niettemin weert hij de zwarte gedachten toch wat van zich af: "If Chance will have me King, why, Chance may crown me,/Without my stir"(6.d./I.3.144-145a). Een analoge uitspraak, zonder veel overtuiging echter,

vinden we in 10.a. in het gesprek met Lady Macbeth. Na "and you shall put/This night's great business into my dispatch"(I.5.67b-68), zegt hij eerder schuchter: "We shall speak further"(71a). Maar in deze morele situatie staat toch 6.d./I.3.130-142 centraal omwille van de actualisatie van een oudere geschiedenis en de zelfkennis, of preciezer nog: omwille van de confrontatie met zichzelf in de ongeoorloofde begeerte met haar 'fantastische' mogelijkheden.

Als we vaststellen dat Macbeth verstomd staat over zijn ontdekking en dat hij zijn emotionele reactie reflexief articuleert, mogen we dan niet stellen dat hij de angst kent zoals Sören Kierkegaard die in Begrebet Angest heel uitvoerig heeft beschreven? Wie wat vertrouwd is met dit werk van de Deense filosoof-theoloog zal zich herinneren dat hij het moment van de angst situeert in een soort psychisch grensgebied tussen het einde van de onschuld en het begin van de schuld. De angst is de specifieke vrees voor het kwaad dat men kan doen en tegelijk behoort deze angst al tot het kwaad waartoe ook al de begeerte naar de ongeoorloofde daad behoort. In de overwegingen van 6.d./I.3.130-142 bevindt Macbeth zich in de sfeer van de schuldige vrijheid. We durven schrijven schuldig, omdat zijn angstige bekommernissen helemaal niet van onschuld getuigen; in zijn zelfbewustzijn ontdekt hij een bewustzijn dat echt niet in de onwetendheid of in het ongewisse betreffende zijn beschikbare begeerte vertoeft. De ontdekking van de verloren onschuld gaat met angst gepaard en de angst zelf beklemt de kloof tussen schuld en onschuld. Door de angst is de onwetende onschuld verder weg. Daarenboven is er angst omdat er ook begerigheid, 'concupiscentia' (Augustinus) aanwezig is. Kierkegaard zegt daarom heel treffend: "Angst is een sympathische antipathie en een antipathische sympathie", omdat de angst, die zich van specifieke vreesobjecten onderscheidt, de realiteit is van "de vrijheid als mogelijkheid voor de mogelijkheid"(1). Hiermee raken we ook de vrijheid van Macbeth aan. Op het ogenblik dat hij zich door de zogenaamde 'su-

(1) Sören Kierkegaard, We citeren uit de Nederlandse vertaling van S. van Praag: Angst. Amsterdam, de Gulden Ster, 19.., p. 51. Over de angst bij Kierkegaard zie ook: M. van den Nieuwenhuizen, Dialectiek van de vrijheid. Zonde en zondevergeving bij S. Kierkegaard. Assen. van Gorcum, 1968, pp. 40-43. zie ook onze studie: De angst als een werkelijkheid van het morele leven, in: Kultuurleven jrg. 47, 1980, nr. 8, pp. 738-742.

pernatural solliciting' in het geding weet, ontdekt hij de mo-
 gelijkheid dat hij een moordenaar zou kunnen zijn - hij wou niet
 weten dat hij een moordgedachte koesterde. Er is dus tegelijk
 de begeerte als de afkeuring ervan in de emotionele vorm van het
 hevig geschokt zijn voor deze afschuwelijke realiteit. Dit is al
 Kierkegaards sympathische antipathie en de antipathische sympa-
 thie met/voor de eigen mogelijkheden in de toekomst (de moord/het
 koningschap); mogelijkheden die op hun beurt voortvloeien uit
 het eigen vermogen daartoe. De vrijheid is dus het vermogen mo-
 gelijkheden te scheppen en deze vrijheid, voor Macbeth een vrese-
 lijke (her)ontdekking, ligt aan de basis van de angst. We kunnen
 aannemen dat het rondom Macbeths hoofd duizelt, dat hij een vorm
 van mentale afwezigheid kent, waarbij Banquo opmerkt: "Look, how
 our partner's rapt" (I.3.143). Kierkegaard gewaagt zelfs van de
 duizelingen van de vrijheid: "Angst kan men met duizeligheid ver-
 gelijken. Hij, wiens oog in een gapende diepte schouwt, wordt
 duizelig. Maar wat is de oorzaak? Zowel zijn oog, als de afgrond;
 - had hij maar niet naar beneden gestaard! Zo is de angst de
 duizeligheid der vrijheid, die opkomt terwijl de geest de synthe-
 se wil stellen en de vrijheid nu in haar eigen mogelijkheid neer-
 ziet en dan de eindigheid grijpt, om zich vast te houden. In die
 duizeling zinkt de vrijheid terneer. Verder kan de psychologie
 niet komen en zij wil dat ook niet. Op hetzelfde ogenblik is al-
 les veranderd en terwijl de vrijheid zich weer opricht, ziet zij,
dat zij schuldig is. Tussen deze beide ogenblikken ligt de sprong,
welke geen wetenschap verklaard heeft of verklaren kan. Hij, die
 in angst schuldig wordt; diens schuld is zo dubbelzinnig moge-
 lijk. De angst is een vrouwelijke onmacht, in welke de vrijheid
 valt, psychologisch gesproken vindt de zondeval altijd in on-
 macht plaats; de angst is echter tevens zo zelfzuchtig als maar
 enigszins mogelijk, en geen concrete uiting van de vrijheid is
 zo zelfzuchtig als de mogelijkheid van iedere concretie. Dat is
 weer het overweldigende, dat de dubbelzinnige, de sympathische
 en de antipathische verhouding van het individu bepaalt. In de
 angst ligt de zelfzuchtige oneindigheid der mogelijkheid, die
 niet als een keus verleidt, maar met haar zoete beangstiging be-
 bezwarend beangstigt" (1). Deze gedachte over de subjectieve angst

(1) Kierkegaard, Angst, p. 77.

Hoe nu dat
 niet allen?
 9/17/71

oer
 informatie

9/17/73

heeft Sören Kierkegaard als het Macbeth op het lijf geschreven. De Deense wijsgeer kende de Shakespeare-tragedie (in de Duitse vertaling van Schlegel en Tieck), maar citeert haar toch nauwelijks (1). Bij Macbeth merken we dit duizelen dat niet alleen door de afgrond van het kwaad (de moord) bepaald wordt, maar ook door zijn visie op het gebeuren dat zich in zijn innerlijk afspeelt. En tegelijk is er die vrijheid. De 'Weird Sisters' hebben in hem zijn mogelijkheden opengetrokken en de kijk op de alternatieven voor zijn huidige bestaan opgewekt. Inderdaad, vanaf het ogenblik dat hij door de boodschap van Angus en Ross merkt dat de mogelijkheden echt niet onmogelijk zijn, dat de vrijheid in hem echt een realiteit is, als een mogelijkheid die aan de mogelijkheid geboden is (Kierkegaard), wordt alles anders ("And nothing is, but what is not" - I.3.142). De vrijheid die zich dan manifesteert, die tot revelatie komt, ziet zich al schuldig, ofschoon de fysieke daad van de moordaanslag nog niet is voltrokken. Ook over de zwakheid kan hier niet getwijfeld worden - we laten in het midden of die vrouwelijk moet heten; alludeert Kierkegaard hier op Hamlets "Frailty, thy name is woman" (I.2.146b) ? - in de zin dat de vrijheid geen concrete gestalte heeft gekregen, maar slechts mogelijkheid is en dus vatbaar voor zelfverleiding. We schreven al dat Macbeth getroffen is door de disponibele begerigheid. De vrijheid die zich hier manifesteert, is dubbelzinnige openheid: vindt Macbeth de kracht om aan de ongeoorloofde begeerte te weerstaan, of zal hij toegeven ? Ook het egoïsme staat hier buiten kijf: er is niet alleen het egocentrisme in het al genoemde evaluerende zelf-bewustzijn, maar er is ook en vooral het eigen belang, dat al in 'the greatest is behind' zit vervat. Ofschoon het anti-pathische en het sym-pathische al werd aangetoond, is het hier bij Macbeth toch ook zo dat hij de definitieve keuze of beslissing om precies niet te moorden uitstelt. De morele situatie, die hier in een synthese van ^{eer} net niet verdrongen voorgeschiedenis en nieuwe omstandigheden gecreëerd wordt, gaat aan de eigenlijke deliberatie vooraf en bezit daardoor een zekere zelfstandigheid in die zin

(1) Alleen II.3.91-93 op p. 190 van de Nederlandse vertaling.

dat zij zich bestendigt om niet te moeten beslissen. Als Macbeth opmerkt: "If Chance will have me King, why, Chance may crown me, / Without my stir" (6.d./144-145a), dan creëert hij een toestand van onverantwoordelijk uitstel. Hij schort het beslissen op en de dubbelzinnigheid met haar sympathische antipathie (en omgekeerd) blijft bestendig. Ook "we will speak further" (10.a./I.5.71a) moet, zoals we eveneens al hebben opgemerkt, in die zin van het uitstel van de beslistheid en de bestendinging van de dubbelzinnigheid van de angst als intermediaire toestand worden geïnterpreteerd. Dit alles speelt in het voordeel van de ongecontroleerd gelaten neigingen en de al te disponibele begerigheid. Intussen krijgt de (zich voorbereidende) daad (dit is de moordaanslag) in Macbeths brein een gearticuleerde vorm en vertoont hij zelfs een zekere autonomie. Op die manier verzet Macbeth zich niet tegen de normbreuk, maar onderhoudt hij door de intermediaire toestand van de angst de gestaltevorming van het kwaad. Macbeth leeft in de schuldige angst; Kierkegaard zou dit bevestigd hebben.

De aanvang van de immorele actie

Hebben we nu de aanvang van de totaalstructuur van de immorele actie duidelijk aangetoond? Toch minstens gedeeltelijk. We hebben gesteld dat de immorele actie van Macbeth zeker niet mag beperkt worden tot de fysische daad van de moordaanslag, omdat er een aantal andere, voorbereidende toestanden aan deze fysische handeling voorafgaan. Anterieur aan de fatale aanslag is er de deliberatie, die zelf door een morele situatie voorafgegaan wordt. Wat we dus tot nogtoe beschreven hebben, is de omkadering van Macbeths morele situatie die met "The greatest is behind" (6.b./I.3.117a) wordt ingezet en met "We will speak further" (10.a./I.5.71a) voorlopig wordt afgesloten. Daarop begint met 12.a./I.7.1: "If it were done, when 'tis done, ..." enzovoort, de eigenlijke deliberatie over de daad. De situatie, die aan de beraadslaging vooraf gaat, noemen we een morele situatie, omdat we hier praktisch alle componenten van het ethische terugvinden: de specifieke eenheid van bewustzijn en zelfbewustzijn, de streving naar een bepaald doel, de vrijheid, druk en tegendruk, het normbesef. Macbeth verkeert in een conflictsituatie met zichzelf:

171, 172, 173

vanwaar?
 hen uit
 raadspel?
 het goede!

enerzijds wil hij het koningschap op een bepaalde manier veroveren, anderzijds erkent hij het ongeoorloofde karakter van deze weg; hij is zich bewust van wat effectief mogelijk is, hij weet zich vrij, maar tegelijk schrikt hij voor deze vrijheid terug. Het fascinerende en tegelijk afschrikwekkende karakter van deze vrijheid is kenmerkend voor de angst in Macbeths morele situatie.

Maar vormt deze situatie een afgesloten geheel? Het geheel heeft wel een eigen karakter, maar is niet afgesloten, omdat de ethische situatie een toekomst voorbereidt. Zoals we in verband met de angst hebben opgemerkt - en bij Macbeth is die angst toch wel wezenlijk - is de situatie door de hoedanigheid van de mogelijkheid een open situatie en is het precies in de angst dat de mogelijkheid van de vrijheid zich manifesteert (1). De morele situatie is dus naar de toekomst niet afgesloten; is ze dat nu wel ten opzichte van het verleden? Ook dat durven we betwijfelen. De lezer zal zich nog altijd uit de al uitvoerig besproken zesde filmsequentie herinneren dat Macbeth, na de opmerking van Banquo dat ze op hem wachten, zegt: "Give me your favour: my dull brain was wrought/With things forgotten"(I.3.150-151a). We schreven hierover dat dit een leugen was: de moordgedachte had hij helemaal niet (kunnen) vergeten; zij heeft al een hele geschiedenis. en bijgevolg is zijn morele situatie helemaal niet onschuldig. In zijn angst wou hij zich wel onschuldig weten, maar kwam hij tot de vaststelling dat het verleden brandend actueel is. Macbeths situatie, gekenmerkt door een conflictueus zelfbewustzijn, een ongeoorloofd verlangen en een al schuldige vrijheid, is ingebed in zijn bestaansproject. Als we zijn morele situatie afbakenen omwille van onze ethicologische belangstelling, dan moeten we er ons van bewust blijven dat deze afbakening nooit als een afgesloten geheel wordt beschouwd. De specifieke morele situatie is door de omstandigheden gericht op de moord op Duncan en is door de geschiedenis van Macbeths bestaansproject *de* resultante van heel wat anterieure toestanden. Maar de hier besproken ethische situatie heeft niettemin een eigenheid, omdat ze op een

(1) Sören Kierkegaard, Angst, p. 94: "De mogelijkheid van de vrijheid kondigt zich in de angst aan".

specifieke act voorbereidt. Kruithof parafraserend, kunnen we stellen dat de morele actie slechts uit een morele situatie ontstaat (1). De situatie is de grond waaruit zich een continuïteit doorheen de verdere stappen in het actieproces ontvouwt, waardoor elk onderdeel van het handelingsverloop zijn eigenaardige en uiteindelijke betekenis krijgt.

De situaties die aan de hier beschreven morele toestand voorafgaan, zijn natuurlijk niet zo onbepaald. Slechts een onderdeel van de voorgeschiedenis hebben we tot nogtoe besproken, namelijk de al oude moordgedachte. Twee belangrijke gebeurtenissen kwamen daarentegen nog niet aan bod: de ontmoeting met de 'Weird Sisters' en de oorlogssituatie.

De drie vrouwen op de heide

De film toont ze ons als marginale figuren, deel uitmakend van een gemeenschap, die niet tot de kasteelmaatschappij behoren. Ze zijn helderziende vrouwen die in feite heel ongedetailleerd vertellen wat al gebeurd is en wat nog zal gebeuren. Pas nadat Banquo ze heeft opgemerkt, ze Macbeth beschrijft als: "What are these, / So wither'd and so wild in their attire, / That look not like th' inhabitants o' th' earth, / And yet are on't ?" (5.b./I.3. 39b-42a) en pas nadat Macbeth ze aanspreekt met: "Speak, if you can: - what are you ?" (47b), nemen ze zelf het woord: "All hail, Macbeth ! hail to thee, Thane of Glamis ! / All hail, Macbeth ! hail to thee, Thane of Cawdor ! / All hail, Macbeth ! that shalt be King hereafter" (I.3.48-50). Tot daar de eerste boodschap. Maar Banquo, wat teleurgesteld, ondervraagt ze: "I' th' name of truth, / Are ye fantastical, or that indeed / Which outwardly ye show ? My noble partner / You greet with present grace, and great prediction / That he seems rapt withal: to me you speak not. / If you can look into the seeds of time, / And say which grain will grow, and which will not, / Speak then to me, who neither beg, nor fear, / Your favours nor your hate" (52b-55, 57-61). Het antwoord blijft laconiek: "Hail ! / Hail ! / Hail ! / Lesser than Macbeth, and greater. / Not so happy, , yet much happier. / Thou shalt get kings, though thou

(1) De zingever, p. 334.

be none:/So all hail, Macbeth and Banquo !/Banquo and Macbeth, all hail !"(62-69). Meer zeggen zij niet en als Macbeth hen achterna loopt, verdwijnen ze in een kelderruimte tussen de ruïnes. De jongste trekt nog even spottend haar rokken voor Macbeth op, voor ze achter een deurtje verdwijnt. Moeten we nu deze 'Weird Sisters' als de verpersoonlijking van het kwaad beschouwen, zoals Irving Ribner schrijft ? Hoe ze ook mogen geënceneerd worden, het overtuigt ons niet ze de "symbols of evil"^{te nemen}(1). Ook Toppen legt heel sterk de nadruk op de 'supernatural'(2). Roman Polanski heeft ze in ieder geval als aardse wezens geënceneerd en als Banquo vraagt waar ze verdwenen zijn, antwoordt Macbeth tegen beter weten in: "Into the air; and what seem'd corporal, /Melted as breath into the wind"(81-82a). De vrouwen verkondigen geenszins onwaarheid of leugens. Door naar hen te luisteren en aandacht aan hen te schenken, meent Macbeth enig inzicht in de toekomst te verwerven; dit is hier een weten over de situaties waarin hij zich later zal bevinden: Thane van Cawdor en Koning van Schotland. Vanaf het ogenblik dat hij van zo'n weten geproefd heeft, verleidt hij zichzelf ertoe dat te beschouwen als een belofte. Volgens hem moet nu gebeuren wat hem voorspeld werd. De woorden van de vrouwen zetten Macbeth aan tot handelen. En als men hem komt zeggen dat Duncan hem tot Thane van Cawdor heeft benoemd, dan stelt hij zich voor dat het koningschap maar onmiddellijk moet volgen. Hij wil de feiten van zijn geschiedenis maken en vermoordt bijgevolg zijn Duncan en wordt koning, wat hem niet beloofd is - dit is de verkeerde voorstelling van Lady Macbeth (cf.: 8.c./I.5.15b-16a: "and shalt be/What thou art promis'd"), gebaseerd op de even verkeerde voorstelling van zaken in de brief: "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"(I.5.10b-13) - maar wat hem is voorspeld.

Welke rol spelen de 'Weird Sisters' in deze hele geschiedenis ? Wie zijn ze eigenlijk ? Ze kennen Macbeth; schenken geen aandacht

(1) Irving Ribner, Patterns in Shakespearean Tragedy. Londen. Methuen, 1960, p. 157.

(2) W.H. Toppen, Conscience in Shakespeare's 'Macbeth'. Groningen. Wolters, 1962, pp. 113 e.v.

hoe moet
men dat?

impeller
8 de belofte?

7. p. 176
toel. wel
aandacht
7. p. 176

aan uiterlijk vertoon, maar peilen onmiddellijk naar de kern van Macbeths persoonlijkheid. Ze drijven de spot met hem omdat ze weten dat hij in de val zal lopen van de zelfverleiding. Ze weten dat hij een boosaardig man is. Illustratief hiervoor is de uitspraak "By the pricking of my thumbs, /Someting wicked this way comes"(28.a./IV.1.44-45) op het ogenblik dat hij, dan al koning, hen voor de tweede keer ontmoet. Hiermee geven ze aan dat de boosheid niet bij hen, maar in Macbeth te vinden is. De vrouwen op de heide zijn dus geen verpersoonlijking van het kwaad, noch de veruiterlijking van het boze in Macbeth, zoals wel eens werd opgemerkt (1). Er bestaat uiteraard een hele literatuur over het statuut van de 'Weird Sisters' en het zou ons te ver voeren hiervan een overzicht te geven - dit is trouwens ook niet de zin van deze verhandeling. We kunnen alleen constateren dat ze helderziend zijn en dat Macbeths verbeelding bij hun mededeling op hol slaat. Is. van Dijk geeft hiervan een heel mooie beschrijving wanneer hij een psychologische analyse van 6.d./I.3.134-142 maakt: "Hoe volkomen onjuist is de diagnose, die Macbeth hier over zich zelf stelt. De heksen hebben hem niet verzocht ('supernatural solliciting'), zij hebben hem niets ingeblazen (suggestion), zij hebben hem enkel zonneshijn voorspeld: hij zou Thaan van Cawdor en koning worden. Met geen woord is door de heksen gerept van enige weg, veel minder van een bloedige weg tot de kroon. Hij zelf trancheert het woord en vaagt daarmee de pas gestelde diagnose weg: my thought whose murder yet is but fantastical. Er was werkelijk niets ingeblazen, er was maar iets wakker geroepen. Enkele ogenblikken later spreekt Macbeth het raadselachtige woord: 'my dull brain was wrought with things forgotten'"(2). Macbeth verdraait op een analoge manier de resultaten van zijn tweede bezoek aan de hek-

(1) "Sie sind die blosze Verkörperung der inneren Versuchung", G. G. Gervinus, Shakespeare, Bd. 3, Leipzig, 1849, geciteerd uit Toppen, o.c. p. 128. Er zijn ook psychologistische verklaringen: Harold S. Wilson schrijft in On the Design of Shakespearian Tragedy. Toronto. University Press, 1958(2), p. 10: "the witches are in some sort a projection of his own ambitions and his fears". Ook Hegel: "Die Hexen erscheinen als äussere Gewalten, welche dem Macbeth sein Schicksal vorausbestimmen. Was sie jedoch verkünden, ist sein geheimster, eigenster Wunsch, der in dieser nur scheinbar äusseren Weise an ihn kommt und ihm offenbar wird", Vorlesungen über die Aesthetik I/II. Stuttgart. Reclam, 1971, p. 329.

(2) Is. van Dijk, o.c. p. 41.

a nu
 heb ik
 heb ik
 heb ik

1/2

sen. Zij liegen hem niets voor; dat hij onkwetsbaar of ongenaakbaar zou zijn, wordt niet gezegd; hij moet alleen niets vrezen van iemand die op een gewone manier geboren is, en/of hij mag zich veilig weten zolang het groot Birnamwoud niet naar Dunsinane is opgetrokken. In zijn 'wishful thinking' achtte Macbeth dit allemaal onmogelijk. De 'Weird Sisters' waren heel duidelijk als ze hem een reeks koningen laten zien die uiteindelijk op Banquo gelijken. De informatie is: Macbeth krijgt nog een massa opvolgers, maar deze werkelijkheid wil hij niet weten: hij slaat de spiegel stuk en spreekt voor de rest niet meer over Fleance. Hij concentreert zich op Macduff die uiteindelijk de man is voor wie hij beducht moet zijn en die hem ook zal verslaan. Zoals we in de Polanski-adaptatie hebben gezien, zit in die nederlaag tegen Macduff geen objectieve noodzakelijkheid; de heksen hebben hem trouwens ook niet gezegd dat Macduff hem zal doden. De toekomst bleef permanent open en Macbeth vrij. Hij hoefde niet met de Thane van Fife te vechten (hij kon Malcolm erkennen) en in de strijd hoefde hij hem ook niet te sparen. In tegenstelling met wat hij laat doorschemeren (39.b./V.8.17-22a), leefde hij niet onder de tover van de heksen, dus van een externe instantie, maar is hij het slachtoffer geworden van een gebrekkig zelfinzicht. Niets diende met noodzakelijkheid te zijn gebeurd wat gebeurd is. Maar Macbeth heeft alleen z'n eigen irrationele verlangens uitgevoerd. Tegelijk wist hij echter wat een aantal resultaten en klippen van die ambitie konden zijn. Voor zijn verhouding tot de 'Weird Sisters' is maar een woord: zelfverleiding. Niet de kennis van bepaalde toekomstmogelijkheden is verkeerd, maar deze kennis wordt verleidelijk omgezet in noodzakelijke feiten als de ambitie zich met deze kennis gaat vermengen. Kort na de eerste ontmoeting met de heksen waarschuwt Banquo zijn toenmalige vriend voor dit gevaar: "Oftentimes, to win us to our harm,/The instruments of Darkness tell us truths;/Win us with honest trifles, to betray's/In deepest consequence"(6.c./I.3. 126-126). 'The instruments of Darkness' lijken wel de 'Weird Sisters', maar zijn uiteindelijk de mechanismen van de ambitieuze zelfverleiding en de begerige neigingen die zich zo vervaarlijk met toekomstverwachtingen kunnen vermengen. Shakespeare heeft dit psychologisch goed ingezien. Hier wordt gewaarschuwd tegen een niet-rationeel geïntegreerde kennis die, eens opgeno-

verleiden!

men in een irrationeel wensverband, de mens ertoe verleidt zijn mogelijkheden voor werkelijkheden te houden en zo in de val van de zelfverleiding te lopen.

Met een psychologische interpretatie alleen hebben we de betekenis van de 'Weird Sisters' toch nog niet tot haar recht laten komen. Op het niveau van het symbolische betekenisveld roept het optreden van deze vrouwen ook nog andere betekenissen op. We moeten ze ook een demonische functie toekennen. Hiermee bedoelen we uiteraard niet de verpersoonlijking van het kwaad, maar wel de configuratie van de verleidende uitdaging. De heksen zijn diegenen die de kennis van de mogelijkheden hebben en het is deze kennis die Macbeth in verleiding brengt. Of preciezer: Macbeth laat zich door de wetenschap van de heksen bekoren. Zij vertellen geen onwaarheid en zetten Macbeth ook niet aan enig kwaad te verrichten; zij vertellen alleen wat zal zijn. In dat opzicht is een identificatie van de heksen met de Nieuw Testamentische duivelfiguur ongepast, omdat deze het kwade omwille van het kwade wil. De 'Weird Sisters' doen ons tot op zekere hoogte aan de Satan van het boek Job denken in de mate dat deze 'hellefiguur' zich de rol van een soort aanklager toemeet die zowel Jahweh als Job op de proef stelt. In een ander opzicht lijken de heksen op de platoonse demon: het wezen dat waarschuwt en dat bijgevolg een bepaalde orde, namelijk de goddelijke of sacrale orde verdedigt. (1). Wie op zijn levensweg de demon ontmoet, moet natuurlijk zijn tekens verstaan en er een wijs antwoord op geven. Macbeth heeft dit niet gedaan. "Le démon est le

(1) Plato, Apologie: "een soort stem is 't, die, wanneer ze zich laat horen, me steeds afhoudt van wat ik doen wil, doch me niet aandrijft" (31d); Phaedrus: "Wel, mijn beste, toen ik op het punt stond deze rivier over te steken, gebeurde het dat het bovennatuurlijke en mij vertrouwde teken zich aan mij voordeed. Nu gebeurt dat steeds om me te weerhouden van wat ik ga doen" (242bc); in de Cratylus citeert Socrates Hesiodus die de demonen "goeddoenden, onheilwerenden, bewakers der stervelingen" (398a) en iemand wordt een demon genoemd omwille van zijn inzicht (398c); in verband met dit thema, zie ook: Edouard Langton, La démonologie. Parijs. Payot, 1951, pp. 91-101. Het is verder ook bekend dat Shakespeare zijn Macbeth concipieerde in het kader van een discussie rond het vraagstuk van het diabolische demonische; King James was hierin betrokken, hij publiceerde zelfs een boek over dit onderwerp; zie in dit verband de inleidingen bij de tekstuitgave van Macbeth door John Dover Wilson en Kenneth Muir.

gardien du Manque.(...) Le démon parle dans la détresse, intervient au coeur du danger couru par l'âme. Et là seulement. Tel est le sens métaphysique de la proposition: le démon garde"(1). In Macbeth is er natuurlijk een vormgeving van de demon die op het eerste gezicht ver van de platoonse demon verwijderd lijkt, maar het is wel duidelijk dat er naar de functie een verwantschap is. We begrijpen dan ook beter het ogenblik waarop de demonen verschijnen: in een moment van (dubbelzinnige) verslagenheid en gevoeligheid. Macbeth heeft nog maar pas de raadselachtige uitspraak 'So foul and fair a day I have not seen' uitgesproken, of daar komen ze hem iets vertellen dat voor hem een waarschuwing zou moeten zijn, een waarschuwing die hij niet begrijpt omdat hij zich al te ver in de schuld gewaagd heeft, maar een waarschuwing die Banquo wel begrijpt (om redenen die hier later nog ter sprake zullen komen).

Nog altijd in verband met de 'Weird Sisters' dringt zich ook een verwantschap op met de slang in het bijbelse paradijsverhaal (2) waar deze demonische figuur ook alleen maar zegt wat zal gebeuren; de slang onthoudt de vrouw echter een essentieel aspect van de toedracht - wat van de demonen in Macbeth niet in die mate kan gezegd worden. Het is inderdaad wel zo dat het eten van de boom van de kennis van goed en kwaad niet impliceert dat de mens met een logische of objectieve noodzakelijkheid onmiddellijk sterft; het is echter pas als straf dat de mens sterft omdat hij de gelegenheid niet krijgt van de levensboom te eten; de slang vertelt dus in zoverre de waarheid wanneer ze zegt dat de mens inzicht zal verwerven, maar als een goede demon, die de mens vrij laat, vertelt ze niet alles (3). Door naar de heksen te luisteren, verwerft Macbeth ook wel kennis, maar hij is zelf niet in staat deze kennis tot inzicht om te vormen. Zijn inzicht zal pas later komen, in 39.b./V.8.17-22a, maar dan zal het wel te laat zijn. Ook bij de tweede ontmoeting wil hij eerder absolute zekerheid in plaats van inzicht en waarheid.

(1) Michel Guérin, Le génie du philosophe. Parijs. Seuil, 1979, p. 42.

(2) W.H.Toppen, o.c., vergelijkt de 'Weird Sisters' ook met de slang in het paradijsverhaal, maar spreekt niet over een demon, wel, tenonrechte overigens, over('the Satan-serpent', the objective spirituel Evil"(p. 117).

(3) zie J.de Visscher, De angst als ^{een} werkelijkheid van het morele leven; ook: R.Boehm, Kritik der Grundlagen des Zeitalters. Den

nodig tot
toelichting
inleverd.
9/1/995

De demonen hebben ook een kosmische betekenis: ze behoren tot deze wereld en hebben een functie voor de mensen; ze houden zich met iemand bezig. In Macbeth is de protagonist niet het slachtoffer, maar diegene voor wie het hoogtij is dat hij een teken krijgt. Ze begraven een hand met dolk, dit kan op Macbeth slaan, maar dat hoeft niet; de moordende hand is een symbool van het kwaad en de demonen moeten de mensen waarschuwen voor het kwaad dat ze zelf doen. Ze zeggen: "When shall we three meet again ?/ In thunder, lightning, or in rain ?/When the hurlyburly's done,/ When the battle's lost and won./That will be ere the set of sun./ Where the place ? Upon the heath./There to meet with...Macbeth" (1.a./I.1.1-7). Daar zullen ze de gelegenheid hebben hem op de proef te stellen en hem in zijn vrijheid uit te dagen. Dat de demonen van de wereld zijn, toont de film goed aan. Normand Berlin geeft naar aanleiding van deze eerste filmsequentie van de Polanski-adaptatie de volgende suggestieve interpretatie: "Two of the witches are old hags of the Shakespeare variety; one is a young girl. Surprisingly, after the initial shock to one's expectations, it seems right that one of the witches is young. Her youth (seventeen or eighteen) and good looks indicate 'fair', whereas her company and her action indicate 'foul'. Her age makes one realize that witches possess an on-going quality in time; a particular witch grows, matures, dies, but witches remain forever, and the young learn from the old. When Polanski's witches leave, instead of disappearing together, they separate - the young witch, pushing a wheelbarrow containing who knows what kind of grotesque items, traveling with one old witch, the third witch walking alone - and the camera, stationary, watches their paths as they walk in two separate directions in a V pattern, isolated figures in a bare landscape, stretching from a buried hand to encompass a wide space. Polanski's point, it seems clear, is that the witches cover a lot of space; in fact, they cover the world. Shakespeare's words indicate that they are separating to meet again, but only in Polanski - if my memory of previous stage and movie versions serves me - do they literally separate.

No small point, for their widening movement, coupled with the youth of one of the witches, strongly suggests the all-encompassing (space and time) quality of the witches and what they represent"(1). Tegenover Berlin maken we natuurlijk de belangrijke nuancering dat zij geen van allen het 'foul'-aspect vertegenwoordigen; met I.1.11 spreken ze alleen een oordeel over de wereld uit. Zij zijn niet de heksen die de zwarte magie beoefenen en ze beheksen dan ook niemand; ze confronteren de mensen alleen met hun vrijheid opdat ze de gelegenheid zouden hebben wijs te handelen.

De oorlogssituatie

verleerd ↙ De demonische ~~uitdaging~~ is niet de enige achtergrond waartegen we de voorbereiding van de moord op Duncan moeten plaatsen. Er is ook nog de oorlogssituatie waarin zich die merkwaardige degradatie van de voormalige Thane van Cawdor afspeelt.

De lezer zal zich herinneren dat we, nog vóór we Macbeth in beeld krijgen, met een oorlogssituatie geconfronteerd worden. Er zijn twee elkaar bestrijdende partijen: Schotland en Noorwegen. De strijd heeft op Schots grondgebied plaats en de Noorse troepen moeten teruggeslagen worden. Wat de onmiddellijke oorzaak of aanleiding van deze strijd is, wordt niet gezegd. Wat echter wel in de verf wordt gezet, is Macbeths soldatenmoed en het verraad van zowel Macdonwald als van de Thane van Cawdor. Welke mechanismen een rol in dit verraad hebben gespeeld, wordt ons niet meegedeeld. In ieder geval werkt blijkbaar een regel dat de Thane van Cawdor gedegradeerd en geëxecuteerd wordt en dat Macbeth de vrijgekomen titel krijgt. De terechtstelling geschiedt eveneens volgens een aantal niet genoemde bepalingen: in de aanwezigheid van de edelen wordt de ex-Thane van Cawdor aan de walmuren van Forres opgehangen. Hij ondergaat zijn executie heel waardig en, ondanks zijn verraad en veroordeling, blijft hij zijn koning erkennen. Hij roept: "Long live the King !" - een inlassing in de Polanski-adaptatie die niet onbelangrijk is als we deze man met Macbeth vergelijken. Terwijl deze ex-Thane openlijk verraad pleegde, zijn veroordeling en executie gelaten aanvaardde en in-

(1) Normand Berlin, Macbeth: Polanski and Shakespeare, p. 292.

tussen nog altijd de koning erkende, pleegde Macbeth heimelijk verraad, aanvaardde hij later zijn nederlaag niet en vernederde hij uiteindelijk de koning vooraleer zijn laatste strijd met Macduff uit te vechten (39.b./V.8.27b-29). In de dood van de ex-Thane steekt een stuk ironie. Immers de nieuwe Thane van Cawdor zal juist het omgekeerde bewerkstelligen van hetgeen de ex-Thane de koning toewenste. De opvolger van de verrader wordt een verrader in het kwadraat. De reactie op de dood van deze beide lieden staat ook in verhouding tot de misdaden die ze hebben gepleegd. Zoals we al opmerkten grijpt de terechtstelling van de ex-Thane plaats in het koninklijke paleis in aanwezigheid van de edelen, de notabelen, de hogere officieren en uiteraard ook in aanwezigheid van de koning zelf en van zijn beide zoons, die over de gehangene nog woorden van lof over hebben (7.b./I.4.7b-14a). De executie lijkt hier wel een waardige plechtigheid, haast een ritueel, waarin de verrader niets vernederends dient te ondergaan en waarin de uitvoerders van de terechtstelling zich tenminste wat geneerd weten. Daarentegen jout men naar Macbeths afgehouden hoofd alsof de finale strijd een volksvermaak was - wat het helemaal niet was. Deze mooie vergelijking tussen de oude en nieuwe Thane van Cawdor kunnen we uiteraard slechts dank zij de Polanski-adaptatie maken.

Dat de tragedie aanvangt met beelden van de oorlogsgruwel, met de rapporten over verraad en victorie, heeft nog een andere betekenis dan alleen maar een historische, sociologische en sociaal-psychologische inkleding van de intrige die nog op gang moet worden gebracht. Er is ook een symbolisch-religieuze betekenis en het is wel merkwaardig dat geen van de commentaren, die we hebben kunnen raadplegen, hierop ingaat. Hoewel Irving Ribner bijvoorbeeld zijn essay The Operation of Evil aanvangt met "the hero's life-journey is cast into a symbolic pattern to reflect a view of evil's operation in the world"(1), toch schenkt hij geen aandacht aan de betekenis van de oorlogssituatie waarin de tragedie van Macbeth haar beginpunt krijgt.

Als we Macbeth kunnen vergelijken met de mens in het Genesis III-verhaal en de heksen met de uitdagende slang, dan moet de

(1) Irving Ribner, Patterns in Shakespearian Tragedy, p. 153; *wat de oorlog betreft, vonden we toch een al te korte allusie in L.C. Knight's essay 'How many children had Lady Macbeth', in: Explorations, p. 18.*

voor verraad moeten beschouwen. De lezer zal zich herinneren dat nu precies, tijdens deze scene van de titeloverdracht, hij de heel cruciale mentale stap zet die, situationeel, het actieproces zal baren dat naar de ^{moord} zou leiden: "why do I yield to that suggestion/Whose horrid image doth unfix my hair", enzovoort (6.d./I.3.134-142).

Wat besluiten we hier nu voorlopig uit? Dat elke poging om het kwaad uit de wereld van het goede en de harmonie te bannen, schijnt te mislukken; het zet zich, bij wijze van spreken, altijd maar op andere plaatsen vast: van de Noorse troepen naar Macdonwald, en van de Thane van Cawdor naar Macbeth. Vervolgens wordt de indruk gewekt dat de wereld van goed en kwaad niet van elkaar gescheiden zijn. In de wereld *met* het harmonie-beginsel zit het ordeverstorende op subtiele manier verscholen. *De wereld* is op die manier tegelijk drager van een beginsel of een sfeer die *het* kosmische verstoort. Kan dit? We menen dat de Macbeth-tragedie al van bij de aanvang een soort gelaagde wereld toont, waarin een vormverstorende laag onder of achter de harmonische laag verscholen zit. De grenzen tussen goed en kwaad zijn als het ware topologisch te bepalen. Als we hier de zopas geciteerde passus (I.3.134-142) nauwkeurig bezien, dan krijgen we de indruk dat bij Macbeth iets opdoemt. Het ene bewustzijn wordt door een ander bewustzijn doordrongen; een soort overvloeier van bewustzijnsmodaliteiten, waarvan de ene bewustzijnsmodaliteit betrokken is op de wereld van het kosmische en de andere op deze van het verstorende. De ene wereld is een soort bovenwereld, de andere een onderwereld; tussen beide sferen is er geen radicale kloof, aangezien iets dat in die onderwereld verscholen zat in de bovenwereld te voorschijn kan komen. De demonen bevinden zich in dit tussengebied; daar kunnen ze vaststellen: "Fair is foul and foul is fair" (I.1.11); ofschoon ze het kwaad zelf niet willen, stellen ze Macbeths wankele gemoedsrust op de proef. We zien ze op het strand, ze kennen het strijdgewoel; ze bevinden zich daar waar een strijd tussen goed en kwaad wordt uitgevochten. Het is duidelijk dat de ruimtelijke symboliek hier een onirische dimensie heeft; het fantastische van de imaginaire wereld lijkt gelocaliseerd en beweegt zich onderhuids onder de bovenwereld die op het harmonische is betrokken. De analogie met de psycho-

hervat!
pedal!
q. 1899

analytische conceptie van de bewustzijnstopologie dringt zich hier op: ook daar kent men de beweging van de symbolische manifestatie van het verdrongene uit de onbewuste onderwereld in de bewuste bovenwereld. In de Macbeth-tragedie is die eigen wereld van het verstorende ongetwijfeld aanwezig, ofschoon we blijven stellen dat die niet geïsoleerd of afgescheiden is van de zogenaamde bovenwereld van kosmos en harmonie.

De verwantschap tussen Macbeth en Lady Macbeth

Er bestaat een visie om Lady Macbeth met de heksen te associëren: Macbeth zou niet alleen door de demonen, maar ook door zijn vrouw verleid worden om Duncan te doden. We zijn het daar niet mee eens; alleen Lady Macbeth voert deze verleidingsmanoeuvres uit. De demonen dagen hem uit en de vrouw verleidt hem op het ogenblik dat hij op de proef gesteld wordt. Er is hier opnieuw een parallellisme met Genesis III te trekken: zoals de mens in de bijbelse oermythe door de slang wordt op de proef gesteld en door de vrouw verleid, zo wordt Macbeth door de heksen uitgedaagd en door Lady Macbeth in verleiding gebracht om kwaad te stichten.

Zoals Polanski ons laat zien, ontvangt zij hem heel enthousiast. Hij houdt zich echter op de vlakte als zij haar wensen voor de toekomst zonder enige bijgedachte ontvouwt. Macbeth lijkt eerder weigerachtig, alsof hij die al oude geschiedenis niet opnieuw ter sprake wenst ^{te} brengen, ofschoon hij in zijn eerste enthousiasme over deze zaak een opgewonden brief heeft geschreven. Hij gaat helemaal niet op de mengeling van enthousiasme en ingehouden spanning van Lady Macbeth in. Haar ondubbelzinnigheid is onthutsend als ze zegt: "Great Glamis ! worthy Cawdor !/Greater than both, by the all-hail hereafter !/Thy letters have transported me beyond/This ignorant present, and I feel now/The future in the instant"(10.a./I.5.54b-58a). Zij is zeker van zijn toekomstig koningschap; ze twijfelt daar geen ogenblik aan: het heden houdt op onwetend te zijn over de toekomst, want de toekomst zit in het nu. Dat wil zeggen in datgene wat Lady Macbeth nu wenst. In het verdere verloop van het gesprek tussen Macbeth en Lady Macbeth wordt inderdaad de toekomst (andermaal) voorbereid. Maar nu zijn het geen verdere toekomstplannen meer, maar een concrete actie die nog die zelfde avond moet worden uitgevoerd. De man ver-

geen te zien

verdrongen

telt dat Duncan nog dezelfde avond komt en slechts 's anderen-
daags zal vertrekken (I.5.58b-60a). Opnieuw zijn Lady Macbeths
woorden heel rijk aan suggestiekracht, alsof ze nu al het werk
verrichten dat vroeger werd aangekondigd in 8.c./I.5.25b-26:
"Hie thee hither,/That I may pour my spirits in thine ear". La-
dy Macbeth zegt nu heel opgetogen: "O, never/Should sun that mor-
row see !/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.
60b-68). Eerst en vooral is de uitspraak "Never/Should sun that
morrow see !" ondubbelzinnig in het perspectief dat Duncan voor
z'n laatste nacht staat. Ofschoon hij van plan was 's anderen-
daags weg te gaan, zal de zon die morgen nooit zien dat Duncan
optrekt. Dus is Lady Macbeth ervan overtuigd dat hen maar één
ding te doen staat: Duncan uitschakelen. Heel merkwaardig is ^{het}
volgende vers: "Your face, my Thane, is as a book, where men/
May read strange matters"(I.5.62-63a). Wat leest zij op het ge-
zicht van haar man, een gezicht dat een boek vol zonderlinge
dingen genoemd wordt ? Slaat deze gedachte op hetgeen volgt ?
De koning moet goed ontvangen worden, zegt ze, en verder moet
Macbeth dan maar in haar handen de grote taak van de nacht
Leggen . Macbeth reageert afstandelijk en afwachtend; hij
schuwt elke beslissing, zoals het in zijn angst past. Hij zegt
slechts: "We will speak further"(I.5.71a), alsof ze over deze
zaken niet al genoeg gesproken hebben. Zij insisteert: in haar
mooie beeldende taal: "Look like th'innocent flower,/But be the
serpent under't"(I.5.65b-66a). En ze voegt er nog kort aan toe:
"Leave all the rest to me"(I.5.73). Is hij het dan die de
schuldloze bloem moet lijken en tegelijk de slang moet zijn
die aanvalt en bijt ? Wat leest ze op zijn gezicht ? De zwarte
wensen ? De twijfel ? De angst ? Waarschuwt Lady Macbeth hem
dat hij al met zijn ogen teveel van zijn innerlijk verraadt ?
Is het juist daarom dat hij er als een onschuldige bloem moet
uitzien ? Tegelijk moedigt ze hem natuurlijk ook aan, aangezien
ze ervan overtuigd is dat Duncan geen nieuwe morgen meer mag
zien. Het ironische is echter wel dat later op de avond de rol-
len toch anders zullen verdeeld worden. Lady Macbeth zal er aan
tafel en tijdens de dans uitzien als de onschuldige bloem, maar
's nachts zal haar man de slang zijn die de grote taak zal vol-

heel licht
gevoel
3
niet met behoud
9 te maken

brengen. Maar voorlopig zegt Macbeth niets, afgezien van zijn opmerking dat later over deze aangelegenheid verder zal gesproken worden. Dit sluit aan bij 6.d./I.3.144-145a. Toemt hij zich in, of betekent dit dat hij uiteindelijk alles zijn gang laat gaan? Telt dit ook voor - en hier is dat wel van beslissende aard - het troebele brein dat in vergeten dingen woelt (I.3.150b-151a), het op hol slaan van de zwarte wensen van zijn gemoed die van nacht de sterren niet mogen zien (I.4.50-51) en Lady Macbeths boze geest die in zijn oor zo'n vruchtbare bodem vindt (I.5.26)? Het is duidelijk dat in zo'n afwezigheid van actieve bemoeienis de tijd in het voordeel van de ongecontroleerd gelaten neigingen beslist. In Macbeths brein krijgt de daad op die manier een gearticuleerde vorm die in zijn objectiviteit in Macbeth zelf een zekere autonomie gaat vertonen. Lady Macbeth, die dezelfde begeerte kent als haar man, vindt in de passiviteit van Macbeth de ideale voedingsbodem voor haar betrachtingen. Eigenlijk leest ze haar gedachten in zijn gezicht; ze kan feilloos zijn hersenspinsels vertolken. Zij zet situationeel een mechanisme in gang, dat de actie, in aanleg aanwezig, maar waarvoor de durf en de wil nog ontbreken, in alle objectiviteit wil actualiseren. En als hij later zal toeslaan, zal dit onder meer het resultaat zijn van haar verleiding, waarvoor hij in zijn zelfverleiding van 6.d. vatbaar was.

Na deze psychologische tekening moeten we ook oog hebben voor de symboliek. De al genoemde gelijkens met het paradijsverhaal zet er ons toe aan in Macbeth de mens te zien. Niet een bepaalde persoon, zoals in onze psychologische interpretatie, maar de exemplarische mens, de Elcker-Ick. We hebben immers het sterke vermoeden dat de symbolische interpretatie van Macbeth er ons toe zal brengen in deze tragedie een variante op het oer-thema van de bijbelse zondeval te ontdekken. We kunnen in ieder geval al vaststellen dat een eerste analogie al opvallend was: de mens, uitgedaagd door het demonische, verleidt er zichzelf toe door de kennis van de mogelijkheden een greep op de toekomst te wagen; de vrouw speelt hierin een beslissende rol. Over die rol moet nog iets meer verteld worden.

De moord die hier ter sprake komt, is inderdaad 'team-work'. Meer dan eens is er samenwerking en afspraak. Hun begeerte is

gemeenschappelijk; de uitvoering is voor Macbeth weggelegd, maar Lady Macbeth zorgt voor de afwerking. Over het geheel kan men zeggen dat ze de daad samen zullen stellen. In dat verband lijkt het ons toch niet overdreven van een twee-eenheid in het kwaad te gewagen, maar elk vertolkt in deze twee-eenheid een eigen facet. Lady Macbeth is hier het actieve, blinde kwaad dat slechts rechtlijnig het doel voor ogen ziet: Duncan vermoorden opdat zou geschieden wat geschieden moet en deze geschiedenis ligt met zekerheid vast, want de heksen hebben die geschiedenis voor haar voorspeld - althans zo meent ze. Zij ervaart die kennelijk als een belofte. Lady Macbeth twijfelt niet en overweegt niets. Bradley weet haar treffend te typeren: "To her there is no separation between will and deed; and, as the deed falls in part to her, she is sure it will be done. (...) On the moment of Macbeth's re-joining her, after braving infinite dangers and winning infinite praise, without a syllable on these subjects or a word of affection, she goes straight to her purpose and permits him to speak of nothing else. She takes the superior position and assumes the direction of affairs, - appears to assume it even more than she really can, that she may spur him on. She animates him by picturing the deed as heroic, 'this night's great business', or 'our great quell', while she ignores its cruelty and faithlessness. (...) Moral distinctions do not in this exaltation exist for her; or rather they are inverted: 'good' means to her the crown and whatever is required to obtain it, 'evil' whatever stands in the way of its attainment. This attitude of mind is evident even when she is alone, though it becomes still more pronounced when she has to work upon her husband. And it persists until her end is attained"(1). Zoals ze haar man ertoe aanzet zijn moed tot aan het uiterste punt op te schroeven, ten-einde niet te mislukken, zo heeft ze bij zichzelf het kwaad tot een climax laten opzwellen. In afwachting dat de koninklijke stoet Inverness bereikt, staat ze op de walmuur en bidt ze een *diabolisch* gebed (2): "Come, you Spirits/That tend on mortal

(1) A.C. Bradley, Shakespearean Tragedy, pp. 307-310.

(2) Vele commentatoren noemen I.5.40b-54a een gebed, of een incantatie met diabolische allures, onder andere Toppen in zijn reeds aangehaald werk.

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 (...). 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 !'" (11.a.c./I.5.40b-54a). In het handlingsverloop van Macbeth ontdekten we dat zijn overwegingen

*is over de vrees
om het oorzakelijk v*

(bij de motiveringen voor de moord een stuk kwade trouw bevatten; dit is het kwaad dat erin bestaat zichzelf iets voor te liegen (1) en daarbij de grond van de zaak hardnekkig terzijde te schuiven.

In de deliberatie zal Macbeth de voordelen tegen de nadelen afwegen. Bij Lady Macbeth is de situatie in die mate anders in vergelijking met de innerlijke toestand van haar man dat zij het wifelende spel van de innerlijke dissociaties niet aan bod laat komen. Ze voert gewoonweg een cesuur in haar psyche door met als gevolg dat haar gevoelige natuur niet meer kan meespelen en dat haar hele persoonlijkheid een ongehoorde rechtlijnigheid uitdrukt. Haar eigenmachtigheid is de energie die in de daad van de moord geïnvesteerd moet worden, opdat de oorspronkelijke moordgedachte effectief een daad zou worden. De energie bestaat in het oproepen van de kwaadaardigheid zelf, het actualiseren van het vermogen om te vernietigen. Dit gebeurt op zo'n manier dat het bewustzijn er volledig door 'beziel'd en gedomineerd wordt. Lady Macbeth is hierin zo hardnekkig, zo absoluut dat zij dit kwaad zuiver wil. Hier betekent dit dat zij die neiging, die drift tot doden niet vermengd wil zien met iets dat de vernielzucht zou kunnen remmen, ook geen erbarmen, medelijden of gewetenswroeging: "Stop up th' access and passage to remorse, / That no compunctious visitings of Nature / Shake my fell purpose" (I.5.44-46a). Een treffender illustratie van de actualiserende beweging van de 'Hang zum Bösen' naar het 'Böse' zelf is bijna niet in te denken. Zij weet dat zij kwaad sticht, want zelfs het mes mag de wonde niet zien die het maakt en ook de hemel mag

(1) Zie Jean-Paul Sartre, L'Être et le Néant. Parijs. Gallimard, 1957(1943): "Nous accepterons volontiers que la mauvaise foi soit mensonge à soi (...); pour celui qui pratique la mauvaise foi, il s'agit bien de masquer une vérité déplaisante ou de présenter comme vérité une erreur plaisante. La mauvaise foi a donc en apparence la structure du mensonge. Seulement, ce qui change tout, c'est que, dans la mauvaise foi, c'est à moi-même que je masque la vérité" (pp. 86-87).

geen glimp van dit nachtelijke gebeuren opvangen en het zeker geen 'halt' toeroepen. Ook op die manier is de kwade betrachting van Lady Macbeth zuiver en niet vermengd met twijfels en semi-automatismen in een sfeer van verlaagd bewustzijn. Lady Macbeth wil het kwaad; niet het kwaad omwille van het kwaad ~~alleen~~, maar ze wil de moord, goed wetend dat het kwaad is. Maar dat kwaad precies wil ze voltrekken. Zij aarzelt niet, en begeeft zich niet in het deliberatiespel van wikken en wegen. In dat opzicht is ze complementair met haar man. Hij kent de begeerte koning te worden, maar hij schrikt omwille van allerlei omstandigheden voor de daad terug. Hij mist de kwaadaardige energie die voor al het bijkomstige blind is en die de te voltrekken zaak zuiver houdt. Die energie komt van Lady Macbeth. Samen kunnen zij de moord plegen, als is het Macbeth die het mes hanteert. Maar mentaal hanteert Lady Macbeth het mes mee; de zin: "And pall thee in the dunnest smoke of Hell/That my keen knife see not the wound it makes"(I.5.51-52) is in dat opzicht heel betekenisvol. Er zijn nog aanduidingen om van een twee-eenheid in het kwaad te gewagen. En hier bedoelen we één persoonlijkheid met twee complementaire facetten in zijn en doen (1). Lady Macbeth weet daarom heel goed wat daarom in haar man omgaat en leest zijn gedachten als een open boek: "Your face, my Thane, is as a book, where men/May read strange matters"(I.5.62-63a) kan in die zin geïnterpreteerd worden dat zijn gelaat de spiegel is van haar ideeën en verwachtingen, en die ze dus gemeenschappelijk hebben.

Lady Macbeths diabolische gebed bevat ook nog de merkwaardige hoedanigheid van de kosmische metaforiek die uitdrukking geeft aan het metafysische karakter van haar geperverteerde verlangen. We mogen daarbij Polanski's enscenering niet uit het oog verliezen die de kosmische context volledig maakt. Lady Macbeth staat op de walmuur, met andere woorden op een verhoog, en richt zich naar de buitenwereld. Uit de godsdienstfe-

(1) Ook H.S. Wilson, in On the Design of Shakespearian Tragedy. Toronto. University Press, 1958(2) suggereert die eenheid: "his wife (is) a part of himself"(p. 10). We zijn het niet met Toppen eens als hij tegen Wilson pleit: "Still there is something forced about this concentration of evil in the person of Macbeth, to which even the witches as symbols are made subservient, and also in a sense the symbolic Eve, made to step back into her former position of 'part of' Adam" - Toppen, o.c. p. 132.

nomenologie is voldoende bekend dat tot de sacrale plaatsen, waar men gebeden zegt en waar men het transcendente tracht te bereiken, vaak bepaalde hoogten behoren. Lady Macbeth heeft uitdrukkelijk zo'n plaats uitgekozen voor haar incantatie. Op het eerste gezicht heeft dat een voor de hand liggende functie: ze heeft een weids uitzicht op de omgeving waardoor ze gemakkelijker Duncan en zijn gevolg kan tegemoet zien. Er is echter meer: het kasteel is haar kosmos, afgescheiden van de haar omringende ruimten; vanop de grens van haar kosmisch centrum, de walmuur, aanroept ze van buiten de chaotiserende krachten opdat ze binnen de wereld zouden doordringen en beheersen. Zij roept werkelijk het vreemde op ten nadele van het eigene; in dat opzicht is er, dank zij de enscenering, een parallellisme tussen Lady Macbeths lichamelijke en het kasteel: zoals ze zichzelf tot boosaardigheid omvormt, omvormt ze Inverness tot een hel. Het kasteel, waarvan Duncan onbewust ironisch zegt "This castle hath a pleasant seat; the air/Nimbly and sweetly recommends itself/Unto our gentle senses"(11.b./I.6.I-3a; door Polanski in gelast in het midden van Lady Macbeths diabolische incantatie), wordt een plaats van onheil. Bijgevolg is datgene wat ze oproept chaotiserend en in strijd met de natuur van haar kosmos waarvan ze, als kasteelvrouw, de behoedster moest zijn (1). De verzen "The raven himself is hoarse,/That croaks the fatal entrance of Duncan/Under my battlements"(38b-40a) verraden al de intentie en weerklank van Lady Macbeths gruwelijke plan en begeerte. Dan is er de aanroeping van de geesten die moordgedachten zaaien (50b-51a). Waartoe die incantatie van die, haar transcenderende, geesten? Wellicht toch omdat Lady Macbeth vanuit haar natuurlijke disposities de krachten niet kan putten om de moordgedachten te stimuleren en om haar eigen natuur buiten spel te zetten. Ook omdat die krachten niet tot de harmonische orde behoren; daarom moet ze een andere, vreemde wereld oproepen, waaraan ze wil participeren. Opvallend is verder het feit dat die 'andere' wereld met zijn chaotiserende krachten slechts in de 'bovenwereld' kan penetreren als iemand uitdrukkelijk 'binnenhaalt' of 'op'-roept. Het is dus door een

(1) In verband met dit thema van kosmische onderscheidingen zie: Mircea Eliade, Het heilige en het profane, pp. 30-51; Beelden en symbolen, pp. 32-47; G.van der Leeuw, Inleiding tot de godsdienstgeschiedenis. Haarlem. De Erven F.Bohn, 1924, pp. 135-139.

de heilige
 de profane
 de chaos
 de incantatie

menselijke actie dat er kwaad geschiedt of dat er kwade disposities tot actualisatie worden gebracht. In de volgende verzen wil Lady Macbeth nu uitdrukkelijk die actualisatie van het vernietigingsvermogen: "Unsex me here/And fill me, from the crown to the toe, top-full/Of direst cruelty !" (41b-43a). Een eerste interpretatie bestaat erin te zien dat zij zich verlost wil zien van alle vrouwelijke zachtaardigheid om de wreedheid zelf te kunnen zijn. De metamorfose die ze wil laten voltrekken, is ook ontologisch in de zin dat deze gedaanteverandering een natuurwijziging inhoudt. Het godsdienstfenomenologische parallelisme - en dat is dan een tweede interpretatie - is hier opvallend: zoals ze zichzelf omvormt, vormt ze haar kasteel om tot een oord dat helemaal niet gastvrij zal zijn, maar wreed en gruwelijk. Tot haar eerste natuur, die aan de wereld van de orde en de harmonie participeert, behoort het schuldbesef en wroeging te kennen - dat wil zeggen een verlangen (1) naar het herstel van de kosmos en dus naar de rehabilitatie van zichzelf. De hier opgeroepen 'vreemde' natuur moet de toegang tot mededogen en berouw afsnijden door de verdikking van het bloed (43b-44). Het beeld 'make thick my blood' is hier trouwens een treffende en efficiënte metafoor. Als de vlotte, natuurlijke doorstroming van het bloed als een zinnebeeld van leven en gezondheid kan gezien worden, dan is de verdikking van het bloed ziekelijk en levensgevaarlijk. De voeding van de levensnoodzakelijke organen, hier het vermogen tot berouw, door de bloedtoevoer wordt nu gestremd met als gevolg de uitschakeling van dit levensorgaan. 'Make thick my blood' is, zoals parallel hiermee 'unsex me here', in de gegeven context het symbool van de levens- en vormverwoestende kracht van de opgeroepen andere wereld. Ook het vervolg van de incantatie, "That no compunctious visitings of Nature/Shake my fell purpose" (45-46a) bevestigt de teneur van onze geanalyseerde metafoor. Lady Macbeth wil de natuur,

(1) Wij maken in deze dissertatie een onderscheid tussen begeerte en verlangen. De begeerte sluit bij de neigingen aan en is bio-psychologisch op het eindige hebben en beheersen gericht; verlangen is metafysisch en spiritueel: "Le Désir ne coïncide pas avec un besoin insatisfait, il se place au delà de la satisfaction et de l'insatisfaction", E. Lévinas, o.c. p. 154; zie ook Ad Peperzak, Verlangen. Bilthoven. Ambo, 1971, pp. 160-166.

als het regulatieve beginsel dat de harmonie in en van de we-
reld ordent, uitschakelen. Haar 'unsex me here' is de hostiele
voorwaarde waardoor het 'make thick my blood' mogelijk wordt,
met als gevolg dat dé natuur in haar geen genadige rol meer kan
vervullen. Verder krijgen we in de aanroeping de twee beginselen
tegenover elkaar gesteld: "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 !'"(50b-54a). Dit is echt een bede tot collaboratie
van de kosmische krachten opdat ze de wandaad zouden camoufle-
ren. In dit kosmisch uitgebeeld metafysisch conflict staan 'Na-
ture' en 'Heaven' tegenover 'Hell', 'thick Night' en 'blanket of the
'dark'. 'Dark' is trouwens een zijnsmodaliteit die met de we-
reld van het kwaad geassocieerd wordt en op die manier van de-
zelfde orde is als 'black', zoals in "The instruments of Dark-
ness tell us truths"(I.3.124) en parallel hiermee voor de beteke-
nis van deze woorden: "Stars, hide your fires !/Let not see my
black and deep desires"(I.4.50b-51), of: "ere to black Hecate's
summons, enzovoort"(III.2.41b), of tenslotte ook nog: "Whiles
Night's black agents to their preys do rouse"(III.2.53)(1). In
de incantatie van Lady Macbeth plaatst Shakespeare de twee be-
ginselen tegenover elkaar, zoals hij dat ook nog eens doet in
14.a.: "Hear it not, Duncan; for it is a knell/That summons thee
to Heaven, or to Hell"(II.1.63-64)(2).

De diabolische bede van Lady Macbeth is het eerste luik van
een diptiek dat door Macbeth wordt aangevuld. Dat past heel
goed in de uitbeelding van de zondige mens in de twee-eenheid
van Macbeth en Lady Macbeth. Het tweede luik vinden we na het
gesprek met Lady Macbeth vóór de moord op Banquo en vóór het
avondfeest (23.b.): "Come, seeling Night,/Scarf up the tender
eye of pitiful Day,/And, with thy bloody and invisible hand,/Cancel,
and tear to pieces, that great bond/Which keeps me pale !-
Light thickens; and the crow/Makes wing to th'rooky wood;/Good
things of Day begin to droop and drowse,/Whiles Night's

(1) Aan de donkere en duistere sfeer in Macbeth wijdt Bradley in zijn Shakespearean Tragedy enkele mooie bladzijden (pp. 278-283); Polanski werkte dit soms ironisch, sarcastisch of antithetisch uit.
(2) zie ook: G.Wilson Knight, The Milk of Concord: an Essay on Life-Themes in 'Macbeth', in: John Wain, o.c., p. 160.

black agents to their preys do rouse"(III.2.46b-53). De lezer zal hier zelf wel merken dat de kosmische evocatie dezelfde functie krijgt als in Lady Macbeths incantatie van het kwaad. Macbeth wil ook de kosmische krachten aan zijn kant hebben om zijn doel te bereiken. Het tedere oog van de barmhartige dag moet verdwijnen opdat in de duisternis zaken zouden kunnen gebeuren die het daglicht niet mogen zien. Maar de nacht krijgt hier ook een tweede betekenis. Niet alleen behoort de nacht tot het ritme van de harmonie, dit is: de nacht die de mens de slaap schenkt, "the death of each day's life, sore labour's bath/Balm of hurt minds", enzovoort (II.2.37-39a), maar de nacht krijgt hier ook de betekenis van de tegennatuur. Waarom zou zij anders over een 'bloody and invisible hand' (48) beschikken die het grote verbond met de Natuur moet verbreken?

*gevoelens
afspanning
mens*

De participatie aan 'de wereld van het kwaad', de hel dus, om Macbeths woord te gebruiken, is een mogelijkheid die zich in deze tragedie van bij de aanvang toont. We zien dit in het verraad van Macdonwald en van de ex-Thane van Cawdor en vooral op een exemplarische manier bij Macbeth vanaf 6.d. De wereld waarin de mens leeft, is alsdusdanig niet zondig of hels. Als de hel zich manifesteert, dan heeft de mens die in een actie opgeroepen. Macbeth doet dit heel fataal in alles wat de aanslag op Duncan voorbereidt. Hier heeft hij al voor het eerst de pachtbrief, zoals Willy Courteaux 'that great bond' vertaalt, met de Hemel of met de Natuur verbroken (1). Zoals in het bijbelse verhaal van de zondeval staat de vrouw aan zijn zijde: ook Lady Macbeth verbreekt de orde. Als we beide personen in hun individualiteit beschouwen, is er geen volledige concordantie van de ethicologische componenten: man en vrouw verschillen hier teveel van elkaar in de wijze waarop ze zich situationeel op de actie voorbereiden. Maar ons pleidooi om de beide figuren als een eenheid in het dramaturgische gege-

(1) Nico van Suchtelen geeft een minder geloofwaardige vertaling: "Vernietig en verscheur de schuldbekentnis/Die mij verbleekt"(p. 45); in navolging van de annotaties van Dover Wilson en Muir, geeft Courteaux als interpretatie: "verbreek het contract waarmee Banquo en Fleance van de natuur het leven huren"(p. 42); naast deze betekenis stellen we ook een meer algemene voor die metafysisch verderstrekking is: Macbeths breuk met de Transcendentie als hij de orde verstoort.

ven te beschouwen, blijft behouden. Wat Macbeth en Lady Macbeth vóór de deliberatie over de moord beleven, zijn de componenten van de anticipatieve situatie voor het immorele actieproces die aan één enkele agerende instantie kan worden toegeschreven. Als we hun beider acties bekijken, vormen ze samen een complex kluwen vol ambigüïteiten met tegenstellingen van zekerheid en onzekerheid. Wat in Macbeth vervaarlijk sluimert, de al genoemde disponibele begeerte om te moorden, is in Lady Macbeth in alle duidelijkheid geconfigureerd. De onzekerheid en angst die, zoals later zal blijken, bij Lady Macbeth verdrongen zit, is daarentegen zo sterk aanwezig in de reacties van Macbeth. We moeten dus geen volledige concordantie zoeken, maar veeleer complementariteit met uiteraard de merkwaardige accentverschuivingen. Bij Macbeth (nog)geen diabolische incantatie; bij Lady Macbeth (nog)geen angst. Maar is de diabolische incantatie niet de kwaadwillige overwinning op de angst, en is de angst niet de vrees voor het al aanwezige diabolische vermogen? De combinatie van angst en diabolische begeerte is strijd, de strijd om zichzelf. Dit lijkt ons het wezen te zijn van de morele situatie van Macbeth, hier beschouwd als de eenheid van de twee persoonsconfiguraties, in het perspectief van de moord op Duncan en van het koningschap dat hij met deze moord beoogt.

Nu we de Macbethfiguur beschouwd hebben als de twee-eenheid van man en vrouw en hun beider situatie samengebundeld hebben tot die ene ethische situatie, die we hier ethicologisch hebben geanalyseerd, moeten we het afsluiten van de morele situatie niet langer verbinden met 10.a./I.5.71a ("We will speak further"), maar met Lady Macbeths begroeting van de in Inverness binnenkomende Duncan. Voor de afbakening van de morele situatie moeten we een correctie uitvoeren op een vorige ompaling. Na 10.a. komt immers nog de uitvoerige incantatie van de Lady, 11.a.c./I.5.38b-46a, 50b-54a, en zoals we al hebben gesteld, behoort dit hier uitgedrukte geperverteerde verlangen evenzeer tot de morele situatie als de Kierkegaardiaanse angst.

Besluit

We zijn hier uitvoerig ingegaan op de achtergronden waartegen we Macbeths aanzet tot de immorele actie moeten situeren. Als de hoofdfiguur van deze tragedie in zich de gedachte van

moord voelt opdoemen, dan is dat niet toevallig en ook niet zo'n particuliere zaak. Macbeth, symbool van de handelende mens in een universum waarin een strijd tussen goed en kwaad woedt, draagt in zich de mogelijkheid kwaad te stichten, ofschoon dit onheil niet ^{met} objectieve noodzakelijkheid uit hem voortvloeit. Deze gedachte beangstigt hem en is in strijd met zijn natuur. Niettemin behoort het kwaad tot de wortel van zijn existentie. Ook dit sluit opnieuw goed aan bij de betekenis van de bijbelse mythe van de zondeval die in de visie van de erfzondeleer uitmondt. Als we ons de vraag stellen: 'waar komt de gedachte vandaan die Macbeths haren ten berge doen rijzen?', dan is deze vraag uiteindelijk niets anders dan een concretisering van de algemene vraag: 'waar komt het kwaad vandaan dat de mens doet?' We moeten hier niet herhalen wat we over dit thema al hebben geschreven (1), maar we moeten toch enkele verworvenheden van de moraalfilosofische reflectie voor ogen houden. Een objectieve en cognitieve achterhaalbaarheid van de oorsprong en van het waarom van het kwaad is onmogelijk. Ofschoon het ontstaan van het kwaad een menselijke ervaring is, vinden we die ervaring niet in de psychologie terug, maar veeleer in de taal van de bekentenis (Ricoeur) en in de mythen die verhaalvormen van die taal zijn. De adamtische mythe van de zondeval is het symbolische verhaal van de joods-christelijke cultuur dat de oer-ervaring van een val uit het paradijs van de onschuld uitbeeldt. En in de Paulus-brief aan de Romeinen vinden we de gelovige reflectie, een verder nadenken over de bijzondere 'erfelijkheid' van die oer-zonde (2). We weten intussen wel dat de mythe geen verhaal is over de empirisch-historische mens en dus geen profane aangelegenheid. Hij is daarentegen het sacrale en exemplarische verhaal dat de religieuze mens leert tegen welke achtergrond hij moet leven. De mythe of de mythos "verhaalt de belangrijkste gegevens in verband met het 'Zijn' dat tijdloos en ruimte-loos is, en waaruit alles ontsproten is; hij openbaart dus een andere zijnsorde dan de onze, die aan tijd en ruimte gebonden

(1) Jacques de Visscher, De immorele mens, pp. 76-103.

(2) Uiteraard heeft niet alleen de joods-christelijke wereld een funderende mythe inzake goed en kwaad; de vergelijkende godsdienstwetenschap leert ons dat elke wereld zo'n mythe heeft.

is; een zijnsorde die aan de basis ligt van de onze, waartegen we ons afzetten, waaraan we toch onze betekenis ontleenen, waartoe ^{we} vóór de geboorte en na de dood behoren. Deze Mythos impliceert meteen een soort gedragscode om de maximale zinvolheid te bewaren, en suggereert tevens hoe men het best zijn terugkeer voorbereidt, want de mens passeert niet straffeloos doorheen een bewuste existentie"(1). In de zelfde richting als Roger Thibau omschrijft Mircea Eliade de mythe als een heilige geschiedenis, "dat wil zeggen een oergebeuren dat in het begin des Tijds, ab initio, heeft plaats gevonden.(...) Zodra de mythe eenmaal 'gezegd', dat wil zeggen onthuld is, wordt hij tot onomstotelijke waarheid: hij vormt de grondslag der absolute waarheid. (...) De mythe verkondigt de verschijning van een nieuwe kosmische 'toestand' of van een oergebeuren. Hij is dus altijd het verhaal van een 'schepping'; men verhaalt hoe iets tot stand is gekomen, hoe het begon te zijn. Op grond hiervan hangt de mythe nauw samen met de ontologie; hij spreekt slechts van realiteiten, van datgene dat reëel gebeurd is, zich volledig heeft gemanifesteerd. Natuurlijk gaat het om gewijde realiteiten, want het gewijde is het reële bij uitstek"(2). Bij Eliade zouden we willen toevoegen dat de mythe niet alleen het hoe van de realiteit, maar vooral het waarom symboliseert, dat wil zeggen de verklaring waarom de mens bijvoorbeeld zondig is of het waarom de mens sterft; het hoe verhult het mysterie van het waarom. De mythe van de zondeval is dan de beeldende evocatie van de exemplarische mens in wie het kwaad zijn enigmatisch ontstaan kent en door wie telkenmale een onschuldige situatie vernietigd wordt, waardoor het kwaad zich altijd verderzet. Als het kwaad geen fysisch aantoonbare werkelijkheid is, maar een zijnswijze van de vrijheid, dan is de geschiedenis van het kwaad ook geen fysische toestand die biologisch erfelijk wordt doorgegeven. Is er dan geen geschiedenis en overdracht van het kwaad? Toch wel. Het kwaad heeft zijn bed in de intersubjectiviteit die de gebeurtenissen in de wereld en in de geschiedenis met elkaar verbindt. Met het woord van Merleau-Ponty is het kwaad niet door

(1) Roger Thibau, Levenssymbolen en initiatie, in: Kultuurleven, jrg. 48, 1981, nr. 4, p. 334.

(2) Mircea Eliade, o.c. p. 71.

de andere of door mij gecreëerd, "le mal (...) naît dans le tissu que nous avons filé entre nous et qui nous étouffe"(1). Elk nieuw individu, waarvan men mag stellen dat het in onschuld geboren is, komt al vlug door het talige contact met de cultuur in aanraking met het kwaad dat er al is vóór hem. Door de verkregen taal constitueert het mee zijn voorstellingswereld, waarin het kwaad inherent aanwezig is. Dit is de kern van de erfzondeleer als we daar ook onder verstaan dat elke mens in de constitutie van zijn voorstellingswereld/zijn eindigheid ervaart met betrekking tot wat hem transcendeert. De ontplooiing van de mens is tegelijk de negativiteitservaring van een breuk in de eigen natuur. Met de erfzondeleer moeten we dus ook rekening houden met datgene wat Immanuel Kant in zijn Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft 'das radikal Böse' of 'der Hang zum Bösen' heeft genoemd. Hiermee wordt een tendens bedoeld die de grondslagen van alle maximes door de stelselmatige omkering van de morele orde corrumpeert, als een niet gedetermineerd gevolg van een neiging van de menselijke natuur. In zijn Religion suggereert Kant dat er in de mens een grondslag aanwezig is van de mogelijkheid om zich van de maximes van de morele wet te verwijderen (2). Deze mogelijkheid behoort tot de vrijheid van de mens; dit is 'der Hang zum Bösen', het radicale kwaad, dat de mens zich zelf heeft aangedaan (3). Dit ligt volgens Kant aan de basis van het kwaad van elke mens; hij sticht immoraliteit door zich door zijn 'Hang zum Bösen' te laten verleiden om het particuliere maxime in het gebruik van de vrijheid boven het universele in de categorische imperatief te verkiezen. Kants visie moet echter wel worden gecorrigeerd in het perspectief van de talige intersubjectiviteit; maar zijn oorspronkelijke intuïtie over de enigmatische, nooit te verklaren oorsprong van het kwaad in de mens en in de cultuur, blijft geldig (4).

Als we nu van Macbeth durven stellen dat aan het beginpunt van zijn immorele actie toch een geschiedenis van het kwaad en van de moordgedachte voorafgaat (pp. 160-166), dan bedoelen we

(1) Maurice Merleau-Ponty, Signes, p. 47.

(2) Immanuel Kant, Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft. Stuttgart. Reclam, 1974, p. 34.

(3) Ibidem, p. 39.

(4) zie ook: Pierre Watté, Structures philosophiques du péché originel. Gembloux. Duculot, 1974, pp. 193-231.

XX
 alles
 van ons is
 enkel id
 dellen
 endigheid
 wreed
 6

niet
 met

tegen de
 troepen!

daarmee dat zijn begin gesitueerd is. De symbolische hermeneutiek van de heksen als demonen, de oorlogssituatie, de verwantschap van de Macbeth-tragedie met het Genesis III verhaal hebben ons geholpen in de argumentatie van de stelling dat "my dull brain was wrought/With things forgotten"(I.3.150b-151a) naar een voorgeschiedenis van de immorele actie verwijst. Macbeths verhaal ontstaat in een net van kwaad dat hij zelf verder weeft. Binnen de intelligibiliteit van de mythe van de zondeval en zijn werkzaamheid in de historiciteit van de erfzonde begrijpen we dat Macbeth als de exemplarische mens tot dit kwaad in staat is, omdat hij als vrij mens drager is van 'das radikal Böse' en als kind van onze cultuur, die niet uitsluitend profaan is, erfgenaam van het kwaad dat in de geschiedenis tot ontvouwing is gekomen (1).

We stelden ons de vraag 'hoe is het allemaal begonnen?' Het antwoord is vrij uitvoerig geworden en bevat een stuk antropologie en metafysisch van de immoraliteit. We menen echter wel te hebben aangetoond dat het symbolische kunstwerk Macbeth ons deze antropologische en metafysische implicaties al in enkele scenes en sequenties weet te suggereren en evoceren. Op de gestelde vraag zou men heel eenvoudig kunnen antwoorden dat het allemaal begon met de ontmoeting met en de uitdaging van de demonen, de 'Weird Sisters'. Maar zo'n antwoord beantwoordt niet aan de strekking van dit hoofdstuk en deze eerste paragraaf. We moeten een veel ontgoochelender antwoord geven: alles begint met onze situationele 'Hang zum Bösen' die we het best in de 'duizeling van de vrijheid'(Kierkegaard) ervaren. Eigenlijk weten we niet hoe en waarom het allemaal begint; we weten alleen dat de situatie van onze 'cogito moral' de grond is van onze morele en immorele acties.

(1) Ofschoon we G. Wilson Knights boek, The Wheel of Fire, zowel voor de visie op de interpretatie als voor een aantal duidingen stimulerend vonden, zijn we het niet eens met de stelling dat uit I.3.134-142 blijkt dat "Macbeth, like the whole universe of this play, is paralysed, mesmerised, as though in a dream. This is not merely 'ambition' - it is fear, a nameless fear which yet fixes itself to a horrid image. He is helpless as a man in a nightmare: and this helplessness is integral to the conception - the willconcept is absent. Macbeth may struggle, but he cannot fight: he can no more resist than a rabbit resists a weasel's teeth fastened in its neck, or a bird the serpent's transfixing eye. Now this evil in Macbeth propels him to an act absolutely evil"(p. 153).

grofweg

cultureel

in Moete
ORDE

je

aan
Amit-
was te belangrijk
Jan Köt

2. De morele deliberatie

We zijn heel lang bij de morele situatie blijven stilstaan. We hebben aandacht geschonken aan hetgeen de concrete morele actie van de moord op Duncan voorafgaat. Het resultaat van ons onderzoek is eigenlijk verbluffend, want we moeten hier tot de vaststelling komen dat aan de concrete immorele daad een heel levensproject voorafgaat, met een cultuur en een mythiek. Het is al even verbluffend dat Shakespeares Macbeth-tragedie, hier bestudeerd in de gestalte van de Polanski-adaptatie, ons bijna in een notedop psychologisch en metafysisch suggereert en verheldert wat Kant met 'das radikal Böse' en Kierkegaard met 'Begrebet Angest' heel wat moeizamer in hun wijsgerige traktaten betogen. Alleen het Genesis-verhaal kent nog een grotere suggestiekracht - wat trouwens in de geschiedenis bewaarheid werd, want zonder deze funderende mythe zijn Shakespeare, Kant of Kierkegaard niet voorstelbaar. Maar wat Macbeth allemaal oproept, is niet alleen voor de literaire criticus, maar ook voor de moraalfilosoof en ethicoloog indrukwekkend. Men kan slechts betreuren dat vanuit deze discipline zo weinig aan deze theaterauteur aandacht geschonken wordt. Terecht schrijft T.S.Eliot in zijn inleiding tot Wilson Knights The Wheel of Fire, "to say that Shakespeare is not a philosophical poet like (Dante and Lucretius) is not very striking or important. (...) The poet has something to say which is not even necessarily implicit in the system, something which is also over and above the verbal beauty"(1). Deze gedachte is suggestief omdat ze aan de omkering ervan doet denken: inderdaad als poëzie vertelt Macbeth niets dat in één of ander systeem van wijsgerige of theologische aard impliciet aanwezig zou zijn. Het omgekeerde is eerder juist: de grote kunstwerken, zoals de tragedies van Shakespeare, vertellen zo veel en zijn zo rijk dat de gerationaliseerde reflexieve systemen er zelfs impliciet in aanwezig zijn. Het is dan dank zij een creatieve hermeneutiek dat aan de onderliggende 'gedachten' een coherentie kan verleend worden, waardoor deze zelfde hermeneutiek de wijsgerige reflectie

(1) Introduction, in: The Wheel of Fire, p. xiii.

kan bevruchten. De poëzie gaat de filosofie vooraf, wat ons opnieuw naar Ricoeur, "les symboles donnent à penser", voert.

Met de morele situatie is de immoraliteit in Macbeth noch voltrokken, noch vermeden. En als we zoveel aandacht aan deze morele situatie hebben geschonken, dan hebben we geenszins de immoraliteit tot haar voorgeschiedenis willen reduceren, zoals dat in een aantal de-ethiseringen gebruikelijk is (1).

Tot de concrete actie, maar aan de uitvoering van de daad voorafgaand, behoort de morele deliberatie.

De eerste deliberatie

Dat ze Duncan omwille van zijn koningschap zouden vermoorden, dat is een gedachte waarvan Macbeth en Lady Macbeth samen hebben gedroomd. Maar nu zich een unieke gelegenheid voor de concretisatie van die 'droom' voordoet, moet er een even concrete beslissing worden getroffen. In Macbeth leeft de vurige wens, in de Lady de beslistheid. Het is nu in de deliberatie dat we de dialectiek tussen man en vrouw terug vinden: dit is de strijd om de beslissing. Na zijn dubbelzinnig verweer tegen de hardnekkigheid van zijn vrouw zet Macbeth innerlijk een solitaire beraadslaging in. Deze valt niet uit de lucht. Hij werd door zijn vrouw verleid; zij heeft de herinnering van de vergeten dingen geactiveerd en nu vindt haar boze geest in zijn oor de vruchtbare bodem (2). In Macbeths brein krijgt de te stellen daad stil aan een gearticuleerde vorm. Door dit alles te laten gebeuren, wordt het handelingsproces versneld. Vanals hij zich hiervan bewust is, meent hij de implicaties van de uiteindelijke beslissing te kunnen afwegen. De tragedie is trouwens zo geconstrueerd dat de eerste keer dat we Macbeth na de verleidingscene weer aan het woord horen, hij het werk van de deliberatie over de te plannen moord reflexief, en niet langer gevoelsmatig, op gang brengt. De plaats van de handeling is de feestzaal aan de dis; Macbeth zit aan Duncans linkerzijde. Aan de feestvreug-

(1) zie hierover De immorele mens, pp. 35-53.

(2) De vergiftiging langs het oor is een heel mooi symbool van het kwaad als het talige weefsel van de intersubjectiviteit dat ons verstikt (cf. Merleau-Ponty); werd Hamlets vader niet eveneens (tijdens zijn slaap) door diens broer door vergiftiging langs het oor vermoord?

de neemt hij kennelijk niet deel; hij zit verdiept in zijn overpeinzingen: "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"(12.a./I.7.1-7a). Macbeth zit volop in het wens-denken: was zijn mogelijk te plannen daad maar een daad-zonder-gevolg, ze zou de zaak heel wat aantrekkelijker maken. Hij overweegt dit alles terwijl het toekomstige slachtoffer naast hem aan de feestdis zit. Zijn bedenkingen nemen hem zo in beslag dat het lijkt alsof de wereld rondom hem wordt weggeabstraheerd en alsof deze gedachten geen betrekking hebben op de persoon van Duncan die aan zijn rechterzijde zit. In deze overwegingen zit toch een belangrijk element dat in de evolutie van Macbeths ambities een aanzienlijke rol zal spelen. Alles draait rond datgene wat hij over heeft voor de mogelijkheid van de daad-zonder-gevolg. Wat betekent het eigenlijk dat een daad alle gevolgen in zichzelf zou opvangen, waardoor ze zich niet over de toekomst zouden uitspreiden? Is dat niet wensen dat de tijd blijft stilstaan? Behoort het niet tot de natuur van elk gebeuren dat het geschiedenis maakt? Als dit 'surcease success' geen geschiedenis zou mogen maken, moet dan het tijdsverloop niet worden opgeschort? Voor zo'n wonder zou Macbeth zijn toekomst over hebben - maar is er in dit geval van gebeuren-zonder-geschiedenis dan nog wel een toekomst? In deze 'wishful thinking' maakt Macbeth zich iets wijs. Alsof hij in de obsessionele sfeer zit om zich een werkelijkheid in te denken waarin zijn ambitieuze verlangens te realiseren zouden zijn zonder dat ze kunnen afgekeurd worden. Zijn wensen hoeven dan niet meer het karakter te krijgen van 'black desires' die de sterren niet zouden mogen zien. Het zijn onredelijke, obsessionele zelfbegoochelingen waarvoor in de werkelijkheid geen grond te vinden is. Polanski laat hier, als het ware om het onnatuurlijke van Macbeths gedachten te beklemtonen, het onweer losbarsten. Zijn het de kosmische krachten die Macbeths zwarte wensen en begeerte als verstoringen van de rede illustreren? Zo'n interpretatie ligt voor de hand. In zijn studie over de tijd in de Elisabethaanse literatuur suggereert G.F. Waller in verband met I.7.1-7a dat Macbeths "sense of

*zijn willoos denken
niet zelf wils*

time's objective reality and the demands it makes on his inner responses become increasingly confused as the play proceeds: to control the future, he feels he must manipulate the present, and after the murder annihilate the past. He wants the murder 'done', completed in its own present, so that it will have no consequences except within the future he is himself trying to will into existence. The fantasy time-world Macbeth already halfbelieves in is still in conflict with the real world of objective time where consequences other than what he can foresee do occur, where 'we still have judgment here'"(1). Hier krijgen we natuurlijk ook de indicaties dat Macbeth voor de materiële en morele consequenties van een mogelijke moord terugschrikt.

Even later, als hij de feestzaal verlaten heeft, laat hij het toch tot zijn bewustzijn doordringen dat de moord als gebeuren een geschiedenis krijgt, dat over de daad van het moorden een oordeel wordt uitgesproken: "But in these cases, / We still have judgments here; that we but teach / Bloody instructions, which, being taught, return / To plague th' inventor" (12.b. / I.7.7b-10a). Er zijn dus toch consequenties en Macbeth weet bijgevolg heel goed dat de tijd niet stil staat en dat geen enkel gebeuren de hele toekomst in zich kan opvangen, waardoor dit gebeuren geen geschiedenis zou kennen. Op die manier ziet hij zijn mogelijke moord op Duncan niet langer als een zuivere vrije en autonome act die zichzelf genoeg is, zoals alleen een god, die boven de werkelijkheid en de geschiedenis zou staan, die kan voltrekken. Dit zijn de implicaties van Macbeths vrees dat hij wel zal geoordeeld worden. Maar toch heeft hij hier (nog) niet het immorele karakter van de moord op het oog. Schrikt het kwaad hem niet af? Is hij slechts bevreesd voor de moeilijkheden achteraf? Neen, Macbeth heeft wel meer op het oog dan alleen maar die lastige praktische consequenties. Als hij ook aan het mogelijke oordeel van de anderen denkt, dit is uiteindelijk de gemeenschap waarin Macbeth leeft, denkt hij

(1) G.F. Waller, The strong Necessity of Time. The Philosophy of Time in Shakespeare and Elisabethan Literature. Den Haag. Mouton, 1976, p. 131.

aan diegene die hij wenst te vermoorden en tegelijk, uiteraard hiermee verbonden, aan de eigen verantwoordelijkheid jegens Duncan. Ook Bradley merkt op dat vrees voor de gevolgen niet Macbeths belangrijkste motivaties in de deliberatie is: "Even when he talks of consequences, and declares that if he were safe against them he would 'jump the life to come', his imagination bears witness against him, and shows us that what really holds him back is the hideous vileness of the deed"(1). Op die manier ziet hij zijn mogelijke daad niet langer als een zuivere, vrije en autonome act die zichzelf genoeg is. In zijn verdere overwegingen verlaat Macbeth het pseudo-goddelijke standpunt en wordt hij opnieuw een mens: "He's here in double trust:/First, as I am his kinsman and his subject,/Strong both against the deed; then, as his host,/Who should against his murthurer shut the door,/Not bear the knife myself. Besides, this Duncan/Hath borne his faculties so meek, hath been/So clear in his great office, that his virtues/Will plead like angels, trumpet-tongu'd, against/The deep damnation of his taking-off;/And Pity, like a naked new-born babe,/Striding the blast, or heaven's Cherubins, hors'd/Upon the sightless couriers of the air,/Shall blow the horrid deed in every eye,/That tears shall drown the wind.- I have no spur/To prick the sides of my intent, but only/Vaulting ambition, which o'erleaps itself/And falls on th'other side"(12.d./1.7.12b-28a). Deze gedachtenontwikkeling is een heel mooi voorbeeld van het overwegen in de morele deliberatie. Macbeth gaat systematisch te werk; er zijn voor hem veel redenen om de moord precies niet te plegen, ofschoon hij de moord wel voor ogen blijft houden. Hij weegt dus het ene tegen het andere af: verwant, onderhorige, gastheer en daarenboven is Duncan een rechtvaardig man; daartegenover pleit voor de moord alleen zijn eerzucht. We krijgen hier het overbekende voorbeeld van het waardenconflict, waarbij Macbeth in feite goed weet dat hij als verwant, vazal en gastheer een rechtvaardig man als Duncan niet mag vermoorden, waardoor hij beseft dat zijn eerzucht en de consequenties ervan een onwaarde vormen. Als hij Duncan vermoordt, keert hij zijn waar-

(1) Bradley, o.c. p. 297.

denhiërarchie om en onderwerpt hij datgene wat hij algemeen belangrijk acht aan het ongebreidelde van zijn particuliere neigingen. In al deze overwegingen beseft Macbeth dat hij heel wat regels overtreedt, waarvan de waarden voor hem apodictisch vaststaan. Hij betwijfelt ze niet als zodanig; hij is ervan overtuigd dat hij deze normen dient te onderhouden. Eén vraag stelt hij zich echter niet: is de moord als dusdanig boosaardig, kwaad of immoreel? Dat roept bij ons de tegenvraag op: is er slechts kwaad in de moord op Duncan als de moordenaar verwant, onderhorig en gastheer is en het slachtoffer een rechtvaardige koning? Macbeth weegt de omstandigheden af, en op het eerste gezicht gaan ze niet tot de grond van de zaak, namelijk de daad zelf, dit is: iemand vermoorden. We zouden daartegenover echter wel kunnen stellen, dat de fundamentele vraag in de reeks contextuele overwegingen vervat zit. Als Macbeth de omstandigheden afweegt, dan zijn deze omstandigheden pas relevant als de grond van de zaak gewichtig is. Met andere woorden: de betekenis van gastheer wordt op een bijna absolute manier belangrijk als het leven van de gast bedreigd wordt. Juist in die omstandigheden moet de gastheer tonen dat men op hem een beroep kan doen, dat zijn gastvrijheid echt iets betekent. Als Macbeth nu daarenboven zegt: "I have no spur/To prick the sides of my intent, but only/Vaulting ambition, which o'erleaps itself/And falls on th'other side"(I.7.25b-28a), dan kan men toch eigenlijk verwachten dat hij aan zijn plannen zou verzaken. Hij somt alle argumenten op om de moord niet te plegen; daarenboven is hij zo lucid zijn ontstuimige ambitie te onderkennen, die in de toekomst slechts in zijn nadeel kan uitvallen (1). Niettemin blijft alles dubbelzinnig: Macbeth constateert eerder dan dat hij betoogt of argumenteert. Niettemin zijn zijn vaststellingen niet zakelijk of nuchter in de afstandelijke niet-geëngageerde zin van het woord; ze zijn haast pathisch te noemen, alsof dit hele waardenconflict hem als onvermijdelijk overkomt. In dezelfde geest stelt hij ook zijn bijna blasfemische ambitie vast, waardoor hij bereid is als gastheer zijn edele

(1) Deze parafrasering van 25b-28a is gebaseerd op de interpretatieve toelichting bij de tekst door Kenneth Muir, zie zijn tekstuitgave p. 40.

gast in de slaap te verrassen en te vermoorden. Deze monoloog is een geschikte illustratie voor de stelling dat Macbeth op dat ogenblik helemaal niet gewetenloos is. De pathetiek is hier niet afwezig; we kunnen zelfs van een 'lijding' gewagen - om dit oud Nederlands woord te gebruiken. Terecht overigens want het is in I.7.1-28a, de alleenspraak die we hier nu psychologisch duiden, alsof Macbeth, zoals Toppen suggereert, meer denkt aan "the horror of the murder instead of anticipating the glory of the crown"(1). Dit is een argument om te stellen dat Macbeth niet amoreel, maar immoreel is. Dat is trouwens ook de dubbelzinnigheid die maakt dat zijn begeerte pijnlijk is en zijn vrijheid tragisch. Macbeth berust al in de realiteit van de moord - de innerlijk voltrokken beslissing lijkt onherroepelijk -, terwijl hij nog de tegenargumenten en de eigen vulgaire ambitie in zijn geest tegenwoordig stelt.

Als de morele situatie met haar beschouwingen van de agerende instantie zichzelf als onderwerp had, dan vinden we die betrokkenheid op het zelf in deze deliberatie terug. Macbeth neemt zichzelf tot onderwerp en beschouwt de daad, datgene wat moet of zou kunnen geschieden en de aanleiding van zijn overwegingen, de facto als secundair en ondergeschikt. Is dit niet al te paradoxaal? Eigenlijk niet, want Macbeth wil de moord om zelf koning te worden. Het doel is dus zijn koningschap en niet de moord. Maar de moord is nu juist het ongeoorloofde middel. Macbeth weet wel dat het doel het middel niet heiligt en kent dus het innerlijke conflict tussen neiging en norm. Nu ligt het zwaartepunt van de eventuele normbreuk niet in het vlak van de objectieve en extern-feitelijke consequenties, maar in het vlak van de subjectieve en interne aangelegenheden. Macbeth vreest hier heel concreet de gevolgen van de immorele daad: dit ligt in de lijn van de angst. Indien hij bloed vergiet, dreigt hij zelf slachtoffer te worden. Hij vreest een omkering die niet in de eerste plaats in de richting van de vergelding moet geïnterpreteerd worden, maar in de zin van de zelfvernietiging. We zijn het hier met Willem H. Toppen eens als hij

(1) W.H. Toppen, Conscience in Shakespeare's 'Macbeth', p. 150.

schrijft dat Macbeth eveneens slachtoffer is, "who in his heart of hearts feels an inner resistance which, however, in its failure to make him repent, destroys him"(1). We kunnen deze auteur echter minder goed volgen als hij het kwaad, waarvan Macbeth het slachtoffer zou zijn, als een al te externe kracht, de 'Weïrd Sisters', voorstelt. Harold S. Wilson is daarentegen wat te genuanceerd als hij over Macbeth opmerkt: "His fear is partly self-distrust, partly bewilderment; and perhaps (...) he does also fear the ultimate consequence of his crime, his soul's damnation"(2); dit laatste is ons wat te voorzichtig.

Het is interessant om na te gaan of Macbeth in zijn overwegingen categorisch of hypothetisch denkt. Eerst en vooral brengt hij twee plichten ter sprake die van hem eerder een beschermer zouden moeten maken dan een moordenaar. Als verwante en ondergeschikte mag hij de daad zeker niet stellen, en als gastheer moet hij eerder de deur bewaken dan zelf het mes trekken. Hier vinden we in de beraadslaging een in overweging nemen van situationele gegevens. In zijn casuïstiek houdt Macbeth rekening met het feit dat er geijkte plichten zijn, zeden, gebruiken, gewoonten en gedragsregels die de handelingen naar hun geoorloofd karakter ordenen. Dit zijn externe gegevens, sociale en culturele verordeningen die tegelijk intern werken omdat Macbeth ze kennelijk als billijk en rechtvaardig aanvaardt en erkent. Vervolgens overweegt de Thane van Cawdor het feit dat de moord op iemand als Duncan, die zoveel positieve kwaliteiten heeft, een nooit te rechtvaardigen wandaad is. Al zijn deugden en hoedanigheden zullen zich manifesteren tot 'the deep damnation of his taking-off'; daarenboven zal die schanddaad voor iedereen overduidelijk zijn. Wat drukt Macbeth hier uit dat voor onze ethicologische kwalificatie van belang is? Staat hij hier niet voor het sublieme, het verhevene, dat in elk opzicht onaantastbaar zou moeten zijn? Erkent hij niet tegelijk dat datgene wat hij verlangt juist een geweldpleging is op dit boven alles verheven goede? Duncan vertegenwoordigt voor hem het ultieme goed en een aanslag

(1) Ibidem, p. 132.

(2) H.S. Wilson, On the Design of Shakespearian Tragedy, p. 74.

op dit sublieme is door niemand of niets te justifiëren. Be-
 vindt Macbeth zich in het hypothetische denken over
 het ethische of mogen we stellen dat hij het catego-
 rische verbod heeft aanvaard en erkend? Een besluit in de ene
 of de andere richting is voor discussie vatbaar. Men zou ener-
 zijds kunnen verdedigen dat Macbeth alleen maar bevreesd is voor
 de genoemde 'deep damnation of his taking-off' en dat hij deze
 vervloeking nooit zou kunnen dragen; de hele wereld zou tegen
 hem zijn en dat zou hij nu kost wat kost willen vermijden. Een
 dergelijke redenering is ook al af te leiden, maar dat hoeft
 niet, uit I.7.1-10a als Macbeth in zijn fantastische wensdroom
 naar een consequenteloos handelen verlangt of als hij de wraak
 vreest. Dus, enerzijds vinden we bij Macbeth dat hypothetische,
bijgevolg opportunistische denken. Anderzijds echter zou men
 kunnen verdedigen dat alle hypothetische overdenkingen eerder
 rationalisaties zijn die een geloof in of een besef van het on-
 voorwaardelijke karakter van het verbod om te doden verhullen.
 We bedoelen dit in de zin dat alle voorwaardelijke redenen geen
 voldoende argumenten ^{zijn} om als een echt ethisch motief om Duncans
 leven te sparen te laten werken, terwijl ze impliciet toch een
 categorische kern hebben. Vooral de rijke metaforiek van I.7.
 16b-25a getuigt van een achting voor het ultieme, het sublieme
 en het verhevene dat met Duncan verbonden is. De koning verte-
 genwoordigt voor Macbeth iets dat als dusdanig onaantastbaar is.
 Zou men nu niet kunnen verdedigen dat alle zogenaamde externe
 regels waaraan Macbeth als een gesociologiseerd wezen, kind van
 zijn cultuur, zou gehoorzamen, hun fundament krijgen in precies
 het onaantastbare, en bijgevolg het onvoorwaardelijke, dat Dun-
 can vertegenwoordigt? Het voldoen aan deze eisen is niet van
 de orde van de te bevredigen behoefte, maar van het verlangen -
 en deze eisen kan men dus nooit voldoen. Er is een tekstfragment
 dat aan deze interpretatie tegemoet komt. Als Banquo zich later
 op de avond wil te rusten leggen, treft hij nog Macbeth aan. Ban-
 quo zegt: "The King's a-bed:/He hath been in unusual pleasure,
 and/Sent forth great largess to your offices"(II.1.12b-14), waar-
 op Macbeth bescheiden antwoordt: "Being unprepar'd,/Our will be-
 came the servant to defect"(13.c./II.1.17b-18). We gaan op de
 mogelijke ironie van dit fragment niet in. Maar verdergaand op
 de spanningsverhouding tussen Macbeths positie en Duncans bete-

hypertrifend

kenis, waarin de koning heel ver staat van de nieuwe Thane van Cawdor, maar waarin de koning een begenadigende rol speelt - men denke maar aan I.4.14b e.v. - kunnen we vaststellen dat tegenover de verpersoonlijking van het hoogste goed, Duncan, hier nu in 12.d. Macbeths groteske eierzucht staat. De neiging staat tegenover het onvoorwaardelijke.

We geloven niet dat het categorische uit Macbeths denken en voelen afwezig is, maar tegelijk geven we toe dat dit categorische vermengd zit met andere overwegingen die hypothetisch/opportunistisch zijn. Zijn houding is ambivalent en zijn 'neen' tegenover de daad is geenszins uitsluitend onvoorwaardelijk. Ofschoon hij even later zijn vrouw de conclusie van zijn beraadslaging presenteert: "We will proceed no further in this business"(12.e./I.7.31), is hiermee de deliberatie nog niet afgelopen. Met I.7.28a hebben we nog maar kennis gemaakt met ^{het} eerste stadium van de morele deliberatie. We moeten opnieuw rekening houden met de dialectiek tussen Macbeth en zijn Lady.

De tweede deliberatie

Na zijn eerste bezinning die uitmondt in het tegenwoordig stellen van de eigen vulgaire ambitie, doet Macbeth tegenover zijn vrouw, die zich bij hem op de galerij was komen voegen, een laatste poging om de beslissing te doen keren. Hij haalt echter zijn argumenten niet uit de overwegingen over de grond van de zaak, maar over de particuliere gunsten die hem door Duncan te beurt gevallen zijn. Niet het kwaad van een moord (op om het even wie) wekt bij hem verzet op, maar de vrees voor het oordeel van de anderen en zijn gevoel ondankebaar te zijn. Er is hier dus wel een verschil in argumentatie in vergelijking met zopas. Tot Lady Macbeth, die hem komt verwijten dat hij de feestzaal heeft verlaten en die hem vertelt dat Duncan naar hem heeft gevraagd, zegt hij: "We will proceed no further in this business:/He hath honour'd me of late; and I have bought/Golden opinions from all sorts of people,/Which would be worn now in their newest gloss,/Not cast aside so soon"(12.e./I.7.31-35a). De moord zelf is nog niet voltrokken: Duncan leeft nog. Hij zit tussen de andere gasten en met zijn twee zoons viert hij feest omdat de oorlog gewonnen is. Innerlijk had Mac-

beth al de realiteit van de moord aanvaard, de beslissing was in zijn gemoed voltrokken (en eigenlijk ook afgekeurd), ook was er al een oudere afspraak met zijn vrouw om Duncan omwille van zijn kroon te vermoorden, maar de daad zelf, die uit de deliberatie diende voort te vloeien, was nog niet gepleegd - die kan als een logisch gevolg worden beschouwd. De daad is dus in de fysische zin van het woord nog geen feit. In zijn bewustzijn heeft Macbeth bijgevolg nog enige speling, hij is immers vrij. Hij kan nog altijd zeggen dat hij in deze zaak niet meer verder wil zetten. Sommige commentatoren betwijfelen deze vrijheid, zoals G. Wilson Knight (1), A.W.Schlegel, E.K.Chambers en Franz Horn (2), die stellen dat Macbeth volledig in de ban is van de diabolische beheksing, waardoor de moord een onvermijdelijke zaak wordt. We zijn het eerder met Toppen eens als hij schrijft: "Shakespeare represented these weird sisters not as forces to whose Satanic influence Macbeth was doomed to give way. The protagonist is not represented as a man whose will is no longer his own. The perennial mystery of man's responsibility for a course of life which he does not determine all by himself, which he cannot choose in complete freedom, is not solved but suggested to us, as it also forces itself upon us in real life. (...) We are not given a hint that it is simply impossible for Macbeth to resist what he calls the supernatural solicitings of the witches. To speak of fatalism in the play of Macbeth is therefore not justified"(3). Dit moet ons echter niet beletten dat we de indruk hebben dat Macbeth een verloren man is, wat dan weer geen fatalistische determinatie-gedachte insluit. In de hier geanalyseerde deliberatie-processen staat Macbeth wel onder druk en als hij zich verliest, dan is dat niet in onvrijheid (4). De visie van Ivor Morris lijkt ons in dat verband ook iets te eng als hij stelt de tragedie ons een Macbeth toont "as the slave of his own sin, and as the possessor of a freedom of will which in effect is freedom only to do evil (...) and so

(1) The Wheel of Fire, p. 153.

(2) We vonden deze auteurs geciteerd bij Toppen, o.c. pp. 177-181.

(3) Toppen, o.c. p. 117.

(4) We zijn het met Toppen niet eens dat hier zelfs van geen deliberatieproces sprake kan zijn: "That term would bring the rational and intellectual too much to the fore, and leave out of account what is most essential, the poetic quality of the language,

in his compulsive career manifests the state of fallen man"(1). Maar als Macbeth zegt dat hij niet verder wil doen, is hij hierin dan wel geloofwaardig? We zouden kunnen stellen dat principieel nog alles mogelijk is en dat Macbeth nog altijd een tegenbeslissing kan nemen en op zijn stappen terugkeren. Maar in zijn situatie doet hij dat niet. Zijn tegenbeweging, het voorstel om de hele zaak stil te leggen, blijkt eerder zwak. Ligt dit in het feit dat hij niet grondig en principieel op de uiteindelijke draagwijdte van de moord is ingegaan en dat voornamelijk de vrees voor de consequenties en de opportuniteit bleef spreken? We hebben de indruk dat Lady Macbeth dit doorziet. Ze heeft dan ook niet veel moeite nodig om haar man te overtuigen. Het komt er slechts op aan zijn gevoeligheden te manipuleren; hierbij schrikt ze niet terug om met de grofste middelen emotionele chantage te plegen. Macbeth heeft net verklaard dat hij de zaak wil stil leggen, omdat hij nog maar pas bevorderd werd en omdat hij de achting, die anderen hem toedragen, niet wil schenden, of Lady Macbeth vraagt vliegensvlug en schijnbaar wanhopig: "Was the hope drunk, /Wherein you dress'd yourself? Hath it slept since? /And wakes it now, to look so green and pale /At what it did so freely"(12.f./I.7.35b-38a). Is de Lady verrast of veinst ze de verrassing? Ze gaat niet op zijn redeneringen of argumenten in. Die houden trouwens ook geen steek. Macbeths bevordering tot Thane van Cawdor weegt niet op tegen de benoeming van Malcolm tot Prince van Cumberland, een promotie die hij had gewild. Vandaar dat hij zo diep geërgerd was bij die benoeming; daarenboven keek men toen wel zijn richting uit, waardoor voor de anderen wel duidelijk was dat zij op de hoogte waren van zijn ambitie en eerzucht. Zo heeft Roman Polanski dit heel efficiënt geënceneerd, zodat gesteld kan worden dat de hier door Macbeth genoemde dankbaarheid jegens Duncan en de achting van de anderen eerder ficties zijn. Macbeth maakt zichzelf wat wijs: hij wil de indruk wekken de moord niet te willen, ofschoon hij die in zijn geperverteerde verlangen wel wil. Hij

which lets the reader or spectator into the speaker's mind by conveying all the thoughts and feelings, fears and misgivings appropriate to the circumstances", o.c. p. 180. Heeft Toppen geen al te rationalistische opvatting over de morele deliberatie? (1) Ivor Morris, Shakespeare's God. The Role of Religion in the Tragedies. Londen. Allen & Unwin, 1972, p. 265.

wie is de
en wil te
maken o

de motie
ingef
zijn

Hij manipuleert
p. 114

liegt zichzelf wat voor, hij is 'de mauvaise foi' en Lady Macbeth zal het dan ook gemakkelijk hebben om zelfs die laatste schijnbeweging tegen de moord te verjagen. Het is niet uitgesloten dat die kwade trouw al meespeelde in I.3.144-145a ("If Chance will have me King, why, Chance may crown me, / Without my stir"), of in: I.5.71a ("We will speak further"). Dit zijn twee momenten waarop Macbeth de indruk wekt afstand te nemen van zijn diepste neigingen. Maar deze wensen blijven heersen en zijn defensie tegen het offensief van Lady Macbeth is, zoals blijkt uit hetgeen hier nu volgt, uiterst zwak: "LM: From this time / Such I account thy love. Art thou afraid / To be the same in thine own act and valour; / As thou art in desire? Would'st (...) live a coward in thine own esteem, / Letting 'I dare not' wait upon 'I would', / Like the poor cat i'th' adage? / (...) M: Who dares do more, is none. LM: What beast was't then, / That made you break this enterprise to me? / When you durst do it, then you were a man; / And, to be more than what you were, you would / Be so much more the man. (...) / M: If we should fail? / LM: We fail? / But screw your courage to the sticking-place, / And we'll not fail. (...) His two chamberlains / Will I with wine and wassail so convince, / That memory, the warder of the brain, / Shall be a fume, (...) lie, as in a death, / What cannot you and I perform upon / Th'unguarded Duncan?" (12.h./I.7.38b-71a).

Lady Macbeth speelt het subtiële spel heel goed. Ze weet blijkbaar hoe haar man te raken, te kwetsen en uit te dagen. Men mag veronderstellen dat Macbeth haar oordeel naar waarde schat en dat het bij hem doorweegt; dit buit ze nu uit met alle middelen die ze maar enigszins kan gebruiken. Met de tranen in de ogen en met een opgewonden stem doet ze alsof ze door Macbeths 'ontrouw' de wanhoop nabij is; ze speelt de gekwetste partij die door Macbeths twijfelen diep ontgoocheld wordt. Bradley, die zoveel aandacht aan de psychologie van de 'characters' schenkt, ziet die 'dialog' zeker heel realistisch: "She bears down his faint resistance by presenting him with a prepared scheme which may remove from him with a taunt no man can bear, and least of all a soldier, the word 'coward'. She appeals even to his love for her (...); - such, that is, as the protestations of a drunkard. Her reasonings are mere sophisms;

supplu WEE
eg

alluatiep
ady, of word
sharlog
of 215

they could persuade no man. It is not by them, it is by personal appeals, through the admiration she extorts from him, and through sheer force of will, that she impels him to the deed. Her eyes are fixed upon the crown and the means to it; she does not attend to the consequences. Her plan of laying the guilt upon the chamberlains is invented on the spur of the moment, and simply to satisfy her husband"(1). De vragen die ze stelt zijn 'to the point'. Ze vraagt zich af of er een dissociatie ontstaan is tussen begeerte en opgewekte hoop en de fysieke consequentie; ze verwachtte blijkbaar een eenheid tussen wensen en doen. Het doen vloeit vrij uit de begeerte, dat wil zeggen niet door iets anders gehinderd of bepaald dan door de hoop (in: 12.f./I.7.35b-38a) of de begeerte (12.h./I.7.41a). Schrikt Macbeth dus voor de consequentie terug? Zij bedoelt niet de gevolgen van de moord, gevolgen die Macbeth op het oog heeft, maar de consequentie van de begeerte, namelijk de daad, die zij als het noodzakelijke gevolg beschouwt van die begeerte; de daad zou de begeerte volbrengen. Vandaar haar scherpe vraag: "Art thou afeard/To be the same in thine own act and valour/As thou art in desire?"(I.7.39b-41a). De tijdscontinuïteit is hier wel typisch: alsof gesteld wordt dat de tijdsgesitueerde begeerte, de begeerte die dus werkelijk is en niet fictief, geschiedenis maakt in de daad. Als Macbeth dus reëel, echt, dus een man is, dan moet hij ook de geschiedenis van de begeerte realiseren, met andere woorden Duncan vermoorden. Hier vinden we op analoge manier het tijdsschema terug zoals in onze commentaar van I.7. 1-7a (blz. 204-205) ter sprake gebracht toen Macbeth dagdroomde van een daad zonder gevolgen. Lady Macbeth roept hem hier ter verantwoording en vraagt om uitleg over een begeerte zonder consequentie. En zelf roept zij de analogie op met de liefde: "From this time/Such I account thy love"(I.7.38b-39a). Wat betekent in de liefde een verlangen zonder consequente praktijk? Als Macbeth geen praktische rechtzinnigheid in zijn ambitie aankan, hoe geloofwaardig is hij dan in zijn expressies van het liefdesverlangen? Nogmaals, Lady Macbeth is wel scherp en doortastend in haar chantage waarin ze de begeerte met het liefdesverlangen

(1) Bradley, Shakespearean Tragedy, p. 308.

de daad
 116
 de daad
 terug

vergelijkt en bijgevolg dit laatste perverteert om haar man tot handelen, dat is hier tot moord, aan te zetten. Het verweer van Macbeth bestaat er slechts in te stellen dat hij een man is en dat degene die meer durft geen man is. Hij durft, met andere woorden, zoveel als een man durven kan en wie meer durft dan hij moet wel buiten-natuurlijk zijn; dit kwaadwillig doden zou iets animaals zijn. Macbeth verweert zich, maar hij moet zich wel realiseren dat het doden juist wel een menselijke zaak is. Jan Kott schrijft over deze passus dat Shakespeare in Macbeth duidelijk maakt waartoe de mens in staat is: "De misdaad is een menselijke zaak, de moord is een menselijke zaak.(...)"

valvaden (De mens kan niet alleen doden, de mens is degene die doodt. En alleen hij die doodt is een mens. Zoals het dier dat kruipt en likt en blaft, een hond is"(1). J.Lawlor verbindt de 'on-natuurlijkheid' van dat 'menselijke' met de diabolische incantatie van Lady Macbeth in 11.a.c.: "To go beyond the limits of humanity (...) is to place oneself outside the sphere of humanity. It is, in fact, the ironic fulfilment of Lady Macbeth's invocation to the dark powers; she and Macbeth both are to be unnatural...It is an attempt to reach beyond the human condition"(2). Er is hier natuurlijk een woordspeling tussen het menselijke als morele categorie en het menselijke als een soortelijke categorie. Op dit spel gaat Lady Macbeth ook door onmiddellijk na I. 7.47a te vragen "What beast was't then, enzovoort"(47b), alsof hij op het ogenblik van de vroeger gemaakte belofte geen mens zou zijn, maar een of andere diersoort. Lady Macbeth daagt haar man werkelijk uit om te tonen dat het doden van een geliefde koning geen animale, maar een echt mannelijke aangelegenheid. De uitdaging wordt nog cynischer als men weet dat 'man' ook 'ridder' betekent, zodat ook de ridderlijkheid geperverteerd wordt. In haar ogen geeft Macbeth op dit alles slechts een bangelijk antwoord: "If we should fail ?"(I.7.59b). Dit is trouwens ook zijn laatste reactie tegen het contra-offensief van zijn vrouw. Zij ziet het falen nog niet zo vlug gebeuren: ze zullen niet mislukken als hij maar moedig genoeg is. Verder heeft ze *het*

(1) Jan Kott, Shakespeare tijdgenoot. Amsterdam. Moussault, 1967 p. 85.

(2) J. Lawlor, The tragic Sense in Shakespeare. Londen. Chatto & Windus, 1960, p. 120.

plannetje met de slaapdrank voor de bewakers, en ze besluit: "What cannot you and I perform upon/Th'unguarded Duncan"(I.7.70-71a). In haar overmoed is ze zeker van haar resultaat. Macbeth verweert zich niet meer; in stilte geeft hij toe. Om de daad te stellen, heeft hij de ruggesteun van zijn vrouw nodig: zij drijft hem naar de consequentie van zijn begeerte en als hij voor de gevolgen dreigt terug te schrikken, treedt ze op als een soort censuur die belet over 'dit alles' teveel na te denken. Op die manier 'verlost'ze hem van zijn aarzelingen. In deze twaalfde sequentie van Polanski's film komt zij tussen op een ogenblik dat Macbeth overweegt de fatale aanslag toch niet uit te voeren. Als personificatie van het geperverteerde verlangen treedt zij nu anti-thetisch op tegen een vorm van rationaliteit waarin, zoals we al hebben gezien, het opportunisme van de hypothetische overwegingen niet ontbreekt. De druk van de begeerte, die door het redeneren meer en meer op afstand werd gehouden, komt nu in alle kracht terug. De kwade neiging is blijkbaar niet te onderdrukken. De morele deliberatie kende tot nog toe slechts een eenzijdige beweging: van irrationalisme (de fantastische wensdroom om een consequentieloos handelen) naar meer rationaliteit (een ambivalent kluwen van categorische en hypothetische maximes in de overwegingen). Door een soort eliminatietechniek waarbij irrationaliteiten en nadelen één voor één terzijde werden geschoven, kon het opschorten van het actieproces een feit worden. Maar de begeerte laat zich niet in de hoek duwen. Lady Macbeth komt terug en vraagt, en dit is wel een hier nog niet opgemerkt mooi metafoor - "Why have you left the chamber"?(I.7.29b). Alsof ze wou vragen waarom hij het strijdtoneel, daar waar zich het leven zelf afspeelt, heeft verlaten en waar hij het slachtoffer in de ogen kon kijken. (We hebben trouwens al vroeger opgemerkt dat Polanski ons geen enkel 'face-to-face' beeld tussen Macbeth en Duncan laat zien; Macbeth kan hem niet in het gezicht kijken. Slechts enkele seconden vóór de fatale daad zullen ze elkaar in de ogen zien). Men kan natuurlijk Macbeth aanrekenen dat hij de moord uiteindelijk niet aandurft; in dit zelfbewustzijn schort hij de beslissing rationeel op. Maar een deliberatie is niet uitsluitend rationeel. Tegen zijn zwakke rationaliteit komt de veel sterkere begeerte aanrukken, datgene wat Macbeth zelf de 'vaulting ambition' heeft genoemd. Lady Mac-

beths aanval is grof en is de expressie van de blinde begeerte en de 'vaulting ambition'. In het conflict dat hier wordt uitgevochten, kan niet meer geargumenteed worden. Macbeth vraagt nog: "If we should fail ?"(I.7.60a), maar dit is voor de blinde begeerte een onzinnige vraag geworden, omdat de strategie op een perfecte moord is voorbereid, en het is deze strategie, het dronken voeren van Duncans bewakers, die elke morele of semi-morele argumentatie overtroeft en vervangt: "What cannot you and I perform upon/Th'unguarded Duncan ?"(I.7.70-71a).

Is de beslissing, het eindpunt van de ethische deliberatie, nu gevallen ? De blinde begeerte kent geen twijfel, maar is het verstand overtuigd ? Macbeth verweert zich niet meer, zijn laatste weerstanden zijn gebroken. Nochtans mogen we niet zeggen dat hij passief alles ondergaat. Toegeven is geen ondergaan; toegeven is deelnemen aan het handelingsverloop en dus collaboreren. Hoe drukt Macbeth dit uit ? Nadat koning Duncan Lady Macbeth, volgens de Polanski-vertolking, ten dans heeft uitgenodigd, zegt Macbeth tot zichzelf (maar de gedachte kan ook imaginair tot zijn vrouw 'in absentia' bedoeld zijn): "Bring forth men-children only !/For thy undaunted mettle should compose/Nothing but males" (12.i./I.7.74b-75a). In de deliberatie is deze opmerking van Macbeth heel belangrijk; trouwens met deze gedachte wordt de beraadslaging echt afgesloten, want daarna begint de daad. Macbeths opmerking moet geïnterpreteerd worden als de uitdrukking van de wens naar kinderen voor de verdere troonopvolging. Ethicologisch krijgt I.7.73b-75a natuurlijk nog een dimensie bij. Deze uitspraak geeft uitdrukking aan Macbeths beslissing. Alsof hij wil zeggen: 'we vermoorden Duncan en stichten een nieuwe koninklijke familie'. De passus heeft ook nog een tweede inhoud: Macbeth, als personificatie van de overweging, aanvaardt en erkent de overmacht van de begeerte en kent hieraan ook de macht van de toekomst en de vruchtbaarheid toe. I.7.73b-75a bevat de overwinning van de neiging op het beginsel van het overleg en het afwegen van goed en kwaad.

De kosmisch-metafysische dimensie van de morele deliberatie

Zoals we in de bespreking van Lady Macbeths diabolische incantatie (pp. 190 e.v.) aan de kosmische dimensie aandacht heb-

ben geschonken, zo dringt zich deze belangstelling ook op naar aanleiding van Macbeths deliberatie. De lezer zal zich herinneren hoe Macbeth al in 6.d./I.3.134-142 overstuur raakte met wat in hem aan kwade neigingen opkomt als één van de voorspellingen uitkomt. Hij stelt uitdrukkelijk in zijn innerlijk een werkelijkheid vast die vreemd zou zijn aan de rustige natuur van zijn hart. Die natuur komt impliciet terug in I.7.1-10a/12.a. Macbeth wou hier als het ware buiten de geschiedenis springen om zich boven alle verantwoordelijkheid te kunnen verheffen. Hier wil hij eigenlijk God zijn aan wie men geen rekenschap kan vragen en die op die manier van alle schuld bevrijd zou zijn; hij schrikt immers voor die schuld terug. Dit om twee redenen: hij vreest het oordeel van de anderen, de gemeenschap, de rechter (I.7.7b-10a); hij vreest echter ook de eigen natuur. Dit blijkt natuurlijk subtieler om te interpreteren omdat Shakespeare noch Polanski een toelichting bij het begrip 'natuur' kunnen geven; een kunstwerk is nu eenmaal evocatief en nauwelijks of niet descriptief, demonstratief en analytisch. 'Nature' komt wel uitdrukkelijk voor in I.3.137a: 'Against the use of nature'(6.d.). Men zou dit kunnen begrijpen als: het is niet gebruikelijk voor het rustige hart om tegen de ribben te kloppen. We opteren voor een andere interpretatie: het behoort tot de natuur van het hart rustig te zijn. Als er echter in zijn brein iets opdoemt, 'whose horrid image doth unfix my hair', dan wordt de rust van dit hart verstoord, dan gaat het tegen de ribben kloppen en dat is tegen-natuurlijk, 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 vinden we later terug in de kosmische metaforen die symbolisch uitdrukking geven aan het feit dat Macbeth zich op een weg begeeft die ongeoorloofd is. I.4.50b-51: "Stars, hide your fires !/ Let not light see my black and deep desires"(9.b.) is hiervan een heel mooi voorbeeld. Het is de expressie van "the unnaturalness of evil"(1). In Shakespeare's kosmische symboliek zit er een harmonie-principe, waarmee het geoorloofde in overeenstem-

(1) L.C. Knights, Some Shakespearean Themes. Harmondsworth. Penguin, 1970(1959), p. 103.

reeds aan
niet nodig
laet

ming is. Schendt men deze (poëtisch) geponeerde evidentie, dan
handelt men tegen de natuur. Macbeth weet zich op schuldig pad
 en stelt vast dat dit niet kan stroken met de natuur van het
 rustige hart, met het nachtelijke bestaan dat toch door de ster-
 ren verlicht wordt, met de vaste en zekere aarde wier stenen
 verdachte stappen kunnen verraden (cf.: II.1.56b-58). Dit schuld-
 besef zal de uitdrukking van Macbeths feilen⁽¹⁾ omdat hij zich
 juist in deze culpabiliteit kwetsbaar weet in het natuurlijke
 gebeuren, in de kosmische omgeving. We kunnen dit treffend ver-
 gelijken met de betekenis van de naaktheid (2) in het hier al
 meerdere keren geciteerde Genesis III-verhaal. Men zal zich her-
 inneren dat de mens en zijn vrouw na het eten van de vrucht ont-
 dekten dat ze naakt waren. De tekst zegt nog: "En toen ze Jahweh
 God in de koelte van de middag in de tuin hoorden wandelen, ver-
 borgen de mens en zijn vrouw zich voor Jahweh God tussen de bo-
 men van de tuin"(Gen.III.8). Ook hier zien we de poging om de
natuur, de kosmische omgeving waarin alles in harmonie leeft en
waarin, door de sacrale totaliteit, het ongeoorloofde niet be-
staat, 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 Jahweh God argwanend.
 Ook voor Macbeth is dit zo: de kosmische omgeving beschermt hem
 helemaal niet, maar beklemt oet veeleer en op een beslissende
 wijze dat hij schuldig is. Dit lijkt ons de betekenis te zijn
 van de enigmatische passus over de moord op de slaap, ter sprake

(1) We maken een onderscheid tussen falen en feilen. Falen bete-
 kent niets anders dan mislukken; feilen heeft voor ons een meer
 metafysische betekenis en past in de ethicologische antropologie
 die de zedelijke zwakheid omschrijft waardoor men moreel tekort-
 schiet; de feilbare mens is de 'l'homme faillible' van Paul Ri-
 coeur, waarover in ons besluit meer.

(2) Zie ons artikel: De angst als een werkelijkheid van het more-
le leven, in: Kultuurleven, jrg. 47, 1980, nr. 8, pp. 738-742.
 Toegepast op Macbeth vonden we één enkele allusie zonder uitwer-
 king in een voetnoot bij Toppen, o.c. p. 177: "Still it is not
 surprising that critics, inclined to seek analogies for works
 of art in other departments of human experience, have found it
 for Macbeth in what they call the archetypal myth of the Fall of
 Man, the inexplicable mystery of a sinless Adam succumbing to
 the lure of the forbidden fruit which Eve, after listening to
 the Serpent's suggestions herself, offered her husband. There
 is indeed in the play of Macbeth and his wife that sudden awake-

d'ewo
 d'ayh
 konik

gebracht onmiddellijk na de moord op Duncan, waarop we later nog uitvoerig zullen ingaan. De natuur heeft dus een normatieve betekenis met een metafysische fundering. "It is only when the essential needs and characteristics of human nature are given an absolute, unconditional priority, that nature in its widest sense can be invoked as an order underlying, invigorating, and in a certain sense offering a pattern for, human nature. So too in Macbeth. In Macbeth's apocalyptic soliloquy before the murder, the 'Pity' that dominates the chaotic natural forces and rides the whirlwind appears as a new-born babe - an offspring of humanity, naked, vulnerable, and powerful. It is, we may say, because of the symbol of the babe, and all it stands for, that Shakespeare can invoke the powers of nature and associate them (...) with all that is opposed to (...) the powers of destruction"(1). Op die manier ziet L.C.Knights de kosmisch-metafysische achtergrond van de merkwaardige twaalfde filmsequentie. Deze kosmisch-religieuze symboliek moet echter ook in een temporeel perspectief gezien worden. In de deliberatie creëert Macbeth zich een toekomstige wereld waarin zijn onschuld definitief zal geschonden zijn. Het actualiseren van zijn 'Hang zum Bösen' wordt in hetgeen hij doet een onomkeerbaar gegeven, een beslissende breuk in zijn existentie. Wanneer hij, vóór de moord op Duncan, in een wereld leefde waarin een strijd woedde tussen goed en kwaad (symbolisch uitgedrukt in de oorlogstoestand), waarin weliswaar verraad bestond (onder andere Macdonwald), maar waarin dit verraad gestraft werd; waarin ook wel allerlei kwade neigingen woekerden (de begeerte van de Macbeths), maar waarin toch ook de wellicht tijdelijke bevrijding op het kwaad (de inval van de Noorse troepen die wordt afgeslagen) kon gevierd worden, dan werkt hij met de voorbereiding op de moord een beslissing uit, die hem in de wereld van het kwaad drijft, "an evil deliberately willed and persisted in"(2), gekenmerkt door Macbeths "perseverance in his course of action while yet 'knowing

ning to the truth - metaphorically speaking - that they were 'naked'. Macbeth might even be taken as a 'dramatic symbol' for quickly degenerating mankind, whose story the hero, who never entirely loses the stamp of higher, recapitulates in his rapid downward career after the first failure".

(1) L.C. Knights, Some Shakespearean Themes, pp. 114-115.

(2) Ibidem, p. 116.

wechreven
 the deed'"(1). Wat hij in de toekomst nog zal doen, zal volledig in de lijn liggen van wat hij nu delibereert. In een duiding van de religieuze symbolen kan men stellen dat Macbeth zijn hel creëert, het oord van het definitieve onheil, dit is het bestaan zonder verlossing. Is dit de tijdeloosheid waarnaar hij in I.7.1-7a uitkijkt? We hebben al op het absurde hiervan gewezen. Er is echter een vers in deze passus dat we nog niet hebben geuid. Voor deze geschiedenisloze daad zou Macbeth ook het hiernamaals over willen hebben. Zo zegt hij: "if th'assasination/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.7.2b-7a). Dit 7a-vers is wel een noodlottige consequentie van wat eraan vooraf gaat: als Macbeth een tijdloze daad wil stellen, dan moet hij uiteraard alles, ook zijn ultieme toekomst, aan deze daad ondergeschikt maken en dus opofferen. De moord, Macbeths daad, zal wel geschiedenis maken, maar het is een geschiedenis zonder heil, een geschiedenis waarin het ultieme vervangen wordt door het Niets van de dood. Met andere woorden, voor hetgeen Macbeth wil, is hij bereid er de participatie aan de ultieme tijd aan op te offeren. In deze morele deliberatie vinden we dus niet uitsluitend een afwegen van belangen, maar ook het trekken van een metafysisch onderscheid tussen de profane en de sacrale tijd. Aan het transcendente, dat hij als de bestemming voor de mens beschouwt, is hij bereid te verzaken, als hij maar niet met de consequenties van zijn moord geconfronteerd wordt. De vraag is natuurlijk of de uiteindelijke consequentie van de moord niet precies het verzaken van het heil is. G.F.Waller ziet de betekenis als volgt: "Macbeth's inner crisis is aggravated by an inability to believe in any absolute or transcendental justification for a more virtuous course. He knows that the social relationships by which the King and his thanes are held together are honoured by time and sanctioned by Eternity; but just as time has become a confusion of reality and fantasy for Macbeth, so he feels Eternity not as harmonious but a threatening force. Human life exists most"

(1) Ivor Morris, Shakespeare's God, p. 250.

Macbeth powerfully for Macbeth merely as 'this bank and shoal of time' a brief space surrounded by the void of metaphysical ambiguity. Because Macbeth has no certain, easily graspable, faith in a transcendent realm of values, he seizes upon what seems most concrete, potent, and alluring - his apparent opportunity to mould time's passing to his own use. If he can control time, then feels he can conquer any threats of eternity. Time is category of existence Macbeth feels he can manipulate; eternity necessitates a state of indecision, doubt, and trust. Macbeth not only mistakes enticements and prophecies for fact, but confuses what appears to be knowledge of the future with control over the future"(1). Met deze visie zijn we het niet helemaal eens omdat de auteur te weinig beklemtoont dat Macbeth en Lady Macbeth uitdrukkelijk tegen de metafysische orde ingaan en zich een iconoclastische houding aanmeten. Macbeths ambitie is niet ten koste van het metafysische engagement, maar bestaat erin, zoals we later nog zullen aantonen, de metafysische orde te willen overwinnen.

Conclusie bij de morele deliberatie

We vatten de belangrijkste componenten van de morele deliberatie in Macbeth voor onze ethicologische interpretatie samen. Na de morele situatie, die we niet als wezenlijke, beslissende of daadwerkelijke, maar wel als de voedingsbodem van Macbeths immorele actie hebben voorgesteld, vertoont de morele deliberatie een aantal karakteristieken die een verder stadium betekenen in het immorele handelingsverloop. Ook de beraadslaging vertrekt van enkele gegevens. Ze zijn onder meer door de voorafgaande morele situatie aangevoerd, die als het voor de beraadslaging onderliggende niveau moet worden opgevat. Bijgevolg zijn de 'Hang zum Bösen', het conflict van het zelfbewustzijn, de angst, de druk van de begeerte, de tegendruk van het normbesef, het spel der mogelijkheden en de vrijheid nog altijd werkzaam, of preciezer: meer dan ooit werkzaam. In de beraadslaging komen het doel en het middel concreter op het voorplan. Eerst komt het middel tot het na te streven doel ter sprake, omdat in de beraadslaging

(1) G.F.Waller, The strong Necessity of Time, p. 131.

het middel geëvalueerd en getoetst wordt op zijn opportuniteit. De redenering is de volgende: als het doel in al zijn concreetheid aanvaard wordt en als het middel daartoe, namelijk de moord, het enige blijkt te zijn om het doel, namelijk het koningschap, vlug te bereiken, is dit middel dan geoorloofd en opportuun? Zoals de vraag hier geformuleerd is, is ze wel 'clean', maar toch niet heel hanteerbaar en bijgevolg niet te beantwoorden. Ze moet worden aangepast. Daarenboven verloopt een deliberatie niet altijd vlot, rationeel, wars van elke emotionaliteit. Vandaar dat alle begrippen, zoals ook 'opportuniteit' en 'toelaatbaarheid' moeten geïnterpreteerd worden. Deze criteria dekken, zoals we hebben opgemerkt, ^{zowel een} hypothetische als ^{een} categorische dimensie. In Macbeths overwegingen spelen zowel componenten mee als erkenning van het subliem-goede, als gebrek aan durf, verder ook schrik voor de interne en externe reacties, zoals schuldbesef, wraak en aanzien. In het vlak van de min of meer - eerder min dan meer - rationele beraadslaging, wordt het middel van de moord uiteindelijk verworpen, omdat alle consequenties samen teveel van zijn draagkracht zou vergen. Maar in deze tragedie is de deliberatie, die naar de beslissing van de uitvoering van het betwiste middel moet leiden, niet uitsluitend een verstandelijke aangelegenheid waarin alles kan worden afgewogen. Er ^{zijn} ook nog de blinde neiging ⁱⁿ het geperverteerde verlangen, en deze factor ^{een} blijken de sterkste te zijn. Eens het middel niet langer betwist wordt, komt het doel in zijn volheid duidelijk dichterbij. De beslissing, waardoor de discrepantie tussen middel en doel, het initiale gegeven van de deliberatie, wordt opgeheven, is dan het sluitstuk van de morele beraadslaging. Het is hierbij heel merkwaardig te zien dat er geen uitdrukkelijke beslissing wordt getroffen: geen formulering van een akkoord.

Wel

De volgende stap is dan de daad, die we eigenlijk beter de uitvoering noemen. De metafysische dimensie, die symbolisch in de kosmische metaforiek van tekst en encenering tot uiting komt, dan zal ook onvermijdelijk tot de draagwijdte van de uitvoering behoren. Boeiend is tenslotte de blijvende verwantschap met het Genesis-verhaal.

3. De uitvoering van de daad

9
0

We hebben gesteld dat de morele beraadslaging wordt afgesloten met Macbeths optie op de toekomst van zijn mannelijke nazaten. Dat de Macbeths de zaak zullen uitvoeren, wordt niet expliciet gezegd, maar vloeit voort uit de aard van de deliberatie. In de strijd tussen man en vrouw, tussen het beginsel van het overleg en dat van de begeerte, triomfeert de overwinning van het tweede beginsel, zodat het na te streven doel onbelemmerd vrij, met een weddenschap op de vruchtbare toekomst, vrij komt. Dat de zaak wordt uitgevoerd, lijkt dan niets anders meer dan een evidentie te zijn.

Lady Macbeth zet de uitvoering in met het dronken voeren van de bewakers. We zien haar het slaapdrankje in de wijn mengen en naar Duncans kamer brengen. Zij voert dus uit wat zij als doorslaggevend strategisch argument had laten gelden om zonder te mislukken Duncan te vermoorden. Het technisch argument, een hypothetische imperatief, haalt het op het ethisch-principiële.

Het tweede deel van de uitvoering is natuurlijk de moordaanslag zelf. Tekst en enscenering geven ons andermaal de gelegenheid de handeling op de voet te volgen. De lezer zal zich herinneren dat Macbeth, na een kort oponthoud met Banquo, op de galerij plots een dolk ziet: "Is this a dagger, which I see before me, / The handle toward my hand? Come, let me clutch thee: - / I have thee not, and yet I see thee still. / Art thou not, fatal vision, sensible / To feeling, as to sight? or art thou but / A dagger of the mind, a false creation, / Proceeding from the heat-oppressed brain? / I see thee yet, in form as palpable / As this which I draw. / Thou marshall'st me the way that I was going; / And such an instrument I was to use; - / Mine eyes are made the fools o'th'other senses, / Or else worth all the rest: I see thee still; / And on thy blade, and dudgeon, gouts of blood, / Which was not so before. - There's no such thing. / It is the bloody business which informs / Thus to mine eyes. - Now o'er the one half-world / Nature seems dead, (...) / and wither'd Murther, / Alarum'd by his sentinel, the wolf, / Whose howl's his watch, thus with his stealthy pace, / With Tarquin's ravishing strides, towards his design / Moves like a ghost. - Thou sure and firm-set earth, / Hear not my

dit is de
ly: a loo
condem

steps, which way they walk, for fear/Thy very stones prate of my where-about"(14.a./II.1.33-50a, 52b-58).

Dit fragment begint eigenaardig met een onirisch beeld. Macbeth krijgt het waanbeeld van een dolk die voor hem verschijnt en hem de weg naar Duncans kamer wijst. Het is de expressie van Macbeths duistere wens tot uitvoering, en de vergeefse pogingen die hij levert om deze imaginaire, maar tegelijk zo werkelijke dolk te vatten, zijn de uitdrukking van zijn innerlijke strijd om de uitvoering op gang te brengen. Nog in het executeren van de fatale handeling heerst er twijfel. Dat de dolk imaginair is, heeft voor sommigen de betekenis dat Macbeth zich andermaal in de sfeer van het kwaad begeeft. Zo beklemtoont Wilson Knight de tegenstelling tussen werkelijkheid en verbeelding, "the dagger is a nothing, to be contrasted with ordinary sense-forms (...). That incident is typical of the whole play: evil is opposed to all natural processes"(1). Dit laatste is natuurlijk juist, maar het imaginaire hoeft daarom nog niet aan de werkelijkheid te worden tegengesteld. Er is geen objectief werkelijkheidsconcept zonder verbeelding; de beeldvorming is anticipatief voor de werkelijkheid die zich aan het voltrekken is. Dat geldt hier zeker in Macbeth: de dolk anticipeert de handeling; de verbeelding gaat de fysische werkelijkheid vooraf. Dat Macbeth deze dolk ziet, hoeft niet aan de beheksing van de 'Weïrd Sisters' te worden toegeschreven (onder andere Toppen), maar aan zijn eigen waanzinnige begeerte. Nu al kleeft er bloed aan de dolk die hij voor zich ziet. Door deze anticipatie wordt duidelijk gesteld dat de bloedige zaak in haar volledigheid niet meer moet voltrokken worden, maar dat zij al aan de gang is. De uitvoering geeft aan dit geperverteerde verlangen uitsluitend een beslissende en onomkeerbare dimensie. Het behoort hier tot Macbeths zelfbewustzijn dat hij een irreversibele, ongeoorloofde daad aan het stellen is. De uitvoering is geen wilde ongecontroleerde act die in een vlaag van zinsverbijstering voltrokken wordt. Nog op weg naar Duncans kamer vraagt Macbeth zich af of hij niet het slachtoffer van de waan is. Uiteindelijk hoeft dat niet; men kan deze verschijning

(1) G. Wilson Knight, The Milk of Concord: an Essay on Life-Themes in 'Macbeth', in: John Wain (ed.), Macbeth. A Selection of critical Essay, p. 161.

als een eidetisch beeld interpreteren. Psychologiseren in de ene of andere richting is in de duiding van een kunstwerk dat zo'n poëtische kracht heeft toch echt niet nodig. Is het niet aanvaardbaarder te gewagen van de metaforische uitbeelding van wat Macbeth begeert (en tegelijk ook vreest) en de bevestiging van wat hij van plan is? "Thou marschall'st me the way that I was going;/And such an instrument I was to use"(II.1.42-43) mogen we hier toch wel letterlijk nemen.

Van deze passus willen we toch nog gebruik maken om hier andermaal op de metafysisch-kosmische dimensie in deze alleen-spraak te wijzen. Omdat L.C.Knights' essay 'Macbeth' as a dramatic poem in een aantal opzichten bij onze reflecties kan aansluiten, citeren we graag de analyse van II.1.56b-58: "The first three lines imply a recognition of the enormity of the crime; Macbeth asks that the earth ('sure and firm-set' contrasted with the disembodied 'Murder' which 'moves like a ghost') shall not hear his steps, for if it does so the very stones will speak and betray him - thereby breaking the silence and so lessening the horror". Het is wel jammer dat Polanski de 'clue' met 58 afsluit. Uit Knights analyse blijkt dat 59-60a: "And take the present horror from the time,/Which now suits with it" zeker interessant is: "'Take' combines two constructions. On the one hand, 'for fear'... they 'take the present horror from the time' expresses attraction, identification with the appropriate setting of his crime. But 'take' is also an imperative, expressing anguish and repulsion. 'Which now suits with it' implies an acceptance of the horror, willing or reluctant according to the two meanings of the previous line. The unusual sliding construction (unusual in ordinary verse,...) expresses the unusual emotion which is only crudely analysed if we call it a mixture of repulsion and attraction fusing into 'horror'"(1).

Als deze alleenspraak door de nachtklok onderbroken wordt, zegt Macbeth nog: "Hear it not, Duncan; for it is a knell/That summons thee to Heaven, or to Hell"(63-64). Vervolgens gaat Macbeth, volgens de Polanski-adaptatie, consequent met zijn plannen

(1) L.C.Knights, 'Macbeth' as a dramatic poem, in: Laurence Lerner (ed.), Shakespeare's Tragedies. An Anthology of modern Criticism. Harmondsworth. Penguin, 1968(1963), p. 195.

Duncans kamer binnen; maar als de koning wakker wordt, verwonderd "Macbeth?" prevelt, steekt de gastheer hem neer, terwijl hij hem in de ogen kijkt. Er zijn verscheidene dolksteken nodig om Duncan te doden; Macbeth die bij de aanblik van de slapende Duncan nog even had gearzeld, heeft uiteindelijk de wakker geworden Duncan heel vlug vermoord.

Het derde deel van de uitvoering is voor Lady Macbeth weggelegd. Nadat Macbeth, in verwarring na hetgeen hij heeft gedaan ("I have done the deed"- 15.b./II.2.14a), zich bij zijn vrouw voegt en haar vertelt dat hij de onschuldige slaap heeft vermoord, merkt zij op dat hij de dolken niet ter plaatse heeft achter gelaten: "Infirm op purpose !/Give me the daggers.(...)/ If he do bleed,/I'll gild the faces of the grooms withal,/For it must seem their guilt"(II.2.51b-52a, 54b-56a). Men zou nu wel kunnen betwisten dat Lady Macbeths bijdrage de dolken bij de bewakers te leggen en hun gezichten met Duncans bloed in te smeren, "for it must seem their guilt", wel tot de uitvoering van de moord behoort. Strikt genomen is Duncan al dood en er is niets meer dat dit feit nog kan veranderen. We bouwen echter verder op de optie van de dramaturgische twee-eenheid van Macbeth en Lady Macbeth. Deze optie lijkt ons trouwens andermaal vruchtbaar. Behoort immers niet de koelbloedigheid en de doortastendheid van hetgeen de Macbeths zich als doel en als middel om dit doel te bereiken, hebben voorgehouden, tot de eigenlijke actie? Moet de wijze waarop de fatale daad voltrokken wordt en afgewerkt niet tot de uitvoering gerekend worden? Wij zouden hier toch wel de eenheid van de formele en de materiële dimensie van de daad durven verdedigen. In de ethische situatie en in de morele deliberatie werden we geconfronteerd met Lady Macbeths intentie: zij wou Duncans dood. De verzen I.5.60b-61 (10.a.: "Never/ Shall sun that morrow see !"), I.5.50b-52 (11.c.: "Come, thick Night,/ And pall thee in the dunnest smoke of Hell,/ That my keen knife see not the wound it makes") en I.7.70-71a (12.h.: "What cannot you and I perform upon/ Th'unguarded Duncan") en de commentaren die we er aan hebben gewijd, hebben dit nu toch al voldoende aangetoond. Welnu, in 15.c., met het terug leggen van de dolken en met de uiteraard symbolische daad van haar handen te dompelen in Duncans bloed om er de gezichten van de bewakers

mee te besmeuren, heeft Lady Macbeth zich ook in de fysische uitvoering van het strategisch opgestelde doel om de koning te vermoorden, deelgenoot gemaakt. Ze erkent dit trouwens ook: "My hands are of your colour"(II.2.63a).

Als we nu de tot hiertoe besproken fasen van Macbeths immorele actie overschouwen, dan moeten we vaststellen dat de materiële uitvoering van de daad vrij weinig commentaar vraagt in vergelijking met de ethische situatie en de morele beraadslaging. Uiteindelijk moet ons dit niet verwonderen: ofschoon de belangrijkheid van de fysische actie in haar irreversibele karakter ligt - "what's done is done" -, moeten we, op het eerste gezicht, toch van een relatief onbelangrijke dimensie van de fysische actie gewagen. De materiële daad lijkt niets anders dan uitvoering en zij krijgt haar betekenis door de morele situatie en de ethische beraadslaging. Preciezer uitgedrukt: niet het feit dat Duncan onder de dolksteken van Macbeth sterft, maakt dat deze daad als materiële of fysische handeling een immorele act is. Het kwaad of het ongeoorloofde zit in het feit dat deze fysische daad de uitvoering is van een door Macbeth en Lady Macbeth strategisch uitgedacht plan, product van een (im)morele situatie en een (im)morele deliberatie. Als nu het neersteken van Duncan immoreel genoemd wordt, dan is dat omdat die immoraliteit al bij wijze van spreken meegekomen was uit de hierboven besproken situatie en deliberatie. Daarom valt er op het eerste gezicht over de fysische daad niets meer te zeggen dan dat zij als uitvoering de objectieve bevestiging is van wat al mentaal bestond en waaraan zij nu een irreversibel karakter geeft.

De symbolische draagwijdte van de moord

Op het eerste gezicht kan men inderdaad zeggen dat de moord niets anders is dan de fysische uitvoering van de immorele begeerte en dat bijgevolg niet de daad als uitvoering, maar de begeerte en de beslissing moeten beoordeeld worden. Ook kan men stellen dat feiten zich niet hoeven te beperken tot controleerbare fysische toestanden. De boosaardige begeerte van de Macbeths is niet minder een morele en metafysische gebeurtenis. Maar welke draagwijdte heeft deze gebeurtenis waarvan de externe manifestatie de moord op Duncan is? De symboliek van deze

moord willen we nu onderzoeken; uit onze analyse zal blijken dat de moord niets minder is dan de belichaming van de genoemde begeerte. De Macbeths kenden met andere woorden een moordende begeerte, een betrachting die de draagwijdte heeft van een moord, omdat die betrachting gespannen stond in het perspectief van de eigen absolute autonomie en van de eigengerechtigheid. Als uitgangspunt nemen we uiteraard de Shakespeare-personages zoals Roman Polanski ze voor ons geënceneerd heeft.

Wie is Duncan eigenlijk? Wat vertegenwoordigt hij?

Eerst en vooral is hij een koning met een soevereine macht over zijn onderdanen; ook beslist hij zelf wie hem zal opvolgen. Hij wordt als koning geëerd door de anderen, waardoor men kan stellen dat zijn gezag en zijn macht aanvaard worden. Hij heeft ook een respectabele leeftijd met grijzende haren en baard; hij is kennelijk ouder dan Macbeth en zijn vrouw, Banquo, Macduff, en anderen. Hij heeft twee volwassen zonen, Malcolm en Donalbain, die tot het einde aan zijn zijde bleven. In het hele verhaal is er geen sprake van een Lady Duncan. Macbeth is een verwante van Duncan en deze spreekt zijn vazal aan als "O worthiest cousin!" (I.4.14b). Andere eigenschappen van Duncan krijgen we uit de mond van Macbeth te horen (12.d./I.7.16b-20 en 18.d./II.3.110). Verder is Duncan een heel beminnelijk man, hoffelijk in zijn omgang met Lady Macbeth, rechtvaardig en streng in de omgang met zijn officieren. En tenslotte kan men stellen dat hij iemand is die situaties weet te overschouwen. Hij volgt de strijd tegen de Noorse troepen, ondervraagt diegenen die wat hebben meegemaakt. Kortom, Duncan is iemand die zijn wereld beheerst.

In een psychologische duiding zouden we met W.F.Veltman de stelling durven vooropstellen dat we Duncan als een vaderfiguur voor Macbeth mogen interpreteren: de moord op Duncan is een vadermoord (1). Als heerser over de wereld, waarvan Macbeth en zijn Lady ook deel uitmaken, is Duncan een vader voor al zijn onderdanen. Hij is de traditionele autoriteit, vertegenwoordigt de geschiedenis omdat hij ten opzichte van de anderen de vooraf-

(1) W.F.Veltman, Shakespeares imaginatieve wereld. Zeist. Vrij Geestesleven, 1976, p. 69.

waarmee
effenmaakt
waarmee?

lepi
NIET
prijkt
waarmee
met wat

toestand
opruikt

237, 232
gehust
reeds
valgeen
prijkt

of tot 237

gaande is, zijn wil is wet. Macbeths aanslag is geen opstand tegen dit koningschap, ook niet tegen de figuur van Duncan, maar is de ambitie voor datgene wat deze vader schijnt te hebben en wat Macbeth niet heeft. De identificatie met Duncan als vertegenwoordiger van macht en gezag, is dan ook de voorwaarde voor deze vadermoord. Duncan moet weg, opdat Macbeth zou worden wat Duncan was.

Maar we kunnen nog verder gaan in deze duiding van de moord op Duncan als een moord op de vaderfiguur. In het perspectief van Macbeths absolutisme, zoals het zich in het verdere verloop van de tragedie ontwikkelt, kunnen we deze vadermoord ook nog interpreteren als een Godsmoord. Met Veltmans woorden: "Om koning te worden, scheurt Macbeth zich los uit de goddelijke vaderwereld waarvan Duncan, de goede en wijze koning, de representant is"(1). Dat Duncan als het ware het goddelijke, natuurlijke beginsel vertegenwoordigt, manifesteert zich in zijn betekenis voor Macbeth: hij is alles wat aan Macbeth transcendent is. Hij is de hem voorafgaande, diegene aan wie hij gehoorzaamheid en verantwoording verschuldigd is, hij is diegene die van buiten bij hem op bezoek komt, hij is de rechter over leven en dood, diegene die geschenken en promoties verleent, hij is de leenheer. We kunnen dit allemaal beschouwen als symbolen die het kosmische en goddelijke uitdrukken, dat wil zeggen de principes waarop de verdrijving van de chaos gebaseerd is. Duncan is een representant van het goddelijke, omdat hij ordestichtend is. In beginsel kunnen we niet zeggen dat Macbeth hiertegen in opstand komt of deze orde niet langer aanvaardt. Alleen kunnen we stellen dat hij in zijn zucht naar volstrekte autonomie en zelfgerechtigheid die transcendentie zelf wil zijn. Bijgevolg breekt hij onvermijdelijk met alles wat hem met Duncan verbond (wat we dan ook een metafysische breuk moeten noemen), om tenslotte zichzelf te kunnen opwerpen als wetgever. Om te beginnen breekt hij met de traditie dat het koningschap een gegeven, een geschenk is - Malcolm kreeg de transcendent gefundeerde opdracht troonopvolger te worden - en neemt dit koningschap door de koning te vermoorden en door een bedreiging voor Malcolm te zijn. Macbeth wil

(1) Ibidem, p. 70.

deze goddelijke vertegenwoordiging van de metafysische orde door de goddelijke representant te vermoorden. Zoals met de vadermoord heeft hij zich vooraf met het goddelijke absolutisme geïdentificeerd om tenslotte al het hem transcendente in de immanentie eigen te maken. Dit lijkt ons, voorlopig schematisch geschetst, het fundamentele symbolische gegeven te zijn in deze Macbeth-tragedie en het is in het perspectief van deze interpretatieve basishypothese dat we de andere hoedanigheden van de te duiden structuur willen analyseren.

Door in de aanslag op Duncan de goddelijke vertegenwoordiging, die hem transcendeert en beperkt teneinde zelf de hoogste autoriteit te worden, uit te schakelen, is het alsof Macbeth een Godsmoord heeft gepleegd. Hij wou dezelfde macht, dezelfde eer, dezelfde onaantastbaarheid. Maar hoe is Macbeth er binnen dit symbolische betekenisveld toe gekomen? Hoe moeten we dat begrijpen dat Macbeth tegelijk het beste wou, namelijk datgene wat God bewerkstelligt, dat is een kosmos creeëren, en uiteindelijk het slechtste doet, namelijk de goddelijke representatie vermoorden? Hier raken we de kern van Macbeths tragedie, en tragisch is zijn betrachting en handelen precies omdat wat een verlangen moet geweest zijn tot een destructieve begeerte is uitgegroeid. Max Scheler beschrijft het tragische knooppunt als volgt: "Im ausgesprochensten Sinne tragisch ist es daher, wenn ein und dieselbe Kraft, die ein Ding zur Realisierung eines hohen positiven Wertes (seiner selbst oder eines anderen Dinges) gelangen lässt, auch im Verlaufe dieses Wirkens selbst die Ursache für die Vernichtung eben dieses Dinges als Werteträgers wird. Wo wir unmittelbar eine Wirksamkeit anschauend miterleben, die, indem sie einen hohen Wert realisiert, gleichzeitig und im selben Aktus des Wirkens diesem Wert oder einem anderen, zu ihm wesenhaft gehörigen Wert die Bedingung der Existenz untergräbt, da ist der Eindruck des Tragischen am vollkommensten und reinsten"(1). Deze dubbelzinnigheid vinden we inderdaad in de betrachtingen van Macbeth terug. Als hij in Duncan de hem transcenderende erkent en naar dit sublieme verlangt, dan is dat de uitdrukking

(1) Max Scheler, Zum Phänomen des Tragischen, in: Vom Umsturz der Werte. Abhandlungen und Aufsätze (G.W. 3). Bern und München. Francke Verlag, 1972(5), pp. 158-159.

de goddelijke
sake is
illegitieme
vrouwen

van wat Emmanuel Lévinas 'le Désir métaphysique' noemt. Het is ook te formuleren als de expressie van de fundamentele ervaring van een tekort, van een oneigenlijkheid die men wil opheffen in de realisering van zichzelf. In deze negativiteitservaring kan iets positiefs gevonden worden, "dire que nous ne sommes pas (réellement ou effectivement) ce que nous sommes (absolument), c'est rassembler la signification d'une expérience émotionnelle à laquelle nul homme ne peut se flatter d'échapper, si pleine et si riche que soit, par ailleurs, sa destinée"(1), aldus Jean Nabert in zijn Essai sur le mal. Even verder schrijft hij karakteriserend voor deze spanningsverhouding: "Pour le moi, sa finitude, la distance ontologique, qui le sépare de son principe, ne s'entendent que par l'expérience et par l'idée d'une privation, d'un manque, d'un défaut, mesurés sur un bien actuellement possédé ou réalisé soit en d'autres êtres, soit dans un être qui l'emporte en perfection sur tous les autres. Finitude et privation vont ensemble, et impliquent quelque commensurabilité entre l'être qui devrait ou pourrait posséder le bien dont il est actuellement privé, et celui qui possède ce bien, fût-ce d'une possession éminente"(2). Welnu, Macbeth bevindt zich, zo mag men toch aannemen in de sfeer van deze spanningsverhouding die universeel is, iedereen wel ooit heeft ervaren en door heel wat wijsgerige antropologieën als uitgangspunt genomen (3). En deze spanningsverhouding is niet zelden een strijdsituatie, niet het minst bij Macbeth, zoals Cleanth Brooks dit in zijn essay, The naked Babe and the Cloak of Manliness, samenvat: "Tempted by the Weird Sisters and urged on by his wife, Macbeth is thus caught between the irrational and the rational. There is a sense, of course, in which every man caught between them. Man must try to predict and plan and control his destiny. That is man's fate; and the struggle, if he is to realize himself as a man, cannot be avoided. The question, of course, which has always interested the tragic dramatist involves the terms

(1) Jean Nabert, Essai sur le mal. Parijs. Aubier-Montaigne, 1970(1955), p. 56.

(2) Ibidem, p. 71.

(3) Een recent noemenswaardig voorbeeld hiervan in het Nederlands taalgebied is ongetwijfeld: Th.C.W.Oudemans, De verdeelde mens. Ontwerp van een filosofische antropologie. Amsterdam. Boom, 1980.

on which the struggle is accepted and the protagonist's attitude toward fate and toward himself. Macbeth in his general concern for the future is typical - is Every Man. He becomes the typical tragic protagonist when he yields to pride and hybris. The occasion for temptation is offered by the prophecy of the Weird Sisters. They offer him knowledge which cannot be arrived at rationally. They offer a key - if only a partial key - to what is otherwise unpredictable. Lady Macbeth, on the other hand, by employing a ruthless clarity of perception, by discounting all emotional claims, offers him the promise of bringing about the course of events which he desires"(1). Een positieve ontknoping heeft dit alles niet gekregen. Immers opeens geloven in de ophefbaarheid van de onophefbare kloof in 'le Désir métaphysique' is zich een bestaan willen aanmeten dat voor de mens niet is weggelegd. Wie dat wil, wil aan God gelijk zijn. En hier komen we andermaal bij de verwantschap met het Genesisverhaal terecht. Er is echter geen identiteit, maar wel een variatie op het zelfde thema. De variante bestaat er nu in dat Macbeth niet plukt en eet van de boom van de kennis van goed en kwaad, maar dat hij met de kennis van de toekomst gewapend, het hem transcendente principe (Duncan) vermoordt. Over de symboliek hiervan hebben we al een en ander uitgewerkt, maar tot nogtoe is het symbool nog niet uitgeput. In het perspectief dat we Macbeth en zijn Lady als twee configuraties van de exemplarische mens beschouwen, dan is Macbeth de materiële uitvoerder van de moord, dat wil zeggen de gewillige dienaar van Lady Macbeth die de begerige inspirator van de moord is. Het verschil met het paradijsverhaal ligt in het gegeven dat de man tegelijk het passieve als het actieve aandeel vertegenwoordigt. In het passieve wordt hij verleid, in het actieve voert hij uit. Lady Macbeths aandeel is actief: zij inspireert en verleidt; men herinnere zich haar voornemen: "Hie thee hither, / That I may pour my spirits in thine ear"(I.5.25b-26). Als we nu hun beider aandeel bekijken in het perspectief van de spanningsverhouding tussen hun actuele toestand en 'le désirable' dan wordt het verlangen in de begeerte geperverteerd. De edele Macbeth, verwant van Duncan en in bewondering voor zijn

(1) Cleanth Brooks, The naked Babe and the Cloak of Manliness, in: John Wain (ed.), o.c. pp. 196-197.

sublieme goedheid, verleidt zichzelf en verliest het beste van zichzelf. Hij laat zijn innerlijke wereld ontredderen door de redelijkheid aan de begeerte te onderwerpen. 'My thought, (...) Shakes so my single state of man' zegt hij in zijn existentiële angst. En in plaats van op de gave van het koningschap te wachten, meent hij het koningschap, het transcendente beginsel te kunnen roven - tegelijk wordt hij een roofmoordenaar. Er was voor hem geen ander alternatief: of genadevol ontvangen, of roven door te moorden. Slechts tegen deze achtergrond kan de tragische moordaanslag op Duncan begrepen worden. Het alternatief heeft een zelfde wortel: het metafysische verlangen is alsdusdanig een zuiver verlangen en appeleert aan de oorspronkelijke onschuld van de mens, hier gesymboliseerd in de adellijke staat van Macbeth. Maar dit oorspronkelijke manifesteert zich niet alsdusdanig. Tegen de achtergrond van de mythe van de zondeval en van de erfzonde krijgen we hier de toepassing van het kantiaanse concept van 'das radikal Böse', dat wil zeggen dat door de menselijke feilbaarheid het verlangen zich met 'der Hang zum Bösen' vermengt. Wat oorspronkelijk een zuiver verlangen moest worden, verwordt tot een chaotiserende begeerte. In dezelfde intentionele act van 'le Désir métaphysique', als antwoord op de eindigheidservaring, manifesteert zich de rovende begeerte. Dat is de tragiek van Macbeth, dat is de tragiek van het kwaad: terwijl hij voor het heil wou opstaan, valt hij onder de eigen begeerte. De oorzaak is niets anders dan de omkering van genadevolle gave en op deze gave kunnen wachten, en het roven van wat niet beloofd werd. De demonen hebben hem niets beloofd en hebben hem ook niet gezegd wat hij moest doen. Maar zijn adellijke situatie was al geperverteerd door 'my dull brain' en 'the things forgotten', waardoor we hebben aangenomen dat Macbeth al de genade had geweigerd en zich innerlijk op de moord had voorbereid, nog vóór Malcolm tot Prince van Cumberland werd genoemd. Dit laatste is van ontzettend belang om dit Macbeth-drama begrijpen. Als een psychologische intrige zou het stuk mank gaan indien Macbeth, na de voorspelling van de heksen de moordgedachte zou cultiveren: precies door de voorspelling en door de uitkomst van het eerste deel van de voorspelling kon hij verwachten dat Duncan hem, en niet Malcolm, tot Prince van Cumberland zou hebben gepromoveerd. Niettemin komt in deze tussenperiode de moordgedach-

om engheid?
op transaccies?

te wel aan bod: zowel Macbeth als zijn vrouw spelen met de gedachte in de tussentijd tussen de voorspelling van de heksen en de benoeming van de Prince van Cumberland (1). Zuiver psychologisch lijkt ons dit niet verantwoord, maar absurd. Welnu, deze absurditeit is van belang om het kwaad te begrijpen (en natuurlijk net niet te begrijpen). De gedachte om Duncan te vermoorden is niet nieuw en al lang was het verlangen van de Macbeths geperverteerd, dat wil zeggen dat hun 'Désir métaphysique' vermengd was met 'das radikal Böse'. Vandaar dat Macbeth tot Thane van Cawdor werd benoemd, wat zijn toekomstig verraad anticipeerde. Bijgevolg werd hem dan ook de genade ontzegd om Prince van Cumberland te worden. Hiermee moge duidelijk zijn dat een coherente betekenisvorming van de aanslag op Duncan niet in het psychologische, maar in het symbolische vlak haalbaar is. Dit drama vraagt nu eenmaal een metafysische en religieuze duiding. Zoals Ivor Morris terecht schrijft: "The experience of Macbeth is beyond the reaches of the secular imagination of man"(2). Nog altijd binnen het perspectief van deze duiding kan Macbeth geen koning worden. Als hij echter later de kroon zal dragen, dan tooit hij zich uiteindelijk met andermans veren. In dat verband schreef Cleanth Brooks een treffende analyse van de kleed-metafoor in Macbeth. Als men over de kleren van de nieuwe koning spreekt of schrijft, aldus deze auteur, dan moet men er zich goed van bewust zijn "that - whether the man be large or small - these are not his garments; in Macbeth's case they are actually stolen garments"(3). Er zijn inderdaad enkele mooie verwijzingen in de 'clues', zoals "The Thane of Cawdor lives: why do you dress me/In borrow'd robes ?"(6.d./I.3.108-109a), en: "Was the hope drunk,/Wherein you dress'd yourself ?"(12.f./I.7.35b-36a) als een merkwaardig antwoord op een even merkwaardige (en ook wanhopige)reactie van Macbeth: "He hath honour'd me of late; and I have bought/Golden opinions from all sorts of people,/Which would be worn now in their newest gloss,/Not cast aside so soon"

(1) Deze coïncidentie vinden we niet in de oorspronkelijke Shakespeare-tekst terug, maar hebben we te danken aan de Polanski-adaptatie die dus de eenheid van de twee figuren versterkt.

(2) Ivor Morris, Shakespeare's God, p. 27.

(3) Cleanth Brooks, The naked Babe and the Cloak of Manliness, in: John Wain (ed.), o.c. p. 188.

(12.e./I.7.32-35a). *Brooks* commentarieert: "Macbeth is proud of his new clothes: he is happy to wear what he has truly earned. It is the part of simple good husbandry not to throw aside these new garments and replace them with robes stolen from Duncan. But Macbeth has already been wearing Duncan's garments in anticipation, as his wife implies in the metaphor with which she answers him. (...) A man dressed in a drunken hope is garbed in strange attire indeed - a ridiculous dress which accords thoroughly with the contemptuous picture that Lady Macbeth wishes to evoke. Macbeth's earliest dream of glory has been a drunken fantasy merely, if he flinches from action now"(1).

Dat Lady Macbeth op haar manier hetzelfde beoogt als haar man, is hier echter nog in onvoldoende mate aangetoond. Uiteraard is koning Duncan ook haar koning, diegene die haar vooraf gaat, de vaderfiguur, de vertegenwoordiger van het gezag en van de wet, diegene die geëerd wordt en met veel ontzag ontvangen. Hij is daarenboven diegene die haar hoofs ten dans uitnodigt. Maar ze wil, duidelijker nog dan Macbeth, zijn dood, want samen met haar man wil ze op zijn plaats zitten. Dat er geen Lady Duncan is, en dus symbolisch gesproken geen godin-figuur, mag ons niet ontgaan. Er is ook geen Lady Malcolm. Mag dit niet zo geïnterpreteerd worden dat Lady Macbeth voor zichzelf een positie opeist waarvoor zij zelfs niet in aanmerking kan komen? Als het koningschap een mannelijk principe is, als dus symbolisch gesproken de godheid mannelijk gerepresenteerd wordt, is het dan niet een vorm van waan zich als vrouw met de veren van de koning-god te willen tooien? Deze hele dubbelzinnigheid beeldt Polanski uit in de scene waarin Duncan haar ten dans komt uitnodigen (12.i.). Nog tijdens het conflict met haar man verschijnt op haar voorhoofd de afschaduw van de kroon: een zwart teken dat in alle opzichten de aard van haar kroon uitdrukt en tegelijk nog altijd de afschaduw van Duncans kroon. Na de moord op Duncan speelt ze inderdaad het spel van koningin - Polanski heeft er trouwens goed voor gezorgd dat we haar met haar kroon zien rondlopen. Dat ze dit alles wil, komt tot uiting in een aantal heel merkwaardige monolo-

(1) Cleanth Brooks, o.c. p. 189.

gen. Eerst en vooral neemt ze de woorden van de heksen/demonen als een belofte die met objectieve noodzakelijkheid moet verwezenlijkt worden: "Glamis thou art, and Cawdor; and shalt be/What thou art promis'd"(8.c./I.5.15-16a). Voor de realisatie van hetgeen ze wil, is ze onmiddellijk bereid het geoorloofde te overtreden, te verbreken. Ze verwijt Macbeth, en symbolisch is dit te zien als een vorm van zelfverwijt binnen het proces van de zelfverleiding, het feit dat hij niet vals wenst te spelen (8.c./I.5.20b-22a), en dan komt het inblazen van haar kwade geest in zijn oor (I.5.25b-26). Niettemin lijkt het erop dat zij zelf de moord wil plegen: "you shall put/This night's great business into my dispatch"(10.a./I.5.67b-68) en vooral "Come, thick Night,/And pall thee in the dunnest smoke of Hell,/That my keen knife see not the wound it makes"(11.c./I.5.50b-52)(1). Later zet ze er haar man toe aan de daad uit te voeren; zelf zorgt ze voor de laatste afwerking. Zij zoekt dezelfde onaantastbaarheid die een god-koning zou toekomen. Ofschoon Polanski een heel nadrukkelijke passus, die deze stelling passend zou illustreren, jammer genoeg weglaat (I.5.69-70: "Which shall to all our nights and days to come/Give solely sovereign sway and masterdom"), is er een, weliswaar veel latere, uitspraak die onze visie ondersteunt en die de weglating van I.5.69-70 herstelt: "What need/we fear who knows it, when none can call our power/to accompt" (31.a./V.1.35b-37a). Dat ze door de macht van de kroon door de anderen niet ter verantwoording kan worden geroepen, verheft haar boven die anderen, geeft haar een verheven positie. Er is dus een gelijkheid in de machtsbetrachting bij Macbeth en zijn Lady: beiden willen de goddelijke onaantastbaarheid die het koningschap meebrengt. Beiden werken ze de misdaad van de godsmoord uit, goed wetend dat ze zich met hun daad in het ongeoorloofde begeven. Dat in deze Macbeth-tragedie de mens in twee

(1) Cleanth Brooks schrijft hierover: "I suppose that it is natural to conceive the 'keen knife' here as held in her own hand. Lady Macbeth is capable of wielding it. (...) But I think that there is good warrant for regarding her 'keen knife' as Macbeth himself"(o.c. p. 190). Ook deze duiding pleit ervoor om de Macbeths als een eenheid met twee configuraties te zien. Dat Polanski daarenboven "Had he not resembled/My father as he slept, I had done't"(II.2.12b-13a) weglaat, onderstreept de gelijkheid van beiden in de mogelijke uitvoering van de daad.

figuren gesplitst wordt, is de passende gelegenheid geweest om de interne ontwikkeling van de totale persoonlijkheid uit te beelden. De zogenoemde 'ontdubbeling' is een adequate stijlfiguur die we in het echtpaar Macduff enigszins zullen terugvinden (1).

4. De gevolgen van de daad

Is de immorele actie afgesloten met de uitvoering van het plan Duncan te doden teneinde hem op te volgen? Strikt genomen niet. Even strikt genomen zijn de gevolgen van de daad zo verregaand dat ze niet te omvatten zijn. In het geval van de Macbeth-tragedie is het resultaat van de daad niet alleen dat Duncan effectief vermoord is en dat Macbeth koning wordt. Er zijn veel meer gevolgen. Zoals de immorele actie een voorgeschiedenis heeft die situationeel het concrete handelingsverloop voorafgaat, zo heeft ze ook een hele nageschiedenis die de onmiddellijke gevolgen voorbij loopt.

Psychologie van de eerste reactie

We willen hier eerst ingaan op de psychische reacties van het zelfbewustzijn en het bewustzijn van het ongeoorloofde karakter van de daad die is uitgevoerd. Om alle misverstanden te vermijden, willen we toch stellen dat we in de beschrijving van de onmiddellijke reacties op de moord alle gevolgen van de daad kunnen opvangen. We beperken ons gemakshalve tot de eerste reacties; andere gevolgen komen later ter sprake.

We hebben al gesteld dat Macbeth en Lady Macbeth samen de immoreel handelende persoon vormen. Wil deze mens echt kwaad stichten, in staat zijn de daad te doen, dan moet in het boze de eenheid van begeerte en handelen gegarandeerd zijn. Deze

(1) A.P. Rossiter schenkt ook aandacht aan de dramatische constructie van de protagonisten; voor hem zijn Macbeth en zijn vrouw "parts of a pattern, a design; (they) are images, are symbols; and while a human being cannot simultaneously be full of the moral awareness of evil and fulling engaged in doing it, wholly aware that the only motive he can offer himself is inadequate, these symbols we call dramatis personae not only can be, but must be, if the full weight and pressure of their acts are to be felt by the reader's or audience's minds"- Angel with Horns and other Lectures on Shakespeare. Londen. Longmans. 1961, p. 217.

eenheid in het kwaad ontwikkelt zich verder na de voltrekking van de moord. Allebei, Macbeth en zijn Lady, zijn even ontdaan en gespannen. Lady Macbeth schrikt op van het gekrijs van een uil; Macbeth meent stemmen te hebben gehoord. Hij is het echter die het eerst ^{over} hun daad nadenkt bij het bekijken van zijn handen vol bloed: "This is a sorry sight"(15.b./II.2.20). Macbeth gaat over z'n daad reflecteren, en dat betekent een zekere dissociatie in de twee-eenheid in de moord. Lady Macbeth zal wel allerlei pogingen ondernemen om die eenheid te herstellen door haar man aan te manen over het gebeuren niet teveel na te denken. Niettemin heeft zij ook een moment van schrik en twijfel gekend over de afloop van de daad nog vóór zij weet dat Duncan is vermoord. Terwijl haar man nog op Duncans kamer is en zijn bloederige zaak voltrekt, werd zij door de torenuil van Inverness opgeschrikt. Tegelijk vreest ze dat de andere gasten in het kasteel zouden wakker worden: "Alack ! I am afraid they have awak'd, / And 'tis not done: - th'attempt and not the deed / Confounds us"(15.a./II.2.9-11a). Plotseling komt er een barst in haar rechtlijnigheid en absolute betrokkenheid op de daad, die wars van elke bijgedachte was; nu denkt ze aan de gevolgen van de mogelijke mislukte moordpoging. Niettemin blijft ze solidair, want ze zegt uitdrukkelijk 'Confounds us'. De moord is hun moord, ze had evengoed zelf het mes kunnen hanteren, zoals I.5.51-52 suggereert. De bestaande solidariteit in de daad wil ze niet laten ondermijnen. Dat blijkt uit de wijze waarop ze haar man van antwoord dient als hij zegt dat zijn bebloede handen een deerlijke aanblik vormen. Ze zegt: "A foolish thought to say a sorry sight"(15.b./II.2.21). Maar Macbeth begint onmiddellijk te tobben, ogenschijnlijk slaat hij wartaal uit: "Methought, I heard a voice cry, '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 in life's feast"(15.b./II.2.34-39a). Na de moordaanslag op Duncan is dit wel een verwonderlijke meditatie over de betekenis van de slaap en de rust. Lady Macbeth begrijpt dan ook niets van wat haar man allemaal uitkraamt; niettemin realiseert ze zich wel dat zo'n gedachten gevaarlijk kunnen zijn. Eerst vraagt ze: "Who was it that thus cried ?"(15.c./II.2.43a),

maar onmiddellijk daarop wil ze zichzelf, en Macbeth met haar, tegen deze toch wel onrustwekkende gedachten beschermen: "These deeds must not be thought/After these ways: so, it will make us mad"(II.2.32b-33). Toch merkwaardig dat Lady Macbeth nu plots de moord tot de daden rekent waarover men echt niet dient na te denken. Banaliseert ze het moorden? Integendeel. Niet alleen heeft ze het vroeger nodig geacht het slechtste in haar tot activiteit te bewegen om aan het moordproces te kunnen deelnemen (1), maar nu merkt ze zelf wel dat de moord tot die vreselijke zaken behoort die, eens in de reflexieve sfeer bewust gearticuleerd, de geest kunnen verstoren. De moord op Duncan is een te brandende realiteit geworden om die nog als bespreekbaar te houden. Voordien kon Lady Macbeth als het ware over die moordplannen niet zwijgen. Nu de moord gepleegd is, wordt elk woord een waanzinnige gedachte. Dat Lady Macbeth haar man toch niet echt begrepen heeft, blijkt uit het verdere verloop van de 'clue'. Onmiddellijk na de gedachte over het 'gek worden', zegt ze haastig tot haar man: "Go, get some water,/And wash this filthy witness from your hand"(II.2.45b-46). In een bepaalde visie sluit zo'n opmerking natuurlijk aan bij de vorige (II.2.32b-33): niet nadenken over een moord gaat samen met de mening dat het bloed van de moordende handen met wat water kan worden weggewist (2). Lady Macbeth blijft hier heel dicht bij de concrete toestand: de particuliere moord op de persoon van Duncan, een gebeurtenis die nog maar net heeft plaats gegrepen. Maar alles wat zij in dat verband tot haar man zegt, raakt helemaal niet hetgeen hij over de moorddaanslag op de slaap heeft uiteengezet. Macbeth spreekt niet over Duncan of over een voorbije particuliere handeling. Hij heeft het over een decisieve gebeurtenis in het leven, dat tegelijk het zijne is, en over de toekomst. Man en vrouw praten naast elkaar: hij heeft het universeel onherstelbare, of toch tenminste het boven-particuliere op het oog, iets dat alleen metaforisch kan worden uitgedrukt. Daartegenover spreekt zij over een voorbije gebeurtenis, waarover men best niet meer praat, iets waarvan

(1) Tijdens 11.a. op het ogenblik waarop ze het geweten verstoot; deze treffende gedachte suggereert Is. van Dijk, o.c. p. 84, die zelf naar I Tim. 1; 19 in de bijbel verwijst.

(2) We voelen ons hier heel verwant met Bradley, o.c. pp. 311-314, die destijds analoge beschouwingen schreef.

de sporen, weliswaar 'this filthy witness', met wat water kunnen worden weggespoeld. Lady Macbeth dwingt haar man dan toch aan haar zaak aandacht te schenken als ze ziet dat hij met de dolken naar beneden is gekomen: "Why did you bring these daggers from the place ?/They must lie there"(II.2.47-48a). En als de man ontwapend antwoordt: "I'll go no more:/I am afraid to think what I have done;/Look on't again I dare not"(II.2.49b-51a), dan is haar oordeel een verwijt: "Infirm of purpose" (II.2.51b). De man gruwt bij hetgeen hij heeft gedaan, en nu, terug naar de onmiddellijke realiteit, heeft hij het ook over de daad waarover Lady Macbeth opnieuw wil spreken: de moord op Duncan. Wat zijn vrouw zich niet realiseert, weet hij wel: Duncans lijk verwijst naar het onherroepelijke en onherstelbare van de moord op de slaap. Deze realiteit maakt de aanblik van de gedode Duncan alleen maar erger, daarom wil hij de dolken niet gaan terug leggen. Lady Macbeth, die haar man niet heeft begrepen - ze kon slechts uitbrengen "What do you mean ?" en voor de rest (toch een beetje angstig) haar al te zakelijke visie opdringen - neemt nu zelf andermaal het initiatief en eist: "Give me the daggers"(II.2.52a). En verder licht ze toe: "If he do bleed,/I'll gild the faces of the grooms withal,/For it must seem their guilt"(II.2.54b-56a). Lady Macbeth heeft dus haar koelbloedigheid niet verloren en levert, zoals al opgemerkt (pp. 228-229 van onze dissertatie), nu haar bijdrage in deze nachtelijke aangelegenheid. Terwijl de vrouw naar Duncans kamer trekt om nog met het warme bloed de gezichten van de wachters te besmeuren, wordt er op de poort geklopt.

Dit is een belangrijk moment, waarvan de draagwijdte vooral in het symbolische betekenisveld zal moeten gezocht worden. Als de heer van Inverness dit kloppen hoort, geeft dit bij hem andermaal aanleiding tot enkele overpeinzingen die we slechts goed kunnen begrijpen als we ons interpretatief inlaten met de betekenis van de moord en van de 'clue' over de moord op de slaap. We hebben al opgemerkt dat Macbeth in zijn alleenspraak over de slaap niets zegt over de moord op de persoon Duncan en dat hij zich op die manier in een boven-particulier vlak begeeft; in deze monoloog drukt Macbeth iets universeels of algemeen uit. Hij realiseert zich in ieder geval wat hij deed. Daarenbo-

Hong
Boven
uitdaging
Een b

anmatlich

ven is het nu de moord als dusdanig - niet uitsluitend de moord van een verwante, onderhorige gastheer op zijn neef, die tegelijk een rechtvaardige koning genoemd wordt - die op hem gaat wegen. Hij kan er niet onder uit aan het gebeurde te denken. Doorheen dit besef realiseert hij zich ook heel wat meer. Hij pleegde niet alleen een moord, maar hij doodde ook de onschuld. De slapende, goedmoedige, onbewaakte, ongewapende en naakte Duncan is de onschuld zelf. Deze Duncan, die hij enkele seconden voor de fatale aanslag nog in de ogen keek (of eindelijk in de ogen keek, want Polanski heeft zijn vertolking zo uitgewerkt dat we op Inverness geen enkel 'face-to-face' beeld krijgen tussen Duncan en Macbeth, tenzij op het ogenblik van de nachtelijke aanslag), zal hij in zijn volledigheid, rechtvaardigheid, onschuld en gelijkmoedigheid nooit kunnen navolgen in de opvolging. Niet alleen door de fysische dood van Duncan snijdt Macbeth zich definitief van Duncan af, maar vooral door datgene wat hij deed, neemt hij op een definitieve manier afstand van al wat Duncan voor hem vertegenwoordigde. Op die manier zal Macbeth nooit als Duncan zijn, immers in zijn greep naar de kroon om zelf de troon te kunnen bestijgen, heeft hij eerst al datgene gedood wat van hem een aanvaard koning had moeten maken.

Macbeth heeft ook definitief zijn onschuld gedood, nooit zal hij nog de slaap der onschuldigen kennen. Zijn daad is daarom profanerend, omdat hij iets vernietigd heeft, waarvan hij het gevoel had dat hij het had moeten beschermen en bewaren. Als het immers zo is dat hij zich door de aanslag op de slaap meester heeft willen maken van het natuurlijke gebeuren van het levensritme van de mens die door de genadevolle slaap zich van de gekneusde moeheid van elke levensdag kan verlossen, dan heet zijn moord een laffe daad tegen het menselijke in het algemeen, "a sacrilegious murder"(1), zoals W.A.Murray deze daad noemt. Macbeth lijkt er zelf van overtuigd dat hij de slaap, die gave van de goden om als een onverdiende gunst dagelijks nog even in 'statu nascendi' te verkeren, heeft misbruikt. Het

(1) W.A.Murray, Why was Duncan's Blood Golden? in: John Wain, o.c. p. 290.

is alsof Macbeth zich dit alles nu plotseling realiseert en het moet ons dan ook niet verwonderen dat de angst hem om het hart slaat. Tegelijk weet hij dat zijn daad nooit meer is uit te wissen. Terwijl Lady Macbeth naar Duncans kamer trekt om de gezichten van de wachters met het nog warme bloed te besmeuren, wordt Macbeth opgeschrikt door een geklop op de buitenpoort: "Whence is that knocking ? -/How is't with me, when every noise appals me ?/What hands are here ? Ha ! they pluck out mine eyes./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"(15.d./II.2.56b-62). Intussen had Macbeth gevolg willen geven aan het bevel van zijn vrouw om zijn handen te wassen, maar de aanblik van zijn handen veranderen de aanblik van zijn wereldbeeld. Deze handen die de onschuldige slaap hebben vermoord, maken eerder de onmetelijke zeeën purper en het groen één rood, dan dat de hele oceaan deze handen nog rein kunnen wassen van al dit bloed. De schuld is dus enorm. De smet die nu op hem weegt, slaat hem met angst. Hij schrikt dan ook op bij elk gerucht; niets is immers nog veilig en alles is veranderd. Bradley bewondert in Macbeth hier de man met de rijke verbeelding: "So long as Macbeth's imagination is active, we watch him fascinated; we feel suspense, horror, awe; in which are latent, also, admiration and sympathy"; en in verband met 15.b.d.: "It is his soul speaking in the only shape in which it can speak freely, that of imagination"(1). In die poëtisch verwoorde beelden van zijn schuld steekt ook een relatie met ^{het} kloppen op de deur: hij voelt zich niet alleen in een verhouding tot zichzelf, maar ook tegenover de buitenwereld. Het kloppen aan de deur is het eerste appel van buiten, betekent een herinnering dat er nog een andere wereld is die in de onmiddellijke toekomst een steeds maar grotere betekenis voor hem zal hebben. Röling schrijft hierover: "Het leven eist zijn rechten. Maar het eerste levensteken van buiten, van die wereld waarin de daad zal bekend worden, is een kloppen, dat antwoord wil, dat roept ter verantwoording. (...) Het is inderdaad zo, dat

(1) Bradley, o.c. p. 298.

dat kloppen het laatste verborgene van de daad voor Macbeth wegneemt, sinds dat kloppen moest Macbeth de daad zien, als het ware van uit het leven, van uit de nieuwe dag"(1). Er kan zelfs een parallel getrokken worden tussen het kloppen aan de poort en het kloppend geweten, omdat dit, "is also, in a sense, the organ in which the chorus of the imagined popular rebuke claims hearing"(2).

emanates → Dit enorme schuldbesef van Macbeth (3) staat diametraal tegenover het situatiebewustzijn van Lady Macbeth. Ze is inderdaad haar handen nog gaan dompelen in Duncans bloed om ermee de gezichten van de slapende wachters te besmeuren - wat we een aanslag op de slaap (van de bewakers) kunnen noemen. Nu verschijnt ze opnieuw voor haar man en ze zegt: "My hands are of your colour; but I shame/To wear a heart so white.(...)/A little water clears us of"(15.e./II.2.63-66a). Een groter contrast tussen man en vrouw is hier niet denkbaar. Macbeth heeft voor zichzelf die geweldige schuldbekentenis afgelegd met het enorm angstvolle besef van de universele en onuitwisbare draagwijdte van zijn daad. Zijn vrouw, die haar handen heeft gedoopt in het bloed van de onschuld en op haar beurt hiermee de verschalkte slaap heeft onteerd, laat verstaan dat haar hart niet geraakt werd en dat de onreinheid en de smet van haar handen slechts fysisch zijn en bijgevolg heel gemakkelijk met wat water te reinigen. Onmiddellijk daarop geeft ze haar man de raad zich te haasten naar de slaapkamer om niet wakker te worden aangetroffen: "Get on your nightgown, lest occasion call us,/And show us to be watchers"(II.2.68-70a). Ze blijft dus praktisch in het versluieren van het hele nachtelijke drama. Maar tegelijk houdt ze Macbeth in het oog die zich nog altijd in de meditatieve sfeer ophoudt: "Be not lost/So poorly in your thoughts"(II.2.

(1) Röling, o.c. p. 90; deze criminoloog laat zich hier, zoals wij ook deden, inspireren door een zinnetje uit Thomas de Quincy, On the Knocking on the Gate in 'Macbeth', in: John Wain, o.c. p. 93: "Another world has stept in; and the murderers are taken out of region of human things, human purposes, human desires".

(2) W.H.Toppen, o.c. p. 198.

(3) In navolging van Bradley schrijft Is. van Dijk dat Macbeths imaginatieve geweten aanhoudend"spookt, bijna zonder tussenpozen" (o.c. p. 68; nog ~~meer~~ beklemtoont hij Macbeths 'voortdurend vresen' (pp. 68-71), samenwerkend met de gewetensfunctie.

70b-71). Dit zinnetje zegt natuurlijk ook boekdelen over haar huidige situatie: ze realiseert zich nog niet de ware draagwijdte van haar daad en wat ^{niet} wat is gebeurd. Dit eenvoudige zinnetje ligt in het verlengde van haar overtuiging - hoe stevig die is, laten we even terzijde - dat met een beetje water de smet op haar handen is weg te wassen, en in het verlengde van "A foolish thought to say a sorry sight"(II.2.21) en van "These deeds must not be thought/After these ways: so, it will make us mad"(II.2.32b-33). Maar Macbeth laat zich niet overtuigen: hij blijft zich realiseren dat voor hem de wereld veranderd is: "To know my deed, 'twere best not know myself"(II.2.72), en als andermaal hard op de poort geklopt wordt, roept hij uit: "Wake Duncan with thy knocking: I would thou couldst !"(II.2.73). Met deze wanhopige kreten - omdat rehabilitatie onmogelijk is - wordt de vijftiende sequentie afgesloten.

Opvallend is de praktische aanpak van Lady Macbeth om voor de aftocht te zorgen, om onopgemerkt te blijven en om haar man andermaal als een censurerende instantie ^{te} behoeden voor zijn gedachten en innerlijke beroeringen. Het lijkt erop dat alles haar nog even eenvoudig is als toen het plan werd uitgedacht. Ze wekt in ieder geval de indruk slechts aan de onmiddellijke concrete maatregelen te denken die moeten getroffen worden en niet aan de betekenis of de zin van de daad. Ze verwijt haar man meer dan eens dat hij over het gebeurde te diep nadenkt. Enige spijt of wroeging kent ze (nog) niet. Ze werd wel eventjes opgeschrikt door de 'zonderlinge' geluiden op het ogenblik dat Macbeth Duncan neerstak. Daartegenover kent Macbeth al heel vlug het pijnlijke gevoel van de wroeging: hij beseft dat wat hij ooit nog moge doen, de daad niet alleen onherstelbaar is, maar hem voor altijd in de vervloeking heeft gebracht. Hij realiseert zich dat de oceaan eerder rood wordt dan zijn handen rein en hij beseft tegelijk dat hij niet alleen dé slaap der onschuldigen heeft vermoord, maar ook dat hij zelf nooit meer de slaap der onschuldigen zal kennen. Deze wroeging is meesterlijk verwoord in het korte zinnetje: "To know my deed, 'twere best not know myself"(II.2.72). Hij weet heel goed wat hij heeft uitgericht en tegelijk realiseert hij zich als auteur van de daad. Het besef van deze ontzettende verantwoordelijkheid zet hem aan tot

NT is ^{Blas}
 uciële
 mag
 hij die
 ne "draagwijdte"
 el handen!

na de
 ten men
 de ver-
 vloeking

*late Gold by een zelfbewust ^{zijn} mens te hebben
 elend dat met dank
 het proces word
 tekeersicht.*

de gedachte dat hij maar beter ignoreert wie hij zelf is. Zo'n zelfkennis is te zwaar om te dragen. Macbeth heeft te weinig draagkracht om dit enorme wedervaren op te vangen, bijgevolg kan hij "de betekenis van die tragiek niet tot (zich) laten doordringen"(1). Het is dan ook begrijpelijk dat hij in zijn wanhoop uitroept: "Wake Duncan with thy knocking: I would thou couldst"(II.2.73).

De dissociatie tussen Macbeth en Lady Macbeth is hier, in het psychologische vlak, wel heel groot. Tegenover het diepe bewustzijn van Macbeth staat het verdrongen en verdringende bewustzijn van Lady Macbeth. Het is wel zo dat de Lady de indruk wekt vlug bij de hand te zijn om haar man te sussen en om zich uit de voeten te maken. Maar in deze strategie moeten we toch niet uitsluitend beschermmaatregelen zien tegenover de buitenwereld, 'the knocking at the gate', maar ook tegenover het interne equivalent van die buitenwereld, namelijk de eigen onrust. In haar drukdoenerij tracht de vrouw, voorlopig met succes, haar eigen problematiek te exorciseren. Ofschoon zij zegt dat zijn gedachten niet passen bij de efficiënte strategie, laat ze toch niet na in de eerste persoon meervoud te spreken: "These deeds must not be thought/After these ways: so, it will make us mad"(II.2.32b-33, cursivering van ons). Zij vreest niet alleen de buitenwereld, maar ook zichzelf. Zij vreest uiteindelijk niet geslaagd te zijn in de uitbanning van het geweten; een poging die ze in 11.a. ondernomen heeft; in 31.a. en 35.a. zal blijken dat ze inderdaad in haar poging heeft gefaald, vandaar dat die eerste vreesreactie, verscholen onder een oppervlakkige handigheid, als een anticipatie van haar 'waanzin' in 31.a. en 35.a. mag beschouwd worden (2).

Vanuit een ander gezichtspunt kan natuurlijk ^{de} verdedigd worden dat man en vrouw samen de mogelijkheden van het hele bewustzijn symboliseren: het bewustzijn met zijn meervoudige en ambivalente

(1) Th.C.W.Oudemans, De verdeelde mens. Ontwerp van een filosofische antropologie. Amsterdam. Boom, 1980, p. 256.

(2) In haar boek Shakespeare's Tragic Heroes (Londen. Methuen, 1962/(1930), pp. 208-239) verdedigt Lily B. Campbell de stelling dat Macbeth een 'Study in Fear' is. In tegenstelling met 'ambition' dat maar drie keer gebruikt wordt, komt 'fear' tweeënveertig keer voor (niet in de *découpage* van Polanski). Afgezien van de eenzijdigheid van de stelling, moeten we wel erkennen dat dit thema eerder op Lady Macbeth van toepassing is en minder op haar man.

strevingen, noden, behoeften, begeerten, verlangens en belangen. Maar de moord op Duncan, die in een soort boosaardige eenheid is ontstaan, zal nu in het psychologische vlak geenszins de eenheid tussen man en vrouw bevestigen, garanderen, bevorderen of herstellen. Ze reageren nu al elk heel verschillend op de daad. Macbeth laat de draagwijdte heel diep in zijn geest en geweten doorwerken; Lady Macbeth daarentegen weert de toedracht van deze daad af. Deze tegenstelling zal later worden omgekeerd: Lady Macbeth zal zich meer en meer realiseren wat is gebeurd; Macbeth zal naar het verleden niet meer omkijken. In zo'n omkering van de tegenstellingen blijft de tegenstelling tussen beiden bestaan. Niettemin blijven we erbij dat in de dramaturgische inkleding we beide figuren kunnen beschouwen als een uitbeelding van de mens die op het wedervaren van het kwaad tragisch verdeeld reageert.

De metafysische dimensie

Zoals W.A.Murray kunnen we schrijven "that Lady Macbeth re-enacts the Fall of Eve, as Macbeth does that of Adam"(1). Nochtans is Macbeth geen 'remake' van het bijbelse verhaal van de zondeval, maar eerder een re-actualisatie, een variatie op de oer-mythe. Dit blijkt al uit het feit dat we hier in de tragedie van Shakespeare geen evocatie van het paradijs krijgen. In het Genesis III-verhaal kenden de mens en zijn vrouw een oorspronkelijke toestand en wereld van onschuld. Die zien we in Macbeth niet. Er is eerder een anti-paradijselijke wereld, aangezien de tragedie met een oorlogstoestand aanvangt. Hoogstens kunnen we van een partiële onschuld van de individuen gewagen: als edelman was de onschuldige Macbeth tot het goede geroepen. Over een ander aspect van zijn onschuld willen we het hier nog eens naar aanleiding van de vijftiende sequentie hebben.

In onze psychologische interpretatie schreven we al dat Macbeth hier uitdrukking geeft van een ervaring van een decisieve gebeurtenis in het leven, dat tegelijk het zijne is. Zijn toekomst komt in het geding. Hij heeft het universele op het oog,

(1) W.A.Murray, Why was Duncan's Blood Golden ? in: John Wain, o.c. pp. 284-285; hij voegt eraan toe: "If we may classify their Falls like modern attributes of married life, into His and Hers, hers is almost immediate and unreasoning, his is full of intellectual arguments and struggles of the reason".

Maan?
Maak kwaad.
Principe!
gods niet
gods ka.
gdk.
gfb

iets dat alleen metaforisch kan worden uitgedrukt. Macbeth besefte dat hij niet alleen een moord op een verwante uitvoerde, hij doodde ook het transcendente principe in de gestalte van de onschuld, de slapende, goedmoedige, rechtvaardige, ongewapende en naakte Duncan. Wanneer God het absolute symbool is van rechtvaardigheid en goedheid, dan plaatst Macbeth zich in de contradictie: hij kan toch onmogelijk tegelijk aan God gelijk zijn en het goddelijke 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 loos blijken te zijn. De daad is zo contradictorisch dat de uitvoering, metafysisch gesproken, onmogelijk is en dat de mens Macbeth hierin noodzakelijkerwijze moet mislukken. Door datgene wat Macbeth deed, neemt hij op een definitieve manier afstand van al wat Duncan voor hem vertegenwoordigde. Deze representeerde veeleer het tegendeel van het profane, waarin Macbeth zich opsloot. Macbeth is niet godgelijk, maar de zondige mens die zich in zijn door 'der Hang zum Bösen' geperverteerde 'Désir métaphysique' met godgelijke veren wil tooien. In hem zegeviert het kwaad. Macbeth-als-Adam vertegenwoordigt het knechtschap in plaats van de bevrijding. Dit wordt nu treffend uitgebeeld in de onirisch-kosmische symboliek van de slaap die vermoord wordt; dit is de ontluistering van de toestand waarin iedereen ontwapend aan de nacht is overgeleverd. In de slaap is of lijkt men onschuldig (1), en hier nemen we aan dat de slapende Duncan de onschuld zelf is. Macbeth realiseert zich dat heel goed: hij heeft een aanslag gepleegd op dé slaap en bijgevolg op dé onschuld. Hier bedoelen we de exemplarische onschuld die voor hem in de eerste plaats van toepassing is. Macbeth heeft dus definitief zijn onschuld gedood en nooit meer zal hij nog de slaap der onschuldigen kennen. Hij heeft dus voor zichzelf een wereld gecreëerd waarin geen onschuld meer

(1) cf. in dat verband het gebed van Banquo vóór hij gaat slapen: "A heavy summons lies like lead upon me, / And yet I would not sleep: merciful Powers! / Restrain in me the cursed thoughts that nature / Gives way in repose!" (13.c./II.1.6-9a).

kan bestaan; het kwaad is voor hem en in hem en 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, het goddelijke of transcendentale principe. Op die manier is er een beslissende breuk in zijn bestaan.

Zijn nieuwe existentie, waarin hij zich buiten het transcendentale wil plaatsen, kenmerkt zich al van bij de aanvang door een irreversibel gemis, gesymboliseerd door de bevrijdende, beschermende slaap. Wat Shakespeare Macbeth in zijn schuldgevoel 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 aan de dualiteit van dag en nacht die het leven ritmisch articuleert, dat kennelijk niet mag verstoord worden. Wanneer de dag met het licht voor de geschiktheid voor het actieve ingrijpen van de mens in de wereld uitdrukt, dan nodigt de nacht met de duisternis uit tot het passieve. Het zich te ruste leggen, is zwichten voor de kosmische realiteit van de nacht die de slaap bevordert, die op haar beurt de mens van zijn vermoeidheid en zijn zorgen bevrijdt. Op die manier is de slaap een kostbaar geschenk van de nacht (1). Wat stellen we nu bij Macbeth vast? Voor dit kosmische beginsel kent hij geen eerbied. Hij profaneert de sacraliteit van dit kosmische, transcendentale geschenk. Deze profanatie staat in een onmiddellijk verband met de profanatie van de godsmoord. Dit parallellisme moet tot nadenken stemmen. Daarenboven plaatst Macbeth zich bo-

(1) We laten ons hier leiden door de merkwaardige evocaties van Cornelis Verhoeven die uitstekend passen bij deze Shakespeariaanse meditatie over de slaap; nog een citaat ter illustratie: "Het ritme van het natuurgebeuren bepaalt het levensritme van de mens. De wisseling van dag en nacht is een moederklok, waarnaar de menselijke tijd zich moet richten. Er is een parallelliteit tussen het leven van de microcosmos en dat van de macrocosmos. De presentie van de nacht in de wereld verandert het karakter daarvan. Zij schept een kader, waar het menselijk leven zich niet buiten kan stellen. Het past zich daarbij aan. In dat kader is het veilig geborgen. De belangen van de mens worden de belangen van de kosmos, die wijzer en machtiger is dan hijzelf. Daarom moet hij zorgen dat zijn levensritme gelijk blijft lopen met het ritme van de natuur. Anders wordt het leven ontworcht en van zijn natuurlijke ritmiek beroofd. Dit ritme sluit in zijn regelmaat de neergang van de nacht in. De nacht is een kosmische uitnodiging tot een terugtreden in de duisternis van de eigen individualiteit" (Het grote gebeuren. Utrecht. Ambo, 1966, p. 46.).

ven dit levensritme. Hij zwicht niet voor de nacht, maar maakt van de nacht gebruik, misbruikt eigenlijk die nacht en 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 transcendentie kosmische krachten is tekenend voor Macbeths hybris. De Thane van Cawdor heeft zich andermaal buiten de harmonie met de natuur geplaatst.

Nu is dit kosmische beginsel niet alleen een component in Macbeths voorstellingswereld en een metaforencomplex in zijn meditaties. In Polanski's Macbeth is dit beginsel ook actief werkzaam. De kosmische krachten verzetten zich als het ware tegen het ongeoorloofde dat Macbeth aan het overwegen is in 12.a.b./I.7.1-28a). Het onweer brak al los op het ogenblik dat Lady Macbeth de hoffelijke woorden van Duncan, "Fair and noble hostess,/ We are your guests to-night"(I.6.24b-25a) valselijk beantwoordde met: "Your servants ever"(25b). Ook 's anderendaags, toen Macduff Duncan moest wekken, deed Lenox tegen Macbeth ook een verhaal dat op één of andere manier toch als een uitdrukking van de weerstand van de bezielde kosmische krachten moet beschouwd worden: "The night has been unruly: where we lay,/Our chimneys were blown down; and, as they say,/Lamentings heard i'th'air; strange screams of death,/(...) some say, the earth/Was feverous, and did shake"(17.b./II.3.53-55, 59b-60a). Volgens Irving Ribner zijn deze woorden van Lenox illustratief voor "the physical universe (that) has been thrown out of harmony (...). Once evil is unleashed, it corrupts all of creation, not only man and the state, but the family and the physical universe as well"(1).

Hiermee is nu aangetoond dat Macbeths aanslag op de transcendentie kosmisch-symbolisch, en dus metafysisch, heel treffend is omkaderd. In zijn bekentenis dat hij de slaap en hierdoor de onschuld vermoord heeft, 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, zo-

(1) Irving Ribner, o.c. p. 162.

duidelijk
wel postmodern
Unus
duelonic
p 251
et think
nature

st. mel. 20?

als elke mens, deel uitmaakt van een kosmisch gebeuren waarmee hij zich verbonden voelde en dat hij als sacraal ervoer. Welnu, zijn aanslag op die sacraliteit plaatst hem 'buiten' de harmonie en dit gebeuren. 'Buiten de harmonie' wil hier zeggen: buiten de participatie aan de sacraliteit die de brug is naar het transcendente. Vóór de moord stond Macbeth in een 'fascinans-tremendum'-verhouding tot de wereld en de totaliteit die de zingevende grond was van zijn existentie (1). 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 of my where-about"(II.1.56b-58). Ook zijn achting voor de verheven Duncan moet in dit perspectief geplaatst worden. Stond Macbeth niet in een verhouding van vrees en aantrekking tot de krachten, dan kon hij ook nooit zijn meditatie over de slaap houden. 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 deracinatie is, gesymboliseerd in de toekomstige slapeloosheid. Deze eerste ontredering van zijn leven, beschouwen we als een anticipatie op zijn dood.

Als Macbeth zich nu in de meditatieve schuldbekentenis bewust wordt van zijn nieuwe situatie dan zien we hierin toch een interregnum tussen de begeerte naar volstrekte autonomie en de verdere verharding en volharding in de machtsbetrachting en godgelijkheid. Hij schrikt terug voor wat hij heeft gedaan; hij heeft een fundamentele afschuw voor zijn daad (II.2.20, 49b-51a, 56b-62, 72). Dit ogenblik van luciditeit is én tegelijk continuïteit met het verleden en zijn verbondenheid met de kosmische harmonie, én 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 zondige mens is Macbeth chaos-brengend in de kosmische orde en bijgevolg zet hij een stap van de participatie

(1) Het begrippenpaar 'fascinans' en 'tremendum' ontleen we aan het boek Het heilige van Rudolf Otto (Hilversum. Paul Brand, 1963); het ontzettende en het aantrekkelijke zijn voor deze godsdienstfemenoloog momenten van het numineuze (o.c. pp. 34-53).

naar de dissociatie, ja, zelfs naar het antagonisme. In zijn meditatie over de slaap beschrijft hij de breuk: zijn bebloede handen vormen een deerlijke aanblik, de gedachte van wat hij gedaan heeft, schrikt hem af, het nog eens zien durft hij niet. Verder doet elk geluid hem opschrikken (uiteraard ook Macduffs gebeuk op de poort van Inverness) en zijn zijn handen zo sterk van het rood van het bloed bevlekt dat ze eerder de oceanen besmetten dan dat zijn handen 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" (II.2.59-62) is tegelijk treffend symbolisch in de kosmische duiding van Macbeths metafysische situatie (1). Zijn zondige handen zijn zo erg besmet dat niets hem nog kan reinigen; zijn daad is zo catastrofaal dat hij eerder de zeeën zou verontreinigen dan dat het water hem zou kunnen wassen. Geen natuurelement is zo krachtig genoeg om hem van zijn hemeltergende daad te bevrijden. Daarom moet II.2.72 ("To know my deed, 'twere best not know myself") een aanvullende interpretatie krijgen. Dit vers drukt niet alleen Macbeths moreel besef in de gegeven situatie uit, maar moet in het verlengde van I.7.6-7a ("But here, upon this bank and shoal of time, / We'd jump the life to come") gezien worden. Macbeth wou wel, maar kan niet geschiedenisloos handelen - wel heilloze daden stellen. Dit is de geschiedenis waarin het ultieme plaats maakt voor het Niets van de dood, van de chaos, van de beslissende breuk met de kosmische harmonie. Als Macbeth nu

(1) In zijn al geciteerd essay Why was Duncan's Blood Golden ? (in: John Wain, ed., o.c. pp. 276-291) interpreteert W.A.Murray II.3.110 tegen de achtergrond van Paracelsus' alchemietheorie. Of-
 schoon we een andere duiding hebben, citeren we in verband met II.2.59-62 graag Murrays interessante alternatieve visie: "This background is essential to our general understanding of the strange qualities of Duncan's blood. Duncan, you will remember, was that rarity of human history, a saintly king, and this implied a special status and power in the world of matter. Edward the Confessor, who also has some images of sainthood in this play, healed with a touch, and invested gold medallions with healing power. Macbeth's awareness of the mystical power of Duncan's blood is clearly evident just after the murder, in the famous image of the reddened sea, which rests upon a common alchemical concept, that of the tincture; for the working of which Shakespeare used ^{the} very unusual verb 'incarnadine' which means to change into the crimson of flesh. After the murder, therefore, the au-

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 die, sedert de aanslag op de onschuldige slaap, als symbool van de kosmische harmonie, een onheilssituatie is geworden. Niettemin heeft Macbeth deze kennis toch. Dit ogenblik van luciditeit, een helder inzicht dat hem niet zal redden, is het genoemde 'interregnum' tussen begeerte en verdere verharding dat zelf door zonde- en schuldbesef is gekenmerkt. Hierbij is het tenslotte opmerkelijk dat de erkenning van het kwaad niet noodzakelijk meebrengt dat Macbeth tot inkeer komt. Hij heeft met een intense weerzin de daad gesteld en we mogen aannemen dat hij zijn daad afkeurt, dat hij bewust is van het boze karakter van zijn handelingen, dat hij zich realiseert dat hij de fundamentele harmonie exemplarisch verstoord heeft, maar we merken, ondanks dit alles, niets van een inkeer, van een 'Reue' die tot een 'Wiedergeburt', om het met Max Scheler te zeggen (1), zou aanleiding geven. Als Scheler schrijft: "die Reue hat neben, ja infolge ihrer negativen, verwerfenden Funktion eine positive, befreiende, aufbauende"(2), dan moeten we aannemen dat Macbeth geen berouw kent, aan het berouw niet toekomt. Psychologisch kan men dat vaststellen, meer niet. Een verklaring ligt echter wel voor de hand als we ons laten leiden door de resultaten van de symbolische duiding. Een 'Wiedergeburt' is voor Macbeth niet weggelegd omdat hij het ultieme voor zichzelf heeft gedaan, omdat hij het onherroepelijke heeft gedaan. In de Scheleriaanse zin is het berouw etisch en religieus: "schon rein moralisch gesehen (ist die Reue...) eine Form der Selbstheilung der Seele, ja der einzige Weg zur Wiedergewinnung ihrer verlorenen Kräfte. Und religiös ist sie noch weit mehr: der natürliche Akt, den Gott der Seele verlieh, um zu Ihm zurückzukehren, wenn sich die Seele von Ihm entfernte"(3). Het berouw heeft een existentieel-historische dimensie die erin bestaat zich over het eigen verleden te buigen teneinde de verrichte breuk voor de toe-

dience would instantly take the point that Duncan's blood has become an alchemical tincture, an enormously strong colouring agent made of perfect matter, which has the power of transmuting substances, a notion almost commonplace to them"(pp.287-288).

(1) Opgenomen in Max Scheler, Gesammelte Werke. Band 5: Vom Ewigen im Menschen. Bern und München. Francke Verlag, 1968(5), pp. 27-59.

(2) Ibidem, p. 30., (3) Ibidem, p. 33.

komst te herstellen (1), welnu, dit schijnt Macbeth uiteindelijk te weigeren of niet te kunnen. Als hij dit niet kan, en zo lijkt het op het eerste gezicht, dan zit hij in de wroeging opgesloten. Dit is immers een toestand waarin men in geen enkel opzicht aan een mogelijke rehabilitatie gelooft; in religieuze termen: wanneer alle genade en heil zijn uitgesloten. Weigert hij echter de rehabilitatie, de genade en het heil, dan begeeft hij zich in de verharding.

Macbeths wroeging lijkt op het eerste gezicht door onmacht ingegeven. In 18.d. roept hij uit: "Had I but died 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"(II.3.89-92). Dit ligt volledig in het verlengde van "To know my deed, 'twere best not know myself"(II.2.72); 'blessed time' moet dan ook in zijn religieuze betekenis worden gevat, hetzelfde geldt voor 'renown' en 'grace'. 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: "there 's nothing serious in mortality". De redelijke grond voor het handelen gaat verloren. Gelijklopende beschouwingen vonden we bij G.R.Elliott bij zijn commentaar op II.3.89-92: "In that speech the initial yields gradually to embellishment. But the whole passage is imbued with what is, and will increasingly be, the tragedy of Macbeth. This mortal human life, for which he has such an intense poetic feeling, will lose real meaning for him more and more, until it finally signifies 'nothing'(V.5.28). In killing Duncan, his meek and clear sovereign (I.7.17), he has killed the embodiment of true renown, of human and divine grace; hence these, as he now feels despairingly, are utterly lost for himself. His 'blessed time' is over and gone, the days when he might have died with heaven's blessing on him.(....) In that passage, certainly, Macbeth seems to know his 'deed' and his 'self'(II.2.72) more deeply than ever before. And the lines evince, covertly, an enlarging remorse. The red guilt of his hand staining all the world's seas

(1) M.Scheler, o.c. p. 35: "Bereuen heisst zunächst im Hinbeugen auf ein Stück Vergangenheit unseres Lebens einen neuen Glied-Sinn und einen neuen Glied-Wert diesem Stück aufprägen".

means now a blank desolation pervading all the universe and every hour of time. So the final effect of the speech upon us is intense suspense. How can this man endure the coming hours and days and, particularly, the situation immediately confronting him?"(1). De vraag waarmee Elliott zijn commentaar eindigt, is heel reeël. Het antwoord kan luiden dat Macbeth alle redelijkheid verliest en ze dus zeker niet herwint. Heel dubbelzinnig is zijn antwoord op Macduffs vraag waarom hij Duncans bewakers heeft gedood: "Who can be wise", enzovoort (II.3.116 e.v.). Macbeth handelt inderdaad niet wijs en alle wijsheid zal uit zijn handelen verdwijnen, al vindt hij het aanvankelijk blijkbaar nog nodig voor die onwijsheid een weinig overtuigende rationalisatie op te zeggen (cf.: II.3.106b-107, 109b-110, 112b-113a, 114b-116a).

Kent Lady Macbeth een analoge erkenning van het kwaad? We wazer al op dat deze vrouw aanvankelijk niet de interne moeilijkheden van het delibereren kende. Ook de moord zelf heeft haar, op enkele haperingen na, niet echt gestoord: het was een zaak die moest worden voltooid om de gerevendiceerde almacht in handen te krijgen. Niettemin waren er deze genoemde haperingen. Ze lijken ons niet onbelangrijk. In onze eerste lectuur gewaagden we van een barst in haar zelfzekerheid en eigenmachtigheid. Zijn nu zelfzekerheid en eigenmachtigheid geen psychische hoedanigheden waardoor men zich afgeschermd weet van de buitenwereld? Men zal zich herinneren (cf.: 15.a.) dat Lady Macbeth op het ogenblik van de godsmoord door eigenaardige impressies werd opgeschrikt (II.2.9-11a, 3-4a). En als even later haar man naar beneden komt en vraagt of ze lawaai gehoord heeft, antwoordt ze: "I heard the owl scream, and the crickets cry./Did not you speak?"(II.2.15-16a). De tekst geeft niet zoveel, maar de encenering van Polanski toont ons een angstige Lady Macbeth. Er is natuurlijk de vrees dat de poging niet met succes zou bekroond worden. Er is echter meer; als Lily B. Campbell, overigens heel terecht, schrijft dat "the scene reveals the first sign of fear in Lady Macbeth"(2), dan mogen we dit toch wel als de uitdrukking van een diepere gesteltenis beschouwen. In dat perspectief zijn

(1) G.R.Elliott, Dramatic Providence in 'Macbeth'. A Study of Shakespeare's Tragic Theme of Humanity and Grace. Princeton. University Press, 1958, pp. 96-97.

(2) L.B.Campbell, Shakespeare's Tragic Heroes, p. 220.

de diermetaforen veelzeggend: ze laten de omgeving spreken. Eerst de uil die in de gegeven context geen wijsheidssymbool is, maar een bewoner van de nachtzijde van het bestaan en bijgevolg diabolische, kwaadaardige connotaties krijgt. De uil verontrust Lady Macbeth omdat hij vanuit zijn vreemde wereld die totaal andere natuur onthult die de vrouw zich zo eigen wou maken, maar waarvan ze nu de uiteindelijke consequenties vreest (1). De krekel heeft een tegenovergestelde werking: eveneens een 'lunair' nachtdier, maar zonder kwaadaardige connotaties, integendeel. De krekel is verzachtend, verdichtend, poëtiserend, rustverwekkend, weekmakend (2). De combinatie van 'the owl screams' en 'the crickets cry' drukt tegelijk de ambiguïteit van Lady Macbeth uit, als de kosmische configuratie van die dubbelzinnigheid. In de (profane) wereld zijn de twee 'principes' van goed en kwaad werkzaam, dus zowel in de omgeving als in Lady Macbeths innerlijk. De analogie met Macbeths kosmische ervaringen ligt voor de hand. Tenslotte is er Lady Macbeths vraag: "Did not you speak ?"(II.2.16a). Waarom stelt ze die vraag ? Heeft ze stemmen gehoord en welke ? Macbeth zelf heeft niet gesproken, maar hij antwoordt op haar vraag met de hier al vaak geciteerde verzen: "Methought, I heard a voice, 'Sleep no more !'", enzovoort (II.2.34 e.v.). Mogen we hieruit afleiden dat Lady Macbeth ook zoiets, maar minder sterk, heeft gehoord ? Indien dit zo is, dan lijkt de analogie met haar man nog duidelijker. We moeten in het interpreteren voorzichtig zijn en niet gokken; we zeggen dan maar dat het niet onmogelijk is dat Lady Macbeth gelijklopende ervaringen heeft als haar man. Er blijft echter wel een verschil dat we niet mogen veronachtzamen: bij Lady Macbeth is er een uitdrukkelijke weigering het kwaad onmiddellijk te erkennen. We moeten hier niet meer herhalen wat we in onze psychologische interpretatie hebben beschreven, we willen de lezer alleen verwijzen naar de opmerkingen aan het adres van haar man om over dit alles niet te diep na te denken (cf. supra pp. 245-248). De psychologische duiding 'verdrin-

(1) Onze interpretatie van de uil is niet nieuw; ze is al bekend in de godsdienstfenomenologie, zie onder meer E. Langton, La démonologie, p. 51, G. Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Parijs. Bordas, 1969, p. 89. Zie ook in Jes. 34 in verband met het strafgericht over Edom, 11: "Maar de roerdomp en de nachtuil zullen het erfelijk bezitten, en de schuifruit, en de raaf zal daarin wonen; want Hij zal een richtsnoer der woestigheid over hen trekken, en een richtlood der ledigheid!"

ging', zouden we hier in onze metafysische interpretatie 'weiger-
 gering' durven noemen. Lady Macbeth is hier exemplarisch in haar
 geesteloosheid, om Kierkegaards woord te gebruiken, zij weigert
 de gestalte van het kwaad in zichzelf te erkennen. Zij heeft
 zich daarvoor trouwens uitdrukkelijk gewapend; men herinnere zich
 immers maar: "make thick my blood,/Stop up th'access and passage
 to remorse"(I.5.43b-44). Zij heeft haar geweten uitgeschakeld
 en bijgevolg haar sacrale sensibiliteit. Niettemin blijft er
 een middellijke of onrechtstreekse erkenning van het kwaad in
 het feit dat zij de daad plaatst tegen de achtergrond van de
 anderen. Dit zit verondersteld in de verzen: "I am afraid they
 have awak'd,/And 'tis not done:- th'attempt and not the deed/
 Confounds us"(II.2.9-11a). Analoge veronderstellingen zitten in
 II.2.54b-56a en in II.2.69-70a. We moeten de weerstand van de
 kosmos tegen het ongeoorloofde niet uitsluitend in de conventi-
 onele buitenmenselijke natuurkrachten, zoals het gesternte, de
 nacht, de aarde, de oceanen of de dieren projecteren. Er is geen
 reden om de menselijke omgeving uit die kosmos te bannen. Willen
 we Lady Macbeths positie als moordnares van Duncan/God begrij-
 pen, dan moeten we haar gedrag duiden in verhouding tot de we-
 reld. Haar bekommernis niet ontdekt te worden is in dat perspec-
 tief meer dan een psychische vreesreactie. De wereld die haar
 omgeeft en de schaamte die ze tegenover die wereld ontwikkelt,
 herinneren er haar aan dat ze kwaad heeft gesticht. Dit is een
 metafysisch feit en de negatie van deze realiteit houdt een
 Godsnegatie in. Zij tracht de draagwijdte van haar handelen te
banaliseren; ze kent slechts schaamte waar men schuld en wroe-
 ging verwacht, realiseert zich niet dat het bloed dat aan haar
 handen kleeft haar zal bevleken met de smet van het ergste
 kwaad, bekommert zich niet ^{om} ~~over~~ haar eigen geestelijke toestand.
 Alle opmerkingen in de aard van "These deeds must not be thought/
 After these ways: so, it will make us mad"(II.2.32b-33), of: II.
 2.45b-46 en II.2.66a. Al deze merkwaardige karakteristieken van
 Lady Macbeth, die men ook kan beschouwen als psychologische type-
 ringen van dit personage, krijgen tegen de achtergrond van de

(2) Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imagi-
 naire, pp. 72, 360, 362.

Godsmoord en de hiermee verbonden staat van heilloosheid een rijke symbolische zeggingskracht. Zij zijn de zinnebeelden van het blasfemische, van de weigering de schending van het sacrale en van de breuk met het Transcendente.

In deze tragedie kent de erkenning van het kwaad merkwaardige nuanceringen. Bij Macbeth is de overgang van relatieve onschuld naar absolute schuld duidelijk in het bewustzijn gearticuleerd. Bij Lady Macbeth liggen de zaken enigszins anders: zij onttrekt zich van bij de aanvang aan de orde van de omringende wereld en werpt zich zonder schuldbewustzijn in een activiteit die haar de illusie zou moeten verschaffen van de godgelijkheid. Op het eerste gezicht merken we niets van een aan de moord voorafgaande toestand van relatieve onschuld. Slechts onrechtstreeks en door de interpretatieve analyse van de implicaties van haar uitspraken ontdekken we de uitschakeling van het geweten en iets van een verbondenheid met de omringende wereld die tegelijk een toestand verraadt die anterior is aan deze van de absolute schuld van de Godsmoord. We krijgen hier dus twee facetten van de zondige mens. De ene in de gestalte van Macbeth: terughoudend, verleid in de zelfverleiding; lucid in het schuldbesef, meditatief en bewust van de totale heilloosheid. De andere in de gestalte van Lady Macbeth: initiatiefnemend, verleidend in de zelfverleiding, blind in het schuldbesef, opportunistisch in het schaamtegevoel en onbewust van de heilloosheid. Beiden kennen het geperverteerde verlangen naar absolute zelfstandigheid en macht dat zich doorheen een Godsmoord in een godgelijkheid wil objectiveren. Als we hier in deze beschrijving andermaal onze toevlucht nemen tot psychologische begrippen, dan zijn ze echter al door een metafysische inhoud bevrucht en staan ze in functie van de beschrijving van de spirituele situatie van (de) mens die in de Macbeth-tragedie wordt uitgebeeld.

Deze analyse van de kosmische symboliek van het schuldbesef roept een metafysische duiding op van het kwaad. We merken op dat de mens in Macbeth zich door het kwaad aan het normatieve harmonie-beginsel van de kosmos onttrekt, de sacraliteit schendt en de Transcendentie profaneert. Als hij zich op die manier buiten de orde en tegen de orde opstelt, dan kan dit toch niet meebrengen dat hij zich absoluut buiten de wereld zou plaatsen.

naam
je toef!

veel losser
halten
repe.

Macbeth blijft gesitueerd. De vraag die zich nu opdringt, is: vanuit welk kosmisch verband, vanuit welke wereld verbreekt hij de orde en blijft hij die orde verbreken? Een filosofisch concept kan ons niet getoond worden, maar Shakespeare, en zijn vertolker Polanski, evoceren wel genoeg om van een soort tegen-wereld te gewagen. Op deze vragen gaan we nu nog niet in; de beantwoording houden we voor een volgend hoofdstuk over.

Enkele ethicologische gevolgtrekkingen met betrekking tot het schuldbesef van Macbeth en Lady Macbeth

De gevolgen van de daad manifesteren zich in de reacties op de volbrachte handeling. Macbeth heeft nu Duncan vermoord en hij is er zich van bewust dat wat hij heeft gedaan irreversibel is. We hebben in onze psychologische en metafysische analyses al in voldoende mate aandacht geschonken aan de merkwaardige meditatie over de aanslag op de slaap. Hoe interessant is die meditatie nu voor een ethicologische reflectie over de schuld? Twee factoren lijken ons hier heel belangrijk. Vooreerst zegt Macbeth: "I have done the deed" (II.2.14a), waarmee hij te kennen geeft dat hij het plan heeft voltrokken en dat wat nu gedaan is niet meer kan ongedaan gemaakt worden. (Lady Macbeth zal, zoals de lezer zich wel zal herinneren, later de dramatische en zelfs tragische nuances van dit volbrengen van de daad vertolken in: "What's done is done" en in "What's done cannot be undone" - cf. 23.b./III.2.12b en 31.a./V.1.64a). Hieraan moet verbonden worden dat Macbeth deze daad, waarvan de sporen op zijn handen duidelijk zichtbaar zijn, gruwelijk vindt: "This is a sorry sight" (II.2.20). Vervolgens is er het bewustzijn van de draagwijdte van de daad. Wat Macbeth heeft gedaan, is niet alleen irreversibel, maar is ook, en eigenlijk vooral, een aanslag op datgene wat hij als het ultieme ervaart, waardoor we van een Godsmoord kunnen spreken. In de deliberatie hebben we al gewezen op het feit dat Macbeth zich heel goed bewust is dat Duncan het sublieme, het verhevene, het transcendente vertegenwoordigt. Tegen de achtergrond van dit bewustzijn, en dus al vóór de materiele uitvoering werkzaam was, hebben we zijn meditatie over de slaap begrepen. Zij drukt immers het bewustzijn uit op een onom-

antwoord
uit anders
uitdoeien

op de ideale levens-
toestand

keerbare manier iets subliems te hebben vernietigd. De pathetiek waarmee hij over de vermoorde slaap spreekt, ligt in het verlengde van de affectieve gebondenheid aan Duncan en aan de religieuze verbondenheid met het Transcendente, zoals die in 12.d./I.7.16b-28a tot uiting komt. In de hele meditatie over de slaap wordt Duncan niet vermeld of genoemd. Maar het is duidelijk dat de naakte, ongewapende, onbewaakte, slapende Duncan de personificatie is van de onschuldige slaap en van de sacrale manifestatie van het metafysisch-kosmische. Door deze Duncan ("this Duncan") te doden, heeft hij een hemeltergende daad gesteld en nu komt uit wat hij in de deliberatie heeft geanticipeerd (cf.: I.7.18b-25a). Hij wist dat hij iets onnoemelijks zou doen en na de moord realiseert hij zich dat hij het ondenkelijke heeft gedaan, "I am afraid to think what I have done" (II.2.50).

De reactie op wat is gedaan, is er één van afkeuring. Deze heeft echter wel twee te onderscheiden dimensies: een objectieve en een subjectieve. Hiermee bedoelen we dat Macbeth geaffecteerd wordt door zowel een interne, een in hem werkende reactie, als een externe, op hem inwerkende reactie. In de verwerking van deze twee reacties is uiteraard Macbeths innerlijk gemoeid. Hij is diegene die afkeurt en dit op basis van de ervaringen van zowel zijn reactieve gevoelens als zijn afschrikwekkende vaststelling dat zijn handen zo erg besmeurd zijn. Enerzijds is er de ontzettende meditatie over de slaap (intern), die zijn 'pendant' vindt in anderzijds de constatering (extern) dat het zijn handen zijn, die hij voor zijn ogen ziet, die dit vreselijke werk hebben verricht (II.2.58-62). Dat uiteindelijk de reacties op de daad in de subjectiviteitservaring culminereren, drukt Macbeth uit in II.2.72: "To know my deed, 'twere best not know myself". Meer dan eens hebben we al de opmerking gemaakt dat zowel in de bespiegelingen van de ethische situatie, als in de bedenkingen in de morele beraadslaging, Macbeth zichzelf beoordeelt en er zich van bewust is dat zijn ik, als agerende instantie, zijn zelf op de proef stelt; zijn zelf was in het geding. Nu realiseert hij zich dat zijn zelf gecorrumpeerd werd door wat hij heeft gedaan. Dit is het verantwoordelijkheidsbesef: het ik, als agerende instantie, als 'executivum' van het zelf, heeft de daad

uitgevoerd, die het zelf heeft toegelaten. Macbeths besef dat het zelf de verantwoordelijke instantie is voor wat het ik heeft uitgevoerd, wekt andermaal afschuw op. In zijn bewustzijn dat de ongeoorloofde daad een product is van het geperverteerde verlangen, werkt dus een dissociatie tussen de uitgevoerde daad en de evaluatie van die daad die uiteindelijk een evaluatie is van de auteur van die daad. De beoordeling van de daad is een tussenschakel naar de beoordeling van de dader. Achter het 'wat' van de daad, steekt het 'wie' van de dader. Mogen we dit zo interpreteren dat Macbeth suggereert dat de kennis van de daad die, door het hele gebeuren, afschuwelijk is, dragelijker is dan de kennis van het eigen auteurschap van die afschuwelijke daad? Hier is de stelling natuurlijk geparticulairiseerd in de persoon van Macbeth die over zichzelf spreekt. Maar we mogen ons toch wel afvragen of hiermee niet bedoeld is dat het afschuwelijke karakter eerder door de dader bepaald wordt dan door de gevolgen. Duncans dood, als de dood van een edele persoon, is een erge zaak, een betreurenswaardige aangelegenheid. Maar dat Duncan vermoord werd, zou de zaak zo veel erger maken. In "'twere best not know myself" drukt Macbeth uit dat hij zich een moordenaar weet en die afschuwelijke gewetenslast zou hij liever niet dragen. Als dit de betekenis zou zijn van de stelling dat de verantwoordelijkheid voor het kwaad erger is dan de gevolgen van de daad dan lijkt ons dat niet verdedigbaar omdat dit een al te psychologische interpretatie is van Macbeths bewustzijn. Op het 'empirische' niveau kan men inderdaad een onderscheid maken tussen psychologisch verantwoordelijkheidsbesef en het fysisch gevolg van de uitgevoerde daad. Macbeth zou het dan erger vinden dat hij de daad heeft gesteld dan dat Duncan dood is. Duncans dood zou dan relatief onbelangrijker zijn dan Macbeths zelfgevoel dat hij een moord heeft gepleegd. Hier zou men, overigens terecht, Macbeths egocentrisme kunnen verwijten. Op het metafysische niveau is dat onderscheid tussen daad en auteur niet zo maar te maken: Duncans dood is tegelijk zijn heilloze zelfverwoesting. Als Macbeth zijn verheven vorst heeft vermoord, heeft hij tegelijk het sublieme in hem zelf vernietigd. Het onheil in de wereld, de verstoring van de orde en de eigen heilloosheid zijn niet van elkaar los te haken; de zonde is niet

het bewustzijn!
geperverteerd!

alleen een overtreding van een goddelijke, transcendente wet, maar is tegelijk, zoals dat in de theologie welbekend is, altijd een zelfverminking.

We moeten hier eveneens de situatie van Lady Macbeth ter sprake brengen. Zij heeft mee gedelibereerd in de zaak van de uitvoering; zij heeft de moord gewild en in een zekere zin heeft ze de uitvoering naar plan afgewerkt. Hoe verwerkt zij de gevolgen van de daad? In haar reactie is er ook een dubbele dimensie, maar zonder de afkeuring die we bij haar man terugvinden. Als ze zegt: "My hands are of your colour" (II.2.63a) solidariseert ze zich met de daad die haar man heeft gesteld. Ze constateert de uiterlijke gelijkens. Ze verbindt zich echter geenszins met de nieuwe innerlijke situatie van de moordenaar. Het tweede deel van Lady Macbeths vers luidt immers: "but I shame/To wear a heart so white" (II.2.63b-64a), waardoor ze blijk geeft van haar onmacht om zich in Macbeths situatie in te voelen. Terwijl Macbeth zo van zichzelf gruwet dat hij zichzelf niet meer wil kennen - dit mogen we nu toch wel Macbeths wroeging noemen - kent Lady Macbeth slechts schaamte over het feit dat ze haar zelf niet geraakt weet. De externe dimensie van de reactie op de daad is bij haar de vaststelling van de bebloede handen, dezelfde als Macbeths bebloede handen; de interne dimensie is de vaststelling dat ze door de hele zaak niet is geschokt. Dat de beide dimensies nu niet culminereren in een subjectiviteit waarin het zelf in het geding komt, is de reden waarom zij geen afgrijzen kent voor haar handelen en waarom zij later haar man zal aanmanen zich niet zo in zijn gedachten te verliezen. In Lady Macbeth tonen Shakespeare-Polanski een aspect van de moordenaar dat erin bestaat onverschilligheid te tonen zowel tegenover het slachtoffer als tegenover het eigen zelf dat voor de daad toerekeningsvatbaar is. Ogenschijnlijk is er een dissociatie tussen Macbeth en zijn Lady. Hij interioriseert, is pathisch en weet zich door het hele gebeuren geaffecteerd; zij weert af, verdringt, weigert, laat het zelf niet affecteren dank zij haar a-pathie. Een echte dissociatie is het niet, maar veeleer de uitbeelding van de complexiteit van de situatie van de moordenaar in zijn verhouding tot de gevolgen van de daad. Deze tragedie toont de subjectiviteit als een kluwen van wroeging en

we zegt dan
accidenteel?
deel hoofd?

onverschilligheid, van verantwoordelijkheidsbesef en zelfbescherming, van interiorisering en afkeer van een daad die als ongeoorloofd werd beoordeeld.

Het was hier niet de bedoeling de gevolgen van de daad in de meest verstrekkende dimensies te beschrijven. We hebben ons beperkt tot de onmiddellijke reacties. We konden de vinger leggen op het verantwoordelijkheidsbesef als het bewustzijn waarbij het ik weet heeft van het feit dat het zelf de draagwijdte van de daad moet worden toegerekend, omdat dit zelf het ik, als agerende instantie, z'n gang heeft laten gaan in het vorm geven van een verlangen dat uiteindelijk, vermengd met 'der Hang zum Bösen', voor dit zelf niet aanvaardbaar was. Maar de moordenaar (hier de eenheid van Macbeth en Lady Macbeth) heeft dit allemaal niet zo klaar en helder beleefd. De praktijk is heel wat dubbelzinniger. We willen dit aantonen aan de hand van een analyse van Lady Macbeths waanzin. Aangezien zij na de moord zo geen grote rol meer speelt, kunnen we de verdere gevolgen van de daad voor haar hier verder ontleden.

De waanzin van Lady Macbeth

Als we man en vrouw in de moordactie als twee polen in een handelingsverloop beschouwen, dan is Macbeth de pool die het bewustzijn van de draagwijdte van de moord kent en die het zelfbewustzijn heeft dat hij verloren is. Daarentegen manifesteert Lady Macbeth zich als de pool die zich van alles wat met luciditeit te maken heeft, distancieert. Dit laatste is echter niet van zo'n lange duur. Lady Macbeth zal haar sussende rol, die eigenlijk een verdringende, censurerende en negerende functie had, niet kunnen blijven spelen. De wroeging krijgt haar ook te pakken en deze zal op een andere manier destructief werken dan bij haar man. Ze wordt waanzinnig en in een vlaag van wanhoop pleegt ze zelfmoord. Ofschoon deze scènes zich later in het drama afspelen, vinden we dat we deze gebeurtenissen toch hier mogen behandelen, aangezien ze verband houden met de eigen beoordeling van de uitgevoerde daad. Tendele zullen deze latere reacties van Lady Macbeth ook nog eens later moeten behandeld worden in het kader van de hybris en de revolte.

In 31.a., 35.a. en 36.b. krijgen we de verlate reactie van Lady Macbeth te zien. Terwijl ze in de hele vijftiende sequentie haar man verweet teveel over het 'voorval' te denken en hem waarschuwde met "These deeds must not be thought/After these ways: so, it will make us mad"(II.2.32b-33), wordt ze later het slachtoffer van de waanzin. We gaan nu eerst na wat we psychologisch over haar kunnen vertellen.

Het laatste normale gesprek dat we tussen Macbeth en zijn vrouw meemaken, had plaats op de avond na het feest dat door de geest van Banquo was verstoord, dit is in de zevenentwintigste sequentie. Maar 's anderendaags, als Macbeth van zijn bezoek aan de heksen terugkomt, lijkt de vrouw al alle normaliteit te hebben verloren. Voordien maakten we al een heel korte scene met haar mee. Ze zit ingedut in een zijvertrek van de grote zaal in het koninklijke paleis. Plotseling schreeuwt ze "Duncan's blood", ze ziet bloed op haar handen. Als Macbeth even later bij haar komt zitten, is ze wel wakker, maar met een verwilderde blik zet ze zich verbeten aan haar handwerk. Terwijl Macbeth zijn bloedige plannen broedt om de familie van Macduff uit te moorden, is er van enig contact tussen hen geen sprake meer; het is duidelijk dat Lady Macbeth geen collaborerend aandeel meer heeft in hetgeen ^{was} haar man uitvoert.

Met Lady Macbeth gaat het dan slechter en slechter. Na de scene van de verwoesting van het kasteel van Fife (de woning van Macduff), krijgen we de scene in haar kamer (31.a./V.1.11b-76). Ze verkeert in een toestand van verlaagd bewustzijn, waarin ze óf droomt, óf een aantal waanvoorstellingen heeft. Macbeth heeft een arts op haar afgestuurd, want kennelijk maakt hij zich toch nog over haar bezorgd. Niettemin is in het actieve leven de scheiding tussen Macbeth en zijn Lady totaal: we zien haar aanniets meer deelnemen. Het is alsof zij de geschiedenis van de bloederige aanloop naar het koningschap als een voorbije periode in haar leven meende te kunnen afsluiten. Ze heeft zich echter niet gerealiseerd dat ze niet straffeloos in zichzelf 'boze geesten' tot een toppunt kon laten woekeren (cf. 11.a.c./I.5.38b-54a). In de periode na de moord op Duncan was ze aanvankelijk vrij rustig en deed zij zelfs pogingen om haar echtgenoot ook tot rust te brengen. Maar Macbeth raakte

meer en meer overtuigd van de noodzaak van zijn betrachtingen en strevingen om volledig te bekomen wat hij zich voorgesteld had, namelijk het absolute koningschap, terwijl zij blijkbaar haar doel bereikt had. Naarmate de boosheid zich nu uit haar hart verwijderd, verwijderd haar bewustzijn zich ook meer en meer van de wereld die haar omringt om introspectief te werken. Het is nu in de sluimertoestand, in een gedrag met verlaagd bewustzijn dat zij zich op een totaal andere manier betrokken voelt op de gebeurtenissen waaraan zij zelf geparticipeerd had of die zich verder rondom haar hebben afgespeeld. Het is in die situatie dat de hofarts haar in haar slaapkamer vindt. Terwijl ze hardnekkig haar handen wast, zegt ze: "Yet here's a spot./ (...) Out, damned spot ! out, I say ! - One; two:/why, then 'tis time to do't.- Hell is murky. - Fie,/my Lord, fie ! a soldier, and afeard ? - What need/we fear who knows it, when none can call our power/to accompt ? - Yet who would have thought the old/man to have had so much blood in him ?/(...) The Thane of Fife had a wife: where is she/now ? - What, will these hands ne'er be clean ? -/No more o'that, my Lord, no more o'that: you mar all with this starting./(...) Here's the smell of the blood still: all the/perfumes of Arabia will not sweeten this little hand./Oh ! oh ! oh !/(...) Wash your hands, put on your night-gown;/look not so pale.- I tell you yet again, Banquo's/buried: he cannot come out on's grave./(...) To bed, to bed (...)/Come, come, come, come, give me your hand./What's done cannot be undone. To bed, to bed, to/bed"(V.1.30, 33-38, 40-43, 47-49, 58-60, 62a, 63-65; afgezien van Polanski's 'découpage' hebben we hier nu zelf de tussenopmerkingen van de gezelschapsdame en van de hofarts weggelaten). Voor Lady Macbeth zijn er duidelijk onherroepelijke dingen gebeurd; zaken die zij niet kon verwerken. Dit schuldbeustzijn maakt haar waanzinnig. Al wat ze tijdens de beruchte moordnacht zo gemakkelijk van zich afwimpelde, gaat nu loodzwaar op haar gemoed wegen. Wat ze in haar slaapwandelen allemaal vertelt, is heel betekenisvol voor haar waanzinnige en hopeloze wroeging. Aangezien deze passus vol verwijzingen zit naar vroegere gebeurtenissen, loont het de moeite even Lady Macbeths indrukwekkende ommekeer te analyseren aan de hand van de omkeringen van haar vroegere uitspraken, die hier nu terug te vinden zijn. Het wassen van de handen verwijst duidelijk naar

de handwassing tijdens de nacht dat Duncan vermoord werd. Toen zei ze: "A foolish thought to say a sorry sight"(II.2.21) toen haar man opmerkte dat zijn bebloede handen een vreselijke aanblik gaven. Ook was ze er tijdens die nacht van overtuigd dat die handen gemakkelijk te wassen waren: "Go, get some water, / And wash this filthy witness from your hand"(II.2.45b-46), en even later: "A little water clears us of"(II.2.66a). Nu ziet ze steeds maar vlekken op haar handen, en aan de commentaren van de gezelschapsdame te horen, is dit zien van vlekken bij Lady Macbeth uitgegroeid tot een echte obsessie. Ook voordien (29.a.) had ze al eens, terwijl ze naar haar handen keek, verschrikt uitgeroepen "Duncan's blood". Daarenboven blijft dat bloed maar ruiken: "Here's the smell of the blood still: all the/perfumes of Arabia will not sweeten this little hand"(V.1.47-48). Het bloed is niet weg te krijgen: "What, will these hands ne'er be clean?"(V.1.41). Ook krijgen we voorbeelden van het naar boven komen van wat we verdrongen gedachten zouden kunnen noemen: "Yet who would have thought the old/man to have had so much blood in him"(V.1.37b-38) kan beschouwd worden als een spontane reactie die bij haar is opgekomen toen ze naar Duncan was gegaan om haar handen in zijn bloed te dompelen teneinde ermee de gezichten van de nachtwakers te besmeuren. Men kan nu stellen dat Lady Macbeth deze gedachte op dat ogenblik verdrongen heeft en die pas nu in een soort droomtoestand aan de oppervlakte laat ontsnappen. Dit is andermaal een indicatie dat Lady Macbeths ethische natuur toch niet helemaal was uitgeschakeld toen ze aan de moordpartij deelneemt, en in het zelfde perspectief zouden we kunnen verdedigen dat zij niet veinsde toen ze later (18.e.) bij het zien van de vermoorde nachtwakers het bewustzijn verloor (1).

We vinden in Lady Macbeths nachtelijke uitspraken nog andere verwijzingen. Het geheel lijkt, om begrijpelijke redenen, onsamenhangend en zelfs tegenstrijdig. Wanneer de vrouw zich enerzijds moet realiseren dat er een enorme smet op haar handen rust, herhaalt ze anderzijds neigingen waarin ze Macbeth aanmaant koelbloedig te zijn: "One, two:/why, then 'tis time to

(1) zie in dat verband: A.C. Bradley, Shakespearean Tragedy, Note DD: Did Lady Macbeth really faint? (pp. 417-419). Zie ook Norman Berlin, o.c. p. 294 die in zijn recensie van Polanski's film een gelijklopende visie ontwikkelt als de onze.

myne van
 natuur.
 p. 251

meed wit

do't"(V.1.33b-34a), en even later: "Fie,/my Lord, fie ! a soldier, and afeard ?"(V.1.34b-35a). Ook moet ze ooit haar man stof hebben gegeven in zijn geloof ongenaakbaar te zijn; ze moet hem daarin hebben aangemoedigd: "What need/we fear who knows it, when none can call our power to accompt ?"(V.1.35b-37a). Maar daarentegen opeens een zweem van medelijden en bezorgdheid: "The Thane of Fife had a wife; where is she now ?" (V.1.40). Allusies op mogelijke disputen tussen Macbeth en Lady Macbeth zitten wellicht in volgende zin vervat: "No more o'that, my Lord, no more o'that: you mar/all with this starting"(V.1.42-43), waarbij ze echt angstig geworden is van Macbeths schuldreactie. Verder zijn er herhalingen van vroegere gebeurtenissen: "Wash your hands, put on your nightgown;/look not so pale"(V.1.58-59a); men moet dit vergelijken met: "A little water clears us of (...)/Get on your night-gown, lest occasion call us,/And show us to be watchers.- Be not lost/So poorly in your thoughts"(II.2.66a, 69-71). Het verschil is natuurlijk wel dat deze laatste 'clue' van heel wat meer 'nonchalante' zelfzekerheid getuigt, terwijl de eerste 'clue' al gedragen is door een enorme gemoedsonrust van latere datum. Dat Lady Macbeth bij haar man als een soort matigende of geruststellende instantie is opgetreden, krijgt ook in deze scene met de observerende arts een plaats. Ze reproduceert een geruststellende zin, die ze blijkbaar meer dan eens met aandrang moet hebben uitgesproken: "I tell you yet again, Banquo's/buried: he cannot come out on's grave"(V.1.59b-60). Tenslotte is er ook nog de heel angstige vluchtreactie om zich als het ware definitief in het bed en de slaap te verstoppen: "To bed, to bed: (...)/Come, come, come, come, give me your hand./What's done cannot be undone. To bed, to bed, to/bed"(V.1.62-65). We overdrijven niet als we deze korte passus zielig noemen in de zin dat Lady Macbeth, verpletterd onder een ontzettende gebeurtenis, als een kind Macbeths hand wil, om zich voor het oordeel te verstoppen. Hier komt het verdrongen tegendeel aan de oppervlakte van wat ze tijdens die beruchte nacht wou zijn. Onderhuids leefden dus de schrik en de schichtigheid, het reële onvermogen om zo'n daad te dragen. Analoge manifestaties waren al merkbaar onmiddellijk na de moord, toen ze eventjes haar zelfzekerheid verloor, en kort na de ontdekking van de moord, toen ze haar bewustzijn verloor. Treffend in V.1.62-65 is "What's done cannot be undone":

zeel of niet?

dit is de uitspraak van iemand die verslagen is door de feiten en zich bij het gedane moet neerleggen. Er is een gelijklopende verwantschap met Macbeths uitspraak "I have done the deed" (II.2.14a); ook hij kwam toen als een verslagene bij Lady Macbeth. Maar "What's done cannot be undone" slaat rechtstreeks op III.2.12b, "what's done is done", wat toen een geruststellende conclusie wou zijn na de opmerking: "Things without all remedy/Should be without regard: what's done is done", maar wat uiteindelijk een heel lichtzinnige bedenking was. "What's done cannot be undone" is nu het bewijs geworden dat onherstelbare zaken dubbel zwaar wegen.

Lady Macbeth heeft intussen een hele metamorfose ondergaan. Tussen de incoherenties van haar delirerende uitspraken door verradt ze de diepste kern van zichzelf. Psychologisch was ze niet zo zeker van haar stuk toen ze Duncans dood wou; haar onzekerheid werd echter verpletterd door haar grenzeloze ambitie voor het koningschap van haar man. Daarom dreef ze haar destructieve neigingen als het ware tot een toppunt. Nu de ban van de kwaadwilligheid haar heeft losgelaten, ontdekt ze dat haar handen niet zo gemakkelijk in onschuld te wassen zijn en dat ze altijd naar bloed zullen ruiken. In plaats van een diabolische ambitie heeft een verlamdende, waanzinnigmakende wroeging zich van haar meester gemaakt, waarbij ook haar slaap voor goed schijnt te zijn gestoord (1). Met Macbeth vormt ze niet langer de twee-eenheid van (boos) hart en (vertwijfelde) geest in het kwaad. Ze vond haar hart terug, maar verloor hierbij haar geest. De hofarts trekt dan ook weinig medische conclusies uit hetgeen

(1) cf. L.B.Campbell, o.c. pp. 232-233: "First it is Lady Macbeth that we see enduring the fate of the sinful in whom fear and remorse have already begun to effect the punishment for evil. That Shakespeare chose to manifest Lady Macbeth's melancholy as a disturbance in her sleep shows that he was a student of the moral philosophy of the time, for as we have seen earlier, all the accounts of fear are concerned with the effect of fear on sleep. Macbeth's own cry, 'Macbeth hath murdered sleep' was but the statement of the realized truth of philosophy.(...) But Lady Macbeth's sleep has been troubled as only the sleep of those can be troubled who have been led by passion into melancholy, whose minds have become 'infected minds'".

hij heeft vernomen: "More needs she the divine than the physician"(V.1.71), en als even later Macbeth hem om uitleg vraagt over zijn bezoek aan de patiënte, houdt hij zich nogal op de vlakte: "Not so sick, my Lord,/As she is troubled with thick-coming fancies,/That keep her from her sleep"(V.3.37b-39a). Hierop reageert Macbeth geërgerd: "Cure her of that:/Canst thou not minister to a mind diseas'd,/Pluck from the memory a rooted sorrow,/Raze out the written troubles of the brain,/And with some sweet oblivious antidote/Cleanse the charged bosom of that perilous stuff/Which weighs upon the heart ?"(31.b./V.3.39b-45a). De arts acht zich echter onbevoegd: "Therein the patient/Must minister to himself"(V.3.45b-46). Waarop Macbeth boos antwoordt: "Throw physic to the dogs; I'll none of it"(V.3.47).

*integreren
Lapje*

De discussie tussen de arts en Macbeth over de toestand van Lady Macbeth is wel interessant. Eerst en vooral is er de vaststelling van de dokter dat hij als geneesheer van fysische aandoeningen hier niets kan komen aanvangen. Datgene waaraan de vrouw lijdt, is volgens hem van geestelijke aard, en tegenover de koning spreekt hij in dat verband over inbeeldingen. Vervolgens is er de heel treffende diagnose van Macbeth: hij weet heel goed waaronder zijn vrouw gebukt gaat. Hij heeft het over een ziek gemoed, een in de herinnering diep gewortelde zorg, in haar geest geschreven kwellingen en een bezwaard hart. Op die manier realiseert Macbeth zich maar al te best dat Lady Macbeths moeilijkheden van morele en geestelijke aard zijn; hij verwacht echter dat de arts voor deze zielsaangelegenheden ook over een fysisch tegengif beschikt. Dit is analoog met Lady Macbeths vroegere opvattingen dat haar man zijn pijnlijke ervaringen inzake goed en kwaad met wat water kan uitwissen. Nu heeft hij zich een afstandelijkheid eigen gemaakt, waardoor het morele hem niet meer raakt. Enerzijds weet hij heel goed dat het bloed dat aan Lady Macbeths vingers kléeft zich heeft gewroken, maar anderzijds verwacht hij van een geneesheer dat hij de mens kan verlossen van de wroeging. Hij beschouwt de zielsziekte van zijn vrouw als een zuiver mechanische aangelegenheid: een hinderlijke zaak die door een slaapverwekkend tegengif kan worden weg- u gewerkt, zoals men slechte stoffen doet verdwijnen. Er is dus geen enkele overweging over de voorgeschiedenis, waarvan hij

wel moet weten dat zij de draagster van de oorzaken van de 'ziekte' is. De arts blijft echter laconiek en zegt: "Therein the patient/Must minister to himself"(V.3.45b-46).

Hiermee eindigt de geschiedenis van Lady Macbeth nog niet. Geobsedeerd door het verleden tracht ze allerlei feiten te recupereren, als het ware om de oorsprong van al dit onheil te achterhalen en misschien langs die weg ongedaan te willen maken. We zien haar nog een laatste keer als ze de brief van haar man herleest, die ze gekregen heeft kort nadat hij die wondere vrouwen had ontmoet. In tegenstelling tot de eerste lectuur - toen jubbelde ze voor deze onthullingen - is ze nu uiterst gespannen; ze rilt over haar hele lichaam en kan haar tranen nauwelijks bedwingen (35.a./I.5.1-3a, 5b-14). Even later pleegt ze zelfmoord; het verleden moet haar gemoed zo hebben bezwaard dat ze het gevoel had geen toekomst meer te hebben. Lady Macbeth, die na de eerste lectuur van de brief het denken had verdrongen om uitsluitend nog een boos hart te kunnen zijn, kan nu de gedachte aan alles wat gebeurd is niet langer dragen. Haar hart is week geworden en met haar geest verstaat ze zichzelf niet meer. Als zij Macbeths brief herleest, is het alsof ze zich afvraagt hoe dit alles mogelijk was. Haar wanhoop moet zo begrepen worden dat ze werkelijk niet meer verstaat dat ze zichzelf (en haar man) zo heeft kunnen bedriegen. In haar boosaardigheid dacht ze wel dat niemand hun macht kon in twijfel trekken en dat dus niemand hen ter verantwoording kon roepen. Ze vergat hierbij echter één ding: ze had ook nog een innerlijk, een geweten dat, uiteindelijk toch niet volledig uitgeschakeld in 11.a., haar zou kunnen afkeuren. Een hele tijd heeft ze dit innerlijk het zwijgen kunnen opleggen, maar uiteindelijk is ze hierin niet geslaagd. De innerlijke afkeuring is zo sterk geworden dat ze haar eigen eenheid verliest en hopeloos wordt. Wat gedaan is, kan niet meer ongedaan gemaakt worden. Daarom is het leven zinloos geworden. Ze heeft zich trouwens in een onmogelijke contradictie gewrongen: haar vroegere handeling was door een absolute zelfbevestiging ingegeven die nu echter niet meer in overeenstemming te brengen is met de afkeuring ervan. Anders uitgedrukt: in haar wroeging beleeft ze de noodzakelijkheid en onmogelijkheid van de zelfrehabilitatie. Uiteindelijk zet ze nu een vorm van zelfbevestiging verder: de

auton?

zelfmoord, de dood als eigen keuze, de consequent
al de zelfbevestigende zelfnegatie hebben genoemd
p. 133). De arts had dit gevreesd (cf. V.1.73-74
her the means of all annoyance, /And still keep eyes upon her").

Als we nu in onze ethicologische interpretatie van Lady Macbeths wroeging met de metafysische dimensie van het hele gebeuren rekening houden, dan is de negatie van de onderkenning van de schuld een weigering, een moedwillige verwerping van de gedachte dat de uitgevoerde daad haar zelf heeft getroffen en haar van de transcendente participatie aan de Natuur heeft verwijderd. Zij voltrok het tegendeel van Macbeths gedachte "To know my deed, 'twere best not know myself" (II.2.72), want intussen kende Macbeth zichzelf enigszins als de moordenaar van de onschuldige slaap, als de mens die nooit meer zal slapen en als de zondaar die met het Transcendente heeft gebroken. Wat Macbeth hier beseft, maar waarvan hij het tegendeel beleefde, dat heeft Lady Macbeth tot uitvoering gebracht: ze heeft haar moord onder ogen gezien, maar intussen de zelfkennis geweigerd. Het verdere verloop van de geschiedenis heeft haar zelf echter zo bezwaard, dat ze de weigering heeft moeten opschorten. Op dat ogenblik zijn de angst en de wanhoop te groot geworden en heeft ze de ergste vorm van wroeging gekend: de wroeging die doodt. Het is de wroeging waardoor het zelf voor zichzelf volstrekt onaanvaardbaar is geworden. De zelfmoord is in deze absolute eigenmachtige zelfweigering de logische consequentie. Lady Macbeth is hier dus de gepersonifieerde uitbeelding van tegelijk de weigering verantwoordelijkheid te dragen en zich aanvaard te weten in de kosmische orde. Als het ik het 'executivum' van het zelf is en als het zelf in de subjectiviteit de door de Natuur geïnspireerde dragende instantie is voor het ik als agerende instantie, dan weigert Lady Macbeth in het voltrekken van de moord niet alleen dat het zelf het auteurschap toegerekend wordt van wat het ik verricht heeft, maar ook dat zij haar hybris opgeeft die haar van haar natuurlijke grond heeft losgerukt. De moord op Duncan is haar Godsmoord; als ze nu zichzelf vermoordt, weigert ze elke tosvlucht tot het sacrale herstel; de hemel blijft voor haar leeg. De relaties tussen ik en zelf en tussen het zelf en zijn natuurlijke grond werden verbroken, of preciezer uitgedrukt: moedwillige genegeerd. Ze heeft volgehouden

de met
forteller?

den in de gedachte dat de daad zichzelf verantwoor-
is, is gedaan en bijgevolg moet Macbeth niet meer
of Banquo voor de dag komen. III.2.12b staat in een onmis-
lijk verband met V.1.59b-60: "I tell you yet again, Banquo's/
buried: he cannot come out on's grave". In datgene wat gedaan
is, ligt alles besloten; dit is de consequente redenering en
opvatting van het transcendentieloze ik-betrokken handelen: in
datgene wat ik kan doen, is alles bereikt. Het ik wordt alles-
omvattend. Welnu, Lady Macbeths decisieve argument in de delibe-
ratie was de mogelijkheid om Duncans bewakers te verschalken
door hen dronken te voeren: "What cannot you and I perform upon/
Th'unguarded Duncan?" (I.7.70-71a). In de mogelijkheid ligt de
verantwoording van het doel. In zo'n zuivere vrijheid wordt het
doel van de subjectieve betrokkenheid losgemaakt. In de voor-
stelling van het te bereiken doel krijgt het ik, als agerende
instantie, een autonomie waarbij de betrokkenheid van het zelf
op het ik en de metafysische fundering worden opgegeven.
In Macbeth hebben we de interiorisering van de actie ontdekt;
in Lady Macbeth vinden we echter de opheffing van de interiori-
teit, van de subjectiviteit en van het geworteld zijn in de Na-
tuur; dit in de gedachte dat alleen de exterioriteit telt, dat
wil zeggen dat alleen het objectieve doel, Duncan te vermoorden,
van belang is, dat alleen al door zijn strategische haalbaar-
heid gerechtvaardigd wordt. Twee zaken komen hierbij niet meer
aan bod: 1) het motief van de moord: Lady Macbeth zegt wel na
het lezen van de brief: "and shalt be/What thou art promis'd"
(I.5.15b-16a) en even later: "Greater than both, by the all-hail
hereafter" (I.5.55), maar ze neemt dit motief nooit in de beraad-
slaging op; 2) de betekenis van de moord voor het zelf met zijn
kosmische verbondenheid. Eens het ik van het zelf is losgemaakt,
ageert het als zuivere actie die in het volbrengen van het doel
aan geen gevolgen, dus aan geen verantwoordelijkheid en uiter-
aard aan geen metafysische achtergrond kan denken. Uiteindelijk
is Lady Macbeth hier de verpersoonlijking van wat Macbeth in de
al uitvoerig gecommentarieerde scene 12.a./I.7.1-5 heeft gewenst.
Haar handelwijze belichaamt de daad zonder gevolg, de geschiede-
nisloze handeling, de act die van alles losgemaakt wordt. Haar
man heeft hierover beraadslaagd en is, zoals uit de tekst blijkt,
tot het tegenovergestelde besluit gekomen. Zij heeft hierover

XX
Macbeth is
omgekeerd!

niet nagedacht, maar ze heeft de idee van de geschiedenisloze daad beleefd in het gedissocieerde (en geperverteerde) verlangen het vooropgezette doel te realiseren. Terwijl Macbeth de uitbeelding is van het koppelen van subjectiviteit aan objectiviteit, van het ik aan het zelf en van het zelf aan de natuurlijke orde, dan is Lady Macbeth de uitbeelding van de dissociatie van alles (1). Dit manifesteert zich zowel in de strategie vóór de materiële uitvoering van de moord, als in de reactie op de uitvoering. In dit laatste geval geeft ze blijk dat ze tot geen berouw of wroeging in staat is, omdat ze het ethisch-historiserend orgaan, namelijk het geweten, buiten werking had gesteld.

det. misleidend

Dat deze breuk tussen ik en zelf een louter psychisch mechanisme zou zijn, een automatisme wars van elke moedwil of van elke metafysische dimensie, valt binnen de Macbeth-tragedie onmogelijk te verdedigen. Er zijn immers argumenten aan te voeren om te betogen dat de genoemde dissociaties het werk van het zelf zijn. We verwijzen hiervoor naar 11.a./I.5.40b-46a waarin de breuk in de subjectiviteit kosmisch voltrokken wordt. Hier vonden we een diabolische bede vanuit het zelfbewustzijn waarin om de opheffing van de gewetensfunctie wordt gesmeekt, opdat het ik, als profane actor, in zijn handelen niet door het zelf, met zijn kosmische verbondenheid, zou worden verstoord. Lady Macbeth heeft dit alles zo gewild en inderdaad, na het voltrekken van de moord kan ze wel haar met bloed besmeurde handen tonen, maar kent ze voor de rest slechts wat schaamte voor het feit dat haar hart - we begrijpen: haar zelf - helemaal niet werd getroffen. De (vermeende) uitschakeling van het innerlijke door het verdikte bloed dat de toegang tot de wroeging tegennatuurlijk heeft afgesloten, maakt haar vrij van elk verantwoordelijkheidsgevoel of van elke verbondenheid. Er is dus geen erkenning dat het ik, als agerende instantie, als 'executivum' van het zelf, de daad heeft uitgevoerd, die het zelf heeft toegelaten. Deze erkenning wekt bij Macbeth niet alleen afschuw op, maar ook zelfafkeuring in de metafysische verbondenheid. Die wroeging, dit is het wrin-

(1) Het verdere verloop van de tragedie leert ons echter dat Macbeth die koppeling van subjectiviteit aan objectiviteit verbreekt, en dat de Lady moet vaststellen dat die ont koppeling niet geslaagd is.

gende verantwoordelijkheidsgevoel voor het onherstelbaar aangerichte onheil, kent Lady Macbeth niet, omdat ze nu juist het zelf van de daad heeft losgehaakt.

De geschiedenis van Lady Macbeth leert ons echter dat dit losshaken niet echt kan gerealiseerd worden. De vrouw kan zich voorhouden of voorliegen dat het verdikte bloed de toegang tot de wroeging heeft afgesloten, waardoor het zelf niet meer kan ingrijpen in de blinde actie van het ik dat door de begeerte van volstrekte eigenmachtigheid gegrepen is. Ook kan ze zich inbeelden dat ze absoluut vrij is en niet met de Natuur verbonden. Maar uiteindelijk schijnt dit niet mogelijk te zijn. Uit de beschreven reactie (29.a.c., 31.a., 35.a. en 36.b.) blijkt dat de toegang tot de wroeging toch niet was afgesloten en dat het zelf toch door de daad werd geaffecteerd. De geschiedenisloze daad bestaat niet; de mens blijft contextueel gesitueerd in een dicht weefsel van relaties en dimensies. In de zelfconfrontatie wordt het zelf voor zichzelf onmogelijk, aangezien het, toch door de daad bezoedeld, zichzelf niet wil afkeuren. Hier treedt een dissociatie of een contradictie in het zelf op, een splitsing in de interne zelfbetrokkenheid. De zelfmoord is dan de enige oplossing. Aangezien de bron van het onheil, de hybris, niet verlaten wordt en aangezien het product van die bron, de gedane zaken, niet ongedaan kunnen gemaakt worden of- schoon een evaluatie van die gedane zaken de bron veroordeelt, is de belasting van het al te fiere zelf te zwaar. Als Lady Macbeth nu de absolute zelfbevestiging als levensproject wil handhaven, maar haar existentie als onaanvaardbaar ervaart, kan ze nog slechts de hand aan zichzelf slaan. Afgezien van deze psychologische formulering is er ook nog een metafysische: aangezien de bron van het onheil de metafysische revolte is en het product ervan de Godsmoord met de verminking van de ziel door het feit dat zij haar verbondenheid met het Transcendente heeft verbroken; aangezien deze verminking en deze breuk niet ongedaan kunnen gemaakt worden, kan de kosmische belasting op de op zichzelf teruggeworpen ziel (dit is de ziel die is losgehaakt van haar transcendente wortels) niet worden opgeheven waardoor ze bijgevolg nog slechts in het Niets zichzelf kan verliezen. Ethicologisch is het van belang aandacht te schenken aan de relatie tussen handelend ik en dragend zelf. De refle-

xieve betrokkenheid van deze beide dimensies in de subjectiviteit is wezenlijk in het verantwoordelijkheidsgevoel. Deze verantwoordelijkheid met haar kosmische verbondenheid kan niet worden opgeheven, al houdt Lady Macbeth zich voor dat dit wel kan. Uiteindelijk blijft de relatie tussen daad, handelende instantie en zelf werkzaam en blijft de mens deel uitmaken van een orde, zelfs als hij deze relatie en deze orde in een soort leugen tegenover zichzelf verdooft. In de Macbeth-twee-eenheid vinden we dus een gevecht om de verantwoordelijkheid en om de metafysische ondergeschiktheid op te heffen. De moordenaar weet zich schuldig, maar zou dit liever niet weten ("'twere best not know myself"); de moordnares heeft alle subjectieve betrokkenheid uit het bewustzijn gebannen en meent nu een absoluut vrije geschiedenisloze daad te hebben gesteld; zij vervreemdt zich van haar schuld en houdt alleen wat schaamte over. De subjectieve verwerking van de daad neemt dus in het bewustzijn van de Macbeth-twee-eenheid een dubbelzinnige gestalte aan.

Besluit bij het eerste hoofdstuk

We hebben hier een poging ondernomen om een anatomie te schetsen van de immorele actie van de Macbeths. De ontleding van de handelingen heeft heel wat resultaten opgebracht. We hebben de hypothese kunnen bevestigen dat de immoraliteit in het doden van Duncan niet uitsluitend bestaat in de fysische act van het doden zelf. We hebben aangetoond dat aan deze daad heel wat handelingen voorafgaan. In de opvatting dat de immorele actie een gestructureerd geheel van handelingen is, hebben we in Macbeth de geleidingen van deze structuur opgespoord. We hebben vier stadia ontdekt. Aanvankelijk was er de morele situatie; deze werd geconcretiseerd in een beraadslaging met beslissing; de daad zelf werd dan de uitvoering; tenslotte hebben we de gevolgen van de uitvoering besproken in de reflexieve verwerking van de daad in het bewustzijn van de daders. Onze anatomie van de immorele actie heeft zich niet beperkt tot het aantonen van de geleidingen in de handelingsstructuur. Van elke geleiding hebben we een aantal essentiële kenmerken aangeduid.

We hebben heel veel belang gehecht aan de ethische situatie-beschrijving. om de klaarblijkelijke reden dat in de situatie 'das radikal Böse' werkzaam is en dat bijgevolg de situatie het bed is van de immoraliteit. Aan het kwaad ligt een gezindheid ten grondslag. We ontdekten verder dat de immorele actie een subjectieve aangelegenheid is met objectieve componenten. Subjectief in die zin dat het beginpunt zich in het bewustzijn van het subject afspeelt. De zelfconfrontatie met z'n besef van het geperverteerde verlangen, de angst met zijn vrijheidsdimensie, de zelfafkeuring die een normbesef impliceert, het verkeren in het doelgericht-ongoorloofde waarvan de uitvoering tot de mogelijkheden behoort en dus nog niet geobjectiveerd is - dit zijn allemaal componenten in het bewustzijn van Macbeths immorele actie; dit zijn trouwens ook allemaal interne processen met een enorme zelf-betrokkenheid. De objectieve uitwerking in de externe wereld lijkt secundair als we in de daad van de moord niets anders zien dan de materiële uitvoering van de ongeoorloofde begeerte. In de Macbeth-tragedie ontdekten we immers dat de morele situatie als interne subjectieve aangelegenheid reeds alle ingrediënten bevat van wat de Macbeths kwaad noemen. We mogen echter toch niet stellen dat de materiële uitvoering slechts een fysisch uitvloeisel van de situatie en de deliberatie is. Niettemin moeten we onderkennen wat volgt. Of-schoon de irreversibele daad, de materiële of fysische uitvoering, nog niet is uitgevoerd, toch is de morele situatie al een immorele toestand. Want hier bereiden de Macbeths zich voor op iets waarvan ze overtuigd zijn dat het niet mag; hier is niet alleen de intentie tot, maar ook de inzet voor de ongeoorloofde daad brandend aanwezig. Intentie en inzet gaan de fatale act vooraf en zijn noodzakelijke mogelijkheidsvoorwaarden voor de moord op Duncan. Intentie en inzet zijn zelf dus al een schuld, want zij vormen het fundament en het sluitstuk voor de deliberatie, de beslissing en de uitvoering. Zij vormen ook de basis voor het gevoel van de reactie van de verantwoordelijkheid. Dit fundament zal trouwens in de verdere stappen van de immorele actie blijven doorspelen. In dat opzicht moeten we gewagen van een openheid. Maar deze openheid is, zoals we al hebben opgemerkt, niet uitsluitend naar de toekomst gericht,

omdat het verleden vóór de specifieke ethische situatie, waarover hier sprake, toch niet volledig van die situatie is los te haken. In een zekere zin is het afbakenen van een ethische *situatie* een artificiële afbakening; we moeten er ons dus van bewust blijven dat deze situatie in Macbeths bestaan gesitueerd is, dus nog een ruimere context moet kennen zonder dat er een radicale kloof is tussen engere en ruimere situatie. De morele situatie, die concreet en intentioneel de moord op Duncan voorbereidt, ontstaat niet in een omgeving van onschuld, maar in een bestaan dat door de strijd tussen goed en kwaad beheerst wordt. De morele situatie van de Macbeths, zoals we die hier hebben beschreven, is dus een concretisering van de schuld binnen een bestaande schuld. Deze concretisering is heel belangrijk omdat zij het morele subject onmiddellijk dichterbij de morele deliberatie brengt. Deze concretisering is daarenboven belangrijk omdat zij vooral aan de begeerte, hier in casu de ongeoorloofde begeerte, de neiging die met de norm breekt, gestalte geeft. En deze begeerte lijkt wel bijzonder sterk.

Macbeths deliberatie over het middel om het koningschap te veroveren is, afgezien van de pathetiek en de dithyramben, een rationele beraadslaging, waarbij het besluit redelijk en zelfs voorspelbaar is. We hebben echter ontdekt dat er niet alleen een rationele operatie werkzaam is in de deliberatie. Er is immers ook de begeerte. Welnu, in de immorele actie is de begeerte sterker dan de redelijke beraadslaging. De neiging verleidt het zelf tot toegevingen. Lady Macbeth, die in haar morele situatie het geweten heeft uitgeschakeld, overrompelt Macbeth, die het zelf had vrijgemaakt voor een redelijke beslissing, met haar geperverteerd verlangen. Ze bedwelmt hem met argumenten die eerder zijn ijdelheid strelen dan zijn verlangen om deugdzaam te leven. In zijn angst is hij zwak en een gemakkelijk slachtoffer voor de penetrante neiging van zijn vrouw; door de uitschakeling van het verstand kan zijn redelijkheid zich niet meer manifesteren. Alle ingrediënten van de morele situatie werken hier verder door: het geperverteerde verlangen, de angstige vrijheid, de afkeuring van het normbesef, de zelfbetrokkenheid van het subject. Alleen wordt het doelgerichte kwaad meer en meer geobjectiveerd in de voorgestelde daad, de moord op Duncan, die tegelijk fascinerend en afstotelijk is.

afgezien?

De beslissing is uiteindelijk geen rationeel besluit van de redelijke beraadslaging. De beslissing wordt zelfs niet geformuleerd; de verstandelijkheid wordt opgeheven en de redelijkheid in de verdrukking geplaatst, zodat de neiging haar vrije loop kent. Dit gebeurt niet zonder aanvaarding van de abdicatie. Er is zelfs iets meer: de toegeving aan de neiging en aan de begeerte wordt onmiddellijk omgezet in het maken van toekomstplannen: Macbeth denkt al aan de toekomstige dynastie, de mannelijke nazaten die Lady Macbeth hem moet schenken. Hij denkt met andere woorden al heel concreet aan de beoogde gevolgen (deze zijn de uiteindelijke doelstellingen) van de daad die nog moet worden uitgevoerd. De immorele deliberatie is dus een beraadslaging waarin het particuliere begeren, de 'vaulting ambition', het op het redelijke besluit haalt. De beslissing om het kwaad te doen kan dan geen rationeel besluit zijn, maar een uitvloeisel van de toegelaten neiging als het product van een zelfverleiding. De immorele beslissing overweegt dan niet langer het ongeoorloofde karakter van de uitvoering, maar houdt de doeleinden op langere termijn voor ogen. Samen met het succes vormt dit voor Macbeth de verantwoording voor de uitvoering.

De uitvoering heeft een dubbel karakter. Ten eerste is zij de materiële, externe bevestiging van het interne neigen. De subjectiviteit is het fundament voor deze objectiviteit en de begerende, ongeoorloofde intentie, die uit die subjectiviteit ontsproten is, werkt als een noodzakelijke mogelijksvoorwaarde voor deze objectiviteit. Zonder het voorafgaande, de morele situatie en de beraadslaging, zou de uitvoering een act zijn zonder intrinsieke betekenis. De act zou wel de betekenis kunnen hebben dat een mens, Duncan, is gedood. Door de situatie en de deliberatie is Duncan vermoord en niet langer zo maar gedood. De daad is schuldig omdat de intentie schuldig was. Dat toont de Macbeth-tragedie heel scherp aan.

De uitvoering heeft echter een tweede karakteristiek als we aan het wezen, aan de draagwijdte van de moord aandacht schenken. De moord op Duncan is een Godsmoord en aan de basis van die moord ligt een verlangen dat door 'der Hang zum Bösen' geperverteerd werd tot een hybrische machts- en vrijheidsbegeerte. De vrijheid, die hij doorheen de Godsmoord betracht, is er een waarin zijn gedrag en zijn rede door niemand of niets wordt geregu-

grote
indica!

in de
tragedie

leerd. Deze Godsmoord is de manifestatie van de wens radicaal autonoom te zijn. Het wezenlijke verschil tussen de subjectieve intentie en de objectieve uitvoering bestaat hierin dat vóór de uitvoering Macbeth zich nog altijd in de sfeer van de afhankelijkheid situeert. In de intentie zijn God te doden, bevindt hij zich in een zondige toestand; dat wil zeggen in strijd met de wet van een levende God. Met de wens God te doden, is Hij nog niet dood. Door de goddelijke gestalte in de figuur van Duncan effectief te doden, stelt de mens Macbeth zich boven de zonde, omdat hij slechts kan zondigen als hij een transcendent gezag aanvaardt. Schakelt hij de Transcendentie in zijn voorstellingswereld uit, dan bestaat er geen zonde meer. Hier raken we dan ook het grote onderscheid tussen 'kwaad' en 'zonde'. Het kwaad dat Macbeth verricht, is de omkering van de morele orde zoals Immanuel Kant die heeft beschreven, namelijk: "der Unterschied, ob der Mensch gut oder böse sei, muss nicht in dem Unterschiede der Triebfedern, die er in seine Maxime aufnimmt, (nicht in dieser ihrer Materie), sondern in der Unterordnung (der Form derselben) liegen: welche von beiden er zur Bedingung der andern macht. Folglich ist der Mensch, (auch der Beste) nur dadurch böse, dass er die sittliche Ordnung der Triebfedern, in der Aufnehmung derselben in seine Maximen, umkehrt: das moralische Gesetz zwar neben dem der Selbstliebe in dieselbe aufnimmt; da er aber inne wird, dass eines neben dem andern nicht bestehen kann, sondern eines dem andern, als seiner obersten Bedingung untergeordnet werden müsse, er die Triebfeder der Selbstliebe und ihre Neigungen zur Bedingung der Befolgung des moralischen Gesetzes macht, da das letztere vielmehr als die oberste Bedingung der Befriedigung der ersteren in die allgemeine Maxime der Willkür als alleinige Triebfeder aufgenommen werden sollte"(1). Als Kant het kwaad op die manier beschrijft, heeft hij geen God nodig. In de Kritik der praktischen Vernunft is God weliswaar als praktisch, niet als theoretisch postulaat de oorzaak en de garantie van de intelligibele orde, maar Hij is niet de instantie waartegen de mens kwaad verricht. Zijn begrip van kwaad wordt dus niet geformuleerd als 'zonde', die per

(1) Immanuel Kant, Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft, p. 44.

definitie wél tegen God is gericht. Kant gebrikt^u bij gelegenheid het begrip 'zonde'; bijvoorbeeld als hij Genesis III commentarieert: hij merkt op dat de mens andere motieven dan de wet in de maximes van zijn handelen zoekt, waardoor hij de gestrengheid en de geldigheid van de wet in twijfel gaat trekken en waardoor de eigenliefde het uiteindelijk van de wet wint, met de zonde als gevolg. En Kants omschrijving van 'Sunde': "worunter die Uebertretung des moralischen Gesetzes als göttlichen Gebots verstanden wird"(1). Zolang niet het wezen van de moord, maar slechts de ethisch-psychologische voorwaarden (de fundamente) ter sprake komen, kunnen we het over kwaad of immoraliteit hebben. Zolang ook de metafysische dimensie van de intentie, als een intentie tegen het transcendent-ultieme, verzwegen wordt, blijven we eveneens in de sfeer van het kwaad. Pas wanneer in Duncan de Godsfiguur gezien wordt, kunnen we spreken over zonde. De Kantiaanse structuur van het immoraliteitsconcept is daarom niet ongeldig, maar wel onvolledig en ontoereikend voor een ethicologische duiding van Macbeth. Ook in de zonde zit de omkering van de redelijke orde. Maar aangezien het zonde-begrip de grenzen van de autonome ethische sfeer overschrijft, omdat er een uitdrukkelijke verwijzing is naar het transcendente gezag, Duncan als het sublieme goed, moeten we hier het begrip kwaad voor Macbeths handeling als inadequaat beschouwen, of in de definiëring aanvullen met de metafysische dimensie. Macbeth sticht dus niet alleen kwaad (in de Kantiaanse zin), hij zondigt ook. Maar zijn zonde is zo verreichend dat hij zich voortaan boven de zonde zal plaatsen. Hij kan tegen de Transcendentie niet meer zondigen aangezien hij voor zichzelf als voor de wereld in de figuur van Duncan de goddelijke orde heeft gedood. Wat hem overblijft is de nog louter cognitieve erkenning van het kwaad, zonder er affectief voor terug te schrikken. Dit wordt de almacht die hij in de Godsmoord bekommt. Zo'n kwaad is niet langer Kantiaans. Voor de Königsberger is het kwaad veeleer een zwakheid, een feilen van de wil, een toegeven aan de neiging, aan de zelfverleiding; het kwaad "hat zu ihrem Charakter eine gewisse Tücke des menschlichen Herzens (dolus malus), sich wegen seiner eigenen guten oder bösen Gesinnungen selbst zu betrügen"(2); in dat verband is er zelfs een verwantschap met 'la mauvaise foi' van Jean-Paul

Sartre (cf. supra p. 191). Dat de mens als motief voor zijn handelen de rebellie tegen de wet zou aannemen, tot zo'n kwaad zou, volgens Kant, de mens niet in staat zijn - hij zou duivels zijn (1). Nu is het niet zo dat Macbeth en zijn vrouw de moord verrichten omwille van het kwaad, maar om het kwaad uiteindelijk op te heffen in een soort goddelijke autarkie in het verlangen het eigen wezen te voltooien. In dat verband weten ze heel goed dat de moord een vreselijke zaak is en tegen de Natuur. Daarom is hun kwaad zonde: de zonde tegen de transcendente orde. Hun 'Désir métaphysique' is door de hybris geperverteerd. Om onaantastbaar en volledig vrij te zijn, "to assert his pattern on the world"(2) richt Macbeth zich uitdrukkelijk tegen de Transcendentie; hij wil immers zelf de goddelijke almacht. Dit betekent de volstreekte verwerping van alle transcendente gezag en de absolute eigengerechtigheid. Deze ethische en metafysische betrachtingen beschrijft Kant niet. Hiervoor moeten we veeleer bij een Max Stirner, een Friederich Nietzsche of een Jean-Paul Sartre terecht. Het verschil tussen Macbeth en deze auteurs bestaat er nu wel in dat de Shakespeare-figuur zijn eigengerechtigheid en Godsmoord in 'vrees en beven' voltrekt, in het volle besef van het ongeoorloofde en dus nog onder de heerschappij van het goddelijke gezag. Daarentegen poneren Stirner, Nietzsche en Sartre de menselijke eigengerechtigheid en zelfstandigheid niet tegen God, maar tegen de zwakheid van de mens die in het geloof zijn zelfstandigheid aan de heerschappij van het goddelijke gezag onderwerpt (3). Het ge-

noten van p. 281:

(1) Ibidem, p. 51.

(2) Ibidem, p. 46.

noten van p. 282:

(1) Ibidem, p. 42.

(2) A.P. Rossiter, Angel with Horns, p. 211.

(3) Vgl. Max Stirner, Der Einzige und sein Eigentum. Stuttgart. Reclam, 1979: "...was Du zu sein die Macht hast, dazu hast Du das Recht. Ich leite alles Recht und alle Berechtigung aus Mir her; Ich bin zu allem berechtigt, dessen Ich mächtig bin. Ich bin berechtigt, Zeus, Jehova, Gott usw. zu stürzen, wenn Ich's kann; kann Ich's nicht, so werden diese Götter stets gegen Mich im Rechte und in der Macht bleiben. Ich aber werde Mich vor ihrem Rechte und ihrer Macht fürchten in ohnmächtiger 'Gottesfürcht', werde ihre Gebote halten und in Allem, was Ich nach ihrem Rechte tue, Recht zu tun glauben, wie etwa die russischen

Grenzwächter sich für berechtigt halten, die entrinnenden Verdächtigen totzuschliessen, indem sie 'auf höhere Autorität', d.h. 'mit Recht' morden. Ich aber bin durch Mich berechtigt zu morden, wenn Ich Mir's selbst nicht verbiete, wenn Ich selbst Mich nicht vorm Morde als vor einem 'unrecht' fürchte. Diese Anschauung liegt Chamisso's Gedichte 'das Mordtal' zu Grunde, wo der ergraute indianische Mörder dem Weissen, dessen Mitbrüder er gemordet, Ehrfurcht abzwingt. Ich bin nur zu Dem nicht berechtigt, was Ich nicht mit freiem Mute tue, d.h. wozu Ich Mich nicht berechtige. Ich entscheide, ob es in Mir das Rechte ist; ausser Mir gibt es kein Recht. Ist es Mir recht, so ist es recht. Möglich, dass es darum den Andern noch nicht recht ist; das ist ihre Sorge, nicht meine: sie mögen sich wehren. Und wäre etwas der ganzen Welt nicht recht, Mir aber wäre es recht, d.h. Ich wollte es, so früge Ich nach der ganzen Welt nichts. So macht es Jeder, der sich zu schätzen weiss, Jeder in dem Grade, als er Egoist ist, denn Gewalt geht vor Recht, und zwar - mit vollem Rechte.

Weil Ich 'von Natur' ein Mensch bin, habe Ich ein gleiches Recht auf den Genuss aller Güter, sagt Babeuf. Müsste er nicht auch sagen: weil Ich 'von Natur' ein erstgeborener Prinz bin, habe Ich ein Recht auf den Thron? Die Menschenrechte und die 'wohlerworbenen Rechte' kommen auf dasselbe hinaus, nämlich auf die Natur, welche Mir ein Recht gibt, d.h. auf die Geburt (und weiter die Erbschaft usw.). Ich bin als Mensch geboren ist gleich: Ich bin als Königssohn geboren. Der natürliche Mensch hat nur ein natürliches Recht, weil Macht, und natürliche Ansprüche: er hat Geburtsrecht und Geburtsansprüche. Die Natur aber kann Mich zu dem nicht berechtigen, d.h. befähigen oder gewaltig machen, wozu Mich nur meine Tat berechtigt" (pp. 207-208).

Vgl. Friederich Nietzsche, Zur Genealogie der Moral II, 24: "Aber irgendwann, in einer stärkeren Zeit, als diese morsche, selbstzweiflerische Gegenwart ist, muss er uns doch kommen, der erlösende Mensch der grossen Liebe und Verachtung, der schöpferische Geist, den seine drängende Kraft aus allem Abseits und Jenseits immer wieder wegtreibt, dessen Einsamkeit vom Volke missverstanden wird, wie es ob sie eine Flucht vor der Wirklichkeit sei - während sie nur seine Versenkung, Vergrabung, Vertiefung in die Wirklichkeit ist, damit er einst aus ihr, wenn er wieder ans Licht kommt, die Erlösung dieser Wirklichkeit heimbringe: ihre Erlösung von dem Fluche, den das bisherige Ideal auf sie gelegt hat. Dieser Mensch der Zukunft, der uns ebenso vom bisherigen Ideal erlösen wird als von dem, was aus ihm wachsen musste, vom grossen Ekel, vom Willen zum Nichts, vom Nihilismus, dieser Glockenschlag des Mittags und der grossen Entscheidung, der den Willen wieder frei macht, der der Erde ihr Ziel und dem Menschen seine Hoffnung zurückgibt, dieser Antichrist und Antinihilist, dieser Besieger Gottes und des Nichts - er muss einst kommen...". Vgl. Jean-Paul Sartre, L'Être et le Néant. Parijs. Gallimard, 1957(1943): "L'ontologie nous apprend: 1° que si l'en-soi devait se fonder, il ne pourrait même le tenter qu'en se faisant conscience, c'est-à-dire que le concept de 'causa sui' emporte en soi celui de présence à soi, c'est-à-dire de la décompression d'Être néantisante; 2° que la conscience est en fait projet de se fonder, c'est-à-dire d'atteindre à la dignité de l'en-soi-pour-soi ou en-soi-cause-de-soi. Mais nous ne saurions en tirer davantage. Rien ne permet d'affirmer, sur le plan ontologique, que

la néantisation de l'en-soi en pour-soi a, dès l'origine et au sein même de l'en-soi, pour signification le projet d'être cause de soi. Bien au contraire, l'ontologie se heurte ici à une contradiction profonde, puisque c'est par le pour-soi que la possibilité d'un fondement vient au monde. Pour être projet de se fonder, il faudrait que l'en-soi fût originellement présence à soi, c'est-à-dire qu'il fût déjà conscience. L'ontologie se bornera à déclarer que tout se passe comme si l'en-soi, dans un projet pour se fonder lui-même, se donnait la modification du pour-soi"(pp. 714-715).

Vgl. Jean-Paul Sartre, L'existentialisme est un humanisme. Paris. Nagel, 1970: "Lorsqu'on considère un objet fabriqué, comme par exemple un livre ou un coupe-papier, cet objet a été fabriqué par un artisan qui s'est inspiré d'un concept; il s'est référé au concept de coupe-papier, et également à une technique de production préalable qui fait partie du concept, et qui est au fond une recette. Ainsi, le coupe-papier est à la fois un objet qui se produit d'une certaine manière et qui, d'autre part, a une utilité définie, et on ne peut pas supposer un homme qui produirait un coupe-papier sans savoir à quoi l'objet va servir. Nous dirons donc que, pour le coupe-papier, l'essence - c'est-à-dire l'ensemble des recettes et des qualités qui permettent de le produire et de le définir - précède l'existence; et ainsi la présence, en face de moi, de tel coupe-papier ou de tel livre est déterminée. Nous avons donc là une vision technique du monde, dans laquelle on peut dire que la production précède l'existence.

Lorsque nous concevons un Dieu créateur, ce Dieu est assimilé la plupart du temps à un artisan supérieur; et quelle que soit la doctrine que nous considérons, qu'il s'agisse d'une doctrine comme celle de Descartes ou de la doctrine de Leibniz, nous admettons toujours que la volonté suit plus ou moins l'entendement, ou tout au moins l'accompagne, et que Dieu, lorsqu'il crée, sait précisément ce qu'il crée. Ainsi, le concept d'homme, dans l'esprit de Dieu, est assimilable au concept de coupe-papier dans l'esprit de l'industriel; et Dieu produit l'homme suivant des techniques et une conception, exactement comme l'artisan fabrique un coupe-papier suivant une définition et une technique. Ainsi l'homme individuel réalise un certain concept qui est dans l'entendement divin. Au XVIIIe siècle, dans l'athéisme des philosophes, la notion de Dieu est supprimée, mais non pas pour autant l'idée que l'essence précède l'existence. Cette idée, nous la retrouvons un peu partout: nous la retrouvons chez Diderot, chez Voltaire, et même chez Kant. L'homme est possesseur d'une nature humaine; cette nature humaine, qui est le concept humain, se retrouve chez tous les hommes, ce qui signifie que chaque homme est un exemple particulier d'un concept universel, l'homme; chez Kant, il résulte de cette universalité que l'homme des bois, l'homme de la nature, comme le bourgeois sont astreints à la même définition et possèdent les mêmes qualités de base. Ainsi, là encore, l'essence d'homme précède cette existence historique que nous rencontrons dans la nature.

L'existentialisme athée, que je représente, est plus cohérent. Il déclare que si Dieu n'existe pas, il y a au moins un être chez qui l'existence précède l'essence, un être qui existe avant de pouvoir être défini par aucun concept et que cet être c'est l'homme ou, comme dit Heidegger, la réalité humaine.

Qu'est-ce que signifie ici que l'existence précède l'essence ? Cela signifie que l'homme existe d'abord, se rencontre, surgit dans le monde, et qu'il se définit après. L'homme, tel que le conçoit l'existentialiste, s'il n'est pas définissable, c'est qu'il n'est d'abord rien. Il ne sera qu'ensuite, et il sera qu'il se sera fait. Ainsi, il n'y a pas de nature humaine, puisqu'il n'y a pas de Dieu pour le concevoir. L'homme est seulement, non seulement tel qu'il se conçoit, mais tel qu'il se veut, et comme il se conçoit après l'existence, comme il se veut après cet élan vers l'existence; l'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait. Tel est le premier principe de l'existentialisme. C'est aussi ce qu'on appelle la subjectivité, et que l'on nous reproche sous ce nom même. Mais que voulons-nous dire par là, sinon que l'homme a une plus grande dignité que la pierre ou que la table ? Car nous voulons dire que l'homme existe d'abord, c'est-à-dire que l'homme est d'abord ce qui se jette vers un avenir, et ce qui est conscient de se projeter dans l'avenir. L'homme est d'abord un projet qui se vit subjectivement, au lieu d'être une mousse, une pourriture ou un chou-fleur; rien n'existe préalablement à ce projet; rien n'est au ciel intelligible, et l'homme sera d'abord ce qu'il aura projeté d'être. Non pas ce qu'il voudra être. Car ce que nous entendons ordinairement par vouloir, c'est une décision consciente, et qui est pour la plupart d'entre nous postérieure à ce qu'il s'est fait lui-même. Je peux vouloir adhérer à un parti, écrire un livre, me marier, tout cela n'est qu'une manifestation d'un choix plus originel, plus spontané que ce qu'on appelle volonté. Mais si vraiment l'existence précède l'essence, l'homme est responsable de ce qu'il est. Ainsi, la première démarche de l'existentialisme est de mettre tout homme en possession de ce qu'il est et de faire reposer sur lui la responsabilité totale de son existence. Et, quand nous disons que l'homme est responsable de lui-même, nous ne voulons pas dire que l'homme est responsable de sa stricte individualité, mais qu'il est responsable de tous les hommes. Il y a deux sens du mot subjectivisme, et nos adversaires jouent sur ces deux sens. Subjectivisme veut dire d'une part choix du sujet individuel par lui-même, et, d'autre part, impossibilité pour l'homme de dépasser la subjectivité humaine. C'est le second sens qui est le sens profond de l'existentialisme. Quand nous disons que l'homme se choisit, nous entendons que chacun d'entre nous se choisit, mais par là nous voulons dire aussi qu'en se choissant il choisit tous les hommes. En effet, il n'est pas un de nos actes qui, en créant l'homme que nous voulons être, ne crée en même temps une image de l'homme tel que nous estimons qu'il doit être. Choisir d'être ceci ou cela, c'est affirmer en même temps la valeur de ce que nous choisissons, car nous ne pouvons jamais choisir le mal; ce que nous choisissons, c'est toujours le bien, et rien ne peut être bon pour nous sans l'être pour tous. Si l'existence, d'autre part, précède l'essence et que nous voulions exister en même temps que nous façonnons notre image, cette image est valable pour tous et pour notre époque tout entière. Ainsi, notre responsabilité est beaucoup plus grande que nous ne pourrions le supposer, car elle engage l'humanité entière. Si je suis ouvrier, et si je choisis d'adhérer à un syndicat chrétien plutôt que d'être communiste, si, par cette adhésion, je veux indiquer que la résignation est au fond la solution qui convient à l'hom-

meenschappelijke van Macbeth met Stirner, Nietzsche en Sartre is dat hun eigengerechtigheid en vrijheid gebaseerd is op Gods dood en dat de Godsmoord een fase is in de menselijke ontwikkeling in zijn overwinning op de eigen zwakheid en in zijn odyssee naar de zelfstandigheid - hoe die zelfstandigheid gedragen wordt, verschilt van auteur tot auteur; het zou ons te ver voeren de varianten in het tragische levensgevoel in het atheïsme van Nietzsche en Sartre te onderzoeken en onderling te vergelijken (1). Het 'Jenseits von Gut und Böse' dat Macbeth, Stirner, Nietzsche en Sartre bezielen, is niet Kantiaans, maar theologisch en zou dus 'jenseits von alle Sündigkeit' moeten heten - 'une morale sans péché' wordt het dan, omdat God dood is.

me, que le royaume de l'homme n'est pas sur la terre, je n'engage pas seulement mon cas: je veux être résigné pour tous, par conséquent ma démarche a engagé l'humanité tout entière. Et si je veux, fait plus individuel, me marier, avoir des enfants, même si ce mariage dépend uniquement de ma situation, ou de ma passion, ou de mon désir, par là j'engage non seulement moi-même, mais l'humanité tout entière sur la voie de la monogamie. Ainsi je suis responsable pour moi-même et pour tous, et je crée une certaine image de l'homme que je choisis; en me choisissant, je choisis l'homme"(pp. 17-27).

(1) We keren hier toch nog even naar Sartre terug. In zijn analyses van de spanningsverhouding tussen 'être-en-soi' en 'être-pour-soi' beschrijft hij de menselijke betrachting om zijn contingentie op te heffen: "c'est en tant qu'être qui est ce qu'il n'est pas et qui n'est pas ce qu'il est, que le pour-soi projette d'être ce qu'il est; c'est en tant que conscience qu'il veut avoir l'imperméabilité et la densité infinie de l'en-soi; c'est en tant que néantisation de l'en-soi et perpétuelle évation de la contingence et de la facticité qu'il veut être son propre fondement. C'est pourquoi le possible est pro-jeté en général comme se qui manque au pour-soi pour devenir en-soi-pour-soi; et la valeur fondamentale, qui préside à ce projet est justement l'en-soi-pour-soi, c'est-à-dire l'idéal d'une conscience qui serait fondement de son propre être-en-soi par la pure conscience qu'elle prendrait d'elle-même. C'est cet idéal qu'on peut nommer Dieu. Ainsi peut-on dire que ce qui rend le mieux concevable le projet fondamental de la réalité humaine, c'est que l'homme est l'être qui projette d'être Dieu"(L'Être et le Néant, p. 653). Maar deze goddelijkheid is volgens Sartre een illusie die men moet overwinnen. Over z'n eigen atheïstische overwinning schrijft hij in Les mots (Parijs. Gallimard, 1964): "L'illusion rétrospective est en miettes; martyre, salut, immortalité, tout se délabre, l'édifice tombe en ruine, j'ai pincé le Saint-Esprit dans les caves et je l'en ai expulsé; l'athéisme est une entreprise cruelle et de longue haleine: je crois l'avoir menée jusqu'au bout" (pp. 210-211).

Dat de moord op Duncan tegelijk een Godsmoord is, verder niet alleen 'kwaad' moet genoemd worden, maar ook een 'zonde', is een nieuw element in de immorele actie. In onze ethicologische reflecties willen we hier dan ook nog iets zeggen over de irreversibiliteit van deze zondige daad. We hebben al gesteld dat de immorele actie een subjectieve aangelegenheid is met objectieve componenten. Deze objectiviteit komt natuurlijk tot uiting in de uitvoering die onomkeerbaar is. Nu is deze irreversibiliteit niet de enige onomkeerbaarheid. De onderkenning van het geperverteerde verlangen en van de schuldige vrijheid in de angst is niet minder irreversibel en niet minder een interne en subjectieve uitvoering van de immoraliteit en zondigheid waaraan het zelf zich schuldig maakt. In de situatie en in de deliberatie en al tijdens de uitvoering, maar vóór de fatale dolksteek, is Macbeth schuldig aan de immorele actie die hij ook op zichzelf pleegt. Met de moord op Duncan breidt hij het object van de immorele actie van de interne subjectieve wereld uit tot de externe objectieve wereld. Naast de interne irreversibiliteit is er tenslotte ook de objectieve onomkeerbaarheid van de immorele actie. In de sfeer van de zondigheid betekent dit de uitschakeling van het transcendente gezag waardoor het subject vrij is.

Het belang van de objectiviteit wordt nog meer beklemtoond in de reflectie over de verantwoordelijkheid. In de deliberatie heeft Macbeth al de waarde die Duncan vertegenwoordigt in overweging gebracht. Dit is natuurlijk iets objectiefs en externs, want Duncan staat als sacrale gestalte buiten en boven hem en betekent zoveel dat hij niet is, maar wel zou willen. In de reflectie over de verantwoordelijkheid wordt de spanning tussen subjectiviteit van Macbeth en objectiviteit van de vernietigde waarde opnieuw ter sprake gebracht. Het eerste gevolg van de daad is dat het Transcendente voor hem dood is. Dit wordt verwoord in het metaforencomplex van de vermoorde slaap. De vaststelling van de irreversibele vernietiging, gekoppeld aan de erkenning en onderkenning dat de auteur van die vernietiging het eigen zelf is, is hier als verantwoordelijkheidsbesef het eerste gevolg van de daad. Maar de uitvoering van de immorele beslissing negeert tegelijk ook deze verantwoordelijkheid. Niet alleen theologisch, waarin we de Godsmoord als opheffing van de zondigheid hebben herkend, maar ook ethisch betekent de uitvoe-

ring de opschorting van de redelijkheid en als gevolg hiervan de heerschappij van het geperverteerde verlangen. Aangezien het inzicht in de verantwoordelijkheid toch een redelijke actie moet genoemd worden en de overwinning op de irrationaliteit, dan is de uitvoering de negatie van de verantwoordelijkheid. Dit werd uitgebeeld in de figuur van Lady Macbeth, die niet alleen haar ik van het zelf heeft willen losmaken, maar wiens belangrijkste bijdrage in de materiële uitvoering bestond in het wekken van de indruk dat Duncans bewakers de uitvoerders van de moord zijn, waardoor zij, man en vrouw, vrij worden van schuld. Welnu, als het besef van de verantwoordelijkheid een gevolg is van de daad, dan is dit verantwoordelijkheidsgevoel niet ondubbelzinnig: het wordt tegelijk erkend (Macbeth), en genegeerd (Lady Macbeth). De erkenning van de responsabiliteit mondt uit in de wroeging, die andermaal een interne subjectieve aangelegenheid is met objectieve component. Macbeth weet zichzelf irreversibel verloren (intern-subjectief), omdat hij moedwillig, omwille van de 'vaulting ambition' een voor hem verheven waarde (extern-objectieve component) op een onomkeerbare manier heeft vernietigd. Hij heeft zijn 'Désir métaphysique' door zijn hybris laten perverteren en in plaats van een sacrale ontmoeting met het sublieme heeft hij de godgelijkheid gewild (1). Zijn wroeging manifesteert zich in de na-weeën van

(1) Volgens Emmanuel Lévinas is de ontmoeting asymmetrisch omdat de andere altijd ander blijft. Polanski heeft dit geënceneerd door zijn Macbeth zo voor te stellen dat hij Duncans blik vermijdt. Op die manier is Macbeths moord de bevestiging van Lévinas reflectie in Totalité et Infini: "Autrui qui peut souverainement me dire non, s'offre à la pointe de l'épée ou à la balle du revolver et toute la dureté inébranlable de son 'pour soi' avec ce non intransigeant qu'il oppose, s'efface du fait que l'épée ou la balle a touché les ventricules ou les oreillettes de son coeur. Dans la contexture du monde il n'est quasi rien. Mais il peut m'opposer une lutte, c'est à dire opposer à la force qui le frappe non pas une force de résistance, mais l'imprévisibilité même de sa réaction. Il m'oppose ainsi non pas une force plus grande - une énergie évaluable et se présentant par conséquent comme si elle faisait partie d'un tout - mais la transcendance même de son être par rapport à ce tout; non pas un superlatif quelconque de puissance, mais précisément l'infini de sa transcendance. Cet infini, plus fort que le meurtre, nous résiste déjà dans son visage, est son visage, est l'expression originelle, est le premier mot: 'tu ne commettras pas de meurtre'. L'infini paralyse le pouvoir par sa résistance infi-

de erkenning van een transcendente orde, aangezien hij, onmiddellijk na de moord, in het volle besef van zijn zondige schuld leeft. De negatie van de verantwoordelijkheid, gesymboliseerd in Lady Macbeth, mondt daarentegen slechts in de schaamte uit. In Macbeth staan schuld en schaamte tegenover elkaar; de kritieke criteria zijn in het ethische vlak het verantwoordelijkheidsgevoel dat aanvaard of genegeerd wordt, en in het theologische vlak het inzicht in de draagwijdte van de zonde.

We moeten nog een antwoord geven op de vraag of de immoraliteit slechts actie is. In de aanvang van het eerste hoofdstuk (p. 152) hadden we al die vraag gesteld. We hebben dit toen hypothetisch voorop gesteld, aangezien het niet zo evident is dat de immoraliteit zich uitsluitend in handelingen manifesteert of in de geledingen van het gestructureerde geheel - van handelingen dat uit psychische activiteiten bestaat. Als we aanvaard hebben dat het immorele actieproces, zoals we dat in Macbeth hebben gevonden, toch geen afgesloten geheel is, dan was dat omdat we erkend hebben dat de zich ontwikkelende immorele actie zelf gesitueerd is. De morele situatie, die concreet en intentioneel de moord op Duncan (symbool van de Godsmoord) voorbereidt, ontstaat niet in een omgeving van onschuld, maar in een bestaan waarvan we mogen aannemen dat het niet onschuldig is. De morele situatie met de daaropvolgende deliberatie zijn de concretisering van de schuld binnen een bestaande toestand van schuld, die weliswaar latent of potentieel kan genoemd worden. De immo-

*absoluut
vraag?
of niet?*

nie au meurtre, qui, dure et insurmontable, luit dans le visage d'autrui, dans la nudité totale de ses yeux, sans défense, dans la nudité de l'ouverture absolue du Transcendant. Il y a là une relation non pas avec une résistance très grande, mais avec quelque chose d'absolument Autre: la résistance de ce qui n'a pas de résistance - la résistance éthique. L'épiphanie du visage suscite cette possibilité de mesurer l'infini de la tentation du meurtre, non pas seulement comme une tentation de destruction totale, mais comme impossibilité - purement éthique - de cette tentation et tentative" (p. 173). Wat Macbeth realiseert, is het tegendeel van het volgende: "Dans le face-à-face, le moi n'a ni la position privilégiée du sujet, ni la position de la chose définie par sa place dans le système; il est apologie, discours pro domo, mais discours de justification devant Autrui; celui-ci est le premier intelligible, puisque capable de justifier ma liberté au lieu d'en attendre une Sinngebung ou un sens. Dans la conjoncture de la création, le moi est pour soi sans être causa sui. La volonté du moi s'affirme infinie (c'est-à-dire libre) et limitée, en tant que subordonnée" (Lévinas, o.c. pp. 269-270).

rele actie is dus geënt op een schuldige toestand, zoals zij trouwens ook in de gevolgen een klimaat voor schuldige toestanden creëert. De immoraliteit, zoals we die in Macbeth ontdekken, is dus niet uitsluitend actie, maar is toestand en actie. Er is een gegeven geschiedenis, er is een werkend verlangen, er is de feilbare dimensie, er is de hybris, er zijn de gegeven mogelijkheden en beperkingen. Op al deze toestanden - men kan ook stellen dat al deze gegevens één (heterogene) toestand vormen - werkt een actie in, die een immorele actie kan worden naargelang de materiële en formele hoedanigheden van die actie. De verwerkelijking of actualisering van de gegevenheden is natuurlijk een actie, maar de actie zelf veronderstelt een toestand waardoor uit de geconcretiseerde actie de toestand niet kan worden weggedacht.

In dit besluit willen we nog drie belangrijke dimensies in de antropologie van de immoraliteit beklemtonen: de feilbaarheid, de hybris en de natuur.

Wat is het antropologische basisgegeven waardoor de mens kwaad kan stichten? Of, met Paul Ricoeur, de vraag anders geformuleerd: "quel est (...) le 'lieu' humain du mal, son point d'insertion dans la réalité humaine?" (1). We hebben aan de hand van Macbeth de hele symbolenstructuur van de immorele actie psychologisch en metafysisch kunnen duiden. Maar op een bepaald ogenblik moesten we de fenomenaliteit van het handelingsgeheel doorbreken om naar de genese te peilen van Macbeths immoraliteit (cf. pp. 160 e.v.). Hiermee wilden we nagaan of er voor de moord op Duncan een verklaring te vinden was. Wat wilden de Macbeths? Aristotelisch zouden we kunnen antwoorden met: de volledige zelfontplooiing teneinde de goddelijke autarkie te bereiken en zich te verenigen met de Eerste Beweging (2). Maar in de act van dit metafysische verlangen is iets fout gelopen. Nog steeds in aristotelische termen geformuleerd, zouden we kun-

(1) Paul Ricoeur, Finitude et culpabilité. Deel 1: L'homme failible, p. 11.

(2) Voor het aanwenden van de filosofie van Aristoteles hebben we graag gebruik gemaakt van het boek van J. Verhaeghe, Het mensbeeld in de aristotelische ethiek. Brussel. Verhandelingen van de koninklijke academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België, 1980.

nen stellen dat de 'enérgeia', de werkzaamheid dus (1), van 'le Désir métaphysique', die per definitie geen einde kent en dus niet kan worden afgesloten met een verworven incorporatie van de Transcendentie, precies wel als een 'ergon', als het objectieve af te sluiten resultaat van de werkzaamheid, wordt betracht. Het is alsof zij zeggen dat die autarkie nu eindelijk eens bereikt moet worden en dat aan dit verlangen een einde moet komen. In het verlangen het metafysisch onhaalbare haalbaar maken, is natuurlijk overmoedig (hybris). Het betekent tegelijk de idolatrie van het eigen ik en de perversie van het verlangen. We noemden dit al (cf. supra p. 235) de vermenging van 'le Désir métaphysique' met 'das radikal Böse'. De vraag die we ons hier nu wensen te stellen is: hoe komt het toch dat de mens zijn verlangen zo tragisch laat perverteren? Met Paul Ricoeur poneren we het antwoord: "la faillibilité, c'est-à-dire la faiblesse constitutionnelle qui fait que le mal est possible; (...) par le concept de la faillibilité la doctrine de l'homme s'approche d'un seuil d'intelligibilité où il est compréhensible que par l'homme le mal ait pu 'entrer dans le monde'"(2). Wat wordt onder deze feilbaarheid (3) verstaan? We hoeven hier de studie van Paul Ricoeur niet te hernemen; we beperken ons dus tot zijn belangrijkste conclusies. Aangezien de mens in zijn existentie niet met zijn essentie samenvalt ("le caractère globale de la réalité (ou de la condition) humaine (...) consiste dans une certaine non-coïncidence de l'homme avec lui-même"(4)), neemt hij een intermediaire positie in tussen een gedisproportioneerde 'eindigheid' en 'oneindigheid'. Nu is deze disproportie "la ratio de la faillibilité"(5), "c'est ce rapport qui

(1) Zie in dat verband: Aristoteles, Ethica Nicomachea: "Indien nu de functie van de mens in een activiteit van de ziel bestaat welke overeenkomstig de rede is of niet zonder de rede is, en we haar soortelijk dezelfde noemen hetzij ze zonder meer of op voortreffelijke wijze wordt uitgeoefend, zoals het citerspelen en het goed citerspelen en zo zonder meer in alle gevallen, daar de verhoging van virtuositeit iets is wat bij het werk bijkomt (want het is de taak van een citerspeler de citer te bespelen en die van een goed citerspeler ze goed te bespelen), als dit zo is en we de functie van de mens bepalen als een vorm van leven en wel als de redelijke activiteit en werkdadigheid van de ziel, en als de taak van een goed mens in de juiste en goede uitoefening van van die activiteit bestaat en elke werkzaamheid goed verricht wordt wanneer zij met haar eigen deugd in overeenstemming is, dan

De mens is niet die volle mensheid en hij ervaart maar al te vaak de afwezigheid van die realiteit. Deze negatie is echter tegelijk een kans, een perspectief, de bron voor een project en voor de menselijke opdracht in de communicatie: "L'homme est cette unité plurale et collégiale dans laquelle l'unité de destination et la différence des destinées se comprennent l'une par l'autre"(1), dit in de ervaring van 'j'ai à-être' en 'le défaut d'être-par-soi'. In deze spanningsverhouding tussen verlangen en negatie is de mens een broos wezen, iemand die weet dat hij beperkt is. "Cette limitation, c'est l'homme même. Je ne pense pas directement l'homme, mais je le pense par composition, comme le 'mixte' de l'affirmation originaire et de la négation existentielle. L'homme, c'est la Joie du Oui dans la tristesse du fini. Ce 'mixte' nous est apparu comme la progressive manifestation de la faille qui fait de l'homme, médiateur de la réalité hors de lui-même, une médiation fragile pour lui-même"(2).

Vervolgens stelt Paul Ricoeur zich de vraag: indien het vermogen te feilen te vinden is in de broosheid van ^{de}mediatie in haar concrete manifestaties, in welke zin is dan deze broosheid het vermogen te feilen? Hier botsen we andermaal op het mysterie van het kwaad. Men kan gewagen dat er zich een gelegenheid voordoet waardoor de mens minder weerstand biedt. Men kan nog andere banaliteiten vertellen, maar men moet toegeven dat er zich een opening voordoet tussen mogelijkheid en realiteit van het kwaad: "il y a un écart, un saut: c'est toute l'énigme de la faute"(3). De filosofie staat hier machteloos: in de antropologie komt ze aan het kwaad niet toe, in de ethiek komt ze te laat. Het kwaad moet als een mogelijkheid gezien worden, gepostuleerd; of geïnterpreteerd worden, geduid in de gestalten van de wereld. Het kwaad laat zich niet 'in statu nascendi' grijpen; zelfs in onze hermeneuse van Macbeth hebben we alle moeite om de 'locus' van het kwaad aan te duiden en afgezien van de ruime afbakingen kunnen we niet beweren dat we deze oorsprong van het kwaad ondubbelzinnig aan de oppervlakte hebben gebracht. Het onderzoek blijft door de aard van zijn 'object' dub-

(1) Ibidem, p. 154.

(2) Ibidem, p. 156.

(3) Ibidem, p. 158.

belzinnig en is, zoals Ricoeur opmerkt, tekenend voor de realiteit van het kwaad: "Le hiatus de méthode entre la phénoménologie de la faillibilité et la symbolique du mal ne fait ainsi qu'exprimer le hiatus dans l'homme même entre faillibilité et faute"(1). In de bijdrage van Paul Ricoeur vinden we echter wel een formulering die onze duiding van de tragiek van Macbeth meer filosofische consistentie verleent. Als de Franse filosoof schrijft "que la disproportion de l'homme est la possibilité du mal au sens où toute défection de l'homme reste dans la ligne de sa perfection"(2). Dat wil zeggen dat de mens kwaad sticht tegen de achtergrond van zijn verlangen, met andere woorden in de mate dat zijn feilen een falen van zijn zijn is: "une destitution (qui) renvoie à la constitution de l'homme; (une) dégénérescence (qui) se fonde sur une 'génération à l'existence' - sur une 'génésis eis ousian' - pour parler comme le Philèbe de Platon.(...) l'originnaire est donc l'original, le paradigme à partir duquel je peux engendrer tous le maux, par une sorte de genèse en pseudo (au sens où la pathologie parle de troubles en hyper -, en hypo -, ou en para -); l'homme ne peut être mauvais que selon les lignes de force et de faiblesse de ses fonctions et de sa destination"(3). Wat Macbeth doet is niet te begrijpen zonder zijn verhouding tot en de betekenis van Duncan te begrijpen. Duncan is Macbeths model en doorheen Duncan moeten we Macbeths zonde duiden. We hebben dat in onze hermeneuse ook gedaan: in de moord steekt de idee van wie vermoord wordt; God is geïmpliceerd in de Godsmoord - zoals trouwens in elk atheïsme. Duncan is het sacrale model van hetgeen Macbeth verlangt, maar zijn verlangen heeft zich in zijn feilbaarheid geperverteerd. "Le mal de faute renvoie intentionnellement à l'originnaire; mais en retour cette référence à l'originnaire constitue le mal comme faute, c'est-à-dire comme écart, déviation. Je ne peux penser le mal comme mal qu' 'à partir' de ce dont il déchoit. Le 'à travers' est donc réciproque d'un 'à partir de'; et c'est ce 'à partir de' qui autorise à dire que la faillibilité est la condition du mal, bien que le mal soit le révélateur de la faillibilité"(4).

(1) Ibidem, p. 159.

(2) Ibidem, p. 159.

(3) Ibidem, pp. 159-160.

(4) Ibidem, p. 160.

Een tweede antropologisch basisgegeven dat met de voltrekking van het kwaad van Macbeth onlosmakelijk verbonden is, is de hybris. De overmoed is die gesteldheid waarin men de eigen grenzen overschrijdt. In het verlengde van wat we bij Ricoeur over de feilbaarheid hebben vernomen, moeten we ook de hybris ter sprake brengen. Als we slechts kunnen zondigen tegen de achtergrond van 'la destination métaphysique' dan is het verlangen, waarin precies het sublieme betracht wordt (zonder het te veroveren), de unieke gelegenheid om in zonde te vallen. Niet dat verlangen noodzakelijk tot zonde leidt, maar het verlangen biedt de meeste kans om zich in de zonde te storten, omdat het juist de grenzen van de eigen mogelijkheden aftast. Hoe groot is dan ook niet de verleiding om die grenzen dan te overschrijden? We hebben gezien dat de Macbeths door de verzoeking van de demonen in verwarring worden gebracht teneinde hun spirituele positie grotere duidelijkheid te verlenen. In hun vrijheid - de verleiding is de uitdaging aan de vrijheid - hebben zij de overmoedige stap gezet en bijgevolg hun verlangen geperverteerd. Maar waarom toch die hybris? zo kunnen wij ons hier nu weer afvragen. In zijn boek De verdeelde mens komt Wouter Oudemans ^{tot} de vaststelling dat het menselijke bestaan zonder hybris niet voorstelbaar is. In elk levensproject en in alle levensvormen wordt de mens in zijn draagkracht uitgedaagd om zijn wedervaren te verwerken. Maar elk respons op het wedervaren is getekend door hybris omdat men hoopt het wedervaren aan te kunnen. Aan dit wedervaren komt echter nooit een einde en onze ultieme realiteit is de dood. Bijgevolg kan, in de visie van Oudemans, de mens nooit zichzelf worden en blijft hij verdeeld. Ook deze verdeeldheid behoort tot ons wedervaren en nu is het typisch voor de mens dat hij, beperkt in ^{zijn} openstaan voor wedervaren, langs dit wedervaren van die verdeeldheid tracht heen te leven (1). De mens wordt "én door de verdeeldheid én door de verhulling ervan" bepaald, met als gevolg "dat er ogenblikken zijn waarin we beseft kunnen hebben, zowel van onze verhevenheid als van onze geringheid, en dat die ogenblikken geen psychologische gebeurtenissen zijn die slechts op contingente

(1) Th.C.W.Oudemans, De verdeelde mens. Ontwerp van een filosofische antropologie, p. 255.

wijze verbonden zijn met de gewone stroom van het leven, maar mede bepalend zijn voor de aard ervan"(1). Wat is de betekenis van de hoop in dit alles? Wars van elke religieuze connotatie ziet Oudemans in de hoop slechts irrealisme. De hoop is, zoals de vrees overigens, iets dat "ons afhoudt van het besef van onze toestand (...). Hopen gaat in tegen iedere realiteitszin, en is als zodanig teken van de menselijke geringheid, maar is toch ook een teken van onze grandeur, want het is uitdrukking van het menselijk vermogen om langs de verdrukking van bestaand en toekomstig wedervaren heen te leven. Hoewel we onszelf niet kunnen worden, omdat we door ondoorzichtigheid, schuld en lijden worden bepaald, blijven we verkeren in de hoop op het goede leven, ook al bevindt zich daar hybris in: niet alleen zullen wij, als verantwoordelijke en redelijke mensen, gedwongen zijn om de blinde hoop uit te geven voor een ~~redelijke~~ verwachting, ook blijft die hoop verhullend. Het lijkt of we langs het wedervaren zouden kunnen blijven heenleven, maar van tijd tot tijd zal de werkelijkheid er doorheen breken, en de hoop doen omslaan in besef van de werkelijkheid. Uit dat besef komt geen nieuwe beheersingsmacht voort, en evenmin grotere draagkracht, uit de realiteitszin kunnen slechts nieuwe hoop en nieuwe wanhoop voorkomen"(2). In dit perspectief begeleidt de hybris het hele menselijke wedervaren omdat zowel het dragen van dit wedervaren als het verhullend ontwijken ervan een manifestatie is van het doorbreken van een aan de mens gestelde maat. Oudemans omschrijft de hybris als volgt: "Onze hybris betreft de menselijke levensvorm als eenheid van ingrijpen en ondervinden: zij bestaat niet alleen hierin dat wij moeten menen dingen te kunnen doen die onze macht te boven gaan, en dingen te weten die onze logos te boven gaan, maar ook daarin dat wij moeten menen dingen te kunnen dragen, die onze draagkracht te boven gaan. Deze laatste vorm van hybris is vaak het gevolg van het besef van de onmogelijkheid der zelfvergoddelijking: sommigen erkennen de hybris van het activisme, maar menen dat wij ons aan de zelfvergoddelijking kunnen onttrekken door te leren leven met onze eindigheid. De zelfverhoging keert dan terug in de gedachte

(1) Th.C.W.Oudemans, o.c. p. 256.

(2) Ibidem, p. 257.

fred telat

dat de mens zijn geringheid op zich kan nemen, of in ieder geval: gelaten kan laten zijn. Ook deze hybris is onvermijdelijk: wanneer we geconfronteerd worden met onvermijdelijk en onverwacht wedervaren, kunnen we ons slechts aan de macht daarvan ontworstelen, wanneer we menen het te kunnen verdragen. Maar deze hybris wordt overbodige hybris, wanneer ze niet van tijd tot tijd omslaat in het besef van de geringheid van de menselijke draagkracht, die met het wedervaren-bij-uitstek geen raad weet, omdat wij als behoeftige mensen nu eenmaal niet zonder bescherming kunnen (en het zoeken van veiligheid is toch steeds oneigenlijk, omdat een doorbraak door onverwacht wedervaren er niet door wordt uitgesloten)"(1). In deze visie is het dan ook te begrijpen "dat de tragiek behoort tot de aard van ons leven, maar toch ons bestaan niet continu bepaalt, doch alleen in momenten die toch mede de betekenis van het leven uitmaken"; een deel van de tragiek in het leven bestaat hierin "dat wij de betekenis van die tragiek niet tot ons kunnen laten doordringen; dat blijkt bij voorbeeld hierin dat wij niet kunnen leven met onze sterfelijkheid, en deze wel moeten vergeten, al hoort hij bij het leven, en dat we de betekenis van het verlaten-worden door de ander, met wie wij verbonden zijn, niet werkelijk kunnen beseffen, en zelfs in de schijn van verwerking, die in feite habituering is, nog verder vergeten"(2).

Is de hybris wel zo onvermijdelijk als Oudemans voorstelt en, toegepast op de Macbeths, is de grensoverschrijding in de verleiding tot zelfvergoddelijking zo vanzelfsprekend? In een antropologie die zich op de dialektiek van wedervaren en draagkracht toespitst, is dit wellicht onvermijdelijk. Wij zijn echter niet zo vlug geneigd de kring zo eng te sluiten. De beleving van '*le Désir métaphysique*' is volgens ons een bres in de hybris (3), ofschoon we heel goed weten dat die beleving zeker niet altijd onvermengd is. Hoedanook de hybris is niet totaal en een antropologie van de hybris en de verdeeldheid kan, zoals trouwens ook Ricoeurs fenomenologie van de feilbaarheid, enkele voorwaarden schetsen tot de zondige grensoverschrijding, waardoor we tot een groter begrijpen komen, maar vertelt ons niet dat de stap met zekerheid geschiedt en waarom die stap al-

(1) Ibidem, p. 250

(2) Ibidem, p. 256.

(3) Zie Lévinas' Totalité et Infini.

dus gezet wordt. Andermaal ontsnapt het kwaad ons, zelfs in een analyse waarbij we het feitelijke gebeuren, zoals in Macbeth, van heel nabij hebben kunnen volgen. Het is echter helemaal niet toevallig dat het drama ons hiaten laat zien in de beslissing om Duncan te vermoorden. Maar destemee laten Shakespeare en Polanski ons de feilbaarheid en de hybris aanvoelen en laten zij ons de resultaten van feilen en overmoed zien. In de termen van Oudemans: een gelaten draagkracht jegens het wedervaren van het metafysische verlangen leek niet mogelijk; ze verleiden zichzelf ertoe ^{om} om dit wedervaren van de verdeeldheid heen te leven, het sublieme te roven en te incorporeren teneinde de sterfelijkheid onder de Transcendentie te overwinnen. Antropologisch wordt het, binnen een bepaald referentiekader zoals dat van Oudemans, begrijpelijk dat men dat alles kan wensen. Er is echter geen verklaring dat de mens effectief zoals Macbeth (of zoals zovele anderen) handelt. Hier blijven we met het mysterie van het kwaad geconfronteerd.

Het derde basisgegeven dat we hier ter sprake moeten brengen, is de natuur. Het is én een antropologisch én een metafysisch begrip. In eerste instantie is de natuur of de Natuur in deze tragedie ontegensprekelijk een metafysische realiteit. De Natuur is het woord om de fundamentele en essentiële en dus voor de hand liggende orde aan te duiden. Het is het Zijn dat alles reguleert en waaraan de mens in eerbied en ootmoed ondergeschikt leeft - althans als hij niet rebelleert of revolteert. Het is de kosmische orde die over de wereld regeert en waaraan de mens als redelijk wezen participeert - althans als hij redelijk wil zijn en deze wil voltrekt. Er is echter meer. Het feit dat de mens kan rebelleren en iets anders dan het redelijke kan willen, brengt mee dat er ook iets onredelijks bestaat dat aan de ordelijke natuur ontsnapt. We moeten dus een onderscheid maken tussen Natuur als kosmisch of ordend beginsel en de menselijke natuur die tegen de Natuur kan ingaan. Ons thema is bijgevolg niet uitsluitend metafysisch, maar ook antropologisch. Dit speelt een rol in een soort metafysisch dualisme. Enerzijds hebben we de Natuur als beginsel van de regulerende orde, gepersonifieerd in Duncan en gesymboliseerd in het rustige hart of in de helende

de angst
 al rond!

natuur
 welk
 steun

volkomen
 in
 de
 wereld

valt dit
 kwaad

slaap (1). Maar anderzijds is er een anti-natuur die vormverwoestend tegen de redelijke wereld kan ingaan. Dit vinden we in de kosmische metaforisatie terug: naargelang de context kan de nacht zowel rust als onrust betekenen. Men hoeft het kwaad helemaal niet buiten-menselijk te ontologiseren. De metafysische 'krachten' die Macbeth of zijn vrouw oproept, zijn beelden waarmee wordt aangeduid dat de mens zijn natuur zo kan aanwenden dat hij de Natuur erin verstoort. Als Ricoeur de begrippen gebruikt 'destitution' en 'dégénérescence' dan is dit hier van toepassing op de anti-natuur in de zin dat de mens in zijn vrijheid er als het ware in slaagt zijn natuur van een stuk Natuur te beroven of zijn natuur aan de Natuur onttrekt. Als de mens in de christelijke theologie 'creatio ex nihilo' is, dan is het oproepen van de tegen-natuur, bijvoorbeeld door Lady Macbeth in 11.a., een zichzelf beroven van het creatuurlijke en een terugkeer naar het niets, een tenderen naar niet-zijn. Dat de mens daartoe in staat is, behoort tot zijn vrijheid. Het kwaad is een zijnswijze van de vrijheid en als redelijk wezen is hij in staat tot de omkering van zijn eigen redelijkheid. Het behoort nu tot Shakespeares en Polanski's metaforische zeggenskracht om als het ware de menselijke 'Hang zum Bösen' een equivalentie in de wereld te verlenen. De natuur van de wereld zou gestalten kennen die tegen de Natuur ingaan. Er moet echter aan toegevoegd worden dat deze natuur de menselijke vrijheid en het zelfbewustzijn van de mens nodig heeft om in het plan van de zonde te passen. Het 'kwaad in de natuur van de wereld' is dan een mogelijkheid die aan de mens gehoorzaamt, wat niet kan gezegd worden van de Natuur als het beginsel van de kosmische orde. De zondige mens is daarom een manipulator, een magiër van de krachten; als Godsmoordenaar zal Macbeth dan ook de hele wereld willen beheersen. vanuit een vermogen dat vormverwoestend tegen de Natuur en tegen zijn eigen creatuurlijkheid ingaat. Deze kracht is als het ware het niets dat hij in zijn creatuurlijkheid behouden heeft. De angst van Macbeth (cf. S.d.) is de angst voor dat andere in hem

(1) Vgl. in dat verband: L.C.Knights, Explorations. Essays in Criticism mainly on the Literature of the Seventeenth Century. London. Chatto & Windus, 1946, pp. 33-34; L.C.Knights, Some Shakespearean Themes, pp. 113 e.v.; A.P.Rossiter beklemtoont in Angel with Horns een expliciet theïstisch karakter van 'Nature', cf. o.c. p. 212.

en in de wereld; en datgene wat Lady Macbeth in 11.a., zowel in haarzelf als uit de wereld oproept, is eveneens dit andere dat in staat is het creatuurlijke in de mens te verwoesten. Metafysisch gesproken is de mens dus een wezen dat zich kan verminken en verwoesten.

In de geschiedenis van het speculatieve denken over goed en kwaad moeten we wellicht in eerste instantie bij Schelling aankloppen om een poging te vinden de verhouding tussen natuur en vrijheid, tussen het creatuurlijke en het kwaad te synthetiseren. Wat Shakespeare in het begin van de zeventiende eeuw in zijn kunst heeft ver-taald, heeft Schelling in het begin van de negentiende eeuw trachten te conceptualiseren: "Die allgemeine Möglichkeit des Bösen besteht (...) darin, dass der Mensch seine Selbstheit, anstatt sie zur Basis, zum Organ zu machen, vielmehr zum Herrschenden und zum Allwillen zu erheben, dagegen das Geistige in sich zum Mittel zu machen streben kann. Ist in dem Menschen das finstre Prinzip der Selbstheit und das Eigenwillens ganz vom Licht durchdrungen und mit ihm eins, so ist Gott, als die ewige Liebe, oder als wirklich existierend, das Band der Kräfte in ihm. Sind aber die beiden Prinzipien in Zwietracht, so schwingt sich ein anderer Geist an die Stelle, da Gott sein sollte; der umgekehrte Gott nämlich; jenes durch die Offenbarung Gottes zur Aktualisierung erregte Wesen, das nie aus der Potenz zum Aktus gelangen kann, das zwar nie ist, aber immer sein will, und daher, wie die Materie der Alten, nicht mit dem vollkommenen Verstande, sondern nur durch falsche Imagination (*λογισμῶ νόθῳ* - Timaeus 52b) - welche eben die Sünde ist - als wirklich erfasst (aktualisiert) werden kann; weshalb es durch spiegelhafte Vorstellungen, indem es, selbst nicht seiend, den Schein von dem wahren Sein, wie die Schlange die Farben vom Licht, entlehnt, den Menschen zur Sinnlosigkeit zu bringen strebt, in der es allein von ihm aufgenommen und begriffen werden kann. Es wird daher mit Recht nicht nur als ein Feind aller Kreatur (weil diese nur durch das Band der Liebe besteht) und vorzüglich des Menschen, sondern auch als Verföhrer desselben vorgestellt, der ihn zur falschen Lust und Aufnahme des Nichtseienden in seine Imagination lockt, worin es von der eignen bösen Neigung des Menschen unterstützt wird, dessen

Auge, unvermögend, auf den Glanz der Göttlichen und der Wahrheit hinschauend, standzuhalten, immer auf das Nichtseiende hinblickt. So ist denn der Anfang der Sünde, dass der Mensch aus dem eigentlichen Sein in das Nichtsein, aus der Wahrheit in die Lüge, aus dem Licht in die Finsternis übertritt, um selbst schaffender Grund zu werden, und mit der Macht des Centri, das er in sich hat, über alle Dinge zu herrschen. Denn es bleibt auch dem aus dem Centro gewichenen immer noch das Gefühl, dass er alle Dinge gewesen ist, nämlich in und mit Gott; darum strebt er wieder dahin, aber für sich, nicht wo er es sein könnte, nämlich in Gott. Hieraus entsteht der Hunger der Selbstsucht, die in dem Mass, als sie vom Ganzen und von der Einheit sich lossagt, immer dürftiger, armer, aber eben darum begieriger, hungriger, giftiger wird. Es ist im Bösen der sich selbst aufzehrende und immer vernichtende Widerspruch, dass es kreatürlich zu werden strebt, eben indem es das Band der Kreatürlichkeit vernichtet, und aus Übermut, alles zu sein, ins Nichtsein fällt"(1). Al onze ethicologische thema's, geformuleerd naar aanleiding van onze hermeneuse van Macbeth, komen in dit Schelling-citaat, dat een soort synthese is van een lange analyse, aan bod: vooral denken we aan de omkering die de mens in zichzelf kan bewerkstelligen waardoor hij zich van zijn essentie, Natuur of zelfs 'affirmation originaire' afwendt om in zijn hybris of overmoed zichzelf ^evergoddelijk^Ler door alles te willen zijn. Er is heel wat gemeenschappelijkheid terug te vinden in de volgende gedachte van een Macbeth-commentator: "Macbeth's impulsion (rather than his decision, as an ambitious man would feel it) to assert his pattern on the world: to make Macbeth Scotland. Instead, he finds he has made Scotland Macbeth: his damned soul has infected a whole country, even the whole universe"(2). Dat dit tenderen naar het niets in het kwaad een weg wordt naar het totale niets, dat zullen we in de ontledingen van de rest van Macbeth in het volgende hoofdstuk kunnen bevestigen.

(1) F.W.J.Schelling, Über das Wesen der menschlichen Freiheit. Stuttgart. Reclam, 1974 (1809), pp. 107-109.

(2) Rossiter, o.c. p. 211. Dit citaat moet men ook zien tegen de achtergrond van Rossiters stelling: "In Shakespeare's ethical symbolism, the macrocosmic universe, controlled by the unifying spirit of God, is imaged (...) in the State, controlled

H o o f d s t u k t w e e : A N A T O M I E V A N D E
H Y B R I S E N V A N D E M E T A F Y S I S C H E
R E V O L T E

"I will not yield,
 To kiss the ground before young Mal-
 colm's feet,
 And to be baited with the rabble's
 curse. (...)
 Yet I will try the last"
 Macbeth

Binnen zijn schuldig bestaan heeft Macbeth, samen met Lady Macbeth, een concrete schuld geactualiseerd. Deze actualisering hebben we de immorele, ja zelfs zondige actie genoemd, geënt op een schuldige toestand. Deze actie heeft echter ook een nieuwe toestand gecreëerd die in het verlengde ligt van de uitvoering van de moord op Duncan. De gevolgen van deze daad kunnen nu, zoals al eerder opgemerkt, niet beperkt worden tot het verantwoordelijkheidsgevoel en de culpabiliteitsreacties, of de afweer ervan. Er zijn meerdere gevolgen die echter niet tot de onmiddellijke reacties op de uitvoering behoren. Deze laatste hebben we al eerder besproken; de gevolgen op langere termijn hebben we tot nu uitgesteld.

Anatomie van een mislukken

In deze paragraaf willen we ingaan op de ethicologische betekenis van het slagen en het falen.

Het beoogde gevolg van de ook subjectief-intern betwiste actie was niet alleen de Godsmoord, maar vooral de almacht, de absolute vrijheid en wat ermee samenhangt - we mogen gewagen van een onsterfelijkheid en een godgelijkheid. Kunnen we nu

by the King seen as divine; and in the microcosm Man, whose ruling power holds in difficult subjection its lawless and passionate undercurrents. It follows that the release of these mysterious and horrifying forces which strike at the illusion or faith that holds the State together as an organic whole, disturbs the complete order of all nature" (p. 212).

*Macbeth is
in vergen
nake van*

stellen dat de Macbeths in hun opzet geslaagd zijn? Ja en neen. Het opzet is effectief geslaagd als we ons met de vaststelling tevreden stellen dat we Macbeth hebben zien kronen. Hij is dus koning geworden en dat was de gestalte waarin hij zijn autarkie wou bereiken. En toch is dit koningschap geen succes geworden, omdat de verkregen vorm de facto niet aan het oorspronkelijke verlangen beantwoordde. Een koningschap zelf is niet voldoende om aan God gelijk te worden of om de Transcendentie te incorporeren. Het komt er, symbolisch uitgedrukt, ^{of ook} het koningschap in zijn absoluutheid te behouden. Om de ethicologische betekenis van deze strijd voor het behoud van zo'n koningschap te ontdekken, zullen we de voor de Macbeths nieuw geschapen toestand, die op zijn beurt een aantal nieuwe immorele acties zal genereren, moeten beschrijven. Voordien echter zullen we toch nog eens bondig moeten terugkeren naar de oorspronkelijke toestand. Immers, op welke manier de Macbeths gefaald hebben, zullen we hun nieuwe toestand moeten bekijken in het licht van de oorspronkelijke doelstelling.

a) de oorspronkelijke doelstelling

Elke actie die een morele en spirituele crisis veroorzaakt, dat wil zeggen het subject dwingt tot een fundamentele keuze inzake ultieme waarden, staat in functie van een doel en van een strategie om het doel te bereiken. Voor de Macbeths was het oorspronkelijke doel dubbelzinnig: het metafysische verlangen werd geperverteerd in een begeerte naar het absolute koningschap als godgelijkheid. Essentieel, niet accidenteel, was echter de strategie die erin bestond Duncan als de Godsgestalte op een daarvoor geschikt ogenblik te vermoorden. We hebben echter in onze anatomie van de immorele actie opgemerkt dat de morele en spirituele crisis zich al manifesteerde met deze Godsmoord die, in tegenstelling tot het metafysische verlangen, object was van een morele deliberatie. De Macbeths hebben zich niet de vraag gesteld of het absolute koningschap als de toe-eigening van de Transcendentie een legitieme begeerte was. Voor Macbeth lagen er veel mogelijkheden open, maar alles wordt anders door de pervertering van het verlangen en de Godsmoord die er onlosmakelijk mee verbonden is. Het doel van het koning-

doel
wordt
aanvaard
met gevolg

het negen
te nemen
verm
een
odwornol
is zijn

schap leek legitiem, zeker als we dat zouden interpreteren als een 'imitatio' in de zin van de navolging van Duncans deugden zonder de overmoedige wens zich volledig met die sublieme Duncan te identificeren. Maar de navolging wordt geperverteerd als Macbeth meent dat hij Duncan moet vervangen. De moord staat hier dan in functie van de zelfvergoddelijking. Dat hoeft natuurlijk niet. Men kan zich immers voorstellen dat Macbeth naar het koningschap verlangt, zoals Banquo trouwens naar het koningschap van zijn kinderen verlangt, zonder hiervoor een vuil spel te spelen. Men kan zich eveneens voorstellen dat Duncan dit verlangen kent en er wil aan tegemoet komen. Hij kon Macbeth voor zijn heldendaden op het slagveld belonen met de genadevolle benoeming (het goddelijke geschenk) tot Prince van Cumberland. Binnen de interpretaties die we hebben uitgewerkt, komen we echter tot de vaststelling dat dit verlangen tot een vormverwoestend, anti-creatuurlijk begeren werd omgebogen. Dat behoorde ook tot de mogelijkheden. Banquo, die blijkbaar weet wat verlangen en begeren is, heeft die mogelijkheden onderkend (cf.: 6.c./I.3.120b-122a, 123-126). Banquo wil in de eerste plaats Macbeth waarschuwen om niet in de val te lopen van de listen van het eigen noodlottige begeren. Maar tegelijk waarschuwt hij toch voor de mogelijkheid dat het spelen met de gedachte van de almacht een valstrik zou zijn. De waarschuwing is helemaal niet precies en ontspruit eerder vanuit een vermoeden dan vanuit een zekerheid. Als we met Irving Ribner de interpretatie delen (1) dat Banquo de symbolische uitdrukking is van een aspect van Macbeth, dan moeten we Banquo's argwaan als een vorm van interne kritiek beschouwen voor de eigen argeloosheid in het laten oplaaien van de begeerte. De waarschuwing moet gezien worden als een vraag om waakzaam te staan voor de omstandigheden die het geperverteerde verlangen en de wilde verbeelding over de almacht in alle hevigheid zouden doen losbarsten. Banquo (of de interne zin voor menselijkheid) wil er hem attent op maken de eigen grenzen niet te overschrijden. Maar Macbeth is niet echt gevoelig voor de waarschuwing tegen de hybris, in-

tegendeel. Hij begeeft zich in een reflectie die in de angst voor het vreemde schuldige ik uitmondt (I.3.130-142). Macbeth staat helemaal niet wantrouwig tegenover de pervertering van zijn verlangen; hij verliest zich immers veel te vlug in de angst voor de middelen die hij al klaar heeft om het niet-bekritiseerde begeren te bevredigen. De moord is als dusdanig niet het einddoel; het is echter ook niet het beangstigende middel, maar het huiveringwekkende beginpunt. Mogen we nu niet stellen dat de aandacht voor het middel de draagwijdte van het doel heeft geanticipeerd? De angst die Macbeth ontdekt als hij beseft dat hij beschikbaar is voor moord, dringt het eigenlijke doel, de almacht, op de achtergrond en legt het tegendeel bloot: de huiveringwekkende leegte van de metafysische eenzaamheid en hulpeloosheid na het wegvallen van het transcendent gezag, na de dood van de Vader. Het mag een raadsel heten dat een mens dat wil. Dat Macbeth in deze situatie terecht gekomen is menen we te begrijpen: in zijn feilbaarheid heeft de hybris het verlangen geperverteerd om alles te worden. Dit is niet uniek. Als we aannemen dat Macbeth de Adam, de exemplarische mens, is, moeten we dan niet inzien dat iedereen zo'n koningschap wil? Dit zou onze latente begeerte zijn en zou ongebreidelde vormen aannemen op het ogenblik dat we ons voorstellen dat het tot de reële mogelijkheden behoort. Maar betekent het spelen met de gedachte van de eigen almacht niet al een soort omgang met de duivel? Als Macbeth al zo verblind is dat hij de uitdaging van de demonen niet redelijk weet te verwerken - iets waarin Banquo wel slaagt - en bijgevolg gaat denken dat de almacht binnen de grenzen ligt van de eigen mogelijkheden, dan is voor hem de verleiding niet meer zo groot om uit te zien naar een middel om die mogelijkheden in werkelijkheid om te zetten. Maar waarom ziet Macbeth het illusoire van die werkelijkheid niet in? In een zekere zin moeten we de hypothese verdedigen dat Macbeth niet alleen door de Weird Sisters werd uitgedaagd, maar dat hij door de dichte nabijheid van Duncan zichzelf verschalkt heeft. De sacraliteit van Duncans koningschap is in Macbeths gemoed een ambivalente aangelegenheid. Op welke manier is dit koningschap na te streven? Het is tegelijk een gestalte tot wie men zich richt en naar wie men verlangt, maar

Maar
heeft
S

110

tegelijk ook een object van begeerte. Het koningschap, de almacht, is aanlokkelijk, en wordt gelegitimeerd als het de gestalte kan aannemen van een subliem voorbeeld. Macbeth heeft zo'n duidelijk voorbeeld: Duncan. Zoals we al hebben gesteld, is de begerigheid naar de almacht de pervertering van het verlangen om te zijn zoals Duncan. Het voorbeeld van Duncan maakt in de ogen van Macbeth de almacht aanvaardbaar en niet alleen aanlokkelijk. Duncan is goed en rechtvaardig; hij is de garantie van de orde. Goedheid en rechtvaardigheid zijn in hun absolute eigenschappen van de goddelijke almacht en in hun eendigheid deugden van de mens. Waarom niet zoals Duncan willen zijn? Polanski toont ons een briljant, goed en rechtvaardig man, iemand die de anderen vertrouwen weet te schenken, ofschoon hij door deze vertrouwelingen kan bedrogen worden - dit is de almacht van de generositeit. Ook zijn tegemoetkoming om zich bij zijn vazallen te laten uitnodigen, is een teken dat hij het tegendeel van de eenzelligheid is. Dit voorbeeld van de almacht krijgt Macbeth voorgespiegeld en naar dit voorbeeld gaat zijn verlangen uit. Maar met de configuratie van Lady Macbeth krijgen we de profilering van de pervertering van het verlangen. Haar motief is een tweevoudige vorm van macht zonder generositeit. Eerst en vooral verbindt ze het koningschap met een absolutistische macht. De aanduiding hiervan is in de Polanski-vertolking uiterst summier, maar niettemin aanwezig; eerder impliciet en verdrongen dan expliciet en duidelijk. De enige aanduiding vinden we in 31.a., in de scene van het slaapwandelen. Lady Macbeth zegt: "What need/we fear who knows it, when none can call our power/to accompt?" (V.1.35b-37a). In de oorspronkelijke Shakespeare-tekst zijn er nog een paar andere aanduidingen: "Which shall to all our nights and days to come/Give solely sovereign sway and masterdom" (I.5.69-70); zie ook: "Would 'st thou have that/which thou esteem'st the ornament of life" (I.7.41b-42). Het is eigenlijk wel jammer dat Roman Polanski en Kenneth Tynan deze twee korte passages in hun film-'découpage' niet hebben behouden; hiermee is een meer overtuigende motivatie voor Lady Macbeths ambitie en een ondersteuning van haar symbolische betekenis toch minstens gedeeltelijk weggevallen. Gelukkig niet volledig; dank zij het behoud van V.1.35b-37a in

een jammer
Polanski
mypele

31.a. is het motief van de begerige almacht toch bewaard gebleven. Er is echter nog een tweede machtsmotief dat in Lady Macbeths ambitie een heel grote rol speelt: zij wil in Macbeth een krachtige, machtige en sterke persoonlijkheid zien en hiervoor zijn het koningschap en de 'gelukkige' omstandigheden om dit langs de vlugste weg te bereiken de geschikte omstandigheden om die macht te ontwikkelen en om die te laten blijken. Bijna alle overwegingen van de Lady die met de moord te maken hebben, gaan die richting uit. Al om te beginnen met: "Yet I do fear thy nature:/It is too full o'th'milk of human kindness," enzovoort (8.c./I.5.16b-22a). Almacht en de gelegenheid om die almacht reeds door moord te demonstreren, vormen de manifestaties van de krachtige zelfaffirmatie en eigengerechtigheid. Als we nu blijven aanvaarden dat Lady Macbeth een deelpersoonlijkheid is van de mens Macbeth, dan staat naast het verlangen naar het sublieme en het rechtvaardige, het serene en het genereuze, ook nog de begerigheid naar de macht en de zelfaffirmatie. Het is trouwens deze zelfaffirmatie, deze hybris, die alle twijfels moet overwinnen, die de kern uitmaakt van de grensoverschrijding, van het geperverteerde verlangen dat Lady Macbeth personifieert. Dit is de kern van de zondige betrachting omdat zij als zelfaffirmatie tegen de eigen Natuur in de natuur in (cf.: "Yet I do fear thy nature") de andere wenst te doden. Deze innerlijke strijd voor de doorslaggevende impuls van de zelfaffirmatie in de deliberatie tot de moord vinden we heel scherp getekend in de dialoog tussen Macbeth en Lady Macbeth in 12.e. f. en h; daar in het laatste dispuut vooraleer Macbeth onder de emotionele chantage van zijn vrouw begeeft. Het gevolg kennen we: ze vermoorden hun sublieme koning, deze sacrale gestalte van de genereuze almacht; het beleven van Duncans leven werd omgebogen in het roven van Duncans leven. Het hebben haalde het op het zijn. Het hebben zullen ze nu trachten te behouden en het niet-zijn zullen ze hierdoor niet kunnen compenseren, integendeel. We kunnen hier Schellings gedachte hernemen: "Es ist im Bösen der sich selbst aufzehrende und immer vernichtende Widerspruch, dass es kreatürlich zu werden strebt, eben indem es das Band der Kreatürlichkeit vernichtet, und aus Übermut, alles zu sein, ins Nichtsein fällt". Dit is een wezenlijk aspect van het falen dat hieronder nog verder aan bod zal komen.

nu top
 dood
 ↓

b) de doeleinden werden niet bereikt

Door alles wat we al uit Macbeth hebben geleerd, weten we dat Macbeth geen Duncan is geworden. Als het echt zo is dat Macbeth in de figuur van zijn vorst het verheven voorbeeld heeft gezien, dan heeft hij dat voorbeeld alleen maar geperverteerd. Macbeth blijft in zijn hybris duidelijk onder de maat van wat ergens als ideaal heeft gewerkt. Nu kunnen we wel aannemen dat Macbeth de sublieme hoogte van Duncan heeft kunnen bereiken omdat de nieuwe vorst niet de kwaliteiten had van zijn voorganger. Dat raakt echter de kern van de zaak niet. Macbeth moest mislukken omdat zijn falen in de structuur van de omkering van het oorspronkelijke verlangen zit ingebouwd. Dat hebben we al (cf. supra p. 232) Macbeths tragiek genoemd.

Waarin manifesteert zich nu het mislukken van Macbeth? We moeten kijken naar zijn almacht in de wereld en naar de manier waarop hij zijn eigengerechtigheid in daden wil omzetten. Zijn plaats in de wereld kan opnieuw vanuit een psychologisch en een metafysisch gezichtspunt bestudeerd worden.

De moord op de twee lijfwachten

Al wat Macbeth na de moord op Duncan zegt, doet en laat, ligt in het verlengde van de grote schuld die op hem weegt en die hij verwoordt heeft in de wonderlijke geschiedenis over de slaap - zijn symbolisch verhaal, zijn bekentenis van de wroeging. Die blijft aanvankelijk nog doorspelen zoals uit de sequentie 18 blijkt. Als in de vroege morgen de vermoorde Duncan door Macduff ontdekt wordt, veinst de heer van Inverness natuurlijk zijn onwetendheid, maar wat hij publiekelijk zegt, blijft wel een treffende uitdrukking van wat de wroeging in hem teweeg brengt: "Had I but died 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" (II.3. 89-92). Het is de meesterlijke verwoording van de catastrofe die hij heeft aangericht. Macbeth vertaalt hier zijn nieuwe situatie, een toestand van heilloosheid, de ervaring van een fundamenteel verlies, het rouwgevoel van zijn metafysische verweesdheid. Vanaf nu wordt alles anders. Deze getuigenis is na-

tuurlijk niet ondubbelzinnig omdat men er de morele authenticiteit van kan betwisten. Vooral als men weet dat Macbeth zich in deze verandering fixeert. Voortaan zal hij immers huichelen, samenzweren, cynisch en wreed zijn (1). Het begint al heel vlug: de moord op de twee bewakers die nauwelijks de tijd kregen zich over het bloed op hun handen en dolken te verwonderen. Zonder een woord te zeggen, maakt hij hen af. Als de omgeving hem toch een beetje argwanend naar het waarom van deze onbesuisde daad vraagt, verantwoordt hij zich pathetisch tegenover Macduff: "Who can be wise, amaz'd, temperate and furious, /Loyal and neutral, in a moment ? No man: /(...) Here lay Duncan, /His silver skin lac'd with his golden blood; /(...) there, the murderers, /Steep'd in the colours of their trade, (...) /Who could refrain, /That had a heart to love, and in that heart /Courage, to make's love known ?" (II.3.106-116a). Naast de huichelarij waarin Macbeth in een geveinsde verontwaardiging de, voor de anderen, vermoedelijke moordenaars van Duncan doodt - maar in feite (nogmaals) de verbaasde onschuld vermoordt - vinden we in deze 'clue' van Macbeth voor de nieuwe moord hetzelfde argument terug dat de avond voordien Lady Macbeth gebruikte om hem ertoe aan te zetten Duncan te vermoorden. De vrouw zei toen: "From this time /Such I account thy love" (I.7.38b-39a); ze verweet Macbeth toen dat hij haar zijn liefde niet wou tonen. Nu zegt Macbeth dat hij zijn liefde jegens Duncan toont door 'zijn' moordenaars te doden: "Who could refrain, /That had a heart to love, and in that heart /Courage, to make's love known ?" (II.3.114b-116a). De betekenis van deze 'clue' heeft nog een diepere draagwijdte. In het vorige citaat (II.3.89-92) merkte Macbeth op dat indien hij een uur vóór de moord zou gestorven zijn, hij in zaligheid zou hebben geleefd: vanaf nu is zijn leven zinloos, "All is but toys: renown and grace is dead". We hebben hieraan vastgeknoopt dat hij deze afwezigheid van deugd al heeft laten blijken en de twee wachters laffelijk heeft vermoord. Wat Macbeth nu zegt, ligt toch in dezelfde lijn: hij kan niet langer wijs zijn en nog minder koelbloedig in zijn toorn. Er is in hem

(1) We gaven al een interpretatie van II.3.89-92 op de pp. 255-256.

iets gebroken dat onherstelbaar is, waarbij de drukkende schuld zo groot is dat hij nooit meer onschuldig kan zijn. Hij kent nog slechts de passie die hij met moeite rationaliseert (hij neemt de sofismen van zijn vrouw over)(1). In dat verband moeten we nog op iets anders wijzen. In de sequentie 12, waarin Lady Macbeth haar man ertoe aanzet het plan uit te voeren, tracht ze Macbeth ervan te overtuigen zijn natuur te overschrijden. Al haar argumenten bestonden erin hem zo onder druk te zetten dat hij het menselijke zou overschrijden. Hij zegt: "Who dares do more, is none", waarop zij antwoordt: "What beast was't then, / That made you break this enterprise to me ? / When you durst do it, then you were a man; / And, to be more than that you were, you would / Be so much more the man" (12.f./I.7.47-51a). Welnu, een grensoverschrijding in de zin dat Macbeth met het geoorloofde geen rekening houdt en dus zijn ethische bevoegdheid te buiten gaat, vinden we op een analoge manier gerationaliseerd als hij de moord op de bewakers tracht te verdedigen. Macbeth was - de eigen schuld even buiten beschouwing gelaten - in geen enkel geval gemandateerd om te beslissen dat iemand aan de moord op Duncan schuldig was, nog minder mocht hij de 'verdachten' executeren. Het publiekelijk niet willen bekennen dat hij schuldig is, jaagt hem op het pad van de overmoed. Dit blijft niet onopgemerkt: zijn rationalisaties overtuigen de omgeving niet. De schuldverlegging naar de lijfwachten heeft nog een andere functie dan het zelf onschuldig lijken. De lijfwachten kunnen de executeurs zijn van een opdrachtgever, bijvoorbeeld Malcolm, die als Prince of Cumberland ongeduldig is geworden en nu maar zo vlug mogelijk z'n vader wil opvolgen. Hoe dan ook, Macbeth krijgt wat tijd want Malcolm en Donalbain vluchten weg; dat maakt hen verdacht. Daarentegen hebben Banquo en Macduff andere vermoedens; nog later zal er duidelijk over Macbeth worden geroddeld en één van de edelen, Lenox, zal sarcastisch en vol insinuaties zeggen: "monstrous / It was for Malcolm, and for Donalbain, / To kill their gracious father ? damned fact ! /

(1) We gaven al een interpretatie van II.3.106-116a op de pp. 255-256; zie ook de voetnoot op p. 253.

How it did grieve Macbeth !(...)/I do think,/That, had he Duncan's sons under his key/(As, and't please Heaven, he shall not), they should find/What 'twere to kill a father; so should Fleance"(29.b./III.6.8b-20). Aan die rationalisaties van de passie doet Lady Macbeth in sequentie 18 niet meer mee, integendeel. Ze schakelt zichzelf uit door in het geharrewar bij de ontdekking van de moord op Duncan bij het zien van de vermoorde wachters het bewustzijn te verliezen. Dit is, zoals we al hebben opgemerkt, een teken dat haar gevoel toch niet helemaal is uitgebannen. Het is ook een teken dat zij niet meer aan de eenheid in de boosheid participeert. Voordien was ze het boze hart en hij de vertwijfelde geest; samen overheersten ze het kwaad in hun wereld. Nu is de eenheid uiteengevallen: Lady Macbeths doelstelling is bereikt; ze stelt zich geen verdere vragen meer tot de boosheid van het hart wijkt en tot ze in een vertwijfelde waanzin, een hart wordt zonder geest, achterblijft en zelfmoord pleegt. Dit eerste bewustzijnsverlies hebben we al een anticipatie genoemd van haar latere verstoorde slaap.

De moord op de lijfwachten ligt in het verlengde van de moord op Duncan, de Godsmoord. Deze soldaten, die Duncans kamer bewaakten, zijn in het symbolische betekenisveld engelen die in hun onschuld door Macbeth verschalkt worden. De profanatie is duidelijk. Andermaal werd de slaap ontheiligd. Zij dienden te waken, maar werden met een magisch middel in de slaap gefixeerd, (schijn) dood gemaakt. Ze werden van hun opdracht beroofd en in hun onschuldige slaap met de tekens van de schuld besmeurd. Door deze verdachtmaking werd de onschuld beschuldigd en vermoord. De moord op deze lijfwachten past volledig in Macbeths nieuwe positie. Hij wou zijn zoals Duncan; hij ageert echter als zijn tegendeel. Duncan gaf leven door te bevorderen; Macbeth neemt leven uit zelfbescherming. Duncan wist zich niet bedreigd, zelfs niet door de voormalige Thane van Cawdor; Macbeth weet zich bedreigd door de onschuld van Duncans lijfwachten. Wat we hier willen beklemtonen is dat Macbeth voortaan zijn bestaan zal afIRMeren tegen het aanwezige leven en de onschuld rondom hem. Het eerste falen dat zich al in de wroeging manifesteerde, krijgt een nieuwe gestalte in het niet onderkennen van zijn mislukking die erin bestaat Duncan niet te kunnen navolgen. Macbeth gaat

bijgevolg in het offensief. Hij zal in het kwaad volharden als zijn ultieme realiteit om de draagwijdte van de zonde in de wroeging te negeren.

Er is met de aanslag op de twee lijfwachten een merkwaardige samenhang tussen de ervaring van de wroeging en het verderzetten van het kwaad. Dat de twee thema's in deze tragedie met elkaar verstrengeld werden, is niet toevallig. De uitschakeling van de lijfwachten past uiteraard in de logica van het verhaal: hun getuigenis kan Macbeth niet meer compromitteren. Ethicologisch interesseert ons echter meer de verhouding tussen wroeging en de volharding in het kwaad. Dit thema is bekend in de psychopathologie (1), in de theologiserende pastoraalpsychologie (2) en wordt door Albert Camus in zijn roman La chute treffend verwoord als "combien de crimes commis simplement parce que leur auteur ne pouvait supporter d'être en faute"(3). De schuld weegt te zwaar, bedreigt de eigengerechtigheid, herinnert de zondaar aan zijn zonde - vandaar dat hij zichzelf opnieuw moet affirmeren. Dit is de psychologische kant van de zaak. Metafysisch heeft Macbeth, nu hij in een soort godgelijkheidsdrift Duncan meent te hebben vervangen, de almacht in eigen handen genomen en in naam van het sacrale de schuld gestraft. De omkering is andermaal totaal: de schuldige straft de onschuldige om geen transcendentie toe te laten. Macbeth vertegenwoordigt natuurlijk geenszins het sacrale, maar wel het diabolische dat het sacrale profaneert in een nieuwe moord.

De broedermoord (4)

Met de moord op de lijfwachten wou Macbeth zich veilig stellen in een mogelijk onderzoek naar de omstandigheden van de moord. Maar dit nieuwe kwaad werkt ook als compensatie om zich tegen de verzwakking van het zelf door de wroeging te verdedigen. Tenslotte is dit nieuwe kwaad al het eerste teken van Macbeth

(1) cf. Sigmund Freud, G.W., X, p. 313.

(2) cf. Arnold Uleyn, Pastorale psychologie en schuldervaring. Brugge. Desclée de Brouwer, 1954, pp. 307-309.

(3) Albert Camus, La chute. Parijs. Gallimard, 1956, p. 25.

(4) De aanduiding van de moord op Banquo als een broedermoord ontleenen we aan W.F.Veltman, o.c. p. 68.

om almachtig als een wrede god de gebeurtenissen niet te ondergaan, maar om op de wereld een greep te hebben. Deze bedoeling is de vervanging van de sacrale generositeit door de diabolische eigengerechtigheid en hybris.

Psychologische gegevens. De lijfwachten waren anderen die Macbeths almacht konden bedreigen. Er zijn echter nog anderen: in de eerste plaats Banquo. Vooraleer we het Banquo-thema metafysisch en ethicologisch uitdiepen, bekijken we het in een psychologische context.

Al vlug wordt duidelijk dat Macbeth met zijn koningschap niet tevreden is. Ofschoon hij ogenschijnlijk bereikte wat hij en zijn vrouw wilden, toch is met deze verworvenheid de geschiedenis niet afgesloten. De heksen, deze tartende demonen, hebben op de heide Macbeths toekomst voorspeld en tegelijk voor meer onduidelijkheid gezorgd. Om meer zekerheid over die toekomst te verwerven, tracht hij zijn wereld volledig te beheersen. Macbeth beseft wellicht dat zijn omgeving heel argwanend staat tegenover zijn koningschap. Maar ook hij vreest de anderen; het meest van al zijn vroegere strijdmaker Banquo aan wie de heksen een koninklijk nageslacht hebben voorspeld. Dat voor hem hiervan een bedreiging uitgaat, daarvan is hij zich ten eerste bewust. Nadat hij bij de voorbereiding op een feest te Forres voor het laatst tot Banquo heeft gesproken - door samenzwering zal hij hem in een hinderlaag lokken en hem laten vermoorden - zegt hij bij zichzelf, beginnend met een allusie op zijn kroon: "To be thus is nothing, but to be safely thus:/Our fears in Banquo/Stick deep, and in his royalty of nature"(22.b./III.1.47-49). Aan deze overwegingen participeert Lady Macbeth niet; ze staat buiten dit alles en is blij met het feest. Vooraleer Macbeth zich in zijn kamer terugtrekt, maakt hij nog de volgende bedenkingen: "He hath a wisdom that doth guide his valour/To act in safety. There is none but he/Whose being I do fear: and under him/My Genius is rebuk'd"(III.1.52-55a). En op zijn kamer gaat dit gepeins verder: "He chid the Sisters,/When first they put the name King upon me,/And bade them speak to him; then, prophet-like,/They hail'd him father to a line of kings:/Upon my head they plac'd a fruitless crown,/And put a barren sceptre in my grip,/Thence to be wrench'd with an unlineal hand,/No son of mine

succeeding. If't be so,/For Banquo's sons have I defil'd my mind;/For them the gracious Duncan have I murther'd;(...) To make them kings, the seed of Banquo kings !" (III.1.56b-69). In deze clue vindt men eerst en vooral de motivaties om Banquo met Fleance uit de weg te ruimen: hij vreest Banquo omdat diens nageslacht hem zal opvolgen. Is dat wel rationeel ? Het is toch niet omdat Banquo's zoontje, of diens kinderen of kleinkinderen voor een nieuw koninklijk geslacht zullen zorgen, dat daarom Macbeth onmiddellijk door Banquo bedreigd wordt ? Of vreest hij Banquo omdat deze, zoals hij deed, de geschiedenis een handje zou kunnen helpen en er daarom misschien zou voor zorgen dat Fleance vrij vlug koning wordt ? We kunnen moeilijk geloven dat Banquo zelf een onmiddellijke en rechtstreekse bedreiging voor Macbeth vormt; er is trouwens geen enkele allusie op een mogelijke aanslag op Macbeth. De nieuwe koning van Schotland vreest veeleer het feit dat geen zoon van hem hem zal opvolgen. Macbeth draagt een kroon zonder opvolging, en aangezien hij geen kinderen heeft, ligt het feit nogal voor de hand dat hij door een ander geslacht zal worden opgevolgd. Hij zal met andere woorden de kroon niet kunnen behouden en bijgevolg niet almachtig blijken te zijn; vandaar die bitterheid (cf.: III.1.63b-69). In dat verband moeten we het belangrijke feit van Macbeths kinderloosheid aanstippen. Tijdens het avondfeest in Inverness, tijdens de voorbereiding op de moord toen Lady Macbeth haar man had uitgedaagd om Duncan te vermoorden, had hij bij zichzelf (Lady Macbeth werd juist door Duncan voor een dans uitgenodigd), maar uiteindelijk tot zijn vrouw, een speciale wens uitgedrukt: "Bring forth men-children only !/For thy undaunted mettle should compose/Nothing but males" (12.i./I.7.73b-75a). Het is niet duidelijk hoeveel tijd er zich heeft afgespeeld tussen de nacht van de moord en deze scene in Forres. Shakespeare zelf geeft geen aanduidingen; ook bij Polanski moeten we gissen. De Macbeths zien er niet ouder uit; is er een jaar overheen ? twee ? We weten het niet. In I.7.73b-75a was de hoop op kinderen blijkbaar niet uitgesloten, maar in 22.a.b./III.1.60-69 ziet hij zichzelf als een kinderloze vorst. Het verschil tussen beide situaties laat aanvoelen dat er iets beslissends

is gebeurd (de tijdsafstand heeft uiteindelijk geen belang),
waardoor duidelijk is dat Macbeth geen kinderen zal hebben (1).

(1) In de literatuur bestaat er een betwisting over de kinderloosheid van Macbeth. Vanuit het literair-kritische gezichtspunt dat Macbeth een voorbeeld is van wat men 'Character creation' noemt, en A.C. Bradley is met zijn bundel lezingen Shakespearean Tragedy een beroemde vertegenwoordiger van het psychologiserende en 'werkelijkheidsgetrouwe' gezichtspunt, wordt aan dit thema nogal wat aandacht geschonken en tracht men een interpretatie uit te bouwen die de ellipsen in de tekst moet opvullen. Van die gelegenheid maakt men dan ook gebruik de leeftijd van de Macbeths te gissen en de duur van het gebeuren te meten. Op die manier komt Bradley tot de conclusie dat het gebeuren vermoedelijk niet langer dan enkele weken heeft geduurd, dat de Macbeths de middelbare leeftijd moeten hebben, maar dat de Lady toch iets jonger zou zijn. Verder meent hij te weten dat Macbeth kinderloos was, maar dat Lady Macbeth toch minstens een kind moet hebben gehad. Bradley is heel voorzichtig in zijn veronderstellingen, vermoedens en hypothesen en hij argumenteert zijn conclusies nagenoeg uitsluitend met tekstfragmenten of met verwijzingen naar andere Shakespeare-stukken met analoge situaties (cf. in het genoemde boek van Bradley: Note EE: Duration of the action in 'Macbeth'. Macbeth's age. 'He has no children', pp. 419-424). Ofschoon het detaillisme van Bradley niet altijd nodig is, is zijn werkwijze zeker bruikbaar in functie van een verdere interpretatie die de symbolische en metafysische draagwijdte van de kinderloosheid van de Macbeths moet duiden. We zijn het dan ook niet met L.C. Knights eens als hij in zijn essay How many Children had Lady Macbeth? de aanduiding van het thema alleen gebruikt om zich tegen het gezichtspunt van de 'Character creation' af te zetten teneinde Macbeth als een 'poetical drama' voor te stellen waarin, en hij citeert hier G. Wilson Knight uit The Wheel of Fire (p. 16), "The persons, ultimately, are not human at all, but purely symbols of a poetic vision" (L.C. Knights, Explorations, pp. 1-39, cit.: p. 5). Maar verder gaat Knight niet in op de symbolische betekenis van de kinderloosheid. Nu, wij geloven niet in de tegenstelling tussen 'character creation' en 'poetical drama'; we menen dat een psychologische interpretatie in een symbolisch-metafysische duiding moet opgeheven worden - in de Hegeliaanse zin van het woord. Onze hele studie gaat trouwens in die richting. Het thema van de kinderloosheid is heel belangrijk, zoals Ate de Jong in de Polanski-filmrecensie in Skoop (1972/5) terecht opmerkt. Polanski heeft de dubbelzinnigheden in de oorspronkelijke tekst vermeden. De beroemde passus waarin Lady Macbeth over haar kind spreekt, werd weggelaten, met het nadelige gevolg dat een stuk wreedheid van de vrouw eveneens uit de tekst verdwijnt. De passus komt uit het fameuze dispuut in 12.f.: "I have given suck, and know/How tender 'tis to love the babe that milks me:/I would, while it was smiling in my face,/Have pluck'd my nipple from his boneless gums,/And dash'd the brains out, had I so sworn/As you have done to this"(I.7.54b-59a).

Banquo heeft daarentegen een zoon, Fleance, en als uitkomt wat de heksen hebben verteld, dan zal Macbeth vroeg of laat door Banquo's nageslacht worden opgevolgd. Vroeg of laat komt er dus een eind aan Macbeths koningschap en almacht. Hij hoeft daarom niet te worden vermoord, hij kan zelfs rustig in zijn bed sterven. Maar aan zijn koningschap komt zeker een eind en, nog altijd in de veronderstelling dat de heksen inderdaad de toekomst hebben voorspeld, Banquo's nazaten zullen vroeg of laat koning worden - een onmiddellijke opvolging hoeft het zelfs niet te worden. Er is echter iets onduldbaars voor Macbeth. Waarom? Hij aanvaardt zijn eindigheid niet. Hij wil eeuwig koning blijven. Dat zegt Macbeth hier niet, maar interpretatief is dit een heel plausibele consequentie van zijn overwegingen. Er is het voorspelbare feit: hoe hij ook aan de troon gehecht is, een opvolger krijgt hij toch en de kroon zal hem overleven. Heeft hij destijds gedroomd van een daad-zonder-gevolgen, een onbedreigd moordenaarschap en koningschap (cf.: 12. b./I.7.1-7a), dan vreest hij nu dat de kroon niet eeuwig op zijn hoofd zal rusten. Steekt hierin geen rebellie, of zelfs een revolte tegen het feit dat het tijdsverloop een verloop is? Zoals de droom naar de daad-zonder-gevolg, een soort wens was dat na een bepaalde decisieve daad de geschiedenis zou stil staan, zo is het bewustzijn van de onmogelijkheid hiervan de bittere bron van zijn ergernis. Wat hij deed, is niet voor hem alleen gedaan, maar ook voor de tijd die na hem zal komen, voor de geschiedenis. Macbeth kan zich niet vereenzelvigen met en vereeuwigen in een zoon. Dus is zijn kroon dor en zijn onvruchtbare scepter zal hem door een vreemde hand worden ontnomen; hij heeft immers geen zoon. En voor de geschiedenis die hem ontsnapt, heeft hij zich in de vervloeking gestort (III.1.53b-65). In deze machteloosheid voelt hij de realiteit van zijn falen. Macbeth heeft gehoopt dat de moord op Duncan hem tot een god zou hebben verheven, een wezen dat door niemand of niets te onttronen is en dat uitsluitend definitieve daden stelt. Met dit laatste bedoelen we: een daad die alle gevolgen in zichzelf opneemt, die niet ongedaan kan gemaakt worden en die de dader in zijn blijvende almachtige positie houdt. De moord op Duncan kan in dit perspectief niet gestraft worden en bevestigt

men

in deze context Macbeths aspiratie voor het almachtige koningschap, dat op een absolute manier met zijn persoon verbonden wordt. Nog altijd in dat perspectief ziet Macbeth zichzelf als de laatste koning. Dat hij daarenboven zich dit koningschap heeft toegeëigend en niet heeft ontvangen, bevestigt zijn streven om een volstrekt zelfbepalend wezen te zijn.

Nog steeds in verband met 22.b./III.1.49-52 moeten we nog opmerken hoe Macbeth zijn onderdaan Banquo weet te waarderen. Hij heeft alleen maar goede woorden voor hem over. Ook heeft hij het even later nog over 'gracious Duncan'. Macbeth weet zichzelf dus een verloren man, een schuldige die in de zondigheid verhardt. Opnieuw moeten we dus vaststellen dat Macbeth uit het juiste inzicht van zijn situatie niet de morele lessen trekt die men zou verwachten (1). G.R.Elliott maakt hierbij een interessante bedenking: "He judges himself as a man forever unforgivable. But he is not unforgivable from the standpoint of the divine (and Shakespearean) compassion. And the fact that he now sees more simply, plainly, and religiously than hitherto the wickedness of his murder of 'the gracious Duncan' is, in itself, promising. Many another ruler who established himself through the destruction of his predecessor (Shakespeare's Henry Fourth, for instance) has considerably atoned for his crime by endeavoring to govern his realm as ably, justly, and mercifully as possible. And Macbeth, more than the average, is capable of so governing because of his rich humanity. For the same reason, however, he is unable to come to terms with his guilt: his humaneness makes it appear absolute and overwhelming. And his very security on the throne accentuates the remorseful insecurity of his soul"(2).

De afspraak met de twee huurmoordenaars is niet minder merkwaardig (22.c./III.1.74a e.v.). Afgezien van het feit dat hij Banquo bij hen verdacht maakt als diegene onder wie ze zouden geleden hebben en ongeluk zouden gekend hebben - die hele be-

(1) Het is nogal jammer dat Polanski in 22.b. na III.1.65 de verzen 66-68 weg liet; we citeren ze: "Put rancours in the vessel of my peace, / Only for them; and mine eternal jewel / Given to the common Enemy of man". Die weglating begrijpen we niet.

(2) G.R.Elliott, o.c. pp. 112-113; het is opvallend dat deze auteur zich hier een uitvoering van de tekst voorstelt en extra-textuele uitweidingen maakt.

schuldiging is geenszins overtuigend - heeft hij zoveel achting voor Banquo dat hij de moord zelf niet wil uitvoeren en dat hij wat uitschot uitzoekt om het vuile werk te doen. Voor deze twee moordenaars heeft hij trouwens geen goede woorden over. Ofschoon hij met hen wel iets drinkt, blijft hij een en al misprijzen. Zijn uitdaging is heel sarcastisch: "Do you find/Your patience so predominant in your nature,/That you can let this go ? Are you so gossell'd,/To pray for this good man, and for his issue,/Whose heavy hand hath bow'd you to the grave,/And beggar'd yours for ever ?"(III.1.85b-90a). Op deze uitdaging reageren ze met de beklemtoning: "We are men, my Liege"(90b). Een dubbelzinnig antwoord omdat het zowel op een rechtgeaardheid als op kracht of moed duidt. Het is de zoveelste omkering in de zin van "Fair is foul, and foul is fair". Maar Macbeths misprijzen houdt niet op: "Ay, in the catalogue ye go for men;/As hounds, and grey-hounds, mongrels, spaniels, curs,/Shoughs, water-rugs, and demi-wolves, are clept/All by the name of dogs (...) and so of men./Now, if you have a station in the file,/Not i'th'worst rank of manhood, say't;/And I will put that business in your bosoms,/Whose execution takes your enemy off,/Grapples you the heart and love of us,/Who wear our health but sickly in his life,/Which in his death were perfect"(III.1.91-107a). Verschillende mensen kunnen zich mensen noemen; er is echter een rangorde en Macbeth daagt ze nu uit te laten blijken waar ze zich in de rangorde bevinden. Opnieuw geen groter contrast tussen Duncan en Macbeth. In I.4. promoveert Duncan zijn strijders Banquo en Macbeth, maar in III.1 hebben Macbeths medewerkers geen naam en manipuleert hij hen om zichzelf te bevestigen en om hen te vernederen, ofschoon hij hen een kans schijnt te geven meer te worden dan ze zijn. Niet voor lang echter, want na hun werk, onder de controle van Ross, worden ze zelf geliquideerd. Elliott schrijft over deze 'dog-speech': "It makes these two underdogs feel that they have some worth of their own after all; and that they enjoy their sovereign's full sympathy and understanding - expressed with rough, genuine frankness (...). For us, however, the elaborate and tumultuous style of the Dog speech displays Macbeth's inward disturbance and moral confusion"(1).

Nadat hij de twee huurmoordenaars op weg heeft gestuurd, wordt Macbeth - andermaal door zijn angsten overvallen. In een droom, eerder een soort nachtmerrie, ziet hij Fleance voor zich verschijnen. Onmiddellijk daarop ontnemt de jongen hem de kroon en zet die op z'n eigen hoofd; tenslotte gaat hij tergend op Macbeths buik dansen. Ook Banquo is in de droom aanwezig: lachend bekijkt hij het hele gebeuren. De droom eindigt op het ogenblik dat Banquo en Fleance hem beletten te roepen. De hand op zijn mond blijkt dan deze van Lady Macbeth te zijn. Deze droomscene, die Polanski heeft ingelast (23.a.), beklemtoont Macbeths obsessieve vrees dat hij zal worden opgevolgd. Andermaal is de Lady een soort censor die wil beletten dat haar man teveel over zijn situatie nadenkt. Dat hebben we nog kunnen opmerken: de vrouw treedt, eens de moord gepleegd, als een instantie op die de gemoedsrust wil beschermen. Ze wekt dus haar man die onrustig in de nachtmerrie-achtige droom verwickeld zit: "How now, my Lord ? why do you keep alone, /Of sorriest fancies your companions making, /(...) Things without all remedy /Should be without regard: what's done is done"(23.b./III.2.8-12). Voor haar is dus

(1) G.R.Elliott, o.c. p. 114. De beschouwingen in een noot van A.P.Rossiter, o.c. pp. 233-234 zijn eveneens suggestief: "Macbeth asks them if patience so predominates in their natures that they can pray for this good man; are they so gospelled ? The Christian symbols are obvious enough, and with them the implication of Macbeth's sneering tone.(...). They reply, "We are men", and we should recollect "who dares do more, is none" from the earlier Macbeth himself. It is made plain that to mere men, only spite, recklessness and desperation are adequate motives for murder. But Macbeth replies to the general term 'men' with an argument which cuts quite the wrong way; it is really ironical and condemns him from his own mouth: though we can only see this now by study of other plays. He says, 'Yes, you are men - but when we talk even of dogs we classify them according to their (social) purposes: the 'valued file distinguishes' each by the particular service that 'bounteous nature' has 'enclosed' in it; and so each receives its particular respect (or even 'honour' - for the word 'addition' is used thus repeatedly in Shakespeare). But for this, they would all be just 'dogs'. And the same is true of the 'men' you claim to belong to. Now if you have any particular 'proper place' in the general order of mankind, and that not the worst, let us hear what it is. You were recommended to me as brave and determined fellows, not just 'men'." Macbeth is really appealing to the principle of order, and particularly to the 'ordered' order of human society (...). But this principle is proper subordination, and 'knowing one's right place'(as

alles voorbij; Macbeth hoeft dan ook niet meer na te denken over wat is geschied. Een grotere tegenstelling tussen deze man en vrouw is niet denkbaar. Voor Lady Macbeth is de geschiedenis het verleden, een tijdsgebeuren dat onomkeerbaar en onbereikbaar is, en waarop niemand nog enige greep kan hebben; hierover nadenken helpt niets. De gemoedrust kan gegarandeerd blijven als men deze voorbije geschiedenis maar in het verleden laat. Als verleden raakt het ook het nu niet meer. Het nadenken kan dit verleden slechts actualiseren. Macbeth moet dus vergeten; Lady Macbeth is daarom de censurerende instantie die het vergeten op gang moet brengen. Het is dan ook een goede vondst van Polanski haar te laten optreden om de droomsequentie van haar man af te breken. Haar houding wordt wel goed door Bradley getypeerd als hij schrijft dat Lady Macbeth haar man wil ondersteunen, "strange and almost ludicrous as the statement may sound, she is, up to her light, a perfect wife. She gives her husband the best she has (...) She despises what she thinks the weakness which stands in the way of her husband's ambition; but she does not despise him"(1). Ze wil helpen, maar tegelijk is ze door de vrees bevangen - dit onderstreept Bradley te weinig, integenstelling tot Lily Campbell die de onrust opmerkt (2), en deze onrust behoort toch wezenlijk tot de tijdservering. Voor Macbeth is de geschiedenis de toekomst en het is deze toekomst die hij in zijn huidige obsessionele vrees in het nu actualiseert. Hij is dus door zijn vrouw niet gerust te stellen: "We have scorch'd the snake, not kill'd it;/(...) But let the frame of things disjoint, (...)/Ere we will eat our meal in fear, and sleep/In the affliction of these terrible dreams,/That shake us nightly. Better be with the dead,/(...) Than on the torture of the mind to lie/In restless ecstasy. Duncan is in his grave;/After life's

ordained by God, or Nature), is the very thing he has struck against in making himself King. As in his twisting the Gospel phrase with his tone, he is here twisting what Tudor Christianity quite as religiously believed in, only now with his intellect. Shakespeare kept this passage in - or felt it as essential - because it marks the degradation of human society beneath the serviceable community of the dogs they breed".

(1) Bradley, o.c. p. 316.

(2) L.B.Campbell, Shakespeare's tragic Heroes, p. 224.

fitful fever he sleeps well;/Treason has done his worst: nor steel, nor poison,/Malice domestic, foreign levy, nothing/Can touch him further !" (23.b./III.2.13-26a). Dit is de taal van een bang, ontgoocheld en verbitterd man, die nog zoveel wil bereiken. Hij spreekt ook een onrechtstreeks moreel oordeel uit over de moord, maar hij benijdt vooral de dode die, zonder toekomst, niets meer te vrezen heeft. Moeilijker te interpreteren zijn de eerste twee verzen. Wat moeten we onder 'snake', de slang, begrijpen? In zijn annotaties schrijft Kenneth Muir: "possibly suggested by the serpentine trunk of the Banquo tree in Leslie's book"; hij verwijst verder naar III.4.28: "There the grown serpent lies" (1). John Dover Wilson geeft in zijn tekstuitgave geen toelichting. Suggestief is wel de interpretatie van Toppen voor wie de slang "is the symbol of the voice of conscience, which has been scorched (scotched) but not killed, repressed but not reduced to silence" (2). Misschien zijn Muir's en Toppen's suggesties met elkaar te verzoenen. Als Banquo, zoals Ribner voorstelt (3), de symbolisatie is van het betere in Macbeth, dan is 'the snake' het Banquo-aspect in Macbeth dat nog niet gedood is en dus maar blijft knagen. "But let the frame of things disjoint" (III.2.16a) moet in het zelfde perspectief gezien worden: de verbreking van de innerlijke eenheid waarin het zelf het ik beoordeelt. In de radicale innerlijke dissociatie is er geen mogelijkheid meer voor de werking van de wroeging en wordt uiteindelijk ook de tijdservaring opgeheven, iets waarop Lady Macbeth in haar vrees zo aanstuurt. Lady Macbeth tracht haar man verder rustig te stemmen (III.2.26b-28); hij belooft dit wel (III.2.29), maar intussen blijft hij toch gekweld. Niet omdat hij die goede Duncan heeft vermoord - hij is toch al op weg om de wroeging in hem het zwijgen op te leggen - maar omdat hij de twijfel en de onzekerheid over de toekomst niet samen met Duncan heeft kunnen doden. Hij wil de absolute zekerheid over zijn kroon en dit impliceert een

(1) The Arden Shakespeare. Londen. Methuen, p. 81.

(2) W.H. Toppen, Conscience in Shakespeare's 'Macbeth', pp. 229-230; Zie ook: G.R. Elliott, o.c. pp. 117-118.

(3) Irving Ribner, Patterns in Shakespearian Tragedy, p. 159.

idee *eeuwige* *hypocrite*

soort eeuwigheidsverlangen, een zucht naar onsterfelijkheid om volstrekt autonoom te zijn. Als dode heeft Duncan op de levende Macbeth nu een ontzettend voordeel: alleen de doden kennen de eeuwigheid en hen kan men niet meer raken. Dit belet hem rustig te slapen. Dat Macbeth daarenboven niet de enige levende is, betekent dat anderen hem kunnen bedreigen. In dit absolutisme kan elke levende, als mogelijke handlangster van Banquo en zijn nageslacht, een bedreiging zijn; de dode wekt dan ook zijn jaloersheid op. Lady Macbeth begrijpt dit niet en nog minder is ze in staat haar man tot bedaren te brengen. Hij zegt: "O ! full of scorpions is my mind, dear wife !/Thou know'st that Banquo, and his Fleance, lives"(III.2.36-37). Voor het eerst maakt Macbeth zijn vrouw deelachtig aan de concrete inhoud van zijn ontzettende vrees. Haar antwoord lijkt dubbelzinnig: "But in them Nature's copy's not eterne"(III.2.38). Be-doelt ze gewoon dat zij sterfelijk zijn zoals iedereen? We zouden voor deze 'gewone', onschuldige interpretatie durven pleiten, aangezien Polanski voordien III.2.4b-7 heeft weggelaten (1). ~~Had~~ hij deze passus wel opgenomen, dan kon achter III.2.38 toch nog de betekenis steken dat de eindigheid van Banquo en Fleance erin bestond dat men hen nog altijd uit de weg kan ruimen. Nu lijkt het erop dat Lady Macbeth van het complot niet op de hoogte is. Macbeth zegt alleen als antwoord: "There's comfort yet; they are assailable:/Then be thou jocund. Ere the bat hath flown/His cloister (...); ere to black Hecate's summons/The shard-born beetle, with his drowsy hums,/Hath rung Night's yawning peal, there shall be done/A deed of dreadful note"(III.2.39-44a). Indien Lady Macbeth werkelijk was ingelicht, dan zou ze begrijpen waarop haar man hier zinspeelt.

(1) Het is opvallend dat Lady Macbeth haar man in zijn absolutistische betrachtingen niet volgt; zij lijkt tevreden. Dit is duidelijker in de Polanski-vertolking die in zijn 'découpage' een passus weerhoudt die op het tegendeel zou kunnen wijzen. Terwijl Macbeth alleen op z'n kamer zijn obsessievolle angstdroom heeft, zegt Lady Macbeth bij zichzelf, nadat ze bij een dienaar naar Banquo geïnformeerd heeft (III.2.1-4a): "Nought's had, all's spent,/Where our desire is got without content:/'Tis safer to be that which we destroy,/Than by destruction dwell in doubtful joy" (III.2.4b-7). Polanski heeft Lady Macbeth 'onschuldiger' voorgesteld; hij maakt haar niet tot medeplichtige aan de verdere moordplannen van haar man.

*en minder
outgoocheld*

Hij vertelt haar niet dat hij een paar moordenaars heeft gehoord om Banquo en Fleance op te jagen en te vermoorden. Daarom vraagt ze: "What's to be done?" (III.2.44b). Dit is een vraag die opnieuw onschuldiger wordt tegen de achtergrond van de weglating van III.2.4b-7. Macbeth geeft geen echt antwoord op deze vraag: "Be innocent of the knowledge, dearest chuck, /Till thou applaud the deed" (III.2.45-46a). Van enige samenwerking tussen man en vrouw is hier geen sprake meer. Macbeth, die vroeger eerder passief, ofschoon niet altijd gedwee, de initiatieven van zijn vrouw aanvaardde, wordt nu zelf actief. Hij neemt als het ware haar vroegere functie over en doet de volgens hem noodzakelijke stappen om zijn belangen te verdedigen, om te doden, in de illusie dat hij hiermee zijn kroon veilig stelt. De rollen werden dus omgewisseld, met dien verstande dat Macbeth het niet nodig acht zijn vrouw in die zaak te betrekken. De omwisseling van de rollen komt nog op een andere manier tot uiting. Terwijl Macbeth zijn vrouw in haar onschuld laat, roept hij nu zelf de duistere machten op, opdat ze hun taak van dood en vernieling zouden kunnen vervullen: "Come, seeling Night, /Scarf up the tender eye of pitiful Day, /And, with thy bloody and invisible hand, /Cancel, and tear to pieces, that great bond /Which keeps me pale! - Light thickens; and the crow /Makes wing to th'rooky wood; /Good things of Day begin to droop and drowse, /Whiles Night's black agents to their preys do rouse" (III.2.46b-53).

Eerst en vooral is hier een duidelijk parallellisme waar te nemen met het helse gebed dat Lady Macbeth uitsprak kort voordat Duncan met zijn gevolg Inverness binnenstapte. Men herinnere zich de beginwoorden: "Come, you Spirits /That tend on mortal thoughts, enzovoort" en even later: "Come, thick Night, /And pall thee in the dunnest Smoke of Hell" (11.a.c./I.5.40b-54a). Vervolgens is er het opvallende dualisme: met de dag en het licht worden de wereld van het goede, terwijl de nacht met het kwaad geassocieerd wordt. Parallel ook met het gebed van Lady Macbeth is het feit dat Macbeth zich duidelijk bewust is dat hij moedwillig het kwaad oproept opdat kwaad zou gesticht worden. Tenslotte moeten we toch nog op een merkwaardige omkering wijzen. Het is natuurlijk bekend dat de dualiteit van licht en duisternis in een religieuze symboliek geassocieerd kan worden

ingeliep
en
hoofdelicht?

met goed en kwaad. We vinden dit ook in III.2.46b-53 terug, vooral in 52-53. Maar tijdens de nacht van de moord op Duncan had Macbeth een andere ervaring. Toen associeerde hij met de nacht de balsem van de slaap (cf.: 15.b./II.2.35-39a). Deze 'clue' hield helemaal geen dualisme in, maar gaf gestalte aan de organische, cyclische eenheid van dag en nacht, waarin de nacht een helende en heilzame functie krijgt. Maar op het ogenblik dat Macbeth zich had gerealiseerd wat hij had uitgevoerd, verliest hij definitief dit kostbare bezit (namelijk de nacht als het bed van de heilzame slaap), waardoor de eenheid van dag en nacht is verbroken. In zijn nieuwe situatie, nu hij uitdrukkelijk het kwaad wil verder zetten, hanteert hij de nacht binnen een dualistisch principe; de nacht wordt het bed van het kwaad, de handlanger van de 'black agents'. Het verbond (49) is effectief verbroken, zoals hij al in III.2.16a heeft gevraagd. En tegelijk met deze breuk verbreekt hij de band met Banquo, "this 'great Bond' consists of all the invisible ties and understandings by which his conscience keeps him 'bound' to restless agony regarding past, present, and future, mainly the past. The 'Bond' is personified in Banquo and his son"(1).

Op het ogenblik dat Macbeth zijn 'Come, seeling Night' uitspreekt, worden Banquo en Fleance in een hinderlaag gelokt (24. a.b.c.). Terwijl Fleance kan ontsnappen, wordt Banquo afgemaakt. Het is een wreed schouwspel. Ofschoon voor Macbeth een noodzakelijke aangelegenheid, maakt hij er zelf in Forres een spel van. Parallel met de moord op Banquo laat Polanski ons zien hoe bij wijze van een volksvermaak, bloedhonden een beer, geketend aan een zuil, opjagen en doodbijten (25.a.). De beer wordt in de Polanski-vertolking voordien, kort vóór het laatste gesprek tussen Macbeth en Banquo (21.b./III.1.14-37), begroet als de belangrijkste gast op het feest (21.a./III.1.11a) en Lady Macbeth voegde aan het gezegde van haar echtgenoot toe dat indien ze hem vergaten, het een leemte op het grote feest zou zijn (III.1.11b-12). Zoals we al vroeger opmerkten, waren deze woorden in de oorspronkelijke Shakespeare-tekst tot Banquo gericht;

(1) G.R.Elliott, o.c. p. 121.

Polanski heeft het spel van de beer ingelast. Via deze uitbeelding krijgt het feest het karakter van een viering van de 'bereijst' ('Bear-baiting'). Men viert dus het afmaken en doden en, zoals Polanski laat zien, heeft men slechts het bloed van de gedode beer wat op te vegen om aan tafel te kunnen gaan. Het parallelisme tussen de beer, als de belangrijkste gast, en Banquo, van wie Macbeth al weet dat hij werd afgemaakt met wel twintig diepe kerven in zijn gezicht, wordt nog meer geaccentueerd door de toast die Macbeth later op de avond op Banquo laat uitbrengen: "I drink to th'general joy o'th'whole table,/And to our dear friend Banquo, whom we miss;/Would he were here !"(26.a./III.4.88-90a). De beer en Banquo zijn hier uitwisselbaar; wanneer eerst de beer als de hoofdgast wordt betiteld, wordt Banquo de belangrijkste persoon bij de toast; beiden werden voor het eigen belang vermoord en hun beider bloed vergieten wordt door het feest geconsacreerd. In een bepaalde interpretatie zou men kunnen zeggen dat Macbeth de macht omwille van de macht nastreeft en dat dit streven een soort vrije activiteit is te vergelijken met het geamuseerd kijken hoe honden een beer opjagen en doodbijten. "Es ist ein Spiel, ein grausames"(1). Macbeth speelt hier inderdaad een ontzettend cynisch en overmoedig spel, maar dit cynisme en deze hybris dekken het feit dat Macbeth nog altijd niet kan triomferen.

Eerst en vooral is er de mededeling van de huurmoordenaars dat Fleance tijdens de aanslag de kans heeft gezien om te ontsnappen. Macbeth is bijzonder ontgoocheld: "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"(25.b./III.4.20-24a). De Schotse koning wordt opnieuw in zijn obsessionele problematiek gedompeld. Het is natuurlijk voor hem een goede zaak dat Banquo gedood werd, maar er is nog altijd het nageslacht dat Macbeth eraan herinnert dat hij niet eeuwig koning zal blijven. Zonder krediet op de toekomst zou hij zo volmaakt zijn als marmer en zo onwrikbaar als een rots. Dit zijn kosmische symbolen van de

(1) Rudolf Boehm, Kritik der Grundlagen des Zeitalters, p. 142; dit boek is een kritiek op de vrije doelmatigheid zonder doel, de Kantiaanse karakterisering van het esthetische, als grondslag van onze tijd; de verhouding tot de Transcendentie ziet de auteur echter totaal anders dan wij.

eigenmachtigheid en van de tautogorie, het zichzelfgenoegzijn. Shakespeare gebruikt schitterende beelden om dit eeuwigheidsbe-
geren uit te drukken. Het bestaan van een nageslacht geeft hem
een claustrofobisch gevoel; hij is eindig, ingesloten in het
leven en bijgevolg onderworpen aan de twijfels en aan de vrees
voor de anderen.

Hierbij blijft het niet. Nog maar pas heeft Macbeth publieke-
lijk betreurd dat Banquo afwezig is, en nog maar enkele uren voor-
dien benijdde hij de doden die door niemand meer kunnen geraakt
worden, of hij krijgt zelf het bezoek van een dode (26.c.). Tij-
dens het feestmaal ziet Macbeth de geest van Banquo voor zich
oprijzen. Het wordt Macbeths ergste kwelling dat de doden de
levenden kunnen tergen. Hij was gerust gesteld dat Banquo ver-
moord werd en ofschoon de ontsnapping van Fleance moeilijk te
verteren viel, geeft hij zichzelf nog de tijd met hem af te re-
kenen ("the worm, that's fled,/Hath nature that in time will
venom breed,/No teeth for th'present", III.4.28b-30a). Alsof
dit alles nog niet genoeg is, laten nu ook de doden hem niet
met rust. Dit is misschien toch niet zo verwonderlijk. Wie zo-
als Macbeth bezeten is om eeuwig die kroon te dragen, stelt
zich alles en nog wat voor, ziet de bedreiging van alle kanten
opduiken, zo ook van de kant van de doden. Het is voor hem dan
ook erg dat uitmoorden niet meer helpt, vooral als Macbeth ziet
dat ze weer opstaan en dat deze spoken zelf niet meer uit te
schakelen zijn: "Blood hath been shed ere now, i'th'olden time,/ (
...) Aye, and since too, murthers have been perform'd/Too ter-
rible for the ear:(...)/That, when the brains were out, the man
would die,/And there an end; but now, they rise again,/With
twenty mortal gashes on their crowns,/And push us from our
stools"(III.4.74-81a). Moeten we hieruit besluiten dat bij
Macbeth de waan van de onsterfelijkheid de doden weer tot le-
ven brengt ? Het zou ons misschien te ver leiden hierop in te
gaan. Het is echter wel interessant de reacties van Lady Mac-
beth te noteren bij dit incident dat een prachtig opgezet feest
volledig verstoort. Eerst en vooral is ze beschaamd om het feit
dat Macbeth zich openlijk zo zwak gedraagt, ze tracht hem dan
ook voor zijn edelen te verschonen door te beweren dat hij wel
meer onwel wordt. (Dit zal het sarcasme van de lezer niet ont-

el die waan
at tot waan
gevoerd ?

gaan !) Maar bij hem komt ze vlug met verwijten af, verwijten die ze nog heeft gebruikt: "Are you a man ?" (III.4.57b), waarop Macbeth antwoordt: "Ay, and a bold one, that dare look on that/ Which might appal the Devil" (III.4.58-59a). In tegenstelling tot vroeger (cf.: 12.f.) beantwoordt hij haar met weerstand. Lady Macbeth wijst echter de realiteit van de visioenen van haar man van de hand: "O proper stuff !/This is the very painting of your fear:/This is the air drawn dagger, which, you said,/Led you to Duncan" (III.4.59b-62a). Macbeth heeft inderdaad nog visioenen gekend: men zal zich herinneren dat op weg naar Duncans kamer hij plotseling een dolk zag die hem de weg wees; telkens hij de dolk wou grijpen, verdween die, tot hij uiteindelijk z'n eigen wapen nam (cf.: 14.a./II.1.33-49a). Hij moet haar dit hebben verteld, want nu alludeert zij op deze vroegere geschiedenis, en dit niet zonder verwijtende toon. Aangezien Macbeth telkens opnieuw door de afschrikwekkende verschijning van de zwaar gekwetste Banquo wordt geplaagd en angstkreten slaat, wordt Lady Macbeth ook scherper in haar verwijten: "What ! quite unmann'd in folly ?/You have displac'd the mirth, broke the good meeting/ With most admir'd disorder" (III.4.72b, 108-109a). Tenslotte, ten einde raad, stuurt ze het hele gezelschap naar bed (III.4.116-120). Andermaal is ^{lady} Macbeth hier opgetreden om als censor de spoken te verdrijven, waarmee ze haar man (en wellicht ook zichzelf) tegen hem zelf wil beschermen. Terwijl zij zegt dat haar man het slachtoffer is van zijn angst en van zijn waanbeelden. Maar Macbeth zelf denkt aan duistere krachten die de wereld beheksen en hem daarmee tergen: "It will have blood, they say: blood will have blood:/Stones have been known to move and trees to speak" (III.4.121-122).

Vanuit psychologisch gezichtspunt is de moord op Banquo toch een ingrijpende daad geworden, in een zekere zin zelfs te vergelijken met de moord op Duncan. Er is echter wel dat verschil dat Macbeth geen moeizaam deliberatieproces heeft doorgemaakt en dat de beslissing al vlug een evidentie leek. Niettemin was hij er zich van bewust dat hij 'a deed of dreadful note' liet uitvoeren en dat zijn band met de wereld een verdere stap in de desintegratie zou doormaken. Deze desintegratie laat zich dan blijken bij de waanbeelden van de verschijning van Banquo, een hal-

lucinatie van de gemakkelijk prikkelbare verbeelding van Macbeth, zoals A.C.Bradley suggereert (1). Maar er is toch meer. We stellen vast dat de nawerking van de vermoorde Banquo toch anders is dan de nawerking van de vermoorde Duncan. Nu krijgt Macbeth niet meer die indruk van heilloosheid, verlatenheid en wroeging; nu wordt hij alleen door een enorme, maar voorbijgaande, vrees bevangen. "The fit which now seizes him is apparently the fit of passion which he was subject to - the fit of fear which he could still by thought but which would truly be extended if it was noted by others. (...) And even as Macbeth gains control of his passion, even as he apologizes for his 'strange infirmity', even as he speaks of Banquo to wish that he were present, he again sees the ghost and cries out to it in terror"(2). Inderdaad, Macbeth krijgt een terreur-gevoel en dat gevoel heeft niets meer met morele en spirituele gevoelens en overtuigingen te maken, maar met (vermeende) objectieve toestanden die hem fysisch bedreigen. Hij voelt als het ware aan den lijve, langs de zintuiglijke prikkeling, dat de gevolgen van zijn daad hem kunnen bedreigen omdat deze daad, de moord op Banquo, niet zomaar afgelopen is met de uitvoering van deze daad. Andermaal telt niet de wens "if th'assassination/Could trammel up the consequence, enzovoort"(I.7.2b-3a). Als we ons de interpretatie van Irving Ribner eigen maken (3) dat Banquo de symbolische configuratie is van Macbeths geweten, dan krijgen we wel een verklaring voor dit hardnekkig spoken: het geweten laat zich zomaar niet uitschakelen en biedt bijgevolg een verwoede weerstand. Alleen is het wel merkwaardig dat Macbeth met geen schuldgevoel of zelfs wroeging reageert. Moeten we dit begrijpen alsof hij al in die mate verhard is dat het gewetensorgaan van hem vervreemd is? Als Banquo inderdaad Macbeths geweten is dan is hij effectief zijn meest nabije broeder. De duiding van deze symbolisatie werken we uit in de metafysische analyse.

(1) A.C.Bradley, o.c. pp. 425-426.

(2) L.B.Campbell, o.c. pp. 226-227.

(3) I. Ribner, o.c. p. 159.

*aan de Hemel
opzetting?*

Metafysische gegevens. Als Macbeth de helse nacht oproept om zijn 'religio' ('that great bond') met de Hemel te verbreken omdat die hem nog altijd beknelt ('which keeps me pale'), dan begeleidde hij mentaal de aanslag op Banquo. Wie is Banquo? Op een eerste betekenisniveau is Banquo Macbeths gelijke, zijn medemens, de man met wie hij in dienst van Duncan tegen het kwaad ten strijde trok en die met hem door de demonen in verzoeking gebracht werd. Banquo is trouwens ook de man die Macbeth trouw blijft, de officiële eer toekent, ofschoon hij heel wat bedenkingen heeft (1). Hij is verder de medemens die Macbeth tegen de hel heeft gewaarschuwd (cf.: 6.c./I.3.123-126), en wiens nagelacht een glorierijke toekomst is voorspeld.

*Wijzant
mit junk*

(1) Er zijn nogal wat verschilpunten in de beoordeling van Banquo. Bradley beschouwt hem "much more truly than Macbeth as the victim of the 'Witches'" (Shakespearean Tragedy, p. 319). Het feit dat hij getuige was van de voorspellingen die vooral Macbeth golden en dat iets voor zijn nageslacht werd voorspeld, zal hem fataal zijn. Maar hoe onschuldig is Banquo? Is hij medeplichtig **aan** het vervolg van Macbeths loopbaan? Bradley: "Banquo cannot fail to suspect him, and thinks it safest to prepare the way at once for an understanding with him (...). Banquo's answer shows three things, - that he fears a treasonable proposal, that he has no idea of accepting it, and that he has no fear of Macbeth to restrain him from showing what is in his mind" (o.c.pp. 322-323). Wat Banquo echter in II.3.126-130 plechtig belooft, voert hij niet uit: "he plays no such part. When next we see him, on the last day of his life, we find that he has yield to evil. The Witches and his own ambition have conquered him. He alone of the lords knew of the prophecies, but he has said nothing of them" (p. 324). Hij ging, in tegenstelling tot Macduff, naar de kroning te Scone; daar maakte hij én bedenkingen over het vuile spel van de nieuwe koning, én overwegingen over de voorspellingen die hem betroffen: "May they not be my oracles as well, / And set me up in hope?" (III.1.9-10a). Bradley concludeert: "His punishment comes swiftly, much more swiftly than Macbeth's, and saves him from any further fall. He is a very fearless man, and still so far honourable that he has no thought of acting to bring about the fulfilment of the prophecy which has beguiled him" (p. 324). In zijn Macbeth en de nieuwste criminele psychologie staat Is. van Dijk bijzonder negatief tegenover Banquo; hij noemt hem een zwijgende opportunist (pp. 96-97), een man "die zich voortdurend beheerst" (p. 98), "een voorzichtig man die niet over één-nacht-ijs gaat" (p. 99), "Als ik mij niet vergis, behoort deze man, die eigenlijk nooit handelt, tot de lieden, die de aangename en fraaie kansen van het leven rustig tot zich later komen, wel zorgend dat zij zelf daarbij nooit in 't gedrang komen, nooit zich branden" (p. 103). "De balans is niet gunstig. Na overweging van alle textuele gege-

Vóór we ons concentreren op de symboliek van Macbeths moord op Banquo, willen we eerst een hernieuwde aandacht schenken aan de betekenis van de voorspelling van de glorierijke toekomst van Banquo's kinderen voor Macbeth. Zoals we al meer dan eens gesteld hebben, staat in deze tragedie Macbeth als een menselijk 'exemplum' centraal. We voegen er nu aan toe dat Banquo zijn betekenis

vens komt het mij voor dat wij in Banquo de 'gentleman-diplomaat' in de niet gunstige betekenis van het woord hebben. (...) Hij behoort tot de gladde, meegeevende, snijdige mensen, de lieden van 'negative decencies'. Plechtig kan hij verklaren: 'hier sta ik in de grote hand van God om onder zijn hoede te strijden tegen verraderlijke snoodheid'. Men hoeft niet bang te zijn dat het gebeuren zal. Heel spoedig zal hij voor Macbeth op de knieën liggen. (...) Hij is natuurlijk geweest op het kroningsfeest te Scone, ik wed dat hij daar in de eerste rijen gezeten heeft. Ik behoef niet te wedden, ik weet het zeker: als de dood het niet belet had, zou hij immers 'the chief guest' op het avondfeest geweest zijn. Vergeleken met de eerlijke Macduff, die niet naar Scone gaat, en die, als hij later door Macbeth ontboden wordt, kortweg laat zeggen: 'Sir, not I', vergeleken daarmee zijn de Banquo's stro. De dood maakte een einde aan dit gladde leven, dat hem nog menig maal zou gevonden hebben net aan de kant, waar de zon opgaat. De 'issue of Banquo' is niet zo gering in de wereld" (pp. 108-110). In de opvoering die Is. van Dijk zich voorstelt, kan hij gelijk hebben. Maar zijn beeld past toch niet volledig op de Banquo die wij hebben leren kennen in de vertolking van Roman Polanski - wat er nog op wijst dat er niet één Macbeth bestaat; we kennen echter de Macbeth-adaptatie niet die van Dijk als achtergrond van zijn interpretatie gebruikt. We nemen wel aan dat men Banquo's voorzichtigheid niet uit het oog mag verliezen; hij is niet de moedige Macduff; maar is hij een gladde opportunist? of heeft hij een andere strategie? Polanski's tekening van Ross past eigenlijk wel beter op van Dijks tekening van Banquo. Interessant is toch ook wel G.R. Elliotts tekening van Banquo: "he is a high type of born loyalist. All along he has evinced a sincere, dignified, modest devotion to his two superiors, Duncan and Macbeth, notably in commending one of them to the other. He has neither the mediocrity of Ross, Lennox, and their kind nor the rare moral greatness of Macduff, though he is far closer in spirit to the latter, his 'Dear Duff', than to them. But unlike Macduff he has had no inward call to sequester himself from the new regime. He deeply suspects Macbeth of foul play; which, however, (...) 'the great Hand of God' has so far failed to demonstrate beyond all doubt. He must therefore continue, for the present, his loyal devotion to his leader in arms, so highly esteemed by Duncan, and now regularly chosen by the peers as Duncan's successor. Moreover Banquo is following a course generally approved in Shakespeare's time and, after various fashions, in all times. A new ruler who like Macbeth has obtained power by dubious means - for instance, a democratic politician who has stabbed the opposing party with falsehoods during

op de
ant
met!

MM

M

krijgt door zijn functieverhouding tot Macbeth. Als de demonen Banquo iets voorspellen, dan is dit in eerste instantie betekenisvol voor Macbeth. Als de heksen uitroepen: "Lesser than Macbeth, and greater./Not so happy, yet much happier./Thou shalt be get kings, though thou be none"(5.b./I.3.65-68), dan wordt de voorspelling van bij de aanvang in verhouding tot Macbeth gedaan, en niet omgekeerd. Deze voorspelling vult op die manier de verzoeking en de uitdaging aan van de voorspellingen die de demonen Macbeth hebben gedaan. Trouwens hij voelt dit ook als dusdanig aan; zegt hij immers zelf niet in 22.b. dat Banquo's vraag aan de heksen de bron is van heel veel kwellingen?: "He chid the Sisters,/When first they put the name of King upon me,/And bade them speak to him; enzovoort"(III.1.56b e.v.). De heksen hebben hem dus niet alleen uitgedaagd met de twee titels, Thane van Cawdor en het koningschap, maar ook met het probleem van de troonopvolging. De betekenis van de twee titels zijn al voldoende duidelijk: met de eretekens van Cawdor wordt hij de verrader, de zwakke feilbare mens die zich onstandvastig tegenover en zondig in zijn wereld oriënteert. Van de vorige Thane van Cawdor gaat de zwakheid met de mogelijkheid van het kwaad naar Macbeth over. Hij wou die eretekens niet bewust, maar ze komen hem toe omdat ze de uitdrukking zijn van zijn positie in de wereld; de zwakheid is zijn natuur - 'la faillibilité' van Ricoeur. Het 'exemplum' mens is in de Macbeth-tragedie een Thane van Cawdor. Deze positie is voorwaardelijk om illegitiem naar het koningschap/de godgelijkheid te kunnen begeren. Als de demonen nu de menselijke hybris hebben geprikkeld door hem te zeggen dat hij koning zal worden (geen koning zoals Duncan, maar 'der umgekehrte Gott' - Schelling), dan stellen ze hem extra op de proef door hem ook te tarten met de realiteit van zijn eindigheid. Het is nu hier dat Shakespeare in de dra-

the election campaign - is to be supported if outstandingly able and if he refrains in office from further evil-doing. Nor is Banquo blameworthy for having a certain hope of his own: his ambition is without the illness that attends Macbeth's. No whit exulting in his present 'Honor' at the new king's court and anxious as ever to 'lose none' of the deeper sort, he cherishes the hope that he may be 'the Root and Father' of 'many kings' if it be true that Macbeth, having done evil, is to be punished by the loss of sovereignty in his 'Posterity' - Such punishment is implied by the word 'yet'(III.1.3) in its context"(Dramatic Providence in 'Macbeth', pp. 106-107.

maturgische structuur de figuur van Banquo nodig^{heeft}. Door Banquo's nageslacht het koningschap te voorspellen, wordt aan Macbeths koningschap een grens gesteld. In dit perspectief hebben we de functie van de demonen al omschreven: zij laten de menselijke zwakheid, overmoed en eindigheid 'zien'. Macbeth laat zich uitdagen en verleiden en richt zich daardoor te gronde.

Nog altijd op dat eerste betekenisniveau is Banquo voor Macbeth de andere, de andere die hem begrenst, die hem kan overleven. Ook dit is niet zomaar een psychologische karakteristiek, maar een existentieel, niet-abstract ontologisch gegeven. De menselijke eindigheid is een zijnsmodaliteit die met het menselijke bestaan wezenlijk verbonden is, maar die existentieel ontdekt wordt in de ontmoeting met de andere. In de Macbeth-tragedie is Banquo als andere de vertegenwoordiger van Macbeths eindigheid; als andere is hij het mediaal symbool van Macbeths sterfelijkheid. Door Banquo's kinderen tot participanten van het koningschap te promoveren, herinneren de demonen Macbeth eraan dat, wat hij ook moge verlangen, er aan de realisatie daarvan een einde komt. Aangezien hij het koningschap, en hierdoor de godgeïjkheid, met andere woorden het absolute, begeert, kan hij geen andere, geen mens als gelijke naast zich aanvaarden. Zoals we hebben gezien heeft Macbeth niet in deemoed het koningschap als sacraal geschenk van het transcendent gezag ontvangen. Hij heeft integendeel het sacrale door een roofmoord prometheïsch geprofaneerd. De aanwezigheid van de andere herinnert er hem echter aan dat zijn eigenmachtigheid niet absoluut kan zijn. Wil hij dit absolute echter kost wat kost, dan moet hij elke andere van zijn hem (Macbeth) limiterende aanwezigheid beroven. Aangezien Banquo die limiterende andere is, moet hij worden gedood. Dit is de broedermoord, waarmee de mens te kennen geeft over leven en dood te beschikken, en zich in zijn absolutisme te willen bevestigen. Opnieuw de wil om zoals een god boven alles te staan en de aanvaarding van zijn sterfelijkheid te weigeren. In de psychologische lectuur hebben we gezien dat de moord op Banquo is ingegeven door het feit dat Macbeth zich niet in een zoon kan identificeren aangezien hij kinderloos blijft en nu tegen deze machteloosheid rebelleert. Tegen de achtergrond van de Godsmoord leidt het absolutisme, dat hiermee

verbonden wordt, naar de broedermoord die een exponent wordt van de onsterfelijkheidswaan. Aangezien hij zelf geen kinderen heeft, ofschoon die aanvankelijk wel in zijn plan pasten (cf.: 12.i./I.7.73b-75a), is hij nu veroordeeld het koningschap voor zich alleen op te eisen. Hij moet zichzelf genoeg zijn (tautogorisch), en uiteindelijk wil hij dat ook zijn. De 'en-soi-pour-soi'-gedachte van Sartre wordt gemetaforiseerd in "I had else been perfect; / Whole as the marble, founded as the rock" (25.b./III.4.20b-21). Het is de verwachting niets anders dan de identiteit van het zelf met het zelf te zijn. In L'Être et le Néant maakt Sartre een analyse van 'l'être en soi', waarvan de hoe-danigheden van toepassing zijn op hetgeen Macbeth voor zichzelf wenst bij de volmaakte broedermoord: "L'être-en-soi n'a point de dedans qui s'opposerait à un dehors et qui serait analogue à un jugement, à une loi, à une conscience de soi. L'en-soi n'a pas de secret: il est massif. En un sens, on peut le désigner comme une synthèse. Mais c'est la plus indissoluble de toutes: la synthèse de soi avec soi. Il en résulte évidemment que l'être est isolé dans son être et qu'il n'entretient aucun rapport avec ce qui n'est pas lui. Les passages, les devenirs, tout ce qui permet de dire que l'être n'est pas encore ce qu'il sera et qu'il est déjà ce qu'il n'est pas, tout cela lui est refusé par principe. Car l'être est l'être du devenir et de ce fait il est par delà le devenir. Il est ce qu'il est, cela signifie que, par lui-même, il ne saurait même pas ne pas être ce qu'il n'est pas; (...) il n'enveloppe aucune négation. Il est pleine positivité. Il ne connaît donc pas l'alterité: il ne se pose jamais comme autre qu'un autre être; il ne peut soutenir aucun rapport avec l'autre. Il est lui-même indéfiniment et il s'épuise à l'être" (1). Metaforisch uitgedrukt, wil Macbeth een steen zijn die in zijn massiviteit op zichzelf is. Maar deze synthese van 'pour-soi' en 'en-soi' is niet haalbaar omdat de eindigheid van de mens door de anderen bepaald wordt. Bijgevolg zegt Macbeth nu: "But now, I am cabin'd, cribb'd, confin'd, bound in/To saucy doubts and fears" (III.4.23-24a).

(1) J.-P. Sartre, L'Être et le Néant, pp. 33-34.

Macbeth wou het koningschap aanvankelijk voor zich én voor zijn nageslacht; zijn onvruchtbaar huwelijk maakt van hem het begin- en eindpunt van de almacht die hij zich heeft voorgesteld. Ook dit kunnen we in het perspectief plaatsen van de wens naar een daad-zonder-gevolg, een geschiedenisloos handelen en, metafysisch gesproken, een heilloos bestaan: Macbeth kan zijn zoon niet tot Prince van Cumberland aanstellen, wat Duncan wel kon. Zijn voorganger kon de kroon, symbool van de Transcendentie, doorgeven; Macbeth die de kroon heeft gestolen, moet die voor zich houden, niet alleen omdat hij geen kinderen heeft waarmee hij zich zou kunnen identificeren, maar ook omdat hij geen medemens aanvaardt die hem aan zijn eindigheid helpt herinneren (1). Als wij vroeger al het ritmische karakter van het harmonie-begin-sel in de kosmos ter sprake hebben gebracht met zijn afwisseling van dag en nacht, dan moeten we dit beginsel hier opnieuw oproepen om de afwisseling van leven en dood te kunnen situeren. Het koningschap is als sacraal symbool van de hemel eveneens opgenomen in het hele ritmische patroon: elke koning krijgt en geeft; het krijgen is een levenssymbool want het betekent het voortzetten van een sacrale aanwezigheid in de kosmos. Het geven is een doodssymbool want het is in de aanvaarding van de andere, de Prince van Cumberland als toekomstige koning, de anticipatie van de eigen dood en eindigheid. Door aan deze ritmische beweging niet te willen deelnemen, meer nog, door deze ritmische beweging te verstoren, breekt de mens Macbeth met de Natuur, met de Hemel. Het roven van de kroon, de Godsmoord, leidt fataal tot de broedermoord. Macbeths sacraliteit is daarom ook een valse sacraliteit; ze kent immers haar bestaansgrond niet in een kosmische participatie aan de Natuur; Macbeths bestaansgrond wordt daarentegen de hel. Als hij juist vóór de moordaanslag (14.a.) bij het horen van de klok zegt: "Hear it not, Duncan; for it is a knell/That summons thee to Heaven, or to Hell"(II. 1.63-64), dan geldt de noodlotsbel niet alleen Duncan, maar ook

(1) In de Polanski-vertolking klemt Macbeth zich aan de kroon vast en laat ze niet los; in het heetst van de strijd met Macduff valt op een bepaald ogenblik de kroon van zijn hoofd, vooraleer verder te vechten, raapt hij zijn kroon op om ze weer op zijn hoofd te zetten - de usurpator houdt voet bij stuk.

al na de
revisie

al na de
Polanski

voor Macbeth. Voor Duncan staat de hemel open, voor Macbeth de hel.

Met de broedermoord volhardt Macbeth in het kwaad en verstoort hij andermaal de natuurlijke gang van zaken. Hij creëert een kring van medeplichtigen, de huurmoordenaars, Seyton, Ross en anderen; zelf kent hij een rusteloos bestaan dat metafysisch gederacineerd is. De Godsmoord is niet genoeg; de tergende dorst naar absolute eigenmachtigheid krijgt ook hier een kosmische metaforisatie: "But let the frame of things disjoint (...)/Ere we will eat our meal in fear, and sleep/In the affliction of these terrible dreams,/That shake us nightly"(III.2.16a, 17-19a). Macbeth verkiest het vormverwoestende boven de kwelling van het bestaan van de andere die zijn bestaan limiteert. De ontwrichting van het universum lijkt hem minder erg dan de verstoring van het maal en van de slaap. Dit is een mooi metaforencomplex van het dilemma: in het kwaad kan de mens slechts kiezen tussen het kwaad van de universele ineenstorting en het kwaad van het verstoorde maal en de ontwrichte slaap. Dit zijn allemaal modaliteiten van de disharmonie. Wat Macbeth ook moge kiezen, hij houdt toch die ene of andere vorm van disharmonie over. Hij zal kiezen voor de broedermoord en hopen op een rustig maal en een droomloze slaap. (Dat hij overigens geen slaap kent - "In the affliction of these terrible dreams,/That shake us nightly"(18-19a), ligt uiteraard in het verlengde van de aanslag op de onschuldige slaap). Voorlopig benijdt hij de ongenaakbare Duncan; die is immers dood. Dat daarentegen de andere, de medemens Banquo, leeft, ervaart hij als een 'scandalum' (III.2.36-37). Daarop antwoordt Lady Macbeth met een mooie ontologische metafoer: "But in them Nature's copy's not eterne"(III.2.38). Dit kan begrepen worden als: het Zijn in dit zijnde is slechts tijdelijk; Shakespeare zegt het natuurlijk mooier. Maar in ieder geval duidt die metafoer op de betrokkenheid van de mens op de Natuur, die de kosmos harmonisch fundeert en dus in de mens aanwezig is; slechts door de dood (en ook door het kwaad) verliest de mens zijn participatie aan die Natuur. Lady Macbeth alludeert nu op Banquo's eindigheid en Macbeth wil die eindigheid een handje helpen (III.2.39-44a). Dit is Macbeths aanloop tot zijn incantatie van het kwaad, die hij trouwens zoals Lady Macbeth ook vanuit een hoogte houdt, hier een raam met

een panoramisch overzicht over de vlakte en het verre bos waar het kwaad geschiedt. De kosmische situering is andermaal opvallend. De mens roept het kwaad op vanuit de verten, actualiseert het vanuit de beschikbare andere wereld, teneinde het in deze wereld te laten woekeren. De dualiteit is uiteindelijk niet absoluut, want de twee werelden zijn niet van elkaar gescheiden; de zondige mens is de mediator tussen de twee werelden. Maar waarop slaat "Cancel, and tear to pieces, that great bond/Which keeps me pale !" (III.2.49-50a) ? Nico van Suchtelen vertaalt deze vers door: "Vernietig en verscheur de schuldbekentenis/Die mij verbleekt"(1) en Willy Courteaux door: "Scheur (...)/De grote pachtbrief stuk, die mij beknelt"(2). Courteaux geeft zelf de interpretatie: "Shakespeare bedoelt hiermee vermoedelijk 'verbreek het contract waarmee Banquo en Fleance van de natuur het leven huren!"; ook Kenneth Muirs interpretatie gaat in die zin (3). Met wie of wat is of was Macbeth, de mens, in deze tragedie verbonden ? De interpretaties van Muir en Courteaux zijn suggestief. Is het inderdaad niet zo dat Macbeth met de Natuur en dus met alles wat uitdrukking gaf aan die harmonie in de wereld, verbonden was ? Bijgevolg ook met Duncan, Banquo, de nacht als beschermer van de slaap, de 'visitings of Nature' (I.5.45b) en 'the tender eye of pitiful Day'(III.2.47). De nacht krijgt hier (III.2.53), zoals al opgemerkt de betekenis van een tegen-natuur die in functie staat van de 'Hell'(cf.: I.5.51) die uiteraard de menselijke relatie met de 'Heaven' verbreekt. We vinden hier andermaal de symbolische uitdrukking van de breuk van de Macbeths met de sacrale en transcendente sfeer in de wereld. De 'religio' met de hemel is verbroken, de gebondenheid aan de hel is tot stand gekomen. Op die manier installeert de mens zelf een dualisme tussen goed en kwaad, parallel met licht en duisternis. Dit lezen we tenslotte in III.2.52-53: "Good things of Day begin to droop in drowse,/Whiles Night's black agents to their preys do rouse".

(1) Amsterdam. Wereldbibliotheek, 1950, p. 45.

(2) Antwerpen. De Nederlandsche Boekhandel, 1965, p. 42.

(3) The Arden Shakespeare, p. 85; zie ook Paul & Caroline Gardner, o.c. p. 55.

Het was de wens van Macbeth te kunnen eten zonder vrees en te kunnen slapen zonder gruweldromen. Dat zijn imaginaire keuze tussen de ontwrichting van het heelal en de verstoorde eetmalen en nachten een dilemma is, omdat de verstoring zeker het resultaat wordt van zijn handelen, merken we tijdens het feestmaal, 's avonds na de moordaanslag op Banquo, dat het tegendeel wordt van het platonische gastenmaal (Symposion). De verschijning van de geest van Banquo is het voorbeeld bij uitstek te noemen van hoe het kwaad de wereld ontwricht. Men zal zich herinneren dat de gastheer helemaal niet meer de gelegenheid krijgt een hap te eten, omdat hij, vooraleer hij aan tafel kan aanzitten, geconfronteerd wordt met de verschijning van Banquo. Psychologisch is dat natuurlijk niets anders dan een waanbeeld, het product van de weerbarstige psyche die teveel moet verdragen. Op het symbolische niveau krijgen Macbeths visioenen het karakter van een bijzondere luciditeit: hij ziet de werkelijkheid die hij zelf door de verstoring van de Natuur in de wereld heeft bewerkstelligd: "Avaunt ! and quit my sight ! let the earth hide thee !/ Thy bones are marrowless, thy blood is cold;/Thou hast no speculation in those eyes,/Which thou dost glare with.(...)/Can such things be,/And overcome us like a summer's cloud,/Without our special wonder ? You make me strange/Even to the disposition that I owe,/When now I think you can behold such sights,/And keep the natural ruby of your cheeks,/When mine is blanch'd with fear.(...)/It will have blood, they say: blood will have blood:/Stones have been known to move, and trees to speak"(III. 4.92-95a, 109b-115a, 121-122). De laatste twee verzen vormen als het ware het besluit van het hele wedervaren. Macbeth ontdekt een consequentie, een soort noodzakelijkheid in de werkelijkheid die hij heeft gecreëerd. Als hij een toestand heeft opgeroepen die de Natuur in de wereld verstoort, als hij de 'Hell' laat penetreren in een universum dat zich door de 'Heaven' gedragen wist, dan genereert de vernieling uit de vernieling en dan heerst het buitenissige. Het blijft merkwaardig dat Macbeth hier zo'n luciditeit weet op te brengen: hij houdt een stuk redelijkheid over. Zelfs wanneer Macbeth de toewijding tot de Natuur heeft opgegeven en nu de hel op aarde brengt, dan nog wordt ^{hij} door de chaos niet volledig opgeslorpt; hij ziet nog wat geschiedt.

Maar deze luciditeit belet niet dat hij in de boosaardigheid volhardt. Met de stichting van een hele sfeer gaat een hels handelen gepaard. We schreven al dat de mens in deze situatie een metamorfose ondergaat, waarin hij een natuur, een bestaenswijze ontwikkelt die zich door het chaotiserende of verstorende laat bepalen. In III.4.121-122 trekt Macbeth meditatief de conclusies uit z'n jongste ervaringen. Even later echter, als hij zich met Lady Macbeth te rusten heeft gelegd (27.b.), trekt hij zijn praktische conclusies: "For mine own good,/All causes shall give way: I am in blood/Stepp'd in so far, that, should I wade no more,/Returning were as tedious as go o'er./Strange things I have in head, that will to hand,/Which must be acted, ere they may be scann'd./(...) We are yet but young in deed"(III. 4.134b-139, 143). Het eigenbelang heeft hier een ontologische en metafysische betekenis gekregen; het is immers in het perspectief van de voorstelling die hij heeft van z'n eigen goed of belang dat Macbeth de andere heeft uitgeschakeld, de broedermoord heeft gepleegd en zichzelf tot de hoogste instantie heeft verheven. Omwille van het particuliere eigenbelang moeten allen en alles wijken. III.4.121-122 moeten inderdaad gekoppeld worden aan III.4.134b-135a: met 'they' in 121 wordt bedoeld: "all human beings, including those he has just been confronting", aldus G.R.Elliott en met 'It': 'the frame of things'die ontwricht is, met een oordeel (vgl. I.7.8 e.v.) als gevolg; het protest komt ook van de dingen in de wereld, "all persons, all things, all hapenings conspire to bring forth, to exhibit to himself and others, the 'secretest man of Blood'"(1). Macbeth plaatst zich dus tegenover het universele; zijn absolutisme staat centraal en de positie waarin hij terecht gekomen is, betekent heel concreet: bloedvergiften. Dit is de helse situatie waarin hij niet uit wil. De terugkeer, we lezen de ommekeer, de 'Wiedergeburt' met de vruchtbare retroactieve meditatie (cf. Max Scheler), lijkt hem vanuit het standpunt van iemand die de hemel op het spel heeft gezet (vgl.: I.7.7a: "We'd jump the life to come") erger dan het verder waden in het bloed. Hierin zit een helse

(1) G.R.Elliott, o.c. p. 138.

logica die Jan Kott ziet als de consequentie van de overschrijding van een grens, waardoor men in een afgrond valt, de afgrond van zichzelf nooit te aanvaarden: "Macbeth doodde de koning, omdat hij geen Macbeth kon aanvaarden die bang is voor de moord op de koning. Maar de Macbeth die gedood heeft, kan de Macbeth die doodde, niet aanvaarden, Macbeth doodde om zich te bevrijden van de nachtmerrie, om daar een eind aan te maken. Maar dat moeten moorden is juist zijn nachtmerrie, omdat er geen eind aan komt. De nacht waarin Macbeth wegzinkt, wordt steeds dieper. Macbeth heeft gemoord uit angst en gaat uit angst met moorden door"(1). Dat Macbeth zichzelf voortdurend ontkent en bijgevolg zichzelf beschrijft in ontkenningen is een mooie vondst van Kott die ons kan helpen: "in zijn ogen is hij, die hij niet is; en niet hij die hij is. Hij is in de wereld verzonken als in het niets; hij is alleen die hij had kunnen zijn. Macbeth kiest alleen zichzelf, maar na elke keuze ziet hij zichzelf nog weer vreemder en afstotender.(...) Macbeth leeft in de schijn van zijn eigen bestaan, omdat hij niet wil erkennen dat de wereld waarin hij leeft, onherroepelijk is"(2). Terecht merkt Jan Kott dan ook die spanning tussen 'essentie' en 'existentie' op (3). Dat zien we trouwens in de formulering van Macbeths nieuwe plannen: ze blijven vreemd voor hem, niet eigen aan zijn natuur (III. 4.138). Hij wil ze vlug uitvoeren vooraleer ze getoetst worden aan de restanten van de redelijke overweging die nog in hem leven. Deze verzen 138-139 zijn toch wel opnieuw merkwaardig omdat ze gestalte geven aan de dualiteit van 'Hell' en 'Heaven', die met elkaar in strijd leven, ook in iemand als Macbeth voor wie de ommekeer zwaarder valt dan verder in het bloed te waden. Het vreemde heeft hij in zich laten opdoemen ('der umgekehrte Gott'), maar het natuurlijke is niet (helemaal) uitgebannen. Hij wil nu dat vreemde vlug uitvoeren, vooraleer het natuurlijke hem dat belet. Om het met Kott te zeggen: hij wil andermaal niet zijn wat hij is en legt bijgevolg zichzelf de levenshouding op

(1) Jan Kott, Shakespeare tijdgenoot, p. 86.

(2) Ibidem, pp. 86-87.

(3) Ibidem, p. 87.

het natuurlijke en universele moedwillig ondergeschikt te houden aan het vreemde en aan 'my own good', het particuliere dus. Dit is een wijze om zich ultiem in de wereld en tegenover de anderen te situeren en te oriënteren; dit is de diabolische spiritualiteit.

Dat er een strijd woedt tussen 'Hell' en 'Heaven', daaraan geeft ook Lady Macbeth uitdrukking in haar antwoord op Macbeths vraag hoe het met de nacht gesteld is. Hij stelt haar die vraag kort na het weggaan van de gasten van het avondfeest en onmiddellijk vóór zijn meditatief besluit (III.4.121-122). Het heel betekenisvolle antwoord van zijn vrouw luidt: "Almost at odds with morning, which is which"(126). Dit wil hier zeggen dat de nacht met de morgen, de dageraad strijd voert. De luciditeit, waarover we hier al één en ander opmerkten, geldt dus ook Lady Macbeth. Zij is er zich eveneens van bewust dat in hen zich een antagonisme tussen goed en kwaad, licht en duisternis, 'Heaven' en 'Hell' afspeelt. We zijn het in dat opzicht volledig met de duiding van Elliott eens: "Darkness and light are warring in his soul now: he must choose between them. He could revive and obey the abortive motions of humility and penitence that he experienced under a series of providential admonishments in the darkness after his first crime. His need now is far greater than then; it has been rendered definitive by the workings of the powers of light. But the powers of darkness cunningly persuade him to revive and strengthen his defiant pride"(1). Dat onmiddellijk daarop Macduff ter sprake komt, is niet onbelangrijk, maar zelfs heel significant - hierop komen we later, naar aanleiding van de duiding van de Macduff-figuur, nog uitvoerig terug. Maar even belangrijk is dat Macbeth andermaal zijn keuze heeft gemaakt: opnieuw de heksen raadplegen en de vreemde dingen in zijn hoofd uitvoeren. Ook Lady Macbeth maakt een keuze: nedat Macduff ter sprake is gekomen, verlangt ze naar de rust van de slaap, de reïntegratie in de Natuur door de participatie aan het kosmische ritme: "You lack the season of all natures, sleep"(III.4.140; let wel: in Polanski's vertolking zegt Lady Macbeth dit onmiddellijk na 131a !).

(1) G.R.Elliott, o.c. p. 139.

"We are yet but young in deed"(III.4.143) moet ook nog onze aandacht krijgen; dit wordt door Nico van Suchtelen en Willy Courteaux vertaald als: 'We zijn nog jong in daden'. Duidt dit op het gebrek aan ervaring in het waden door het bloed ? Of nog een terugschrikken voor het denken over de plannen die Macbeth maakt - vandaar dit vlug willen handelen ? Mag het beschouwd worden als onervaren in het kwaad ? We hebben de indruk dat Polanski dit laatste suggereert en dat hij bijgevolg de explicietere Shakespeare-context kon laten wegvallen; immers, vóór vers 143 staat er: "My strange and self-abuse/Is the initiate fear, that wants hard use"(III.4.141b-142). Door de suggestie van beeld en woord heeft de cineast de toelichtende verzen niet meer nodig gehad.

De moordaanslag op Banquo kan ook nog op een tweede betekenisniveau worden geduid. We verwezen al enkele keren naar Irving Ribner die in zijn essay, The Operation of Evil (1) opmerkt: "symbolically he represents one aspect of Macbeth, the side of ordinary humanity which Macbeth must destroy within himself before he can give his soul entirely to the forces of darkness"(2). Psychologisch gezien kan men Banquo inderdaad ^{als} een loyaal man zien met een gezond gevoel voor evenwicht en rechtvaardigheid, voorzichtig, maar ook zwak. De demonen hebben hem ook uitgedaagd, maar hij speelde geen vuil spel. We zijn het dus met Is. van Dijk niet eens (3). Ribner lijkt ons correcter: "Banquo is ordinary man, with his mixture of good and evil, open to evil's soliciting, but able to resist it"(4). We willen echter iets meer de symbolische interpretatie doortrekken die op deze psychologische geënt kan worden. Als Banquo als de 'gewone menselijkheid' een aspect is in Macbeth, dan kunnen we hem ook Macbeths geweten noemen. Dit lijkt ons te passen in de gehele structuur. Banquo waarschuwt Macbeth voor 'the instruments of Darkness' en beoordeelt hem "Thou play'dst most foully for't"(III.1.3a). Zijn angst en vrees voor het kwaad lopen parallel met deze van Mac-

(1) Opgenomen in Irving Ribner, Patterns in Shakespearean Tragedy, pp. 153-167.

(2) Ibidem, p. 159.

(3) zie pp. 329-330 van onze dissertatie (voetnoot).

(4) Ribner, o.c. p. 159.

beth; hiervan getuigt zijn gebed in 13.c.: "A heavy summons lies like lead upon me, / And yet I would not sleep: merciful Powers ! / Restrain in me the cursed thoughts that nature / Gives way to in repose !" (II.1.6-9a). Verder is zijn meditatie over dag en nacht een metaforisch gewetensonderzoek over goed en kwaad: "by th' clock 'tis day, / And yet dark night strangles the travelling lamp. / Is't night's predominance, or the day's shame, / That darkness does the face of earth entomb, / When living light should kiss it ?" (24.b./II.4.6b-10a). Natuurlijk moet iemand als Banquo 'our chief guest' zijn op het feest van het niet geperverteerde verlangen, maar aangezien 'der umgekehrte Gott' het haalde, wordt zo iemand in de val gelokt. Zoals Ribner opmerkt is "such a man, who in spite of temptation can use his reason to resist evil, the hope for the future (...). This hope is embodied in Fleance, symbolic of a future rooted in the acceptance of natural law, which inevitably must return to reassert God's harmonious order when evil has worked itself out. This is why, in terms of the play's total conceptual pattern, it is impossible for Macbeth to kill Fleance, try as he may. Evil cannot destroy the promise of ultimate good" (1). Als Banquo inderdaad 'in the great hand of God' rust, is het duidelijk dat Macbeth Banquo wil vermoorden; dat past in zijn vormverwoestend atheïsme. En als Banquo voor hem een soort geweten betekent (2), dan begrijpen we "why the dead Banquo returns to him as a reminder that, as a man, he cannot easily extinguish the human force within himself, that the torment of fear, the 'terrible dreams / That shake us nightly' (III.2.18b-19a), the scorpions in his mind (III.2.36), will continue until his own destruction. Banquo and his ghost are used to illuminate the conflict within the mind of Macbeth, the difficulty of any severance of the bond which ties man to humanity" (3).

Besluit bij de broedermoord

Dat Macbeth zich aan de broedermoord overgeeft om zijn abso-

(1) Ibidem, p. 159.

(2) Zie ook Elliott in verband met 'that great bond' (III.2.49): "This 'great Bond' consists of all the invisible ties and understandings by which his conscience keeps him 'bound' (III.4.23b) to restless agony regarding past, present, and future, mainly

luts vrijheid en zijn almacht te beschermen, is psychologisch gesproken een teken van zijn vrees en zijn zwakheid. Op het betekenisniveau van de metafysiek van het bestaan is Banquo de andere en door de be-tekening van de demonen het mediale symbool van Macbeths feitelijke eindigheid. Als Macbeths gelijke, die echter aan het kwaad kon weerstaan, is hij, Banquo, de spiegel voor zijn vorst, diegene die de universaliteit vertegenwoordigt tegen wie Macbeth ten strijde trekt. In dat opzicht kan hij het symbool zijn van het geweten, het ongelukkige bewustzijn in Macbeth dat, omwille van die absolute vrijheid van de geschiedenisloosheid, moet worden uitgeschakeld. Dit betekent natuurlijk een stap verder in Macbeths hybris. Deze broedermoord ligt in de consequentie van de Godsmoord om de volgende redenen: 1) de veroverde almacht impliceert de afwezigheid van gelijkheid met anderen. Macbeth wil substantieel zijn en hier nemen we substantie in de definitie van Spinoza: "wat op-zich-zelf bestaat en uit zichzelf moet worden begrepen; dat wil zeggen datgene, welks begrip niet het begrip van iets anders, waaruit het zou moeten worden afgeleid, vooronderstelt" (Ethica, I, def.III)(1). De negatie van de eindigheid door de negatie van de gelijkheid met eindige wezens impliceert de afirmatie of bevestiging van de almacht als substantie, maar tegelijk ook de uitschakeling van de bestaande almacht. Dit lukt natuurlijk niet omdat de overgang van eindigheid naar volstrekte oneindigheid onmogelijk is. Macbeths betrachting is 'une passion inutile'. 2) de uitschakeling van het geweten, die we ook bij Lady Macbeth vonden, is een poging de verbondenheid met de natuurlijke orde en de eigen creatuurlijkheid op te heffen. De dood van de andere-als-morele-spiegel-van-het-zelf is een aanslag op het mediale symbool van de transcenderende limitering van Macbeths bestaan. Ook hier is de absolute zelfbevestiging de opheffing van de autoriteit van wat Macbeth 'Heaven' noemt.

the past. The 'bond' is personified in Banquo and his son" (Elliott, o.c. p. 121). De hele interpretatie van de verschijning van Banquo's geest kan bij Elliott gezien worden in het verlengde van het gewetensmotief. / (3) Ribner, o.c. pp. 159-160. (1) Vertaling Nico van Suchtelen, Amsterdam. Wereldbibliotheek, 4de druk, p. 47.

De ongelijkheid van de andere dank zij de eigen onsterfelijkheid

Hoe moet Macbeth een oplossing vinden voor het probleem van de verzoening tussen de almacht en de aanwezigheid van de andere? Het antwoord is eenvoudig: in de zelfwerkzaamheid van de almacht! In concreto wil dit zeggen dat hij die hoedanigheden moet ontwikkelen die niemand anders heeft. We weten dat hij zijn almacht niet door de aanwezigheid van de anderen wil begrensd zien. Als dit externe criterium door een intern criterium kan vervangen worden, dan heeft de andere niet zo'n doorslaggevende betekenis meer en wordt die absolute vrijheid intern uitgezuiverd. Macbeth moet dus koning blijven vanuit de kracht van de eigen kwaliteiten en niet door de afwezigheid van andere kandidaten. Slechts wanneer hij zich in zijn onsterfelijkheid en zelfbepaling bevestigd weet, zal hij gerust zijn, "perfect;/ Whole as the marble, founded as the rock" (III.4.20b-21). Aan God gelijk zijn, betekent nooit sterven - dat leert ons al het Genesis III-verhaal - en door niets begrensd worden (1): dat is de reële, volmaakte almacht van de absolute vrijheid.

Dat hij die innerlijke kwaliteit heeft, wil hij van de heksen vernemen, die over een bijzonder weten schijnen te beschikken. Dit is natuurlijk al het bewijs dat hij niet almachtig is: hij is niet in die mate een 'causa sui' dat een absoluut zelfwetend weten produceert; het weten moet nog altijd van elders komen. Hij wil nu de zekerheid die zo in zijn eerste gevoel van falen werd geschokt. Tijdens het feest is Banquo als een 'revenant' verschenen; Fleance is kunnen vluchten en Macduff is op het feestmaal niet komen opdagen. Dit alles bevangt hem met vrees en die wil hij met kennis en zekerheid overwinnen: "I will to-morrow/(And betimes I will) to the Weïrd Sisters:/ More shall they speak; for now I am bent to know,/By the worst means, the worst" (27.b./III.4.131b-134a). De zucht naar zekerheid zet Macbeth ertoe aan niet alleen de heksen op te zoeken, maar zich ook voor te nemen nieuwe gewelddaden te plegen.

Vindt Macbeth nu meer zekerheid bij de demonen? Wat hij

(1) Zie Spinoza's definitie: "Onder 'God' versta ik het volstrekt oneindige wezen, dat wil zeggen een substantie, uit een oneindig aantal attributen bestaande, van welke ieder voor zich een eeuwig en oneindig wezen uitdrukt" (Ethica I, def.VI).

verneemt blijft toch uiterst vaag. Dat hij Macduff in het oog moest houden (IV.1.71-72a), wist hij al - of had hij zichzelf al wijsgemaakt. Dat er een wantrouwen is tussen deze twee edelen, blijkt al uit de allusie op een spion in Fife (27.a./III.4.130-131a), maar de encenering heeft dit al laten blijken door het spel van de blikken en van sommige intonaties. Macduff kijkt inderdaad heel wantrouwig als hij verneemt dat Macbeth Duncans lijfwachten heel haastig heeft vermoord. Dezelfde Macduff laat in zijn uitlatingen aan Ross door een argwanende toon horen dat hij er niet op gesteld is de koningskroning in Scone bij te wonen (19.a.). Er zijn dus wel al enkele indicaties. Uiteraard is er dan nog het feit dat Macduff op zijn feest in Forres niet is komen opdagen (27.a.). De geest die Macbeth bij de heksen toespreekt - eigenlijk is het Macbeth die zichzelf toespreekt - zegt dat hij bloedig, boud en koen moet zijn (28.c./IV.1.79). Ook dit is geen erg informatieve boodschap. Macbeth spot inderdaad onvervaard met mensenmacht en hij acht zich door niemand meer kwetsbaar. Hij 'verneemt' dan ook graag wat hij graag verneemt. Al is de uitspraak dat geen door een vrouw gebaarde mens hem deren kan (IV.1.79b-81: "laugh to scorn/The power of man, for none of woman born/Shell harm Macbeth") enigmatisch, toch geeft hem dit het gevoel volstrekt veilig te zijn. Wie werd nu niet door een vrouw gebaarde? Iedereen toch! Hij wordt bij de heksen zelfs euforisch als hij verneemt dat hij niet eerder verslagen wordt dan wanneer het groot Birnamwoud naar Dunsinane is opgerukt (IV.1.92-94a). Hij roept uit: "That will never be:/Who can impress the forest; bid the tree/Unfix his earth-bound root? Sweet bodements! good!" (IV.1.94b-96). Aan zijn behoefte naar zekerheid werd op alle gebieden tegemoet gekomen: alleen wie niet uit een vrouw geboren is, kan hem deren, en hij zal niet verslagen worden vooraleer het Birnamwoud naar Dunsinane is opgetrokken: twee onmogelijke zaken, zo meent hij. Nu hij onkwetsbaar is, raakt het hem niet dat hij voor Macduff moet opletten; hij wil echter zeker spelen: "Then live, Macduff: what need I fear of thee?/But yet I'll make assurance double sure,/And take a bond of Fate: thou shalt not live" (IV.1.82-84). Er is echter wel nog de cruciale vraag: wie zal Macbeth opvolgen? "Yet my heart/Throbs

to know one thing: shall Banquo's issue ever/Reign in this kingdom?"(IV.1.100b-101a, 102b-103a). Hij krijgt aanvankelijk geen antwoord; een stem zegt hem: "Seek to know no more" (IV.1.103b). Maar Macbeth insisteert driftig: "I will be satisfied: deny me this,/And an eternal curse fall on you!"(IV.1.104-105a). Macbeths vraag was heel absolutistisch en paste volledig in zijn eeuwigheids- en onsterfelijkheidswaan: 'zal Banquo's nageslacht ooit in dit koninkrijk heersen?' Met andere woorden: zal Macbeth ooit worden opgevolgd, zal er ooit een einde komen aan zijn koningschap? Deze vragen impliceren uiteindelijk ook de vraag: zal er ooit een einde komen aan zijn leven? Deze interpretatieve vraag lijkt ons gerechtvaardigd. De 'découpage' van Polanski is in dit perspectief heel wat suggestiever dan de oorspronkelijke Shakespeare-tekst. Er staat: "Rebellious dead, rise never, till the wood/Of Birnam rise; and our high-plac'd Macbeth/ Shall live the lease of Nature, pay his breath/To time, and mortal custom"(IV.1.97-100a). In de laatste verzen staat dat Macbeth zich veilig mag weten tot hij op een natuurlijke manier sterft. Polanski heeft deze passus niet behouden. Deze verzen waarin Macbeth op de eigen sterfelijkheid duidt, laat Polanski weg om, zo komt het ons interpretatief voor, de onsterfelijkheidswaan duidelijker te accentueren. Van- daar dat we de vraag, 'zal Banquo's geslacht ooit in dit koninkrijk heersen?', mogen beschouwen als een vraag naar zijn sterfelijkheid. Het antwoord dat Macbeth langs een visioen krijgt, is wel ondubbelzinnig: er wordt hem een spiegel voorgehouden waarin hem acht koningen worden voorgespiegeld die steeds maar meer op Banquo lijken. Omdat deze werkelijkheid hem te zwaar wordt, slaat hij de spiegel aan stukken, waardoor de betovering verbroken wordt en hij alleen in de grot van de heksen achterblijft alsof er niets gebeurd is en er ook nooit heksen geweest zijn. Met de vernieling van de spiegel wil hij het duidelijke antwoord op zijn cruciale vraag negeren; een negatie die op een verdringing of zelfs een verwerping lijkt: "Infected be the air whereon they ride;/And damn'd all those that trust them!"(28.c./IV.1.138-139a). Maar Macbeth zal geloven wat hem gezegd en getoond werd - althans heel selectief. De zekerheid die hij meent te vinden in het eerste deel van de voorspelling-

venue

om
kerk van
jas

voch
andulard

fulfilling
wofley!

356

gen is hem genoeg. Daaraan wil hij nu werken en dus zal hij de strijd aanvatten tegen Macduff. Aan Banquo's nazaten denkt hij niet meer, aangezien hij heel tevreden is met het 'nieuws' dat hij niet te verslaan is.

Andermaal nemen we de interpretaties niet aan dat de heksen in de achtentwintigste sequentie de vertegenwoordigers zijn van 'the supernatural evil spirits'. Wil men een 'realistische' verklaring, dan kan men zeggen dat de heksen, de 'Weird Sisters' helderziende wezens zijn met paranormale gaven, zoals men die vandaag nog kan opzoeken. Interessanter echter is het symbolische niveau; in dat betekenisveld zijn deze zusters demonen die de mens op de proef stellen, en dat gebeurt in IV.1. We weten wel dat er een verschil is tussen de Polanski-vertolking en de Folio. In de tekst vinden we inderdaad expliciete anti-christelijke verwijzingen ("Though you untie the winds, and let them fight/Against the Churches"52-53b), die bij Polanski niet meer voorkomen. In de film geven ze helemaal niet de indruk een destructieve macht uit te oefenen; deze gemeenschap naakte vrouwen lijkt veeleer Macbeth voor de aap te houden. Het resultaat is dat Macbeth zich oppermachtig voelt; hij kan slechts door het onmogelijke in gevaar gebracht worden. Het past allemaal ontzettend goed in zijn zelfverblindings.

De toenemende eenzaamheid

We hebben al het verband gelegd tussen de faalangst en de hybris als volharding in het kwaad. De bevestiging van de eigen-gerechtigheid moet de almacht en de onsterfelijkheidswaan ondersteunen. Macbeth wil dat alles naar wens gaat, en wat hij over de wereld en over zichzelf verneemt, interpreteert hij naar zijn wensen.

Alles verloopt echter niet naar wens. Zijn woede is dan ook groot als hij verneemt dat Macduff tijdig het hazenpad heeft kunnen kiezen. Macbeth is nog maar pas van zijn bezoek aan de demonen terug op zijn kasteel te Dunsinane, als hij van de roddelende edelen (29.b./III.6.3b-20) verneemt dat Macduff naar Engeland is gevlucht. Daarom wil hij nu wraak nemen; zijn voornemens liegen er niet om: "Time, thou anticipat'st my dread

exploits/The castle of Macduff I will surprise;/Seize upon Fife; give to th'edge o'th'sword/His wife, his babes, and all unfortunate souls/That trace him in his line. No boasting like a fool;/This deed I'll do, before this purpose cool"(29.c./IV. 1.144, 150-154). In het perspectief van Macbeths machtsdrang en eeuwigeidswaan ligt het voor de hand dat hij zich meester weet over de gebeurtenissen en dus alles wat de tijd omvat controleert. Dat Macbeth hierin faalt, daarvan getuigt zijn bekentenis dat de tijd, en hier de geïncarneerde tijd in de vorm van Macduffs vlucht, aan zijn plannen en belangen ontsnapt. Zoals G.F.Waller opmerkt, kan Macbeth in deze omstandigheden nog slechts zijn toevlucht in het geweld zoeken: "The only way Macbeth feels he can effectively resist the encroachment of an alien time-world on his own is through the fierce application of will and violence. He feels his psychological security to be bound up with his own brute force: any action is preferable, since however violent, it allows him more security than the calm contemplation of the time-sequence that has brought about his present and which is, in spite of him, creating a new and frightening future. Macbeth has Banquo killed; and the murder of Macduff's family is, again, a desperate attempt to control events through violence, as if anticipating the hostile machinations of time"(1). Zijn hardnekkigheid neemt nu heel vaste vormen aan. Als hij de avond voordien voor zichzelf nog bekende dat hij in zijn wrede daden nog onervaren is, dan verhardt hij zich nu en weigert hij zich alle gelegenheid tot bezinning. Hij maakt inderdaad ernst van zijn plannen: kort daarop wordt het hof van Fife in de as gelegd en alle bewoners vermoord. Polanski heeft dit heel uitvoerig in de verf gezet: Macbeth is inderdaad de tyran van de wreedheid. We kunnen Jan Kott citeren: "Men kan dit de ervaring van Auschwitz noemen"(2).

De onmiddellijke aanleiding voor deze helse daden was de vlucht van Macduff. Deze heeft Macbeth inderdaad verlaten. De *thone* van Fife is niet de enige die de nieuwe koning verlaat. Al

(1) G.F.Waller, The strong Necessity of Time, p. 133.

(2) Jan Kott, o.c. p. 86.

vroeg zijn Duncans zonen, Malcolm en Donalbain, weggevlucht. Op het niveau van de intrige moet die vlucht natuurlijk in het licht gezien worden van hun persoonlijke veiligheid, maar op het niveau van de dramaturgische constructie en dus in het symbolische betekenisvlak is de fundamentele onverenigbaarheid de oorzaak van deze vlucht. In een wereld waar Macbeth heerst, is er geen plaats voor hen. In beginsel behoren Malcolm, die tot Prince of Cumberland werd benoemd, Donalbain en Macduff tot de getrouwen van Duncan en zweren ze bij datgene wat hij vertegenwoordigt. Macbeths breuk met de metafysische orde brengt mee dat diegenen die zich met Duncan verbonden wisten, dan ook met Macbeth breken en tegen hem opstaan. Ook anderen verlaten de Schotse koning, maar de belangrijkste is ongetwijfeld Lady Macbeth.

We hebben al heel wat over haar geschreven in verband met haar wroeging. Dat ze tenslotte haar man achterlaat, heeft echter een specifieke betekenis die van de wroeging moet worden afgeleid. Zij is tot het besef gekomen dat de hele geschiedenis van het koningschap een helse zaak is die ze niet kan dragen. Haar hart is week geworden in plaats van boosaardig, en met haar geest, die ze samen met haar geweten had 'uitgeschalkeld', verstaat ze zichzelf niet meer. In haar gevoel van machteloosheid, ofschoon ze de almacht meende te hebben bereikt, wendt ze zich van Macbeths wereld af. Ze krijgt trouwens medelijden met zijn slachtoffers. Ze komt tot een soort inkeer, maar niet de echte 'Wiedergeburt' want haar innerlijke afkeuring is zo sterk geworden dat ze haar eigen eenheid beslissend verliest en alle hoop heeft opgegeven. Wat gedaan is, kan niet meer ongedaan gemaakt worden. Zij komt tot het besef dat zij zich van haar natuurlijke (dit is de metafysische) grond heeft losgerukt. Dit keurt ze nu af. Tegelijk keurt ze haar man af die in de boosheid volhardt. Ze vindt de kracht niet, of weigert die op te brengen, om zich opnieuw met de hemel en bijgevolg ook met de wereld te verzoenen; 'Heaven' is voor haar een leegte geworden. Als ze geen enkele toevlucht meer kent, pleegt ze zelfmoord. Maar wat betekent dit nu voor Macbeth zelf? Dat de Lady zich van hem zo radicaal afkeert, betekent dat hij een fundamentele dimensie verliest. In het perspectief van de twee-eenheid van

klein?

met

op

hoop.

hoop.

de Macbeths zijn de wanhoop, de waanzin, de weigering en de zelfmoord van de vrouw het verlies van elke gebondenheid met de aarde, met het gevoel, met de passie, met het begeren (1). In dat verband schrijft Irving Ribner dat de vrouw in het algemeen "the normal symbol of life and nourishment"(2) is. Naar aanleiding van de moord op Duncan heeft ze dit geperverteerd (cf.: "unsex me here", I.5.41b) in "her very need to put aside her feminine qualities". Wij moeten er echter aan toevoegen dat zij, eens koningin geworden, daarvan niets meer laat blijken; zij lijkt eerder toegewijd en voor haar man 'the normal symbol of life', met een hart en met een aardse verbondenheid (cf.: "You lack the season of all natures, sleep", III.4.140). Maar dat betekent nog geen fundamenteel herstel. Als zij zich uit het raam gooit krijgt de eerste breuk met de transcendenten orde, die ze moedwillig in 11.a.c. (I.5.38b-46a, 50b-54a) voltrok, zijn radicale ontknoping. Macbeths reactie drukt zijn wezenlijke, dus metafysische, eenzaamheid uit. Kenneth Muir schrijft: "When Macbeth is informed of his wife's death, he describes how life has become for him a succession of meaningless days"(3). Inderdaad, met de dood van zijn vrouw verliest hij zijn complementariteit in heel zijn bestaansproject.

Deze verlatenheid gebeurt echter niet plots; ze bereidt zich in de gebeurtenissen voor, manifesteert zich in de wereld die hem omgeeft. Het is in dat perspectief merkwaardig om in Polanski's vertolking Macbeths metamorfose geëvoceerd te zien. Stelselmatig trekken alle edelen weg en met hen de officieren en de soldaten. De besten waren al weg of vermoord; ook de minder-goeden, diegenen die aanvankelijk collaboreerden, verlaten hem. Dit is ook een symbolische uitbeelding van Macbeths verharding. Als men hem komt vertellen dat het Engelse leger oprukt, dit is de symbolische tegenbeweging, kent hij slechts misprijzen voor de nog overschietenden rondom hem die bang zijn. Hij

(1) In een heel recente publicatie, Shakespeare's tragic Women. (Londen. David & Charles, 1981), schrijft Angela Pitt: "her death is insignificant in itself"(p. 68); we kunnen het niet met Pitt eens zijn.

(2) I. Ribner, o.c. p. 161.

(3) K. Muir, Image and Symbol in 'Macbeth', in: Muir and Edwards (ed.), Aspects of 'Macbeth'. Cambridge. University Press, 1977, p. 72.

aan heel
of heel droop

verloren?

wil, overmoedig, van geen angst weten zolang het groot Birnamwoud niet naar Dunsinane optrekt en zolang hij niet iemand ontmoet die niet door een vrouw gebaard werd. We zien bijgevolg slechts een onverschrokken Macbeth die eerder ofwel met een afstandelijk, ofwel met een misprijzend oog op de vrees en de schrik van de anderen neerkijkt. Door deze vorm van afstandelijkheid, onder meer ingegeven door zijn onkwetsbaarheidswaan, houdt hij zich buiten het kleine gebeuren. Meer nog: het is alsof de tijd voor hem van geen tel meer is. Als men hem komt melden dat het Engelse leger optrekt, houdt hij een merkwaardige meditatie over zijn tijdservaring: "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,/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"(34.b./V.3. 22-28). In concreto reageert Macbeth hier, naar aanleiding van de vandervlucht van zijn omgeving, op zijn groeiend isolement - de anticipatie van de definitieve eenzaamheid. Wie, bij wijze van spreken, buiten alles staat, wie niets meer kan raken, participeert niet meer aan de omgeving. Dit is de consequentie van de substantiële, tautogorische zelfbepaling van een god. Het gemeenschapsgevoel ontbreekt, sympathie en vriendschap verdwijnen. Op die manier zijn er in het bewustzijn geen tijdsintervallen meer, geen treffende gebeurtenissen, en gaat alles eindeloos lang duren. Macbeth, die helemaal niet oud is, voelt dat hij al lang genoeg geleefd heeft. Is het een soort 'ennui' ? In de verveling heeft niets nog zin, is alles eentonig, bestaat geen betrokkenheid noch enige aantrekkelijkheid. In deze situatie wordt Macbeth zelf het mikpunt van misprijzen; in zijn superieure luciditeit ontsnapt hem dat niet. Niettemin kent hij toch nog een zekere nostalgie. Wat zijn toekomst had moeten kleuren, mag hij gerust vergeten. Zijn isolement heft de toekomst op en brengt slechts eentonigheid mee.

Deze meditatie mag echter niet uitsluitend psychologisch worden toegelicht. Men kan inderdaad met G.Wilson Knight opmerken dat hier in de nostalgie in een zekere zin een positieve tendens is waar te nemen (1), waarbij Macbeth een stuk rea-

9 p 254.

het lot
de tranen

toe mit
truggen.
wijn!

protest!

man niet?

liteitszin opbrengt. Ook Wilbur Sanders deelt die mening in zijn essay The 'Strong Pessimism' of 'Macbeth'; er is voor deze auteur bij Macbeth geen echte nostalgie waar te nemen, "he no longer hungers for these things; they are simply what he 'must not look to have' (note the prosaic cadence). The pathos of loss is what we bring to the speech. Macbeth himself is simply reckoning courageously with a shrunken reality, and recording with scrupulous fidelity - the curses are 'not lowd' it is true, 'but deepe' nevertheless - the realities of his situation. And he is sufficiently accomodated to its ironies to be able to spare a wry pity for the unwilling servant who dares not speak his 'poore heart'. Macbeth, 'sick at heart' though he is, has achieved an honesty as criminal that he never had as a man of honour"(1). Deze interpretatie overtuigt echter niet, omdat zij te weinig de metafysische en spirituele eenzaamheid onderstreept. Macbeth is "sick at heart"(V.3.19b) - dat typeert hem volledig, en ook hier zou de hofarts kunnen antwoorden: "More needs he the divine than the physician.-/God, God forgive us all !"(V.I.71-72a). We vinden ondersteuning ~~voor~~ onze interpretatie in de commentaar van G.R.Elliott: "The misery of his spirit is replete.(...) He now confesses that, even if he triumphs in the coming battle, he has 'lived long enough'. The undertone of the speech is suicidal"(2). En G.F.Waller schrijft naar aanleiding van 34.b./22-28: "His clearsightedness returns in an awareness that as death approaches, nowhere has he achieved honour, but only infamy; he has become not time's master but its victim"(3). In al deze commentaren ontbreekt echter te veel nog de metafysische eenzaamheid en zelfs het feit dat zijn klaaglied de onmogelijkheid van het sterven uitdrukt. Als een god boven alles verheven, onkwetsbaar, tenzij door het onmogelijke, is hij niet in staat z'n leven voor iets in te zetten: Macbeth is de eenzame god die niet sterven kan en bijgevolg slechts 'ennui' kent (4).

(1) G.Wilson Knight, The Wheel of Fire, pp. 171-172.

(1) W. Sanders, in: John Wain, ed., Macbeth, p. 269.

(2) G.R.Elliott, o.c. pp. 195-196. Deze visie sluit ook aan bij wat we al schreven over de gemeenschappelijkheid van de Macbeths zie ook al pp. 124-127 van onze dissertatie.

(3) G.F.Waller, o.c. p. 134.

(4) Dit thema van de metafysische eenzaamheid in de 'onsterfelijkheid' vinden we ook bij Fosca terug, de hoofdfiguur in Simone de

wijze
pict of
puncten in
spie van
stuk!

de filler
vrij o

9
taal
dat?

Dat het leven hem ontsnapt en dat hij door niets meer wordt geraakt, krijgt een heel treffende illustratie bij zijn meditatieve reactie op het gegil van vrouwen in zijn nabijheid: "I have almost forgot the taste of fears./The time has been, my senses would have cool'd/To hear a night-shriek; and my fell of hair/Would at a dismal treatise rouse, and stir,/As life were in't. I have supp'd full with horrors"(36.a./V.5.9-13). Waarom zou Macbeth nog door iets gruwelijks kunnen opgeschrikt worden, nu het gruwelijke voor hem nooit met de doodsangst kan gepaard gaan? Op die manier raakt hij inderdaad verzadigd en is hij zo met het gruwelijke vertrouwd dat het hem niet meer kan ontstellen. Zo was hij vroeger niet. Men herinnere zich de nacht waarin hij Duncan vermoordde; hij merkte toen op: "How is't with me, when every noise appals me?"(15.d./II.2.57); men herinnere zich uiteraard ook de avond dat hij bevangen werd door waanbeelden waarin een vreselijk bloedende Banquo zijn geest kwam storen. Maar hij heeft zich hardnekkig in het gruwelijke geoefend; in 27.b./III.4.135b-137 vindt hij dat hij moet verdergaan in het aanrichten van bloedbaden. Dat waren toen nog voornemens, want hij achtte zich nog helemaal niet ervaren in dit alles. De grote wending in Macbeth grijpt wel plaats na zijn tweede contact met de demonen. Daar heeft hij geleerd onverschrokken te zijn en voor niets terug te deinzen; daarenboven meende hij daar te hebben vernomen ongenaakbaar te zijn. Zijn volgende stap is dan de uitmoording en brandschatting van het hof van Fife.

Treffend ook in 36.a./V.5.9-13 is Macbeths afstandelijkheid; hij constateert op een objectiverende manier zijn afwezigheid van gevoelens. Ook dat laatste wekt geen gevoelens van verbijstering of aversie bij hem op; hij is slechts verwonderd en overschouwt zichzelf. Dat de gevoelens hem hebben verlaten en dat hij geen 'horror' meer aan den lijve voelt, kan, maar moet niet uitsluitend als een psychologische gewenning geduid worden, maar is andermaal te begrijpen als de toenemende metafysische ontworteling. De eerste dissociatie van de natuurlijke orde was een pijnlijke zelfverminking; naarmate de metamorfose

psychologisch
Wastalpi
dov. wsw.
re. in't.
tota
slechte
normalite
pil van
grote
kenoafes
midelste

Wastalpi

zich voltrekt en de (illusie van) zelfbepaling en absolute vrijheid sterker wordt, trekt ook de angst weg. De tragiek neemt echter toe. Dat de gevoelens hem hebben verlaten, vindt zijn symbolische uitdrukking in het verlies van zijn vrouw; haar dood is de uiteindelijke manifestatie van het wegvallen van de zintuiglijke dimensie. Welke zin heeft zijn leven zonder haar nu nog, in de vooropstelling dat de kroon eeuwig op z'n hoofd zal blijven staan, en nu hij door niets meer kan worden geraakt? Het leven blijft een schimmig restant. Hij zegt eerst: "She should have died hereafter:/There would have been a time for such a word"(36.b./V.5.17-18). Deze verzen zijn heel enigmatisch. Verwachtte hij haar dood door zelfmoord? In ieder geval sterft ze voor hem te vroeg. Men sterft altijd te vroeg, zou men kunnen opmerken, en dan is Macbeths uitspraak slechts een gelegenheids-cliché. Dit verklaart niet genoeg. Er is dat eigenaardig woordje 'hereafter', dat niet zomaar door later kan worden vertaald, doch de betekenis heeft van 'hierna'. Maar: na wat? Na de strijd die op komst is en die omwille van de kroon zal worden gestreden? Dit is plausibel. Wel opvallend is hierbij Macbeths overtuiging dat er voor hem een 'hereafter' ^{loc} is waarin hij leeft en Lady Macbeth sterft. Dit past ook weer in zijn waan ongenaakbaar te zijn. Het tweede vers is nog moeilijker te plaatsen: in het verlengde van de interpretatie van het eerste vers kan men natuurlijk zeggen dat in dit 'hereafter' er een tijd zou geweest zijn om iets te zeggen. Om wat te zeggen? Er staat 'such a word', zo'n woord. Wat voor een woord? Een woord tot wie? In zijn Shakespeare commentarieert Murray: "Life in this time is meaningless - a tale told by an idiot - and death also. For his wife's death to have meaning there needs some total change - a plunge across a new abyss into a Hereafter"(1).

Hieruit kunnen we afleiden dat Macbeth de dood ter sprake wil brengen en haar zinvol geïntegreerd wil zien in zijn eigen bestaan. Ook Bradley denkt in die richting: "He has no time now to feel"(2). Het woord dat zou moeten uitgesproken worden is

(1) Geciteerd uit K.Muir, ed., Macbeth. The Arden Shakespeare, p. 153.

(2) Bradley, o.c. p. 306.

volgens G.R.Elliott 'dood', "but with a sense far more awful than that expressed by Seyton's word. His wife's premature and dreadful ending is better than the living death she would have had hereafter, along with him - even if, indeed especially if, he maintains his throne - she as 'Queen' still, he as royal 'Lord', both of them more and more sick at heart with a remorse which their intense love for each other would day by day intensify"(1). Daarentegen menen Irving Ribner en Angela Pitt dat Lady Macbeths dood voor haar man niet zo belangrijk is. Ribner: "at the end each dies alone, and when the news of her death comes to Macbeth, he shows little concern"(2); voor hem is dit niets anders dan een zoveelste teken van de 'family disintegration', 'the gradual separation of man and wife'. Pitt schrijft: "her death is insignificant in itself. It happens off-stage and we are given no information as to method or circumstance. Macbeth dismisses it as a mere inconvenience"(3). Geen van deze commentaren kunnen ons bevredigen. Bradley raakt een duidelijk psychologisch argument aan: er is geen tijd voor rouw. Murray en Elliott zeggen ook iets waars: het huidige bestaan is zinloos; Ribner en Pitt zijn tenslotte banaal. We voelen nog het meest voor de commentaar van G.F.Waller die terecht opmerkt dat Macbeth geen meester is over de tijd: "He now becomes aware of the fruitlessness of his desire to know and control the future. Macbeth might have lived in an independent time-world of different possibilities, the real world of time's passing, had it not been for his violent attempts to control time to his own end. 'Hereafter' contains the sense of both 'after the battle' and also of an entirely different time-world from that which Macbeth inhabits where any future now seems determined meaninglessness"(4). Het woord waarvoor tijd zou zijn is natuurlijk 'dood', want de dood is een tijdservaring. In Macbeths eeuwigheidservaring en onsterfelijkheidswaan bestaat de dood niet; in het perspectief van de absolute vrijheid sterft niemand; de substantie is eeuwig. Dat weegt echter te zwaar op hem: hij

-
- (1) Elliott, o.c. p. 205.
 (2) Ribner, o.c. p. 164.
 (3) Pitt, o.c. p. 68.
 (4) Waller, o.c. p. 132.

ambtel
 velden?
 and v.
 Macbeth

heeft behoefte aan een andere tijd, of preciezer: hij wil een echte tijdservaring, een continuïteit waarin iets gebeurt, waarin zich iets afspeelt. Wat hij wil is natuurlijk in tegenstrijd met zijn bewustzijnservaring: hij gewaagt van een 'hereafter' dat voor een onsterfelijke toch niet kan bestaan. Moeten we dit als hoop interpreteren ? Wellicht wel, en dan verbonden met de machteloosheid van zijn huidige positie: de noodwendigheid van een bestaan dat slechts op zichzelf bestaat - althans in het bewustzijn van Macbeth. Dat vinden we ook in het vervolg van zijn meditatie terug: "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 yesterdays have lighted fools / The way to dusty death" (op dat ogenblik komt hij bij het lijk van zijn vrouw; hij bekijkt haar nauwelijks, en gaat verder met zijn meditatie) "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" (36.b./V.5.19-28). Opnieuw komt hier het 'ennui' met de zinloosheid en de eentonigheid tot uiting. Dit is, zoals al opgemerkt, een 'tijdservaring' die duidelijk botst met de verhoopte betere tijd van het 'hereafter' (17). Elke dag schrijdt voort; elke dag eindigt met de nacht en uiteindelijk geeft geen enkele morgen hem licht. Op die manier kent hij geen geschiedenis; alleen de dwazen hebben iets aan het verleden en halen er iets uit dat hun bestaan voorlicht tot een dorre, onvruchtbare dood. Macbeth overdenkt dit alles terwijl hij van de troonzaal naar de binnenkoer loopt om daar naar het lijk van zijn vrouw te kijken. Op het ogenblik dat hij bij haar komt, heeft hij het over die 'dusty death'. Alludeert hij op haar bestaan ? Beschouwt hij haar als een dwaas die, geobsedeerd door het verleden, nu slechts een zinloze dood kent ? De Polanski-enscenering gaat die weg op. Dat hij zich in het absurde bevindt, is in ieder geval zonneklaar; het hele verdere innerlijke betoog is overigens slechts één meditatie over de zinloosheid van het bestaan. Maar dit moment van luciditeit betekent nog geen einde van zijn overtuiging dat hij iedereen de baas kan en moet zijn. Gesterkt door het verabsoluteerde

al per se al te
k. ronahide
kennistich
interpretatie.

de door
bestaat
de de
allem en
implicite
366

Andere redenen

de het bestaan de quidditate

of andere
studies

weten dat niemand of niets hem kan deren, ontrukkt aan diegene die hem nog enigszins met de eindige wereld verbond, Lady Macbeth, is hij vanaf dat ogenblik nog uitsluitend geïnteresseerd in de bevestiging van de kroon die op zijn hoofd rust. Bij de dood van het (vertwijfelde) hart blijft nog het hoofd. Gedreven door de gedachte van zijn almacht wil hij laten blijken dat hij slechts op één manier zijn vrijheid voor zichzelf waar wil maken: door het geweld. De dubbelzinnigheid ontbreekt niet. Macbeth blijft gespannen tussen twee houdingen of zelfs stemmingen. Enerzijds is er zijn hybris, zijn overmoed: verscheidene keren roept hij uit dat niets of niemand hem kan deren; anderzijds is er zijn zwaarmoedigheid: meer dan eens verdiept hij zich in heel mooie metaforische zelfbespiegelingen, meditaties over het absurde, over de zinloosheid van het leven en van het bestaan. In dat verband is zijn reactie op de mededeling dat het groot Birnamwoud naar Dunsinane oprukt, heel treffend: "'Fear not, till Birnam wood/Do come to Dunsinane'; - and now a wood/Comes toward Dunsinane.(...)/I'gin te be awearry of the sun,/And wish th'estate o'th'world were now undone"(37.c./V.5.44b-46a, 49-50). Als hij merkt dat één van de onmogelijk gewaande situaties nu echt werkelijkheid wordt, treedt opnieuw dit 'ennui' op. Het wordt hem teveel, het bestaan gaat op zijn schouders drukken. Met zijn plotseling ervaren onmacht zou hij de hele wereld willen vernietigen. Opnieuw dit absolutisme: als zijn belangen niet gediend worden, dan moet de wereld niet langer bestaan; de totaliteit is ondergeschikt aan het falen van zijn ik.

Het repetitieve en nadrukkelijke karakter van 'To-morrow, and to-morrow, and to-morrow' suggereert een eindeloosheid zonder levendig ritme. Dit kan nu begrepen worden dat Macbeth, na de dood van Lady Macbeth als zijn vrouwelijke complementariteit, nu zijn laatste participatiemogelijkheid aan het ritmische verloop van de wereld verloren heeft en bijgevolg nog slechts een ondergaan van elke 'nieuwe' dag kent. De breuk met 'great Nature' heft de sacraliteit van de dageraad op zodat de mens als metafysische banneling de tijd nog slechts als een eindeloze en zinloze massa kan ondergaan. Aangezien Macbeth alle transcendentie heeft willen incorporeren, heeft hij zich van alle sacra-

op het uitsluitend
alle over is.
regerend

moder-
breuk
individuele
geffen

De jalouzie

*zijn geld kan
niet gezegd worden, maar
zijn mensheid!*

liteitservaring beroofd. Hij kent nog de zelfidolatrie in plaats van de deemoed voor het Transcendente. Het paradoxale is natuurlijk dat Macbeth, die boven de tijd wou staan, nu verpletterd wordt onder de heilloosheid van de tijd die, zonder ritmiek, slechts repetitie is. Lady Macbeths wanhoopsdaad betekent bijgevolg niet alleen een amputatie van zijn bestaanswijze, maar is ook de uitdrukking van zijn kosmische eenzaamheid. Als vrouw personifieert zij arche-typisch de belichaming van de tijd: zij is aards, passioneel, op het gebeuren betrokken, cyclisch. Nu deze dimensie wegvalt door zelfdesintegratie heeft Macbeth uiteraard zelf een stap verder gezet op de weg die hem al een tijd van de wereld vervreemdt. Op die weg kan een heilloze tijd niets meer helen. Het verleden hoopt zich op als een zinloze vracht die de dwazen alleen naar het niets kan leiden. Door de breuk, van de hemel afgesneden, is het bestaan dan niets anders meer dan een 'brief candle', een zwervend schaduwbeeld, zoals Willy Courteaux 'a walking shadow' vertelt, en is de mens een arme toneelspeler die wat raast; de hele menselijke geschiedenis betekent niets meer.

*aan
men?*

In zijn essay The Milk of Concord: Life-themes in 'Macbeth', noteert G.Wilson Knight terecht het doodsaspect in de bekendste alleenspraak uit de tragedie: "He sees all life from the death-aspect of time"; of Macbeth zich hiermee heeft verzoend, dat durven we betwijfelen. Wilson Knight overtuigt ons dan ook niet als hij schrijft: "And he is now himself reconciled to the 'nothing', the negation of evil and death. He finds peace in the profundities of his own nihilistic death-experience: death and 'nothing' are realities: life has no meaning. The evil has worked its way with him, and left him with no hope in life. Even so, there is yet death. Like the earlier Cawdor, he dies well"(1). Maar ook dit doodsaspect blijft in de tragedie ambiguer dan Wilson Knight voorstelt: tegenover de 'taedium vitae' blijft de hybris nog altijd werkzaam en is er nog steeds de revolte tegen de Transcendentie. G.R.Elliott ziet die verzoening met het niets helemaal niet, maar beklemtoont: "He feels his soul creeping, crawling wormlike, in the dust towards

(1) G.Wilson Knight, in: John Wain, ed., o.c. p. 166.

death, now and through morrow after morrow, 'from day to day', one day trailing after another with deathlike monotony"(1). G.F.Waller gaat nog iets verder: "Now Macbeth has achieved his original desire to know and determine the future: all his to-morrows have opened out as total, unending terror, just as his yesterdays present themselves as waste and destruction. Instead of seeing life as an illumination, it is a brief flickering candle, a strutting player, a conglomeration of garbled nonsense. Macbeth's last soliloquy here expresses his sense of the hideous succession of the clock he has tried to ignore or manipulate, just as earlier he refused to watch the slow procession of the visionary kings which indicated the failure of his line. The wearied insistence of 'To-morrow, and to-morrow, and to-morrow' also recalls the procession of one figure after another which had earlier sunk him deeper into his world of illusion and despair"(2). We moeten inderdaad deze alleenspraak met Macbeths oorspronkelijke verlangen in verband brengen, maar tegelijk met de pervertering ervan. Het is de omkering van het verlangen dat hij hier beseft: in plaats van het licht te vinden, treft hij de duisternis aan omdat hij in zijn hybris de toekomst wou kennen en bepalen. We kunnen ons gedeeltelijk bij Waller aansluiten, mits we enkele correcties aanbrengen in functie van het totaalconcept van onze interpretatie. Macbeth ontdekt dat hij zijn oorspronkelijke doelstelling niet heeft kunnen bereiken, ook niet de geperverteerde. In deze ontdekking ziet hij niet alleen het kwaad, maar ook wat had moeten zijn: het 'hereafter' met 'a time for such a word'. Maar zoals Lady Macbeth ziet hij geen 'Wiedergeburt', maar de destructie als het enige antwoord. De Transcendentie is uiteindelijk niet uit de ervaring weg, ze is echter alleen heilloos ver. In dit drama is de voorstelling van een door de Godsmoord leeg geworden 'Heaven' en van een door de broedermoord zinloos geworden wereld zo ondraaglijk geworden voor een mens die zich onsterfelijk waant en die zich luciferisch een eigen absoluut bestaan wil garanderen, dat hij het al en het zijn wil bestrijden en vernietigd zien. Dit zit vervat in: "I'gin to be aweary of the sun,/And

(1) G.R.Elliott, o.c. p. 206.

(2) G.F.Waller, o.c. p. 134.

wish th'estate o'th'world were now undone"(V.5.49-50). Hij spreekt deze woorden uit op het ogenblik dat het Birnamwoud naar Dunsinane optrekt: het is een mooi kosmisch symbool van de onmogelijk geachte weerstand, van de wereld die tegen hem in opstand komt, van de re-affirmatie van de universele andere die door zijn oneindigheid zijn eindigheid bepaalt, die een grens trekt aan zijn absolutistische willen en zijn eigengerechtigheid. Hiertegen komt Macbeth even absolutistisch in opstand. Aan V.5.49-50 geeft Emmanuel Lévinas de passende draagwijdte: "Dans son opposition à l'être, le moi demande refuge à l'être lui-même. Le suicide est tragique (en heeft zich al in de gestalte van Lady Macbeth voltrokken - noot van JdV), car la mort n'apporte pas de solution à tous les problèmes que la naissance a fait surgir, impuissante d'humilier les valeurs de la terre. D'où le cri final de Macbeth qui affronte la mort, vaincu parce que l'univers ne se défait pas en même temps que sa vie. La souffrance, à la fois, désespère d'être rivée à l'être, et aime l'être auquel elle est rivée. Impossibilité de sortir de la vie. Quelle tragédie ! Quelle comédie ! Le taedium vitae baigne dans l'amour de la vie qu'il rejette"(1). Even belangrijk is de volgende toelichting: "La volonté qui se refuse à la volonté étrangère, est obligé de reconnaître cette volonté étrangère comme absolument extérieure, comme intraduisible en pensées qui lui seraient immanentes. Autrui ne peut être contenu par moi, quelle que soit l'étendue de mes pensées que rien ne limite ainsi: il est impensable - il est infini et reconnu comme tel. Cette reconnaissance ne se produit pas à nouveau comme pensée, mais comme moralité. Le refus total de l'autre, le vouloir préférant la mort à la servitude, anéantis-^{sant}ant son existence pour couper court à toute relation avec l'extérieur, ne peut pas empêcher que cette oeuvre qui ne l'exprime pas, dont il s'absente (car elle n'est pas une parole), ne s'inscrive dans cette comptabilité étrangère qu'elle défie, mais reconnaît précisément par son suprême courage. La volonté souveraine et s'enfermant en elle-même, confirme par son oeu-

(1) Totalité et Infini, p. 119.

vre la volonté étrangère qu'elle veut ignorer et se trouve 'jouée' par autrui. Ainsi, se manifeste un plan où la volonté, ayant cependant rompu avec la participation, se trouve elle-même inscrite et où s'imprime, malgré elle, impersonnellement, même sa suprême initiative, rompant avec l'être. Dans son effort en vue d'échapper à Autrui en mourant, elle reconnaît l'Autre. Le suicide auquel elle se résout pour éviter la servitude, ne se sépare pas de la douleur de 'perdre' alors que cette mort aurait dû montrer l'absurdité de tout jeu. Macbeth souhaite la destruction du monde dans sa défaite et dans sa mort ou, plus profondément encore, Macbeth souhaite que le néant de la mort soit d'un vide aussi total que celui qui aurait régné si le monde n'avait jamais été créé"(1). Lévinas toont hier uitstekend de levensbeschouwelijkheid, de 'spiritualiteit' van het immoralisme van Macbeth, van zijn zondigheid, die erin bestaat uiteindelijk het Zijn en de Andere in hun oneindigheid te weigeren als antwoord op het eigen mislukken. De hybris is metafysisch en manifesteert zich in een extreem ethisch solipsisme, in de idolatrie van het eigen belang - we belanden hier andermaal bij Max Stirner aan (2). De wortel van het falen moeten we in de pervertering van 'le Désir métaphysique' zoeken, maar de bloem van deze pervertering is de weigering van de andere, de liefdeloosheid en de hypostasering van de wil; de geur die deze bloem uitstraalt is het geweld.

De laatste strijd

Macbeths overmoed en falen manifesteren zich in hun uiteindelijke consequentie in de strijd met Macduff. Na de uitdrukking van een fundamentele levensmoetheid en de revolterende metafysische verlatenheid vindt de usurpator in de zich opdringende kamp zijn hybris terug. Ofschoon hij voor een enorme overmacht

(1) Ibidem, pp. 206-207.

(2) Voor zover we hebben kunnen nagaan, stelt alleen Stephan Strasser Lévinas tegenover Stirner; zonder hen echt met elkaar te confronteren ziet hij in zijn essay The Unique Individual and his other, in: A.-T. Tymieniecka, ed., Analecta Husserliana, vol VI, Dordrecht. Reidel, 1977, pp. 9-26, in Lévinas een antwoord op Stirner; wij zelf confronteerden beide filosofen in onze lezing 'Ik wil, dus mag ik'. Over een ethiek zonder Transcendentie, waarvan de tekst binnenkort gepubliceerd wordt.

staat, blijft hij voor het geweld kiezen. Elke mens die hij doodt, is voor hem het bewijs dat een vrouw zijn tegenstrever gebaard 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 wreedaardig de keel overschrijdt. "Thou wast born of woman" (3B.c./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 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" (39.a.b./V.7.1-2a, V.B.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 Maloclm 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 (1), 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 waarmaken. 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"(39.b./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 bezaard 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 nietzscheaans '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

(1) Deze achtergrond van de zelfmoord wordt ontwikkeld in Jean Améry, De hand aan zichzelf slaan. Rotterdam. Kooyker, 1978.

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 -

hij die
ghebed!

gewond is
wezen
gebeds
aan.

nijg!
wel deed
dat byat
kist.
puit

lewig!

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? We stelden vroeger al dat Macbeth en Lady Macbeth een twee-eenheid vormden: hij aanvankelijk een twijfelende en uiteindelijk een redeloze geest met een week hart; zij: een boos hart met een uitgeschakelde geest. Na het kwaad van de moord op Duncan te hebben gesticht, waardoor ze hun ambitieuze behoeften konden actualiseren, heeft de disharmonie zich tussen hen geplant, 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 eens dat 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

↓ waande D!

"Who can be wise, amaz'd, temperate and furious, / Loyal and neutral, in a moment ?" (18.d./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 overwogen 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 metafoor (1) die Macbeths betrachtiging 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. Voor wie zich onsterfelijk waant, kan niets nog zin hebben; zeker voor het leven dient men zich niet meer in te zetten, aangezien het niet meer moet beschermd worden, het is immers een eeuwigdurend gegeven.

consequenties
van de
vervalsing.

De metafysische revolte

Toen de Macbeths Duncan wilden vermoorden, wilden ze hem vervangen, omdat ze zijn waarde erkenden. Hun geperverteerd verlangen werd door de hybris opgestuwd, maar het betekende nog niet uitdrukkelijk en onmiddellijk de revolte tegen of de verwerping

(1) Het motief van het hoofd-zonder-lichaam komt ook in Polanski's film The Tenant/Le locataire voor; Trelkowsky die 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

van het ultieme, van het hoogste, het Transcendente, de Natuur of God. Maar die hybris is toch in die opstand uitgemond, want in die moordaanslag op Duncan, in die Godsmoord dus, weigert Macbeth eo ipso de natuurlijke orde te aanvaarden. Dit niet aanvaarden werd echter een verwerpen. We denken aan de uitspraken: "But let the frame of things disjoint"(III.2.16a) en "Cancel, and tear to pieces, that great bond/Which keeps me pale !" (III.2.49-50a), die "And wish th'estate o'th'world were now undune"(V.5.50) anticiperen. Vanuit de hybris van de onsterfelijkheid en de verabsolutering van de eigen wil, de boven alles verheven vrijheid en het solipsisme, groeit zijn afkeer van en zijn opstand tegen alles wat de uitdrukking is van wat hem zou overschrijden. Er zijn daarom enkele typische gestalten die in Macbeth die revolte oproepen: Macduff, Lady Macduff en haar kinderen en tenslotte Malcolm. Zij zijn één voor één tijdssymbolen omdat ze gestalten van de toekomst zijn. Als Macbeth het absolute wil incorporeren, mondt die overmoed noodgedwongen uit in de opstand tegen het in tijdsgestalten geïncarneerde sacrale. We volgen de chronologie van de tragedie en behandelen achtereenvolgens de kindermoord, het conflict met Macduff en de verhouding tot Malcolm. We menen echter wel dat deze drie gestalten met elkaar moeten verbonden worden.

De kindermoord (1)

Men zal zich herinneren dat Macbeth na zijn tweede ontmoeting met de heksen tot de vaststelling komt dat Macduff naar Engeland is gevlucht. Onmiddellijk daarop beslist hij zijn familie uit te moorden. Polanski's encenering laat vrij weinig aan de verbeelding over. We zien hoe een handlanger van Macbeth Macduffs

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 ?" (We citeren uit het oorspronkelijke scenario van Roland Topor, Le locataire chimérique, p.63). Trelkowsky zal voor het hoofd kiezen; later krijgt hij waanbeelden waarin hij ziet dat kinderen joelend met zijn hoofd spelen. (1) 'Kindermoord' ontleen we aan W.F.Veltman, o.c. p. 68.

De aanduiding

oudste zoontje in de rug neersteekt en even later zijn we ge-
 tuige van de baby's die in hun wieg in het bloed zwemmen.
 Waarom deze wandaad? Waarom heeft Macbeth het op de kinderen
 gemunt? Op het eerste gezicht zou men kunnen stellen dat de
 uitmoording van Fife niets anders dan een wraakmaatregel is ge-
 weest omdat Macduff hem in zijn machteloosheid heeft achter ge-
 laten. Uit woede zou hij dan maar Lady Macduff en haar kinderen
 laten vermoorden. Dat is heel aanvaardbaar binnen een psycholo-
 gisch-verklarende lectuur. Er is echter meer. We moeten de kin-
 dermoord ook situeren in de context van de vader- en broeder-
 moord. Macbeths absolutisme manifesteerde zich al in het niet
 aanvaarden van een ascendentie. In de waan van de godgelijkheid
 aanvaardt de mens niet dat hem iets voorafgaat. Macbeth wil de
 eerste zijn, vandaar de vadermoord. Macbeth wil echter ook de
 enige zijn; iemand die door zijn medemenselijke aanwezigheid
 Macbeths bestaan limiteert en hem aan zijn eindigheid herinnert,
 is evenmin in het absolutisme aanvaardbaar. Vandaar de broeder-
 moord. Waarom nu die kindermoord? Dit moeten we eveneens in het
 verband van Macbeths absolutisme trachten te situeren. We mogen
 in geen geval Macbeths kinderloosheid uit het oog verliezen. Ook
 Macduff alludeert op dit feit. Men zal zich herinneren dat hij
 (33.c.) in Engeland van de overgelopen Ross verneemt dat Mac-
 beth zijn kasteel heeft verwoest en zijn vrouw en kinderen heeft
 laten vermoorden. Eén van de treffendste reacties van Macduff
 was toen: "He has no children" (IV.3.216a). De Macbeths zijn in-
 derdaad kinderloos gebleven. Aanvankelijk had de man nog op
 mannelijke kinderen gehoopt (cf.: 12.i./I.7.73b-75a), maar later
 werd hij er zich pijnlijk van bewust dat zijn kroon onvruchtbaar
 zou zijn (cf.: 22.b./III.1.60-63a). Bijgevolg vreesde hij dat
 Banquo's kinderen toch ooit nog eens op de troon zouden geraken.
 Fleance moest dan ook, samen met Banquo vermoord worden. Flean-
 ce ontsnapte echter tijdens de aanslag. Maar vormt alleen Ban-
 quo's zoon een bedreiging voor Macbeth? Moeten we in Fleance
 niet opnieuw iemand zien die Macbeths eindigheid betekent?
 Inderdaad, maar dat geldt ook voor de eigen kinderen: elk
 kind, elke dochter of zoon is het teken dat de ouder zal over-
 leefd worden. Als het hebben van ouders het teken is van een
 voorgeschiedenis zodat men onmogelijk het absolute beginpunt

kan zijn, dan is het hebben van kinderen het teken van een na-geschiedenis zodat men het absolute eindpunt niet kan zijn. (1). In Macbeths absolutisme is er geen plaats voor het kind. Hij heeft het koningschap, symbool van het Transcendente in dit bestaan door de moord geprofaneerd; in zijn wereld heeft hij de Natuur geschonden. En aangezien hij niet, zoals Duncan, kan krijgen en geven, heeft hij zich buiten het natuurlijke levensritme in de kosmos geplaatst. Kan men in dit perspectief nog geloven dat de eenheid in het kwaad van Macbeth en Lady Macbeth vruchtbaar zou zijn? Hun kinderloosheid is bijgevolg niet alleen de uitdrukking van hun falen, maar ook van de geschonden sacraliteit, van de chaotiserende inbreng in de wereld, van de ontwrichting van het natuurlijke. "Macbeth is the destroyer of life; he cannot be portrayed as its creator", schrijft Irving Ribner terecht (2). Dit wordt dan de nieuwe basis waar het kind geen kans meer krijgt, meer nog: waar het kind een metafysische vijand is door zijn transcendent karakter. Macbeth wil alles voor zich alleen; z'n absolutisme bestaat erin dat niemand hem mag overleven. Macduffs uitspraak "He has no children" heeft dan ook een dubbele betekenis, afgezien van de psychologiserende verklaring ('hij weet niet wat het betekent kinderen te verliezen'). Deze dubbele betekenis luidt dan: hij is een onvruchtbare man, uitdrukking van zijn zondigheid tegenover de kosmische harmonie; en een tweede betekenis: in zijn hybris wil hij geen

(1) Elias Canetti, Massa en macht. Amsterdam. Athenaeum - Polak & van Gennep, 1976 inspireerde ons tot deze gedachte, vooral de pp. 255-315.

(2) I. Ribner, o.c. p. 161; Interessant is ook een suggestie van Freud: "It would be a perfect example of poetic justice in the manner of the talion if the childlessness of Macbeth and the barrenness of his Lady were the punishment for their crimes against the sanctity of generation - if Macbeth could not become a father because he had robbed children of their father and a father of his children, and if Lady Macbeth suffered the unsexing she had demanded the spirits of murder. I believe Lady Macbeth's illness, the transformation of her callousness into penitence, could be explained directly as a reaction to her childlessness, by which she is convinced of her impotence against the decrees of nature, and at the same time reminded that it is through her own fault if her crime has been robbed of the better part of its fruits" (Some Character-Types met with in Psycho-analytical Work, in: John Wain, ed., o.c. p. 135.).

○ kinderen of is hij tegen kinderen, uitdrukking van zijn onsterfelijkheidswaan en van zijn opstandigheid tegen alles wat hem kan overschrijden.

Er blijft echter nog een onopgelost probleem. Het is duidelijk waarom Macbeth Fleance wil achtervolgen en doden. Maar waarom Macduffs kinderen? Diens kinderen werd niets beloofd. De betekenis moet veeleer gezocht worden in het feit dat het de kinderen van Macduff zijn die gedood worden. Om dit te begrijpen, moeten we eerst nog de symbolische betekenis van Macduff duiden.

Macduff

Ofschoon dit in de commentaren weinig gebeurt, zijn er heel wat redenen om wat meer aandacht aan de figuur van Macduff te besteden.

Psychologisch - Deze Thane of Fife is een wantrouwig man. Hij bleef weg op het feest te Inverness en komt later ook niet op het feest in Forres. Hij is het die Duncan moest komen wekken; hij vond slechts een koning die in z'n bloed zwom. Het was (vermoedelijk) ook Macduff die aan de poort van Inverness klopte terwijl Macbeth en zijn Lady haastig en heimelijk naar bed vluchtten. Bij zijn binnenkomen is hij een levendig contrast met de nog dronken 'porter' die een hele 'filosofie' over de dronkenschap uiteenzet (1). Macduff is daarentegen de waakzame die zich niet laat bedwelmen: "I believe, drink gave thee the lie last night" (16.b./II.3.36). Het typeert hem dan ook dat hij de anderen wekt om hen op de hoogte van de misdaad te brengen: "Murther hath broke ope/The Lord's anointed Temple, and stole thence/The life o'th'building" (18.a./II.3.66b-68a), en tot de anderen: "Shake off this downy sleep, death's counterfeit,/(...) up, out, and see/The great doom's image! - Banquo! Fleance!/"

(1) Er is een vergelijking te maken tussen de dronken 'porter' en de machtsdronken Macbeth, zeker als de eerste zijn 'filosofie' van de impotentie door dronkenschap uiteenzet: "it provokes the desire, but it takes away the performance. (...) It makes you, and it mars you; it sets you on, and it takes you off; it persuades you, and disheartens you; makes you stand to, and not stand to" (II.3.29, 31b-34a). Macduff blijft ook in deze vergelijking de waakzame tegenpool.

Rise up from your graves, and walk like spirits/To countenance this horror !" (II.3.75, 76b-79a). Zijn ontsteltenis is groot, maar hij is terzake en zijn blik getuigt van argwaan als Macbeth vertelt dat hij de wachters heeft gedood: "Wherefore did you so ?" (18.d./II.3.105b). We zien Macduff slechts terug als hij Duncans lijkstoet begeleidt en als hij Ross laat verstaan dat hij liever naar Fife terugkeert dan naar Scone te rijden voor de investituur (19.a.).

Macduff blijft vervolgens lang fysisch afwezig van het toneel (hier het scherm), ofschoon Macbeth hem geregeld ter sprake brengt. De eerste keer na de verstoring van het avondfeest door de waanbeelden van de spokende Banquo (27.a./III.4.127-131a). Later bij de heksen waar Macbeth de bevestiging hoort van zijn vrees voor Macduff (28.c./IV.1.71-72a), waarop Macbeth antwoordt: "Thou hast harp'd my fear aright" (IV.1.74a). En als hij verneemt dat geen uit een vrouw geborene hem kan deren, roept hij dat hij Macduff wel niet vreest, maar dat hij hem het leven toch niet gunst (IV.1.82-84). Macbeth besluit tenslotte Fife uit te moorden als men hem bericht dat Macduff naar Engeland is gevlucht (IV.1.150-154).

We vinden Macduff pas in 33.a.b.c. in beeld terug in zijn gesprek met Malcolm bij het schouwen van de oefenende troepen en later in gesprek met Ross. Macduff affirmeert zich hier als iemand die mee met anderen lijdt onder het juk van Macbeths tyrannie in Schotland: "Each new morn,/New widows howl, new orphans cry; new sorrows/Strike heaven on the face, that it resounds/As if it felt with Scotland" (33.b./IV.3.4b-7a). Als hij bij het gesprek met Ross, de medeplichtige getuige van de uitmoording van Fife, beseft wat hem is overkomen, is zijn eerste reactie: "He has no children" (33.b./IV.3.216a). Malcolm vraagt hem zich te vermennen; hij antwoordt: "I shall do so;/But I must also feel it as a man:/I cannot but remember such things were,/That were most precious to me.- Did Heaven look on,/And would not take their part ? Sinful Macduff !/They were all struck for thee.(...)/Not for their own demerits, but for mine,/Fell slaughter on their souls: Heaven rest them now !/(...) But, gentle Heavens,/Cut short all intermission; front to front,/Bring thou this fiend of Scotland, and myself;/Within my

mond!
 punt
 → wraak voor de dood!
 sword's length set him; if he' scape, /Heaven forgive him too !"
 (33.b./IV.3.220b-225a, 226-227, 231b-235a).

Aan de hand van deze passages moet het duidelijk zijn dat er in deze tragedie een gapende tegenstelling bestaat tussen Macduff en Macbeth. Daar is bij Macduff eerst en vooral het accent op de ervaring van de doorvoelde smart; Macbeth is veeleer iemand zonder gevoel voor rouw en droefenis. Er is vervolgens bij Macduff de afwezigheid van een absolutistische zelfaffirmatie of eigengerechtigheid; hij weet zich daarenboven een zondaar en bijgevolg aanvaardt hij een hogere macht; Macbeth zoekt de collaboratie van occulte krachten in functie van zijn eigenmachtigheid en zijn absolute heerschappij. Uiteindelijk is er ook de aanvaarding dat zowel Macbeth als hijzelf in aanmerking voor vergiffenis kunnen komen; Macbeth is daarentegen radicaal en onvergeeflijk in zijn wraak, vol misprijzen voor diegenen die zich sterfelijk weten. Niettemin kent Macduff, om begrijpelijke redenen, in het heetst van de strijd een wrokgevoel. Op zoek naar Macbeth in de praktisch lege burcht van Dunsinane zegt hij: "Let me find him, Fortune !/And more I beg not.(...)/If thou be'st slain, and with no stroke of mine, /My wife and children's ghosts will haunt me still"(38.b./V.7.22b-23, 15-16). Ook op het einde is Macduff de levendige tegenstelling met Macbeth. Hij is niet alleen diegene die Macbeth moest vrezen, aangezien hij op een ongewone manier het levenslicht zag - hij is daarom de andere dan Macbeth - maar hij is vooral diegene die de koning niet doodt om zelf koning te worden. Nadat hij Macbeth heeft onthoofd - en ook hier is het alweer kenschetsend dat de eerder gevoelsmatige Macduff de eerder cerebrale Macbeth ont-hoofdt - pleegt hij een daad van erkenning in de richting van Malcolm: "Hail, King ! for so thou art. Behold, where stands/Th'usurper's cursed head: the time is free"(39.d./V.9.20-21). Uit heel deze context blijkt dat Macduff het koningschap van Macbeth nooit heeft aanvaard en erkend; Zonder ooit het spel te moeten spelen van overloper is hij onmiddellijk naar Malcolm getrokken en uiteindelijk heeft hij, afgezien van zijn persoonlijke motieven, Macbeth gedood om de tijd voor Malcolm, de echte koning, vrij te maken. Hij heeft zich dus ingezet voor de erkenning van de legaliteit en tegen de usurpatie van het illegitieme van Macbeths koningschap.

?
 X
 tijd met
 het over
 red. Sertin
 vrede = demo
 men.
 ?
 0

Metafysisch - In de psychologische analyse hebben we alle elementen trachten te verzamelen om Macduffs gedrag doorheen de motieven en de confrontatie met Macbeth (1) inzichtelijk te maken. Maar aan de meer symbolische betekenis van zijn aanwezigheid in de Macbeth-tragedie zijn we nog niet toegekomen. We menen dat de significantie van Macduff slechts ten volle in het symbolische betekenisvlak is te begrijpen (2). We komen tot deze stelling dank zij de cruciale plaats die Macduff in een aantal gebeurtenissen in het hele drama inneemt. Hij kondigt zich voor de eerste keer op een beslissende manier aan op het ogenblik dat de Macbeths na de moordaanslag hun handen pogen te wassen (15.d.). Vervolgens is het Macduff die de vermoorde Duncan ontdekt (18.a.) en die het opgebaarde lijk naar z'n laatste rustplaats begeleidt (19.a.). Hij is afwezig tijdens de investituur van Macbeths koningschap (20.a.) en tijdens het feest te Forres (25-27). Hij komt daarentegen op twee cruciale ogenblikken ter sprake: in het nagesprek van de Macbeths na de versterking van het avondfeest (27.a.) en in de sequentie van de tweede ontmoeting met de demonen (28.c.). Verder blijkt uit een aantal scènes dat Macbeth en Macduff voor elkaar dé tegenstanders bij uitstek worden (29.c., 33.b., 38.b.). Tenslotte is er het duel Macbeth-Macduff, waarin deze laatste de illegitieme koning weet te doden en te onthoofden.

In de symbolische interpretatie willen we nu op al deze scènes uitvoeriger ingaan om tot de diepere betekenis van de aanwezigheid van Macduff in deze Macbeth-tragedie te kunnen doordringen, teneinde Macbeths metafysische revolte te kunnen duiden.

Helemaal niet onbelangrijk is het feit dat kort na de moordaanslag op Duncan Macduff al aan de poort komt aankloppen. Hij is het die de opdracht heeft gekregen om de koning te komen wekken. Waarom? Waarom kon de gastheer dat niet, of waarom hadden de bewakers die opdracht niet gekregen, of z'n zoons? Mogen we niet aannemen dat Macduff ten opzichte van Duncan, en van het

(1) Ook G.R.Elliott, o.c. p. 179 schrijft: "he (Macduff) becomes the complete antithesis of his enemy". De auteur maakte een aantal gelijklopende vergelijkingen.

(2) Bradley, o.c. pp. 326 e.v. maakt zich de bedenking dat sommige nevenfiguren minder goed uitgewerkt zijn of uitgebeeld als reële personen. Als Bradley slechts gelijkenissen zoekt, heeft hij gelijk; we sluiten ons bij Ribner aan: "they are not shaped

koningschap in het algemeen, een bijzondere verhouding heeft? Hiervoor pleiten heel wat argumenten. Dat Macduff de opdracht kreeg Duncan te komen wekken, is niet toevallig; hij heeft zich immers heel nauw met het koningschap verbonden. De hele Macbeth-tragedie door getuigt hij van zijn trouw aan deze band. Hij begeleidt de praalwagen met het opgebaarde lijk en schuwt de omgeving van Macbeth. Later gaat hij zich voegen bij Malcolm, de Prince of Cumberland, die hij blijkbaar nog altijd als de legitieme opvolger van Duncan beschouwt; tenslotte maakt hij met de overwinning op Macbeth voor Malcolm de weg vrij.

Als we nu aannemen dat de moordaanslag op Duncan de Godsmoord is waardoor de mens Macbeth de door de Natuur doordrongen kos-
mische harmonie in de wereld negeert om zelf over de wereld en de anderen te willen heersen, dan staat tegenover de profanerende positie van Macbeth de figuur van Macduff als de strijder voor de sacraliteit. Sterker nog: door uiteindelijk Macbeth uit te schakelen, manifesteert Macduff zich als de hersteller van de harmonie (1). Het is nu in dit perspectief dat we Macduffs inbreng in de Macbeth-tragedie opnieuw willen bekijken.

Bijna direct na de moordaanslag komt Macduff op de poort beuken. Dat wil zeggen dat Macduff onmiddellijk op de plaats komt waar het onheil zich heeft afgespeeld; hij zegt: "He did command me to call timely on him:/I have almost slipp'd the hour"(17.a./II.3.45-46). Hij komt echter te laat. We hebben geen redenen om aan te nemen dat Macbeth op de hoogte was van deze opdracht van Macduff; in ieder geval werd deze door het kwaad verschalkt. De behoeder van Duncan faalt, zoals de bewakers hebben gefaald; ze hebben het kwaad, in de zegeroes van de overwinning op de Noorse troepen, onderschat (2); ze toonden een gebrek aan waakzaamheid. Op het onheil uiteraard niet voorzien, maar toch enigszins ongerust gemaakt door de tekens in de kosmische omgeving (cf.: Lenox' verhaal over de onrustige nacht - 17.b./II.3.53-55, 59b-60a) die ze uiteindelijk niet hebben begrepen, gaat Macduff plichtsgetrouw naar Duncans kamer.

primarily by the demands of psychological verisimilitude"; hij meent daarentegen: "The characters of Macbeth are infused with an illusion of reality which serves to embody their thematic functions in specific emotional terms"(Ribner, o.c. p. 157).

(1) Nagenoeg alle auteurs die een uitvoerige analyse maken duiden op deze functie van Macduff.

(2) Dit thema herneemt Polanski onder andere in zijn film Tess.

De ontstellende toestand verbijstert hem natuurlijk: "O horror ! horror ! horror !/(...) Confusion now hath made his masterpiece !" (18.a./II.3.62b, 65). In zijn klacht over de verwarring typeert Macduff zichzelf. Wie anders dan de behoeder van het sacrale kan zo'n woorden gebruiken om de aanslag op Duncan te beschrijven? In de symboliek van deze tragedie is er niets anders gebeurd dan dat de mens het sacrale heeft geprofaneerd. In zijn vertolking heeft Polanski naar ons aanvoelen jammer genoeg 66a ('Most sacrilegious') laten wegvallen. Dit had de betekenis, die door de context al enigszins duidelijk was, alleen maar kunnen onderstrepen; de cineast heeft gemeend een beroep op het suggestievermogen van de kijkers te kunnen doen. Als Macbeth al zelf de verstoring van de Natuur in de wereld heeft vastgesteld, dan krijgen we hier een soort 'pendant' in de beoordeling van het feit: Macduff bevestigt wat Macbeth in zichzelf heeft geconstateerd als het gevolg van de Godsmoord. Een vers is te weinig beklemtoond: "and stole thence/The Life of the Building" (67b-68a). Inderdaad, deze moord is een roofmoord: het leven is uit de wereld weggeroofd. Macbeth wist dat het erg is wat hij deed, niettemin vraagt hij nog ongelovig: "the Life ? What is't you say ?"(68b). Elliott interpreteert dit als: "he must go and look again upon that anointed, now horrifically bloodied body whence he has stolen the 'Life': he echoes that word fearfully" (1). Geen retorische of opportunistische vraag is het, maar ingegeven door het angstige besef dat hij een Godsmoord pleegde. Elliott alludeert hierop als hij het ontzielde lichaam christelijk duidt als de "temple of the Lord's Spirit" die door de moord geprofaneerd werd en waarvoor Macbeth, nu een afschuw heeft. Waar Macduff bij wijze van spreken in Duncans kamer de 'Heaven' hoopte te vinden, ontdekte hij de 'Hell'. Roept hij enige ogenblikken later niet zelf uit dat wat hij zag "The great doom's image"(II.3.77a) is? In dat perspectief kunnen we eindelijk ook een interpretatie formuleren van de scene met de portier (16.a.b./II.3.1-37). Macduff komt in Inverness aan een soort hellepoort aankloppen en hem wordt door een sater, geen satanische duivel, opengedaan die hem onderhoudt over de consequenties van het dronkenschap (zie al onze voetnoot op p.

(1) Elliott, o.c. p. 94.

370 van deze dissertatie). De scene is, zoals bekend, heel satirisch en kan beschouwd worden als een sarcastisch intermezzo na de geladen sequenties met de moord en de meditatie over de slaap, en vóór de ontdekking van de moord. Vóór hij gaat openmaken, heeft de portier het overigens zelf over een hellepoort die heel wat zondige kerels moet doorlaten. De portierscene is ook betwist, "the Porter does not make me smile", schrijft Bradley (1), hij is grotesk, zo meent deze auteur, en daarenboven is het ogenblik te ernstig. Bradley onderstreept ook het proza-karakter, wat duidt op abnormaliteit, "and it is his general rule to assign prose to persons whose state of mind is abnormal"(2). G.R.Elliott merkt iets anders op: "The fantastical aspect of evil, developed more and more inwardly in the course of the drama hitherto, is here displayed in outward, frolicsome guise. The Porter, in a prose soliloquy that caricatures the poetic imagination of Macbeth's speeches, invents 'strange' yet homely 'images' of specters who have incurred 'damnation' for crimes trivial in comparison with the one just perpetrated. We laugh at and with him. But his comical body-shaking shiver in the close of the speech makes us reflect that 'this place' is not, as he avers, 'too cold for Hell'. Hell indeed sweats with heat; but also it shivers with cold"(3).

In tegenstelling tot de oorspronkelijke Shakespeare-tekst begeleidt Macduff Duncan naar z'n laatste rustplaats. Hiermee haalt Polanski de band Macduff-koningschap nauwer toe. In de oorspronkelijke Shakespeare-tekst laat de auteur de Thane of Fife op vraag van Ross waar het lichaam van Duncan is, antwoorden: "Carried to Colme-kill/The sacred storehouse of his predecessors,/And guardian of their bones"(cf.: 19.a./II.4.33-35a). Deze passus werd in de 'découpage' die wij hier bespreken en analyseren niet opgenomen.

De tegenstelling tussen Macbeth en Macduff zal vanaf dat ogenblik groter worden. Was Macduff al een storende factor op het ogenblik dat Lady Macbeth haar man wou aanzetten tot een

(1) A.C.Bradley, o.c. p. 333.

(2) Ibidem, p. 336.

(3) G.R.Elliott, o.c. p. 91.

soort 'handen wassen in onschuld', dan wordt hij vanaf nu de bedreigende figuur. De reden is duidelijk: Macduff betekent een soort omkering van Macbeth, een behoeder van de sacraliteit, een voorvechter van de harmonie in de kosmische orde. Na de uitschakeling van Banquo in de broedermoord, komt Macduff hem voor als diegene die hem het andere impliciet voorhoudt. Als Banquo voor Macbeth de aanwezigheid van de medemens betekende, vertegenwoordigt Macduff Macbeths tegendeel en bijgevolg opponent. Vandaar Macbeths argwaan. Voor deze interpretatie zijn er, hoewel weinige, toch voldoende argumenten te vinden. Zo komt Macduff op een heel cruciaal ogenblik ter sprake in het nagesprek tussen Macbeth en zijn Lady na de verstoring van het avondfeest (27.a.). Op Macbeths vraag: "What is the night?" antwoordt Lady Macbeth heel betekenisvol: "Almost at odds with morning, which is which"(III.4.125b-126). Over deze passus schreven we al dat ook Lady Macbeth te kennen geeft dat er zich een strijd afspeelt tussen nacht en dageraad, tussen kwaad en goed, tussen duisternis en licht, tussen 'Hell' en 'Heaven'. Het is dan toch wel merkwaardig dat onmiddellijk op III.4.126 het volgende komt: "How say'st thou, that Macduff denies his person, / At our great bidding?"(127-128a). John Dover Wilson suggereert in verband met 126: "A symbolical timing of the central moment of the play; borne out by the immediate reference to Macduff who is to usher in the dawn"(1). De betekenis ligt voor de hand: de zich afspelende strijd is er één met Macduff omdat precies hij de dageraad vertegenwoordigt (2) - wat al uit 15.d. is gebleken. Vanuit Macbeths positie zijn de tegenstellingen niet te verzoenen en moet hij in Macduff de tegenstander zien. De connectie tussen 126 en het onmiddellijk ter sprake brengen van Macduff krijgt nog een vervolg. Men zal zich herinneren dat na dit gesprek met Lady Macbeth de koning beslist opnieuw de heksen op te zoeken (27.b.). Als hij dan inderdaad bij hen aankomt, is de eerste waarschuwing die hij te

(1) Zie Dover Wilsons tekstuitgave van Macbeth (The new Shakespeare), p. 142; ook in de begeleidende annotatie van Willy Courteaux' vertaling (p. 48) vinden we deze gedachte.

(2) Een analoge uitwerking vonden we bij G.R.Elliott, o.c. pp. 139-140.

horen krijgt dat hij voor Macduff moet opletten (28.c./IV.1.71-72a). Om Macbeths reactie hierop nog scherper bij de betekenis van III.4.127-128a te brengen, schraapt Polanski IV.1.72b-73, en laat hij Macbeth direct met "Thou hast harp'd my fear aright" (74a) antwoorden. Nogmaals, Macbeth kan slechts door Macduff bedreigd worden en de heraut van de voor Macbeth nog bestaande sacraliteit blijft zijn grootste tegenstander. Dit laat Macbeth trouwens onmiddellijk blijken door bij de tweede voorspelling met de tweede verschijning (de geboorte van een kind): "Be bloody, bold, resolute: laugh to scorn/The power of man, for none of woman born/ Shall harm Macbeth"(IV.1.79-81), te reageren met: "Then live, Macduff: what need I fear of thee ?/But yet I'll make assurance double sure,/And take a bond of Fate: thou shalt not live"(82-84). Als op dat ogenblik in de enscenering plots een harnas voor Macbeth oprijst, steekt hij het, alsof het Macduff was, met zijn zwaard neer, als het ware om zijn woorden met een daad kracht bij te zetten. Als het harnas uiteenvalt, blijkt het leeg te zijn, wordt het door een gewas overwoekerd en komt er uit de helm een adder. Macbeth heeft slechts een schim aangevallen; de adder is natuurlijk het bekende addertje in het gras.

Ofschoon Macbeth in een visioen de kroon aan Banquo's nageslacht toegespeeld ziet, blijft hij in Macduff zijn belangrijkste tegenstander zien. Enerzijds blijft Macbeths onsterfelijkheidswaan het vraagstuk van de opvolging verdringen, maar anderzijds blijft hij zo realistisch om te weten 'that none of woman born' het gevaar meebrengt. Ook hier is er echter een verandering van de ware toedracht: hij interpreteert de voorspellingen niet in de zin dat de Natuur hem zal verpletteren, integendeel. Hij meent dat alleen het onmogelijke hem kan overwinnen, omdat de Natuur in zijn profane geest een onmogelijk concept is. Hij begrijpt dus andermaal de tekens van de demonen niet; hij perverteert deze tekens in zijn hybris tegen het Transcendente. Zijn tegenstander is bijgevolg niet meer ontologisch, namelijk de aanwezigheid van de andere die zijn existentie limiteert waardoor zijn eindigheid is gesteld. Dit alles 'is' overwonnen door het laatste visioen van de kinderen van Banquo. Zijn tegenstander is metafysisch: het gaat om de strijd tussen de sacraliteit en de profanatie, tussen beeld en tegenbeeld. Als Macbeth

hem
de daling
rij!

in een
valley
red-

dan verneemt dat Macduff zich aan de zijde van Malcolm is gaan scharen, in de tragedie een logische consequentie, vergrijpt Macbeth zich op Lady Macduff en haar kinderen. Ook hier is de enscenering treffend. Men zal zich herinneren dat Macbeth deze bloedige plannen smeedt in aanwezigheid van de waanzinnig wordende Lady Macbeth die al geobsedeerd raakt door haar besmette handen.

In 30.a. maken we kennis met Lady Macduff in Fife. We hebben niet zoveel verbeelding nodig om het echtpaar Macduff als een tegenpool van het echtpaar Macbeth te zien. Het Macbeth-huwelijk is onvruchtbaar; het Macduff-huwelijk daarentegen kroostrijk. Forres en Dunsinane zijn gesloten burchten met nauwelijks een uitzicht op de buitenwereld; Fife is weliswaar ook een kasteel met een poort, maar ziet er veeleer als een hof uit waar alles en iedereen nog ietwat spontaan door elkaar kan lopen - zoals Inverness vóór de moord, toen nog 'a pleasant seat' (11.b./I.6.1b) en nog geen hel. Lady Macduff is ook temperamentvol getekend en ze rebelleert tegen het feit dat haar man naar Engeland is **vertrokken** en haar in de steek heeft gelaten. Er is echter geen echte vervreemding van man en vrouw, waardoor de twee-eenheid, die ook zij vormen, zou verbroken zijn. De twee-eenheid bij de Macbeths is daarentegen wel totaal verbroken; de dissociatie is volledig. Macbeth, die zich vanuit zijn duisternis door het licht van Macduff bedreigd weet, doet nu een aanslag op Macduff, op de sacraliteit die hij vertegenwoordigt en die met hem in de gestalte van vrouw en kinderen geassocieerd wordt. In dit perspectief moeten we nu een aanvulling bij de duiding van de kindermoord formuleren. Naar aanleiding van dit thema hebben we al opgemerkt dat de kindermoord, afgezien van de psychologische verklaring van de wraakneming, voor Macbeth de betekenis had het absolute eindpunt te willen zijn; in zijn hybris, onsterfelijkheidswaan en tautogorische zelfbepaling is er geen plaats voor descendente en kinderen in het algemeen, omdat hij als 'god' niet kan overleefd worden; hij is zichzelf genoeg. We hebben ons vervolgens de vraag gesteld waarom nu juist Macduffs kinderen dienden te worden vermoord. Hen werd niet, zoals aan Fleance en diens kinderen, een glorierijke toekomst voorspeld. De betekenis van de moord op Lady Macduff en

de kinderen hangt inderdaad samen met de symbolische betekenis van Macduff. Hij, zijn vrouw en kinderen vormen samen de vruchtbare tegenpool van Macbeth. Het is omdat Macbeth onvruchtbaar is, een verstoorder van het kosmische levensritme, dat hij Macduffs vrouw en kinderen laat vermoorden. Het behoort tot de boosaardigheid van de zelfnegatie van de eindige mens, die de Transcendentie wil incorporeren en de kosmische elementen in handen wil hebben, dat hij tegen de vruchtbare uitdrukking van de Natuur in de wereld in opstand komt en ze bijgevolg bestrijdt. Macbeth, die in de boosheid wil volharden (III.4. 134b-139), voert, zoals de Noorse invallende troepen, een strijd tegen het goede, de dageraad, de Natuur, God, 'Heaven', enzovoort. (1).

En die strijd gaat verder. In het Shakespeare-Polanski-drama is dit heel concreet de strijd tussen Macbeth en Macduff-in-dienst-van-Malcolm. De kaarten liggen mooi verdeeld: Macbeth in zijn gesloten, hoogmoedige burcht op Dunsinane-hill. Macduff met Malcolm, de edelen en een heel volk soldaten in het Great Birnamwood. De kosmische symboliek is hier andermaal zeer treffend. Wat Macbeth onmogelijk leek, namelijk dat een woud naar Dunsinane zou kunnen optrekken, wordt nu werkelijkheid. De soldaten van het goede hebben de medewerking van de kosmische omgeving gekregen, ze hebben zich getooid met de takken en de struiken uit het woud; dit totale volk wordt nu zelf een woud om Macbeth, met al wat hij vertegenwoordigt, te bestrijden (2).

(1) We nemen dus een gemeenschappelijk standpunt in met G.R. Eliott, o.c., p. 159: "We may assume he hopes that his slaughter of his chief thane's helpless family, an extreme of brutality not expected of him, shall dismay the other thanes and prevent them from following Macduff's example. But the fact that this point, which would engross the thoughts of an ordinary tyrant, is here not mentioned throws into relief his main aim: to dismay and vanquish his own humaneness. Abandoning his sophisticated attempt to feel himself in harmony with 'Nature' he will now make war against it, mainly in his own soul".

(2) In de Macbeth-vertolking van de Japanse cineast Akira Kurosawa, Koumonosm-Djo wordt Macbeth (Taketaki Washizu) door een woud van pijlen gedood: "il voit de ses yeux que l'impossible est arrivé: les arbres de la forêt (derrière lesquels se sont cachés les ennemies) se sont mis en marche. L'heure fatale a sonné: Taketaki, qui n'est plus qu'une bête féroce traquée de toute part, devient la cible des flèches de ses propres soldats, qui criblent son corps en prolongeant atrocement son agonie et son supplice" Sacha Ezratty, Kurosawa. Parijs. Ed. Universitaires, 1964, p. 141.

Zoals we al weten, draait het laatste gevecht uit op een duel tussen Macbeth en Macduff, wat de lezer tegen de achtergrond van onze duidingen nu toch wel als vanzelfsprekend moet kunnen aanvaarden. We bedoelen hiermee het volgende: gezien de innerlijke noodzakelijkheid van deze Macbeth-tragedie moest de tweestrijd tussen Macbeth en Macduff het onvermijdelijke eindpunt zijn.

Wat is nu de betekenis van dit eindduel in het perspectief van de symboliek die we tot nogtoe hebben beschreven? Om hierop te antwoorden, concentreren we ons volledig op de voorlaatste sequentie van de Polanski-vertolking. De lezer zal zich herinneren dat het eigenlijke duel met Macbeths uitdaging begint: "What's he, / That was not born of woman? Such a one / Am I to fear, or none" (V.7.2b-4). Hierop antwoordt Macduff zijn tegenstrever typerend: "Turn, Hell-hound, turn!" (V.8.3b); Elliott schrijft passend: "The voice comes as from heaven assailing and judging him who has done the work of the devil in hell" (1). Wie de oorspronkelijke Shakespeare-tekst nakijkt, zal zien dat Polanski de twee tegenstrevers door deze 'découpage' en combinatie heel sterk op elkaar betreft. De cineast verbindt het antwoord van Macduff onmiddellijk met de door Macbeth gestelde vraag; dit is niet zo in de originele tekst. Macbeths reactie op Macduffs beantwoording van de uitdaging is logisch en een herhaling van zijn reactie op de waarschuwing bij de demonen ("Thou hast harp'd my fear aright" - 28.c./IV.1.74a); hij zegt nu immers: "Of all men else I have avoided thee" (V.8.4). Het mag nu wel duidelijk zijn waarom Macbeth zijn tegenpool Macduff uiteindelijk heeft vermeden of heeft willen vermijden. We mogen dit trouwens niet verkeerd begrijpen. Macbeth zal Macduff wel al willen vermoorden hebben; dat lijkt zonneklaar, maar uitsluitend omdat hij hem vreesde. Hij is immers een soort engel van de dageraad; de ontwrichte nacht vreest en vermijdt de dageraad - deze vrees is dus transcendent en metafysisch (2) - ontmoeten ze elkaar, dan is de strijd onvermijdelijk (cf.: III.4.126). Macbeth is zijn tegenstander aanvankelijk superieur - deze overmacht van het kwaad was al voordien merkbaar - en kan hem ontwapenen. Met het

(1) Elliott, o.c. p. 218.

(2) Het is jammer dat Lily B. Campbell, die haar Macbeth-studie A Study in Fear (in: Shakespeare's tragic Heroes, pp. 208-239) noemt, dit thema van de 'Vreze Gods' niet behandelt.

zwaard op Macduffs keel zegt hij echter: "my soul is too much charg'd/With blood of thine already"(V.8.5b-6a), en onmiddellijk daaropvolgend: "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). We hebben al opgemerkt dat deze passus dubbelzinnig is. Enerzijds getuigt de uitspraak van een reële erkenning van het kwaad en, hier in dit verband, van een vorm van medelijden ten aanzien van Macduff die onder zijn mes ligt. Macbeth zou hem zonder moeite de keel kunnen oversnijden. Maar deze zinssnede (V.8.5b-6a) is ook metafysisch interessant: als Macbeth 'in het bloed gestapt is' en telkens opnieuw het kwaad in hem laat triomferen, dan is toch zijn verbondenheid met de wereld van het erbarmen nog niet totaal verbroken. De boosaardigheid die Macbeth beheerst, is uiteindelijk geen zelfstandige entiteit die hem geen vrijheid meer zou overlaten of die elke verbondenheid met de Natuur zou uitschakelen. Macbeth is een vrij man die nog altijd kan kiezen tussen goed en kwaad. Zelfs als hij 'een kind der duisternis' werd, is de gevoeligheid voor 'het licht' hem nog niet totaal vreemd. Hij kan dus 'genereus' Macduffs leven sparen. Niet voor lang echter, aangezien hij uiteindelijk een sterkere tegenstrever wil die hij kan uitdagen. Hij weet zich ongenaakbaar voor elkeen die uit een vrouw is geboren. Hier steekt dan de dubbelzinnigheid: de generositeit is slechts een middel om zijn hybris te demonstreren. Hiermee krijgen we opnieuw een ommekeer naar het verstorende, het vormverwoestende: in aanwezigheid van de legitieme kroonprins roept hij uit dat hij 'a charmed life' heeft. Dit is andermaal een tarten van de sacraliteit; en dat hij 'must not yield to one of woman born' is een opgevezelde hybris. De strijd tussen licht en duisternis wordt echter op de spits gedreven als Macduff op dit tarten antwoordt met: "Despair thy charm; enzovoort" (V.8.13b-16). De Thane of Fife typeert zijn tegenstrever zeer goed: hij noemt Macbeth iemand die een bepaalde engel dient. Deze is uiteraard de 'engel der duisternis', 'der umgekehrte Gott', maar niet de demonen die hem wel met de waarheid hebben geconfronteerd. Macduff weet hem dus perfect te situeren. Macbeths antwoord speelt op deze situering in en erkent zijn spirituele positie: "Accursed be that tongue that tells me so,/For

it hath cow'd my better part of man:/And be these juggling fiends no more believ'd,/That palter with us in a double sense;/That keeps the word of promise to our ear,/And break it to our hope"(V.8.17-22a). Hieruit onthouden we vooral: "For it hath cow'd my better part of man", omdat Macbeth hierin zijn spirituele dimensies onderkent, zoals trouwens al in: "Shakes so my single state of man"(6.d./I.3.140). Maar ofschoon hij lucied genoeg is om te weten dat hij het slachtoffer is van het kwaad, waarin hij, metaforisch gesproken, zelf gestapt is of in zich heeft laten triomferen, toch blijft hij bij zijn vroegere overtuiging: "I am in blood/Stepp'd in so far, that, should I wade no more,/Returning were as tedious as go o'er" (27.b./III.4.135b-137). Hij geeft de strijd niet op, al heeft hij het eigen onheil van het voorbije levensproject ingezien.

Irving Ribner geeft hiervoor een verklaring: "Shakespeare will not allow to Macbeth the heroic gesture of suicide which he grants to Brutus and Othello. Macbeth will not 'play the Roman fool'. His spiritual destruction must be reflected in an ignominious physical destruction, and the play ends with the gruesome spectacle of the murder's head held aloft in triumph"(1). We zijn het met Ribner niet eens. De zelfmoord is niet heroïsch, dat zagen we al bij Lady Macbeth; daarenboven zou de hybris voor de zelfmoord bij Macbeth nog niet beantwoorden aan zijn overmoedige 'revolte métaphysique', zijn strijd tegen de Transcendentie. In het symbolische betekenisveld strijdt Macbeth niet tegen de persoon van Macduff, maar tegen datgene, of preciezer: diegene die door Macduff vertegenwoordigd wordt, namelijk Malcolm, de Prince of Cumberland, de opvolger van Duncan en diens uitverkoren zoon. Nu heeft Ribner ook weer niet helemaal ongelijk, want er zit logica in het feit dat Macduff zijn tegenstander velt. De Thane of Fife had zich gemanifesteerd als de begeleider van het sacrale. Tot op het einde was hij Macbeths tegenpool en om voor Malcolm de tijd vrij te maken, moet hij de usurpator uitschakelen. Hiermee geeft hij te kennen dat de wereld andermaal werd beheerst, maar nu wordt bevrijd. Macduff is een bevrijder in functie van het sacrale en het Transcendente.

(1) I. Ribner, o.c. p. 167.

Als we in Macbeth, naar analogie met het Genesis III-verhaal, de exemplarische, zondige mens hebben gezien, dan moeten we in Macduff de gestalte zien van een soort anti-mens per analogie met de Christus-figuur: de anti-Adam in verhouding tot de eerste Adam. In de Joods-christelijke mythologie herstelt de Christus-figuur de orde die door Adam is verstoord. Welnu, analogisch (maar niet identisch) met de bijbelse Christusfiguur herstelt Macduff de geschonden orde en bevrijdt hij de tijd die door Macbeths kwaad gecorrumpeerd werd. In dit Shakespeare-drama krijgen we tegelijk de tragedie van de mens die in zijn zwakheid en hybris doorheen een Godsmoord de eigen eindigheid weigert te aanvaarden, maar tegelijk krijgen we de evocatie van de tendens in de mens om zich te bevrijden van de zwakheid en de hybris in de erkenning van de transcendente orde. "One man has been damned", zo schrijft Ribner, "But when we reflect upon the play in its totality we see that in spite of this there is order and meaning in the universe, that good may be reborn out of evil. We experience that feeling of reconciliation which is the ultimate test of tragedy"(1). Voor deze betekenis hebben we niet moeten wachten tot op het ogenblik dat Macduff Macbeth onthoofdde. Al de voorspellingen van de demonen dragen in zich de belofte van het herstel: het koningschap voor de kinderen van Banquo, de waarschuwing voor Macduff, de opstand van het woud, diegene die niet uit een vrouw geboren is, de acht koningen die op Banquo gelijken. De onthoofding is natuurlijk een consequentie van de belofte. In de strijd om de waarheid van deze belofte vormen Macbeth en Lady Macbeth de overmoedige pool in een visie op de mens: zij zijn de eerste Adam. Daarentegen vormen Macduff en zijn Lady de tegenpool; zij roepen op die manier de configuratie op van de tweede Adam. Dat we in de Macduffs iets van de christelijke configuratie kunnen zien, wordt ons nog door andere factoren ingegeven. Eerst en vooral het ongewone feit: 'Macduff was from his mother's womb untimely ripp'd'. Wat wil dat feitelijk zeggen? Ribner plaatst dit in de kosmische symboliek: "This corruption in nature (door het kwaad - noot van JdV) contains within itself the means of restoring harmony; in the working

(1) Ibidem, p. 167.

out of evil is implicit a rebirth of good. Shakespeare uses the very perversion of nature, in the form of a moving forest and a child unborn of mother to herald the downfall of the tyrant and thus to restore the physical universe to its natural state of perfection. That the forest does not really move, and that Macduff was only technically so born are of no significance, for Shakespeare is giving us not scientific fact but thematic symbol"(1). Natuurlijk zijn het oprukkend woud en de ongewone geboorte geen wetenschappelijke feiten, maar symbolen. Daarom hoeft echter nog niet verdedigd te worden dat deze symbolen in eerste instantie corruptie en perversie uitdrukken. Als we ons op de metafoor van de ongewone geboorte concentreren, denken we eerst en vooral aan het eerste vers van Job XIV: "De mens, van een vrouw geboren, is kort van dagen, en zat van onrust"(2). Het symbool geeft dus te kennen dat Macbeth, 'slaaf van de engel der duisternis' (V.8.14), slechts door een onsterfelijk wezen kan verslagen worden. Niet dat Macduff nu onsterfelijk hoeft te zijn, maar het onsterfelijke in hem is de kracht die het kwaad kan overwinnen; alleen de Natuur, die de mens in zich laat werken, overwint het kwaad. Macduff was dus de 'uitverkorene' om Macbeth te doden. Deze ongewone geboorte van de Shakespeare-figuur roept ongetwijfeld ook de ongewone geboorte van Christus op. Dit versterkt onze interpretatie: Macbeths zogenaamde ongenaakbaarheid betekent dat datgene wat Macbeth vertegenwoordigt, namelijk het kwaad in de mens, zo krachtig is, dat het niet door het menselijke in al zijn zwakheid kan worden overwonnen, maar slechts door het buitengewoon menselijke, door het sacrale in de mens. Algemener en abstracter geformuleerd: als in de mens het Macbeth-aspect triomfeert dan kan dit kwaad slechts door het Macduff-aspect overwonnen worden.

In dit Shakespeare-drama vertegenwoordigt Macduff, als militante Godsgezant het bevrijdende principe: diegene die in de zon-

(1) I. Ribner, p. 163.

(2) Er zijn meerdere verwijzingen naar de bijbel in Macbeth. Toppen, o.c. p. 54 (voetnoot) geeft nog de volgende aan: "'The way to dusty death': Ps. XXII, 15: And thou shalt bring me into the dust of death; 'Life is but a walking shadow': Ps. XXXIX, 7: For man walketh in a vain shadow; 'Out, out, brief candle': Job XVIII: and his candle shall be put out of him; 'It is a tale': Ps. XC, 9: We bring our years to an end as it were a tale that is told".

dige wereld de strijd tegen het kwaad praktisch moet uitvoeren. We zijn ervan overtuigd dat we in hem een gestalte van de Christus kunnen zien. Dit kan sommigen vergezocht lijken. Een 'gematigder' interpretatie kan erin bestaan in Macduff iets van een Sint-Joris te zien: de soldaat van God die de zondige, maar verlamd-angstige stad van het vreselijke monster komt bevrijden.

De metafysische revolte van Macbeth bestaat er nu in dat hij het tegen Macduff opneemt. Hij erkent in hem de gezant van de legitieme koning en bijgevolg de heraut van het sacrale, maar hij wil zich niet onderwerpen. Vanuit zijn idee van de autonome almacht, de absolute vrijheid en van de onsterfelijkheid treedt hij opstandig op tegen wat hem transcendent is. Malcolm, door de vereerde, maar toch vermoorde, Duncan als de nieuwe koning aangewezen en dus de hoogste instantie, staat voor Macbeths burcht. Maar Macbeth weigert zich voor de echte koning te buigen. Malcolms vertegenwoordiger, Macduff, komt hem niet zomaar halen. Macbeth, bezeten door de verkeerd begrepen tekens van de demonen, meent niet alleen iedereen aan te kunnen, maar acht zich aan iedereen metafysisch superieur: hij is immers diegene die niet door een gewoon menselijk wezen, door de sterveling dus, kan verslagen worden. Als Macduff hem nu zegt dat hij op een bijzondere wijze ter wereld kwam, onderwerpt de usurpator zich niet. Hij gaat niet alleen in de verdediging, maar ook in de aanval en voert als het ware een strijd met de engel. Zijn laatste strijd is z'n laatste metafysische revolte-act. Zijn woorden (V.8.16-22a) krijgen in dat perspectief een bijzondere betekenis. Hij neemt de belofte en de tekens betreffende het Transcendente kwalijk, hij vervloekt 'le Désir métaphysique'; hij noemt dit alles een hellestreek, listen van de duivel. Alleen onderkent hij nog steeds niet dat hij zijn spirituele situatie heeft geperverteerd. Er is een ondertoon die als het ware suggereert dat het sacrale een valstrik is waarin de zwakke mens trapt en bijgevolg de bron wordt van alle onheil. Daarom die opstand tegen het metafysische, die atheïstisch-humanistische strijd tegen de Transcendentie.

We willen hier nog iets opmerken over de kindermoord omdat er een onmiddellijke relatie bestaat tussen de strijd tegen

Macduff - de man die Macbeth niet toevalligerwijze bespiedde (cf.: 27.a./III.4.129a, 130-131a) en het meest vreesde - en die kindermoord, om de eenvoudige reden dat Macbeth Macduffs kinderen en hun moeder liet vermoorden. Het is een gemeenplaats te stellen dat de kinderen de toekomst zijn en dat daardoor elke mens door zijn/de kinderen overschreden wordt. Welnu, door de relatie kindermoord - strijd tegen Macduff, gaat Macbeth tekeer tegen de kinderen van de bevrijding, tegen de toekomst. Al meer dan eens hebben we gewezen op het feit dat Macbeth een stilstand in de tijd wil, een afwezigheid van geschiedenis. De kindermoord - hier geconfigureerd als de aanslag op Macduffs kinderen - is het symbool van de metafysische opstand tegen het gebeuren dat aan een hogere orde onderworpen is dan aan de orde van de sterveling alleen. Door deze aanslag te plegen, wil Macbeth zich andermaal als volstrekt autonoom manifesteren.

Malcolm

Macbeths metafysische revolte is een opstand tegen het transcendente beginsel. Van een eigenlijke revolte of opstand tegen Duncan kunnen we in de diepste zin van het woord niet spreken. Macbeth heeft altijd Duncans charisma aanvaard; in dit verband is de opmerking van W.H.Toppen interessant dat Macbeth meer dankt aan "the horror of the murder instead of anticipating the glory of the crown"(1). De erkenning van Duncan is de voorwaarde voor Macbeth om in zijn subjectiviteit tegen het gezag te kunnen zondigen. Hoe merkwaardig ook, we kunnen niettemin stellen dat Macbeth zijn koning in ontzag heeft vermoord. ^aMaar is Macbeth niet onrechtstreeks tegen Duncan in opstand gekomen? Eigenlijk wel. Als Duncan z'n zoon Malcolm tot Prince of Cumberland benoemt, is Macbeth verstoord. Op dat ogenblik is hij al zijn Duncan ontrouw en aanvaardt hij Duncans gezag niet langer, omdat hij niet aanvaardt dat Malcolm Duncan zal opvolgen. Anders gesteld: Macbeth aanvaardt Duncan wel, maar niet zijn zoon. Is dat geen contradictie? Is dat wel liefde voor zijn vorst?

(1) W.H.Toppen, o.c. p. 150.

Of is het niet veeleer idolatrie ? Macbeth houdt ^{niet van} God 'met al zijn werken of beslissingen', maar slechts van de begeerlijke goddelijke gestalte - of moeten we stellen van de goddelijke schijn die hij zich wil toe-eigenen ? Niet Macbeths God is naijverig, maar Macbeth is naijverig jegens zijn God. Dat is de perversie van zijn verlangen. Vandaar al die opstand tegen Malcolm als Duncan de toekomst van zijn eerstgeboren zoon beschikt. De rechtstreekse revolte tegen Malcolm is een onrechtstreekse revolte tegen Duncan.

Het misprijzen voor Malcolm laat zich de hele tragedie door aanvoelen. Er is al om te beginnen de weerzin om op Malcolms heildronk (12.g., niet in de tekst, alleen in de Polanski-vertolking) in te gaan met "Heil Malcolm, Prince of Cumberland!". Later schuift hij de moord op Duncan in Malcolms schoenen. En als men Macbeth komt berichten dat een aantal edelen zich bij Malcolm is gaan vervoegen (32.a.) maakt hij zich kwaad, maar manifesteert hij tegelijk zijn eigenmachtigheid: "Bring me no more reports; let them fly all:/Till Birnam wood remove to Dunsinane,/I cannot taint fear. What's the boy Malcolm ?/Was he not born of woman ? The spirits that know/All mortal consequence have pronounc'd me thus:/Fear not, Macbeth; no man that's born of woman/ Shall e'er have power upon thee'. -Then fly, false Thanes,/And mingle with the English epicures"(V.3.1-8). In dit alles wordt de radicale negatie, of zelfs verwerping, van Malcolms betekenis voorbereid. Deze negatie krijgen we uiteraard in de voorlaatste sequentie terug tijdens de strijd met Macduff, de gezant van de legitieme orde. Het slotgevecht gaat, zoals bekend, in de aanwezigheid van de Prince of Cumberland door. Hij neemt aan de strijd niet deel; hij heeft wel de legermacht aangevoerd, zoals zijn vader dat deed in de strijd tegen de invallende Noorse troepen. Hij kijkt nu toe. Uiteindelijk is Malcolm, de nog niet gekroonde, al datgene wat Macbeth had willen worden, maar dat hij tegelijk heeft bestreden. Dat blijft hij nu in zijn laatste gevecht volhouden als een uitdrukkelijke 'révolte métaphysique'. Niet mis te verstaan zegt Macbeth tot Macduff, maar ondertussen Malcolm toch aankijkend, waardoor hij hem uitdaagt en negleert tegelijk: "I will not yield,/To kiss the ground before young Malcolm's feet,/And to be baited with rabble's curse./Though Birnam wood be come to Dunsinane,/And thou oppos'd,

120?
de
weert.

being of no woman born, / Yet I will try the last" (V.8.27b-32a).
 Dus: geen knieval voor het sacrale, maar pogen opstandig te overleven. Dit laatste is een onmogelijke zaak, omdat niemand overleeft. Macbeths metafysische revolte is uiteindelijk een revolte tegen de dood geworden. Een opstand die zich vooral gemanifesteerd heeft door in de Godsmoord zich de Transcendentie te willen toeëigenen, is zijn bestaansproject geweest en in dit project heeft hij gefaald. Zijn absolute 'révolte métaphysique' is niet gelukt, want de onsterfelijkheid, waarop hij zo had gehoopt, is hem niet weggelegd.

Extensie: Ross en Donalbain

De Polanski-vertolking van Shakespeares Macbeth dwingt ons tot een soort excursus die geen echte uitweiding is die ons van de centrale problematiek van het kwaad zou verwijderen. Er zijn echter twee marginale figuren, Ross en Donalbain, die in Polanski's enscenering een bijzonder accent krijgen, waardoor de Poolse-Franse cineast niet alleen andermaal zijn originaliteit toont, maar waardoor hij vooral de universaliteit van het kwaad in de mens onderstreept. Ross en Donalbain vormen, zoals ze hier in beeld werden gebracht, verpersoonlijkte uitbreidingen van Macbeths immoraliteit en zondigheid. Vandaar dat we deze paragraaf geen excursus, maar een extensie noemen. Wat Polanski over het kwaad van de mens vertelt, verbeeldt hij niet alleen met zijn tekening van Macbeth, maar ook met de kleinere schetsen van Ross en Donalbain.

Ross. We schetsen hem eerst psychologisch. Hij is een intrigerende figuur. Hij behoort tot de edelen en vervult in de verschillende stadia van de ontwikkeling van het drama een niet te verwaarlozen functie.

We zien hem voor het eerst bij de gevangengenomen Thane of Cawdor. Hij bericht Koning Duncan het verraad van deze ridder (3.c./I.2.51b-60a) en van de vorst krijgt hij daarop de opdracht aan Macbeth de titel van Thane of Cawdor over te dragen en verder de executie van de ex-Cawdor te bevelen (I.2.65-67). Vervolgens zien we Ross in het gezelschap van Angus bij Macbeth voor het overmaken van de insignes (6.b./I.3.89-90a, 97b-99, 104-105).

Ross is verder aanwezig als op de binnenplaats van Inverness de edelen samenkomen na de ontdekking van de moord op Duncan. Opvallender is zijn gesprek met Macduff die de lijkstoet begeleidt (19.a.). Hij vraagt de Thane van Fife: "Is't known, who did this more than bloody deed?" (III.4.22), en verder trekt hij de besluiten uit de recente voorvallen (de moord en de vlucht van Malcolm en Donalbain): "Then 'tis most like/The sovereignty will fall upon Macbeth" (II.4.29a-30). Deze conclusie is echter zo geformuleerd dat ze een bijkomende informatie bij Macduff uitlokt, die zegt dat Macbeth al naar Scone is voor de investituur. Opnieuw stelt Ross een vraag: "Will you to Scone?" (II.4.35b), een overbodige vraag eigenlijk, want Macduff begeleidt de lijkstoet en wil daarna naar Fife. Ross daarentegen gaat wel onmiddellijk naar Scone. Daar zien we hem in de directe nabijheid van Macbeth en Banquo. Hij helpt de nieuwe vorst op een praalschild en helpt hem voor de triomftocht mee de lucht in; hij is ook de eerste om te roepen: "Hail Macbeth, King of Scotland!" Dat Ross zich als Macbeths vertrouweling onder de edelen heeft kunnen opdringen, daarvan getuigt zijn aanwezigheid bij de twee huurmoordenaars tijdens de hinderlaag die Banquo wordt gespannen (24.a.). Zijn aanwezigheid, kennelijk in opdracht van Macbeth, bestaat erin passief toe te zien hoe Banquo vermoord wordt. Hij kan echter net Fleance niet tegenhouden, aangezien Banquo erin slaagt Ross' paard neer te schieten. Wou hij alleen toezien hoe de huurmoordenaars hun werk doen, of is hij de morbiede observator van al dit onheil dat zich aan het afspelen is? In de Polanski-vertolking is Ross iemand die opportunistisch geregeld van kamp verandert en die schijnheilig de geïnformeerde getuige is van een aantal wreedheden. Zoals nog zal blijken, is hij iemand die van de zich fataal ontwikkelende situaties houdt. Hij neemt ze in ogenschouw, observeert ze, hij wil in hun nabijheid zijn, omdat hij weet dat zich daar iets afspeelt waarover de dag zich zou moeten schamen. We hebben de indruk dat Ross' opportunisme en hypocrisie door een soort voyeurisme van het kwaad is ingegeven. Dit is zijn morbiede inborst. Dit blijkt in hetgeen volgt. Hij is er opnieuw bij als de twee huurmoordenaars bij Macbeth verslag uitbrengen over hun succes en falen, en het is andermaal Ross die ervoor zorgt dat deze twee niets zullen kunnen verder vertellen (25.c.).

Uiterst kras is zijn bezoek aan Lady Macduff juist vóór het hof van Fife volledig zal worden verwoest (30.a.). Hij is perfect op de hoogte van Macbeths plannen en van de werkwijze van zijn instrumenten. Niettemin komt hij haar nu vragen geduld uit te oefenen en haar man niet zo vlug te beschuldigen van zwakheid en onverstand: "My dearest coz,/I pray you, school yourself: but, for your husband,/He is noble, wise, judicious, and best knows/The fits o'th'season (...)/I take my leave of you:/Shall not be long I'll be here again./Things at the worst will cease, or else climb upward/To what they were before.- My pretty cousin,/Blessing upon you !" (IV.2.14b-17a, 22b-26). Onmiddellijk nadat hij dit heeft gezegd, verlaat hij het kasteel. Hij laat echter nadrukkelijk de poort open om op die manier de moordenaars en de verwoesters, die op zijn naar buiten komen hadden gewacht, binnen te laten om hun wrede werk te laten doen. Ook dit incident zit niet in de oorspronkelijke Macbeth-tekst, maar is een ensceneringsgegeven van Polanski. Op die manier krijgen we andermaal een beeld van Ross die het gezicht en de onwetende ogen wil zien van nicht en neefjes vooraleer ze zullen verwoest worden. Als laatste de vredige plaats betreden vooraleer die een oord van onheil wordt, is blijkbaar voor hem een diabolische behoefte die moet bevredigd worden.

Naarmate Macbeth meer en meer geïsoleerd raakt omdat een aantal edelen het kasteel verlaten, dringt Ross zich op bij zijn koning (32.a.). De ontslagbrieven van enkele van die edelen die Seyton naar Macbeth wou brengen, neemt Ross autoritair over om die zelf aan de vorst te kunnen overhandigen. Als het ware om van dichtbij Macbeths reactie te kunnen zien. Het wordt Ross echter teveel als hij bij een andere gelegenheid machteloos moet toezien dat eerder Seyton voor zijn trouw beloond wordt dan hij zelf. Even later verlaat hij dan het kasteel (32.b.) om over te lopen naar Engeland waar Malcolm en Macduff zich voor de strijd klaar maken. Daar speelt Ross opnieuw zijn zelfde spel: hij is andermaal de voyeur van het leed van anderen. Het nieuws dat hij uit Scotland brengt, is uiteraard somber: "Alas, poor country !/Almost afraid to know itself. It cannot/Be call'd our mother, but our grave" (33.b./IV.3.164b-166a). Op Macduffs vraag: "What's the newest grief ?" (IV.3.174b), ant-

wordt Ross vaag: "Each minute teems a new one"(IV.3.176a). Hij liegt echter aanvankelijk als de Thane of Fife hem vraagt: "How does my wife ? And all my children ?"(IV.3.176b-177), want hierop antwoordt Ross dat alles goed gaat. Een leugen uit schroomvalligheid, uit verlegenheid ? Dat kan natuurlijk, maar we geloven eerder dat hij Macduff eerst wou gerust stellen om daarna de klap harder te laten aankomen; dat maakt, om het modieus te zeggen, de 'kick' van de sensatie in het voyeurisme groter. Als Macduff nog niet zo vlug overtuigd is, "The tyrant has not batter'd at their peace ?"(IV.3.178), blijft hij insisteren op de rust: "No; they were all at peace, when I did leave 'em"(IV.3.179). Dit laatste is natuurlijk niet gelogen: toen hij van bij Lady Macduff wegging, was inderdaad alles rustig. Zo wou hij het blijkbaar om daarop de storm over Fife des te onverwachter te laten woeden. De uitspraak "they were all at peace, when I did leave 'em", met de klemtoon op 'were' en op het tweede deel van de zin, is door de valse context een uiterst dubbelzinnige waarheid. Macduff moet wel vermoedens krijgen, want hij wordt ongeduldig: "Be not a niggard of your speech: how goes't ?"(IV.3.180). Maar Ross houdt er de spanning in. Door zijn algemeenheden worden de antwoorden sibillijns: "Your eye in Scotland/Would create soldiers, make our women fight,/To doff their dire distresses"(IV.3.186b-188a). Dit is een antwoord dat eerder tot Malcolm gericht is en hij is het ook die dan, terwijl ze naar de oefenende soldaten kijken, uitweidt over de voorbereidselen tot de strijd (cf.: IV.3.189-192a). Pas daarop komt Ross met het slechte nieuws voor de dag; eerst een voorbereiding: "Would I could answer/This comfort with the like ! But I have words,/That would be howl'd out in the desert air,/Where hearing should not hatch them"(IV.3.192b-195a). Macduff is onmiddellijk gealarmeerd en vraagt: "What concern they ?"(195b). Waarop Ross eindelijk kan antwoorden zonder onmiddellijk alle spanning te ontladen met het eigenlijke bericht: "the main part/Pertains to you alone"(198b-199a). Macduff moet andermaal insisteren: "If it be mine,/Keep it from me; quickly let me have it"(199b-200). Pas dan komt Ross voor de dag met: "Your castle is surpris'd; your wife, and babes,/Savagely slaughter'd"(204-205a). Macduff wil dan absolute zekerheid en

vraagt daarom met een laatste greintje hoop: "My children too ?" (211a). Ross kan nu bevestigen: "Wife, children, servants, all/ That could be found"(211b-212a). En als Macduff nog zegt: "And I must be from thence !/My wife kill'd too ?", blijft Ross laconisch: "I have said"(212b-213).

De laatste activiteit die we van Ross zien, speelt zich onmiddellijk na de onthoofding van Macbeth af (39.d.). Terwijl het afgehouden hoofd op een lans wordt geplant, haast Ross zich om Malcolm de kroon te kunnen overhandigen. En, zoals hij destijds in Scone voor Macbeth heeft gescandeerd, roept hij nu ook vóór iedereen uit: "Hail ! King of Scotland !" (V.9.25a). Ross was er dus weer bij om iemands falen mee te maken, in casu de onthoofding van Macbeth.

In vergelijking met de oorspronkelijke Shakespeare-tekst wordt Ross hier in deze Polanski-uitvoering van Macbeth meer geprofileerd. We hebben hem beschreven als een morbiede figuur die een opportunistisch spel speelt om op een voyeuristische manier crisale ogenblikken te observeren (1). (Tussen haakjes

(1) Marvin Rosenberg wijst in zijn The Masks of Macbeth op het originele van Polanski's visie op Ross; de cineast is blijkbaar de enige die Libby's opvatting in Some New Notes on Macbeth dat Ross een booswicht is, in beeld brengt: "at least one acting of Macbeth (Polanski's) has made him so. He will bear watching, this figure who keeps himself safe, who can warn a woman cousin of danger, but flee from protecting her; who manages to be a messenger to those who are on top - or who will be"(p. 50). Heel enthousiast over de Polanski-vertolking is Philip Strick in Monthly Film Bulletin (March 1972, p. 53): "By the symple process of making Ross the otherwise supernumerary third participant in Banquo's murder, the screenplay legitimately brings into sharp focus one of Shakespeare's most enigmatic characters, who begins to assume something of the stature of Iago in his habit of spreading bad news and studying the results with detached curiosity. Nicely played by John Stride, Ross is as sinister a force as the witches themselves, relishing one death after another as if in supernatural confirmation that murder is self-perpetuating; his normally inexplicable cruelty in deferring the account of the destruction of Macduff's family emerges (as it seldom has before) as consistent with his treacherous personality, while his gesture in passing the crown firmly to Malcolm at the end makes it the more logical that we see the new King's brother, Donalbain, hot-footing it to the witches for a glimpse of the future as the film's final image".

mogen we hier toch wel wijzen op het feit dat Polanski ons ook een trouwe figuur toont. Tegenover de heimelijkheid en hypocrië van Ross staat bijvoorbeeld het levende contrast van de stille trouw van Seyton. Hij is een man die we al hebben gezien in het kasteel van Inverness toen nog maar net bekend was dat Macbeth Thane of Cawdor was geworden. Later heeft hij zijn meester altijd gevolgd in zijn bevelen. Werd hij niet door de deserteurs van kant gemaakt, hij zou zeker aan Macbeths zijde zijn gestorven. Het is trouwens opvallend dat Macbeth deze toewijding wel wist te waarderen: het is Seyton, en niet Ross of een andere nog achterblijvende officier of edelman, die uit Macbeths handen de nieuwe, achtergebleven, eretekens krijgt (32.b.)).

Donalbain. Of er met de kroning van Malcolm een nieuwe geschiedenis begint, is een vraag die weliswaar niet meer tot de Macbeth-tragedie behoort, maar die toch niet volledig onbeantwoord kan gelaten worden. Polanski's film krijgt immers een epiloog: de laatste beelden tonen ons Donalbain op weg naar de heksen op de heide. Ook hij wil weten; ook hij kent heimelijke wensen. Dat Polanski hem als de hinkende Richard III uitbeeldt, is wel suggestief. Wil hij zich zoals Macbeth, eveneens in zijn zwakheid, hybris en eindigheidservaring door de demonen laten uitdagen? We weten het niet precies; in ieder geval onderneemt hij iets, waarvoor hij zich op de grens wil begeven van de wereld waartoe hij behoort.

Zo'n uitbeelding van Ross en Donalbain heeft wel een ethicologische betekenis. Door het kwaad niet in de persoon van Macbeth op te sluiten, maar ^{het} ook te tonen in de meer geprofileerde persoon van Ross en in de epiloog met Donalbain, onderstreept Polanski langs symbolische ^{weg} dat het kwaad niet met de onthoofding van Macbeth is uitgeroeid. De orde wordt wel hersteld bij de kroning van Malcolm - zoals de orde hersteld werd door de overwinning op de invallende Noorse troepen - maar Polanski toont door Ross' ambitie en door de epiloog dat het leven met de menselijke zwakheid verdergaat, dat het kwaad radicaal is. Ross en Donalbain hebben dus, ofschoon ogenschijnlijk niet, uitdrukkelijk een gemeenschappelijke functie in de menselijke tra-

gedie als we hun bestaansproject situeren in het perspectief van de overwinbaarheid van het kwaad. Naar aanleiding van de uiteindelijke betekenis van het Macduff-symbool hebben we opgemerkt dat, als in de mens het Macbeth-aspect triomfeert, dit kwaad dan slechts door het Macduff-aspect in de mens kan overwonnen worden. Welnu, door te onthullen dat naast en na Macbeth mensen als Donalbain en Ross eveneens hun specifieke particularisende ambities hebben die eveneens het kwaad in de mens en tegen de Natuur laten opdoemen, wordt de formule dat Macduff bevrijdt uiteindelijk gerelativeerd. Anders uitgedrukt: zelfs als het Macduff-aspect het Macbeth-aspect overwint, dan is dit slechtst een relatieve en tijdelijke bevrijding van het kwaad. Ross en Donalbain zijn hier de symbolen van de realiteit dat het kwaad na de onthoofding van de usurperende nog niet is uitgeroeid, dat het kwaad in de mens blijft bestaan. Zij zijn de vertegenwoordigers van het Macbeth-principe dat de uitdrukking is van het feilen, de hybris, de pervertering van het verlangen, de weigering de eindigheid te erkennen en van de immoraliteit. De strijd tegen het kwaad is nooit volledig beslecht. Dat wil zeggen dat terwijl we menen te beseffen dat we het kwaad overwonnen hebben, we tegelijk vaak de tragiek niet onderkennen, die er volgens Leszek Kolakowski in bestaat dat "der moralische Sieg des Bösen, jederzeit möglich ist"(1).

Ethicologisch besluit bij dit tweede hoofdstuk

Vooraleer een globale synthese van onze psychologische, symbolische en ethicologische interpretatie van de Macbeth-tragedie in de Polanski-versie te formuleren, moeten we nog eerst onze ethicologische besluiten trekken uit de interpretaties van ons tweede hoofdstuk.

In ons eerste hoofdstuk maakten we een soort anatomie van de immorele actie. We beschreven psychologisch, metafysisch en ethicologisch de verschillende facetten van de moord op Duncan, van de voorafgaande situatie tot en met de eerste ervaring van wroe-

(1) Leszek Kolakowski, Leben trotz Geschichte. München. Piper, 1977, p. 197.

ging, schuld en schaamte. Wat we nu ethicologisch moeten duiden, is de toestand na de Godsmoord waarin de mens Macbeth verkeert en waarin hij een strijd aangaat om zichzelf op een absolute manier te bevestigen.

In de interpretaties van het tweede hoofdstuk vonden we de volgende grote thema's:

- i: het falen of de ervaring te mislukken;
- ii: de hybris of de onsterfelijkheidswaan;
- iii: de metafysische opstand;
- iv: de ondergang;
- v: de relatieve bevrijding of de onuitroeibaarheid van het kwaad.

Deze thema's vormen één geheel: zij zijn in dit tweede hoofdstuk de componenten van het tragische gevolg na de tragiek van de Godsmoord. De mens Macbeth, die zich in zijn ultieme zondigheid z'n God heeft vermoord, heeft zich in een tragische levenssituatie gestort. De ethicologie die we hier moeten beschrijven, is bijgevolg de ethicologie van de tragedie van de mens die aan de onuitroeibaarheid van het kwaad en van de zonde, waarvoor hij zelf verantwoordelijk is, ten onder gaat. Op het thema van het tragische komen we nog uitvoerig terug in onze globale synthese. Het komt er nu op aan het actieproces van de Macbeths in een ethicologisch perspectief te plaatsen. Daarom gaan we nog eens in op de vijf grote thema's die in ons tweede hoofdstuk onze aandacht hebben opgeëist.

1. Het falen of de ervaring te mislukken (1)

De moord op Duncan heeft een nieuwe toestand gecreëerd die in meerdere opzichten ingewikkeld is. Eerst en vooral is de situatie van het geperverteerde verlangen, waarin de moord zijn ontstaan heeft gevonden, niet verdwenen. Macbeth blijft de ambitieuze mens die koning wil worden en zijn, die de almacht en de autonomie als de absolute vrijheid wil veroveren en die niet alleen met God gelijk wil zijn, maar hem vooral wil vervangen. Ver-

(1) We maken hier opnieuw gebruik van J. Kruihof's beschrijving van de componenten van de structuur van het actieproces.

volgens heeft hij de daad ^{gemaakt} gedaan die hem tenslotte in een diep schuldbesef heeft gestort. Maar al vlug is duidelijk dat hij de oorspronkelijke doelstelling niet bereikt heeft met de actie van de moord. Eerst en vooral omdat hij niet wordt als de rechtvaardige Duncan en dat ook niet worden kan - hij heeft immers de kroon door moord geroofd -; vervolgens omdat hij in de gemeenschap waarin (en waarmee) hij leeft al moeite heeft om zijn morele toestand als schuldige aan de moord niet te verraden; tenslotte omdat aan zijn ambitie geen einde komt: Banquo en Fleance lopen hem in de weg. Als de structuur van het actieproces van Macbeth in beginsel een doel heeft dan komt hij al vlug tot het besef dat het verwachte bereiken van dat doel hem ontsnapt. Ofschoon we geen indicaties hebben dat Macbeth het possibilititeitskarakter van zijn actie onderschat heeft - er is alleen de vraag "If we should fail?" (12.c./I.7.59b) - toch wekt hij de indruk dat hij zich in het bereiken van zijn toekomstige situatie heeft vergist. Is dat ook Macbeths indruk? Toch niet. Duncans dood was in Macbeths geperverteerde project niets anders dan een middel tot het doel koning te worden. Nog vóór hij tot koning gekroond wordt, moet hij een tweede middel hanteren dat hem moet toelaten het eerste middel met het doel te verbinden. Hij moet immers bij de anderen tegelijk de indruk wekken zelf niet de auteur te zijn van het eerste middel (de moord op Duncan) en ervoor zorgen dat Malcolm verdacht wordt dit middel te hebben aangewend. Men mag immers niet vergeten dat in beginsel de moord op Duncan in het 'voordeel' was van Malcolm. Indien hij niet was weggevlucht, zou hij in Scone worden gekroond. Door echter de lijfwachten als de uitvoerders van de moord af te schilderen, joeg hij Duncans kinderen op de vlucht. Pas in dit strategische welslagen kon Macbeth op de troon aanspraak maken. Vooraleer Macbeth zijn doel (ogenschijnlijk) bereikt, moet hij in twee verschillende daden slagen. Deze zijn, teneerste: de moord op Duncan, en ten tweede: de heel complexe actie van de vermeende schuldverlegging naar de persoon van Malcolm die, hoewel voor de troon voorbeschikt, als opvolger van zijn vader wordt uitgeschakeld. Door dit tweede middel leidt het eerste naar het doel: koning worden. We hopen dat de lezer deze doelstelling in verhouding tot de middelen niet uitsluitend op het niveau van de intrige be-

kijkt, maar op het niveau van de metafysiek van het immorele handelingsproces zoals het in de symboliek van de moord is uitgebeeld. Dat wil nu niet zeggen dat intrige en handelingsstrategie volledig buiten het metafysische zouden liggen, integendeel.

*met als
p. 102*

In Macbeth ontdekken we een immoraliteit die wezenlijk metafysisch is. Als nu Macbeth zijn oorspronkelijke verlangen geperverteert ^{heeft} en zich de Transcendentie wou toeëigenen dan waren én de moord op Duncan én de uitschakeling van Malcolm de noodzakelijke profanaties in zijn doelstellingen om de almacht te veroveren. Nu heeft de analyse van de eerste daad aangetoond dat hij als middel niet waardenneutraal is en het project en de daad van dit middel, afgezien van de begeerte en van het doel, reeds alsdusdanig complicaties hebben meegebracht. Zelfs indien de moord het specifieke doel (koning worden) niet moest dienen, maar bijvoorbeeld een ander, dan nog was dit middel 'hemeltermend'. Het voltrekken van dat middel droeg al op voorhand en 'sui generis' een stuk onheil in zich. We hebben dit besproken in de analyse van het onmiddellijke gevolg van de immorele actie.

Nu is de noodzaak van het tweede middel (de verdachtmaking en de schuldverlegging) om het eerste (de moord op Duncan) met het doel (koning worden) efficiënt te verbinden, een heel interessant gegeven, omdat het van bij de aanvang Macbeth vóór een opponent plaatst die de plaatsvervanger is van diegene die hij vermoordt. Op het ogenblik dat Macbeth Duncan vermoordt, heeft Duncan al een opvolger. Bijgevolg weegt op de doelbereiking al onmiddellijk een hypotheek: het koningschap van Macbeth is door de vlucht van Malcolm weliswaar 'de jure' aanvaardbaar, maar moreel illegitiem. De wet werd verschalkt. Maar door de verre aanwezigheid van Malcolm is de bedreiging van het transcendent gezag ook niet uitgeschakeld, en dat was nu toch wel iets wat Macbeth wou bereiken. De aanwezigheid van Malcolm als Prince of Cumberland blijft in het hele verdere actieproces doorwegen. In zijn project was hij het belangrijkste obstakel (cf.: "The Prince of Cumberland ! - That is a step/On which I must fall down, or else o'erleap,/For in my way it lies" - 9.b./I. 4.48-50a). Macbeth meent echter al te vlug dat deze hindernis overwonnen werd door de lijfwachten als schuldige uitvoerders van de moord voor te stellen en langs die weg Malcolm, dat is

de gestalte van het transcendente gezag, in diskrediet te brengen.

Op het niveau van de zakelijke doelbereiking, het bewustzijn ervan en de bevrediging kan men stellen dat Macbeth door de uitvoering van de tweede daad in het project, dat hij zich heeft voorgesteld, geslaagd schijnt te zijn. Dit is echter slechts schijn, een illusie, want zo'n conclusie is echter ethicologisch toch niet verantwoord, omdat zij geen rekening houdt met de psychologische en metafysische componenten. Het feit dat Macbeth voor wroeging en schuldgevoel vatbaar is, brengt mee dat de bevrediging bij de doelbereiking in het waardenbesef ondermijnd zal zijn. Dit is een psychologische component. De metafysische component is echter gecompliceerder en vraagt een ander bewustzijn dan datgene dat de rationaliteit van middel en doel vat. In de meditatie over de slaap zaten alle componenten van de breuk met de Natuur reeds vervat: Macbeth zal in het Zijn nooit geen metafysische geborgenheid meer kennen. Nu volhardt hij in de boosheid en pleegt, met de moord op de lijfwachten, een nieuwe aanslag op de onschuld en hij verstoort andermaal de natuurlijke orde. Is er dus aanvankelijk in het overmoedige bewustzijn van Macbeth, dat het geweten buiten spel tracht te zetten, een zekere doelbereiking, dan weegt op deze doelbereiking de tol van de metafysische breuk met de Natuur. Daarenboven zal de bevrediging van korte duur blijken te zijn. Wordt de Prince of Cumberland weliswaar buiten spel gezet, dan is hij toch niet uitgeschakeld. In het symbolische betekenisveld betekent dit dat Macbeth, die zich de transcendente almacht meende te hebben eigengemaakt, nog altijd aan het regime van het Transcendente onderworpen is - hoewel hij door zijn usurpatie meent dit regime te hebben opgeheven. Hij leeft dus veeleer in de negatie van het Transcendente - dat is zijn atheïsme (1) - dan dat hij zich werkelijk - in de meta-

(1) Atheïsme en negatieve religiositeit gaan hier samen. W.H. Toppen, o.c. p. 273, meent in dit verband: "It is a notorious fact that most of Shakespeare's criminals are atheists or sceptics. They either deny God or hate Him and jeer at their conscience. A villain like Macbeth, who, to a certain extent, is represented as a 'believer', though the relevant terminology is limited to a few phrases only, is unusual in Shakespeare". We menen echter dat dit het atheïsme van Macbeth niet uitsluit, omdat atheïsme slechts atheïsme is als het zich (agressief of nostalgisch) tot het sacrale en het Transcendente verhoudt op een negatieve manier.

fysische zin - de Goddelijke autonomie heeft eigen gemaakt. Het ligt dan ook voor de hand dat deze werkelijkheid zich later opnieuw zal manifesteren als hij tot het bewustzijn komt dat hij in zijn doelbereiking heeft gefaald. Uiteindelijk wordt de Macbeth-tragedie vanaf 21.a. bepaald door Macbeths strijd voor een bevredigende doelbereiking, of preciezer: een strijd tegen het bewustzijn dat zijn project niet kon slagen en dat hij zich tot de metafysische hybris heeft laten verleiden. In onze ethicologie ligt de tweede daad (de aanslag op de twee lijfwachten, de schuldverlegging en de verdachtmaking van Malcolm) uiteindelijk volledig in het verlengde van de eerste daad. Dit moet op meerdere niveaus bekeken worden. Als middelen om het allereerste doel te bereiken, namelijk de beoefening van 'le Désir métaphysique', het nog niet geperverteerde verlangen, zijn ze ethicologisch niet efficiënt, zelfs niet ter zake, integendeel. Het doel, dat ultieme verlangen, is immers een verheven aangelegenheid en de middelen die Macbeth heeft aangewend zijn precies het tegendeel van wat zo'n verheven doel verwacht. In de middelen verraadt Macbeth al dat hij voor dit doel niet in aanmerking komt. Op het niveau van het begeren, is Macbeth al evenzeer gedoemd om te mislukken. Hij is een usurpator en één voor één verlaten ^{hem} diegenen die hem aanvankelijk trouw waren. Hij kan niet permanent de legitimiteit onder een valse legaliteit verbergen. Uiteindelijk reageert Schotland onder de leiding van de legitimiteit en al diegenen die naar de legitimiteit terug willen.

Dat Macbeth zich niet realiseert dat de betrachte doelbereiking voor hem niet is weggelegd, wijst erop dat hij niet tot het reële of diepe inzicht komt van wat hij heeft gedaan en wat hij heeft gewenst. In plaats van zijn schuldbesef tot een 'Wiedergeburt' te laten uitgroeien, verstikt hij het in een verdere hybris. Na de eerste doelbereiking - het geperverteerde koningschap - dringt zich een nieuw probleem op: dit koningschap behouden en niet in de vrees moeten leven van dit koningschap beroofd te worden. Als de moord op Duncan, de schuldverlegging en de verdachtmaking van Malcolm nog onvoldoende middelen blijken te zijn tot een bevredigende doelbereiking, dringt zich nu een nieuwe daad, een nieuw middel op: de liquidatie van de menselijk-

aanvalt
d. (cf.
wederge-
burt)

heid en van de toekomst in de gestalten van Banquo en Fleance. De corruptie van het koningschap kan niet de garantie betekenen van een harmonieus Schotland, symbool van de wereld. De usurpator, die in eerste instantie zich zelf als een substantie in stand wenst te houden, heft alle menselijkheid op en wil zelf de absolute toekomst zijn - dat wil zeggen onsterfelijk worden. De liquidatie van Banquo is de derde daad. We hebben deze broedermoord uitvoerig besproken in onze analyses en zijn tot het besluit gekomen dat de aanwezigheid van Banquo als vader van een koningsgeslacht de uitdaging betekende om Macbeth op de proef te stellen of hij zijn eindigheid zou aanvaarden. Aangezien hij die eindigheid niet wou onderkennen, maar veeleer de almacht wou over-overen, beschouwde hij de aanwezigheid van gelijken naast hem of bij een opvolging in de toekomst als onaanvaardbaar. Op die manier profileert zich de oorspronkelijke doelstelling van een edel en genereus, een ontvangen en genadevol koningschap tot het absolute en bijgevolg geperverteerde koningschap. Met als gevolg dat de bevrediging van de doelbereiking andermaal wordt onmogelijk gemaakt. In Macbeths bewustzijn betekent het uitblijven van een bevredigende doelbereiking slechts een voorlopige zaak; hij acht het absolute haalbaar. Zo'n uitstel ervaart hij als blijkt dat Banquo wel om het leven kwam, maar dat Fleance kon ontsnappen. Dit stelselmatig uitstel van de bevrediging of voldoening is uiteindelijk wel, psychologisch beschouwd, de kwaal waaraan Macbeth in zijn hybride lijdt. Dit is de ervaring te mislukken.

2. De hybride of de onsterfelijkheidswaan

opgevoerd!

De behoefte om voor altijd koning te blijven komt Macbeth uiteraard niet als waan over. Deze absolute begeerte met het woord 'waan' aanduiden, betekent een verwijzing naar de psychopathologische sfeer. Het is echter niet onze bedoeling de waan hier in een mechanistisch mensbeeld te situeren. De onsterfelijkheidswaan van Macbeth beschouwen we als een vorm van hybride waarmee de oude Grieken het overschrijden van de menselijke maat bedoelden, de eigen bevoegdheid te buiten gaan, de eigen mogelijkheden overschatten en zich overmoedig een levenswijze aan-

meten die de mens niet toekomt. In die zin betekent hybris zelfs de goden willen gelijk zijn. Als Macbeth nu de gelijke van Duncan wil worden, bezondigt hij zich aan de hybris en legt hij de begeerte om het koningschap nooit af te staan volledig in de lijn van die overmoed. De onsterfelijkheidswaan is niets anders dan een consequentie hiervan.

In het psychologische vlak beeldt Macbeth zich in dat hij onoverwinnelijk is. Deze gedachte is, zoals we in de interpretaties hebben aangeduid, niet zomaar een toevallige aangelegenheid, het resultaat van een grillige mededeling van de heksen. De gedachte van de almacht groeit in de stelselmatige frustratie in het bewustzijn van de doelbereiking. Aangezien Macbeth de uiteindelijke bevrediging steeds maar uitgesteld ziet, omdat hij aldoor nieuwe actiemiddelen moet aanwenden, schrijft zichzelf steeds meer mogelijkheden toe en legt hij zichzelf ook voortdurend wrede daden op. Na de aanslag op Banquo komt de uitmoording van Fife met de kindermoord. Psychologisch zou men de inbeelding dat men onsterfelijk zou zijn slechts als 'dom' kunnen beoordelen indien het niet zo was dat Macbeth de eigen sterfelijkheid wou toetsen aan de sterfelijkheid van anderen die dan ook moet blijken. Een beoordeling hiervan in de richting van een mechanische pathologie kan ethicologisch al te voorbarig zijn. Immers, Macbeth als een onverantwoorde zieke afschilderen, betekent hem buiten de ethiek plaatsen. De meest adequate duiding van de onsterfelijkheids'waan' moeten we dan ook zoeken in het symbolische betekenisveld. De waan is dan de verblinding waarin Macbeth zich door eigen schuld heeft gestort. Het is nu deze verblinding die het best de hybris karakteriseert: verblinde overmoed, de gedachte dat hij op eigen houtje de redelijke, natuurlijke orde aan zijn machtswil kan onderwerpen, de afwezigheid van het licht van de rede in de geest en het gemoed. Dit alles krijgt hier tegelijk een ethische en metafysische betekenis. Ethisch omdat deze overmoed gewelddadig is en mensens levens kost; tegelijk metafysisch omdat Macbeth zich als het transcendente principe van de wrede autonome, eigengerechte en nemende god opwerpt en daarbij de bestaande transcendente orde negeert en verwerpt. Het ethische en het metafysische vormen een samenhang zoals blijkt uit 23.b./III.2.13-26a - in deze

tragedie heeft het ethische metafysische grondslagen die dan in de wonderlijke metaforiek symbolisch worden uitgedrukt. Hier vinden we dan ook uitdrukkelijk de indicaties voor de argumenten om te betogen dat men in een ethicologie van het kwaad de handelingen niet uit het ruimste geheel mag losrukken: het ethische moet metafysisch gesitueerd blijven, zoniet ontnemt men het alle zin en reduceert men het tot het niveau van die conventies en formele afspraken die slechts arbitraire grondslagen hebben.

3. De metafysische opstand

Macbeths 'révolte métaphysique' past volledig in zijn blinde overmoed, in zijn hybrische levenswijze. Zijn revolte is de ultieme actieve weerstand tegen een werkelijkheid die hem overschrijdt, is de laatste daad die een mens in zijn hybris kan stellen. De Macbeth-tragedie toont hiervan twee gestalten: de zelfmoord van Lady Macbeth en de publieke profanerende verwerping van het sacrale beginsel in het legitieme gezag over de wereld in de gestalte van Malcolm, de Prince of Cumberland. De laatste handelingen van Macbeth en zijn Lady zijn door het beginsel van het niet aanvaarden van de eigen grenzen bepaald. Dat wil zeggen dat zij hun hybrische levenswijze niet willen opgeven. Lady Macbeth heeft zich zover van de natuurlijke orde verwijderd dat zij alle redelijkheid schijnt te hebben verloren. Is zij ethicologisch gesproken nog slechts een onvrij en irrationeel mechanisme? Hierover bestaat natuurlijk nooit zekerheid. Hoe dan ook, zij heeft geen aansluiting meer gevonden bij de natuurlijke orde en haar laatste hybrische handeling bestaat in de zelfmoord; zij slaat de hand aan zichzelf, beneemt zich het leven - andermaal een daad die de mens niet toekomt. In haar wroeging - in tegenstelling tot berouw - beschouwt of ervaart ze haar breuk met de transcendente orde als beslissend en definitief. Bijgevolg is haar kiezen voor de eigen dood de absolute verwerping van het Zijn en de Natuur in de wereld ten voordele van het Niets.

De analogie met Macbeths "I will not yield, / To kiss the ground before young Malcolm's feet" (39.c./V.8.27b-28) is opvallend. Ook hij aanvaardt tot zijn dood de voor hem evidente trans-

→ Malcolm wil
transcendent
cendente orde niet, integendeel, hij verwerpt ze openlijk. Zijn laatste strijd is dan ook zijn keuze: hij verkiest de mogelijkheid van het Niets, boven de onderwerping aan de . Natuur.

Beide houdingen, de zelfmoord en de ultieme strijd tegen al wat is, zijn in de moord implicatief als men de immoraliteit van de moord niet in het berouw en in de verzoening met de natuurlijke transcendente orde weet op te heffen (1). De moord is in haar negatie van het Zijn een metafysische daad; welnu, de uiterste consequentie van de volgehouden negatie moet ofwel uitmonden in de zelfmoord of in de ultieme strijd tegen alles wat is. Wie, met andere woorden, in deze boosheid volhardt, kiest de dood boven het leven, het Niets boven het Zijn. Dit is de kern van de metafysische revolte, dat wil zeggen: een opstand omdat men niet aanvaardt dat het Transcendente een grens aangeeft waardoor de opgang van de eigengerechtigheid gestuit wordt.

4. De ondergang

Hier hebben we niet de fysische liquidatie van Macbeth op het oog, wel de morele betekenis van de dood. De Macbeths eindigen tragisch en deze tragiek ligt volledig in de lijn van hun bestaan. Opnieuw kunnen we een onderscheid maken tussen de psychologische en de metafysische dimensie van de ondergang.

Psychologisch was Macbeths tragische situatie al merkbaar in zijn groeiende eenzaamheid. Deze heeft uiteraard een ethicologische betekenis, omdat zij een onmiddellijk verband heeft met Macbeths sociale relatie: zijn betrekkingen met anderen zijn nog uitsluitend op macht gebaseerd; meer speciaal die macht die erin bestaat ieder ander te domineren, dat wil zeggen de almacht. Uiteindelijk weigert hij de gelijkheid van de andere, wat neerkomt op de overtuiging dat hij boven de menselijke soort staat en dat hij dus voor de mensheid de transcendente orde vertegen-

(1) De verhouding tussen schuld en redding, weigering en aanvaarding van de genade, is eigenlijk het centrale thema van Macbeth, althans voor G.R.Elliott. Natuurlijk bespreekt deze auteur een andere Macbeth dan wij, aangezien hij, vanuit zijn standpunt terecht, het hoogste belang hecht aan de triomfante-lijke toespraak van Malcolm na de onthoofding van Macbeth.

woordigt. Zijn eenzaamheid manifesteert zich in het gevoel van de verlatenheid (cf.: 34.b./V.3.22-28). Ofschoon Macbeth koning is en hij zichzelf als onoverwinnelijk beschouwt, kent hij geen bevrediging in zijn doelbereiking; de lustervaring ontbreekt hem. Er rest hem slechts het levens-'ennui' van de tragische situatie en de uitzichtloosheid. Het behoort dan ook tot het geniale van de dramatische constructie van dit toneelstuk dat kort na de articulatie van zijn gevoel van verlatenheid Macbeth tenslotte ook nog door zijn vrouw verlaten wordt. Haar ondergang is de anticipatie van de zijne.

De uitbeelding van de verlatenheid in het symbolische vlak heeft uiteraard een metafysische betekenis in de zin dat de eenzaamheid erin bestaat zich in het Zijn niet meer aanvaard te weten. In een hostile verhouding ten opzichte van de transcendente orde, in een toestand waarin elke ander als minderwaardig wordt beschouwd, is het isolement de bevestiging van het onheil. De taal van de bekentenis liegt er niet om: "Let the frame of things disjoint"(III.2.16b) en "I'gin to be aweary of the Sun,/And wish th'estate o'th'world were now undone"(V.5.49-50). Tenslotte is er natuurlijk ook nog de beroemde meditatie naar aanleiding van Lady Macbeths dood.

De eenzaamheid en de verlatenheid zijn dimensies van de nakende tragische ondergang en vormen, zoals we op het einde van de vorige paragraaf al opmerkten de uiteindelijke consequenties van het volharden in de boosheid. Macbeth toont zich in dat opzicht ontzettend hardnekkig. Op het ogenblik dat blijkt dat de argumenten voor zijn onoverwinnelijkheid onzinnig zijn en dat Malcolm hier nu aanwezig is als Prince of Cumberland, gesteund door een enorm leger getraind door 'good Siward', van wie Malcolm zegt "An older, and a better soldier, none/That Christendom gives out"(IV.3.191-192a/33.b.) om de orde te herstellen, blijft hij weerstand bieden. Nu is voor hem duidelijk dat de oorspronkelijke (geperverteerde) doelstelling niet kan bereikt worden, integendeel, en dat de ondergang, in welke vorm ook, het enige alternatief is. De tragiek van Macbeths project, die 'in nucleo' al in de perversie van het verlangen stak, bestaat er uiteindelijk in, dat blijkt in deze laatste ogenblikken, dat het niet alleen niet slaagt, maar daarenboven nog zijn ondergang bewerkstelligt.

Is er nu een noodzakelijke samenhang tussen het project en de ondergang, zodat aan de ondergang effectief een ethische betekenis moet gegeven worden? Op basis van onze analyses en interpretaties moet duidelijk zijn dat de ondergang geen accident is in het gehele actieproces, maar er inherent mee verbonden is. We hebben in deze samenhang beklemtoond dat de oorspronkelijke (geperverteerde) doelstelling steeds opnieuw andere hulpmiddelen nodig had om tot doelbereiking te komen en dat eens het doel bereikt leek dit uiteindelijk slechts schijn bleek te zijn. Daarenboven waren de middelen, die de Macbeths aanwendden, in se vormverwoestend, tegen de Natuur van de redelijke orde. De hoop op het koningschap was niet pervers en lag in de mogelijkheden van een genadevol bestaan; dit doel wordt pervers als het verlangen zich met hybris vermengt. Het koningschap roven betekent een grensoverschrijding - dit komt de mens niet toe. Als de transcendente orde zich in de wereld (gesymboliseerd door Schotland) herstelt, brengt dit noodzakelijk Macbeths ondergang mee. Deze ondergang moet bijgevolg als een straf worden beschouwd. Zoals de eerste mens in het paradijsverhaal bij de overmoedige zondeval de orde heeft verstoord en daarna met de dood gestraft werd, zo worden ook Macbeth en Lady Macbeth voor hun daden gestraft. Konden zij niet overwinnen, zo kan men zich nog steeds afvragen? Neen, dat was (en is) even onmogelijk als het vinden van de elixir die de dood verjaagt. Als de natuurlijke orde, de Transcendentie die in de sacraliteit van Duncan en Malcolm vertegenwoordigd wordt, door de hybris van de mens in de mens verstoord wordt, dan betekent dit nog niet dat deze orde kan worden opgeheven. Ofschoon Macbeth de almacht en de absolute vrijheid wou, had hij die nooit 'in handen', maar bleef die altijd 'boven' hem bestaan. Mensen kunnen in hun sacraliteit geprofaneerd worden, maar datgene waar naar hun sacraliteit verwijst, het Transcendente dus, is onschendbaar en oneindig. Welnu, in de ultieme confrontatie tussen de eindige mens en de oneindige Natuur gaat deze eindige mens zijn tragische ondergang tegemoet. De mens die boven zichzelf wil uitstijgen in een (geperverteerde) zelfverwerkelijking - en welke mens wil dat niet? - moet steeds nieuwe daden stellen voor de bevrediging van zijn uiteindelijke en begerenswaardige, maar ook steeds uitgestelde doelbereiking. Tevergeefs

om over zijn
 geestes en te
 verrijzen.

412

20 Jan
 1968

echter: de mens sterft in het uitstel en in Macbeth is hij ook nog verantwoordelijk voor ondergang.

5. De relatieve bevrijding

De door Shakespeare ontworpen geschiedenis, hier door Polanski in concrete beelden gebracht; toont ons de tragische ondergang van Macbeth en Lady Macbeth die, slachtoffer van hun zondige overmoed, hun eigen menselijkheid op het spel gezet hebben om iets te bereiken op een wijze die menselijke draagkracht overschrijdt. De dood is bijgevolg de straf voor hun hybris. Maar met de dood van Macbeth eindigt de menselijke geschiedenis niet. Macduff is, zoals we in de analyses hebben ontdekt, een bevrijdende engel in dienst van het sacrale, zodat de orde zich in de geschiedenis kan herstellen. Na de dood van de usurpator krijgt Malcolm, de Prince of Cumberland, de kroon die hem toekomt. Is de geschiedenis van Macbeth tragisch, de shakespeareiaanse geschiedenis als dusdanig is dit niet. Ethicologisch moet de symboliek van Malcolms overwinning en van de bevrijding door Macduff geïdentificeerd worden als dat het goede over het kwaad overwint en dat het kwaad kan verslagen worden. Macduff zegt: "Hail, King ! for so thou art. Behold, where stands/Th'usurper's cursed head: the time is free"(39.d./V.9.20-21). Bij Shakespeare eindigt alles goed, de orde is hersteld. Hij laat Malcolm een korte toespraak houden waarin deze de geschiedenis afsluit en onder meer zegt: "This, and what needful else/That calls upon us, by the grace of Grace,/We will perform in measure, time and place"(V.9.37b-39). Dit is Shakespeare, maar niet Polanski. Bijgevolg vinden we deze overwinnende toon bij de Poolse cineast niet terug. Van V.9. behoudt hij alleen 3, 20-21 en 25. In plaats van een mooie dramatische afsluiting, vinden we een stuk echte tragiek terug, die voor een ethicologie van het kwaad van uitzonderlijk belang is. Volledig in de geest van de christelijke erfzonde-traditie en van Immanuel Kants visie op het radicale kwaad, het kwaad dat in de radix, in de wortel van het menselijke zijn woekert, 'overleeft' het kwaad in Ross en Donalbain de overwinning die Macduff en Malcolm hebben bereikt. Zoals God in de persoon van Duncan kan vermoord worden, maar in Malcolm herleeft en verrijst, zo kan het kwaad in Macdonwald, de beide Thanes of Caw-

skene?

og?

al in de
dite?

dor verdelgd worden, maar in Ross en Donalbain verder leven. In tegenstelling tot Shakespeares Macbeth-drama is er in Polanski's Macbeth-tragedie geen eenzijdige bevrijding van het kwaad door het redelijke beginsel, maar is er een dualisme waardoor de strijd tussen goed en kwaad in de wereld niet beslecht wordt: op elke overwinning van de redelijke, koninklijke en legale orde, volgt een nieuw ontluiken van het kwaad. Polanski toont ons niet dat het menselijke bestaan uiteindelijk een tragedie is; hij toont ons wel de permanente of de steeds terugkomende tragiek van het kwaad in de zin dat zowel individuen als de wereld door het kwaad, waarvoor ze verantwoordelijk zijn, een tragisch lot ondergaan; aangezien het kwaad steeds aanwezig is, is ook de tragiek niet weg te denken. Kwaad en tragiek zijn echter geen evidenties voor iedereen. In dit opzicht heeft Polanski een wezenlijke bijdrage geleverd in de Macbeth-vertolking die ethicologisch interessant is.

Betekent de beklemtoning van de tragiek van het kwaad nu dat het kwaad een fatalistische aangelegenheid is? Geenszins, zowel in het eerste als in het tweede hoofdstuk van onze interpretaties hebben we voldoende op de vrije component geuid. Ook de zogenaamde hekserij betekent geen actie van zwarte magie, waaraan Macbeth blindelings moest gehoorzamen en waarna zijn ondergang met noodzakelijkheid moest geschieden. De intern coherente Polanski-enscenering ondersteunt heel duidelijk het feit dat Macbeths onthoofding geen onvermijdelijke, fatale noodzakelijkheid was. Vrijheid en onuitroeibaarheid van het kwaad vormen in deze Macbeth-tragedie een geheel. Ook in de tragiek van het kwaad blijft het kwaad een zijswijze van de (metafysisch gedragen) vrijheid.

Algemeen besluit

Refuser le sacré, c'est refuser les limites de l'homme et c'est aussi refuser le mal, puisque le sacré se découvre à travers le péché, l'imperfection, le mal, et que le mal, à son tour, ne s'identifie qu'à travers le sacré. - Leszek Kolakowski

Na onze psychologische, metafysische en ethicologische analyses en duidingen van de Polanski-Macbeth-tragedie, op basis van het gelijknamige drama van William Shakespeare, willen we hier in dit algemeen besluit de belangrijkste resultaten van onze onderzoeken formuleren. Aangezien onze ethicologische bedenkingen gebaseerd zijn op de Macbeth-symboliek, trachten we eerst nog eens - sommige herhalingen zijn onvermijdelijk - de diepere betekenis van de tragedie samen te vatten. Onze dissertatie sluiten we vervolgens af met de ethicologische conclusies en een essayistisch naschrift over de moord.

1. Samenvatting van de symbolische structuren van 'Macbeth'

Dank zij de duiding van de symbolen die we in de Macbeth-tragedie hebben ontdekt, kunnen we een antwoord formuleren op de vragen die we ons bij de aanvang van deze studie hebben gesteld. We hernemen ze nog even:

i: wat hebben Macbeth en Lady Macbeth gedaan ?

ii: wat is hen overkomen ?

iii: in wat voor een wereld leven zij ?

We vertrekken misschien het best van de derde vraag: in wat voor een wereld leven de Macbeths ? Als we de transpositie behouden die we hebben gesuggereerd dat Macbeth de exemplarische mens is, analoog met de exemplarische mens Adam in het Genesis-verhaal, dan moeten we de vraag formuleren als: waaruit bestaat de wereld waarin de ons hier geëvoceerde mens leeft ? De eerste twee sequenties van Polanski's Macbeth-versie geven ons al een aanduiding: de hier getoonde wereld is een wereld van strijd, dubbelzinnig en toch gearticuleerd als een strijd tussen goed

en kwaad, geconfigureerd in de oorlog tussen Schotland en de invallende Noorse troepen, die Duncan moet verslaan. De eigen wereld wordt dus bedreigd door het externe gevaar en kwaad. Maar dit kwaad is niet uitsluitend extern; ook in de eigen wereld bestaat een neiging zich met de zich opdringende chaos te verbinden. Dit wordt uitgebeeld in het verraad van Macdonwald en van de Thane of Cawdor. Niettemin geeft Duncan het bevel de eigen wereld van dit interne kwaad te zuiveren. Hier manifesteert Duncan zich als de representant van het goddelijke gezag, als het gesacraliseerde hoofd van de hier geëvoeerde wereld: hij velst het beslissende oordeel over goed en kwaad, leven en dood, alsook over de continuïteit van de heerschappij in deze wereld waarin over goed en kwaad, leven en dood moet beslist worden. Dat de executie van de ex-Thane of Cawdor en de aanduiding van de Prince of Cumberland ongeveer rond het zelfde ogenblik geschieden, zijn wel aanduidingen van de specifieke bevoegdheid en macht in de wereld waarover koning Duncan beschikt. Dit lijkt ons het basisgegeven te zijn: de wereld waarin de mens leeft, is een wereld waarin strijd geleverd wordt tussen goed en kwaad, tussen de interne integriteit en de aanslagen op deze integriteit. Zelfs als van binnenuit een verbond met de verstorende krachten gesloten wordt, dan wordt deze interne corruptie weggezuiverd. Opdat dit laatste zou mogelijk zijn, is er een gemandateerde autoriteit die over het gebeuren in de wereld toeziet, die oordeelt en ingrijpt.

In het kunstwerk dat we hier analyseren, wordt deze wereld niet alleen door het handelingsverloop van een aantal personages uitgebeeld. Voor de evocatie van de genoemde integriteit maken Shakespeare en Polanski gebruik van literaire en visuele metaforen die aan de kosmische omgeving de uitdrukking geven dat deze wereld voor zijn interne integriteit strijdt. We komen hierop nog terug als we besluitend ingaan op de vragen wat de Macbeths hebben gedaan en wat hen is overkomen. Voorlopig willen we hier alleen maar aanstippen dat de wereld van de mens in dit drama een kosmische reflectie krijgt waarbij de grote elementen zoals dag en nacht, aarde en water, binnen en buiten een specifieke betekenis krijgen.

Wegolij?
de wijk con.
met felenicht

Als we ons tegen de achtergrond van deze wereld afvragen wat de Macbeths hebben gedaan, dan lijkt het antwoord eenvoudig: ze hebben de integriteit of de harmonie van deze wereld verstoord. Duidelijker: in de strijd tussen goed en kwaad, blijkbaar de basisdynamiek van deze wereld, hebben ze partij gekozen voor het kwaad. Als we dit echter op die manier formuleren, dan lijkt ons dit wel juist als stelling, maar dan lijdt deze formulering toch te veel aan de situatieloosheid van een stelling. De handeling van de mens die voor het kwaad kiest, is wel gegeven tegen de achtergrond van de strijdende wereld, maar als stelling is ze nog niet gesitueerd in een menselijke geschiedenis. Deze Macbeth-tragedie biedt nu echter het grote voordeel dat zij een menselijke geschiedenis schetst en dus de stelling overschrijdt. Hierin stellen we vast dat wat de Macbeths hebben gedaan, hen tegelijk overkomen is. We behandelen eerst de tweede vraag in verband met het pathische van het kwaad, vooraleer we aan de vraag toe zijn van de **actie** van de immoraliteit.

In de wereld, waarin dus een strijd woedt tussen goed en kwaad, tussen mensen die hun integriteit willen bewaren tegen inbreuken op deze integriteit, wordt de mens Macbeth op de proef gesteld. Dat hij op de proef kan gesteld worden, behoort tot zijn wedervaren. Dat hij in dit wedervaren zwak is, feilbaar, werd gesymboliseerd door zijn Thane of Cawdor-zijn. Macbeth heeft deze titel niet gevraagd; hij krijgt die toebedeeld. Deze titel betekent de bevestiging van zijn natuur, zijn zwakheid waardoor hij verraad kan plegen. Het verraad is een mogelijkheid, gezien het gegeven van de zwakheid, 'la faillibilité' (Ricoeur). Het verraad is echter geen fatale realiteit, want de mens is vrij. Zwakheid en vrijheid openen het gezicht op het verraad. Wat is Macbeth overkomen? Het antwoord kan nu luiden: het angstige inzicht dat hij in zijn zwakheid door moord en verraad het koningschap begeert en zelfs kan veroveren en bijgevolg het sacrale, het ultieme kan schenden. Waaruit ontstaat dit inzicht, dit besef? Is het niet in de zelfervaring in de strijd tussen goed en kwaad? Macbeth zegt: "So foul and fair a day I have not seen" (I.3.38). In de strijd ontmoet de mens zowel triomf als verraad; de mens zit zelf tussen goed en

kwaad - hij zit op de grens tussen de harmonie die hij moet verdedigen en de chaos die hij op afstand moet houden; hij zit zowel in chaos als in harmonie. In deze grenssituatie komt het bewustzijn van de mogelijkheden. Nauwelijks wordt I.3.38 uitgesproken of daar zijn de demonen die het bewustzijn van de mogelijkheden, de menselijke vrijheid, op de proef komen stellen door de zwakheid, de hybris en de erkenning van de eindigheid uit te dagen door de waarheid te berichten. Deze grenssituatie van het bewustzijn, deze crisale toestand voor het concrete handelen is de pathische ondergrond waarop de mens zijn bestaansontwerp moet uitbouwen. De menselijke vrijheid staat hier centraal, omdat de demonen de mens juist in zijn mogelijkheden tot goed en kwaad uitdagen. Macbeth wordt in een situatie geplaatst waarin hij de kans krijgt zijn menselijke zwakheden, zoals de overmoed en de moeilijkheid de eigen eindigheid te aanvaarden, te louteren.

De vraag naar de activiteit kan nu eindelijk gesteld worden als volgt: wat doet Macbeth in deze gegeven situatie? Het globale antwoord is eenvoudig en banaal: de mens laat zich vangen; hij loopt in een valstrik. Is het de bedoeling van de demonen dat de mens in de val loopt? Neen, maar ze weten dat de mens door zijn zwakheid zich tot toestanden laat verleiden waardoor hij in de val kan trappen. Maar de mens moet de kans krijgen precies niet in de val te lopen. De demonen creëren die kans door de waarheid te vertellen op een enigmatische manier. Het komt er voor de mens op aan de tekens te begrijpen. Zoals we al in voldoende mate hebben aangestipt, wordt Macbeth in de hem geboden vrijheid zijn zwakheden te louteren overmoedig. Het verlangen naar de hoogste vrijheid in de edele gestalte van het koningschap perverteert hij door de behoefte om een begerige heerser over Schotland, zijn wereld te worden. De moord op Duncan hebben we een Godsmoord genoemd, omdat de koning de vertegenwoordiger is van de sacraliteit en de garant van de orde. Het koninklijke gezag heeft hier duidelijk een transcendent karakter; de overmoedige mens Macbeth wil zich die Transcendentie eigen maken. Op die manier heeft hij de orde verstoord en doodt hij in zichzelf de voorstelling van een hem transcenderende God. Dat zijn koningschap een vloek is en tragische al-

lures krijgt, wordt gesymboliseerd in de groeiende chaos, in de afbraak van de natuurlijke harmonie: de verstoorde slaap, de kinderloosheid, de zelfmoord van Lady Macbeth, de opstand van het geweten in de figuur van de terugkomende Banquo. Aangezien de Transcendentie niet kan geroofd worden, blijft Macbeth tegen de Transcendentie strijden. Wat aanvankelijk een eenmalige daad van overmoed was, wordt een houding. Niettemin blijft de Transcendentie werkzaam, zowel in de Natuur, die alles mogelijk maakt, als in de persoon van Malcolm die door Duncan als opvolger werd aangesteld en vanuit Engeland aan het ageren gaat. Op die manier wordt getoond dat het hoogste niet uitgeschakeld wordt en aan de contingentie van moord en doodslag ontsnapt. De persoon van Duncan kan wel vermoord worden, maar datgene wat hij vertegenwoordigt, ontsnapt Macbeth en kan hij bijgevolg niet roven. De Godsmoord blijft een Godsmoord voor de mens en voor niemand anders. Ontologisch en metafysisch gesproken is echter elke Godsmoord een mislukte poging, vandaar dat Macbeth zijn daad al maar door moet hernemen en dat zijn houding in een 'révolte métaphysique' uitmondt die zich tegen Macduff en Malcolm richt. In zijn hybris aanvaardt hij geen enkele transcendente macht; in zijn zelfverabsolutering wil hij de onderwerping van elke andere. Deze overmoed krijgt de extreme vorm van de onsterfelijkheidswaan, hier gesymboliseerd in de overtuiging van de ongenaakbaarheid waardoor hij niet kan verslagen worden door iemand die uit een vrouw geboren is. Het loopt allemaal fataal af: de mens die zijn verlangen geperverteerd heeft, die zich niet heeft laten louteren in zijn zwakheid, overmoed en eindigheidservaring, wordt tragisch als hij meent alles te kunnen zijn. Volhardt hij in die boosheid, dan moeten we hem satanisch en later zelfs luciferisch noemen. Nadat hij bijna aarzelend en niet zonder gemoedsschokken Duncan heeft vermoord, met andere woorden voor en in hem de Godsmoord heeft voltrokken, ontwikkelt hij een satanische creativiteit die zich manifesteert in het opjagen en folteren van beren, de moord op Banquo, het huren en liquideren van moordenaars en tenslotte het uitmoorden van het hele hof van Fife - allemaal "for mine own good" (III.4.134b), zijn hybris, zijn autonomie en zijn onsterfelijkheidswaan, waardoor hij uiteindelijk een luciferische

Wat
van
Hello?
wel!

persoon is. Zelfs als hij vaststelt dat hij in alles wat hij wou gefaald heeft, weigert hij de overmacht van de Transcendentie te aanvaarden: "I will not yield" (V.8.27b). De moord op Duncan krijgt z'n consequentie in de negatie van Malcolm; de Godsmoord krijgt zijn vervolg in de broedermoord en kindermoord en uiteindelijk in de metafysische opstand tegen elke Transcendentie (Malcolm) en dus tegen elke strijd voor het herstel van de integriteit (Macduff). Dit is het luciferische. In de strijd tussen goed en kwaad, de gronddynamiek van deze wereld die hier in dit Shakespeare/Polanski-drama wordt geëvoeerd, is de zwakke mens in de val gelopen van de eigen hybris. In zijn verlangen het beste te benaderen, heeft hij gemeend het beste te kunnen worden. Tegelijk heeft hij z'n verlangen geperverteerd en sloot hij 'een verbond met het kwaad'. De prijs hiervoor is bekend: niet alleen een chaotiserend bestaan, een niet te bevredigen machtshonger en een ijzige metafysische eenzaamheid, maar uiteindelijk ook een tragische en wrede dood.

Het tragische aspect in dit drama krijgt op het eerste gezicht een tegengewicht met een bevrijdingsaspect: tegenover Macbeth staat Macduff. Deze hebben we gekarakteriseerd als een heraut van het sacrale. Hij is het die Macbeth uiteindelijk overwint en de tijd vrijmaakt voor het herstel. Als we in Macbeth de zwakke mens zagen, analoog met de Adam uit het Genesisverhaal, dan kunnen we in Macduff de tweede of een anti-Adam zien, een christusfiguur die op de mogelijkheid van de verlossing van het kwaad duidt. Hij overwint echter wel het kwaad met de onthoofding van de mens die zich met het kwaad had verbonden, maar hiermee is het kwaad uit de wereld niet voorgoed verdwenen. Ross en Donalbain zijn elk op hun manier de symbolen van de realiteit dat het kwaad in de vorm van een bepaald menselijk handelen in de hier geëvoeerde wereld altijd aanwezig blijft en niet uit te roeien is. Als de wereld ons hier gegeven was als een wereld van strijd tussen goed en kwaad, dan wordt deze wereld niet definitief omgevormd met de dood van Macbeth die als een luciferische persoonlijkheid een soort verpersoonlijking is van het volharden in de boosheid en in de anti-transcendentie. Zelfs de liquidatie van zo'n kwaad blijkt slechts een partiële en geen absolute uitroeiing van het kwaad te zijn.

Hoe kan als absolute die overwinning van het kwaad niet te wereld wa samen met het goede

De strijd tussen goed en kwaad zal dus wel de basisdynamiek van de hier geëvoceerde wereld blijven en de aanwezigheid van het kwaad zal niet ophouden tragisch te werken.

Opmerkelijk in deze Macbeth-tragedie is de merkwaardige verstrengeling van de kosmische, onirische en poëtische dimensie van de symbolische uitbeelding. We hebben in onze analyses meer dan eens verwezen naar de reflecties van de kosmische omgeving op het handelingsverloop, en omgekeerd: naar de reactieve werking van het menselijke gebeuren op de natuurkrachten in en rond de mens. We hoeven hier zeker niet alles te herhalen, maar we willen nog even verwijzen naar de uitbeelding van de breuk die de Macbeths met hun moord hebben bewerkstelligd. De wereld die door de Natuur harmonisch genormeerd wordt, werd geschokt, zodat de mens zich van de hem transcenderende Natuur verwijderd; wat sacraal is, dit is de toegang tot participatie aan de door de Natuur genormeerde harmonie, heeft hij geschonden. Als kunstenaar, die van de metafoor of van het beeldende woord gebruikt maakt, hanteert Shakespeare natuurlijk ~~naauwlijks~~ deze metafysische en ontologische concepten. De breuk die de mens heeft bewerkstelligd en die wij hier conceptueel situeren, beeldt Shakespeare (en met hem Roman Polanski) uit met de in het handelingsverloop geïntegreerde meditatie over de slaap. Wat Macbeth onmiddellijk na de breuk ervaart, is onirisch, spruit voort uit het imaginaire en grijpt in op de evaluatie van de heilzame werking van de droom doorheen de slaap die, zoals Freud later heeft gezegd, door de droom wordt behoed. Maar Macbeths ervaring is tegelijk de reflectie van het kosmische gebeuren van het ritme van dag en nacht waaraan de mens ondergeschikt participeert. In zijn ootmoed voor de krachten die hem te boven gaan, zwicht de mens voor de nacht die hem als helend geschenk de droom in de slaap brengt, "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" (II.2.36-39a). Het poëtische woord brengt hier de eenheid van onirisme en kosmos tot stand. Als Macbeth door de werking van de verbeelding met de realiteit geconfronteerd wordt dat hij die slaap heeft vermoord, geeft hij tegelijk te kennen dat hij zich realiseert

dat hij met 'great Nature' heeft gebroken en dat hij vanaf nu gedoemd is om aan dit ritmische harmonische gebeuren van heilzame slaap na zware dag niet meer te participeren; dat wil in godsdienstfenomenologische termen zeggen dat hij een stuk van het kosmische verliest teneinde in het chaotische verstrikt te geraken. De symbolische betekenis van de slaap maakt, afgezien van het metaforische taalgebruik, van het onirisme gebruik om de sacraliteit van de ritmische kosmische bewegingen te onthullen en om in het geval van Macbeth aan te duiden dat hij een metafysische banneling wordt. Dat Shakespeare dit symbool daarboven nog in de vorm van een persoonlijke meditatie van de exemplarische mens Macbeth bij het grote gebeuren van de Godsmoord weet te gieten, is ontzettend interessant omdat hij op die manier de menselijke subjectiviteit kosmisch weet te situeren. Hiermee bedoelen we het volgende: als lezer van deze tekst, of als participant aan het film- of theatergebeuren, krijgen we onmiddellijk een totaalbeeld van de spirituele situatie van de mens zoals hij zich in zijn kosmos voelt. Alle noodzakelijke componenten zijn gegeven: de wereld, de norm of de wet, de andere, de Transcendentie, de schuldervaring, de zonde, het besef van de definitieve verdoemenis, de strijd met het eindigheidsbewustzijn, de doodservaring, de breuk met de sacraliteit. Een mooier voorbeeld voor Ricoeurs model van het symbool konden we moeilijk vinden. Vooral ook omdat de symboliek van de slaap wordt ingepast in de symboliek van de nacht met haar zowel harmonische als chaotische connotaties. De nacht, die de slaap schenkt en de dageraad voorbereidt, is wezenlijk verschillend van de nacht die tegen de dageraad strijdt. Het symbool van de nacht is een tijdssymbool en dus ook een kosmisch symbool. Sommige passages uit het Macbeth-drama zijn nagenoeg volledig door de tijdssymboliek getekend. Als Macduff in de voorlaatste sequentie uitroept: "the time is free"(V.9.21b), dan is de symbolische betekenis van deze uitspraak, geduid binnen de context van onze hele interpretatie, eveneens kosmisch (uiteraard ook metafysisch) omdat met de onthoofding van Macbeth de nacht bevrijd wordt van haar ingesloten, chaotiserend karakter zodat ze opnieuw de dageraad kan voorbereiden. Met het satanische en luciferische handelen van Macbeth had de nacht zich van de dageraad afgescheurd

teneinde de dageraad (in de persoon van Macduff) te bestrijden. De bevrijding is een opheffing van de breuk tussen dag en nacht; het dualisme maakt plaats voor het gearticuleerde monisme van de verzoening. Niet definitief, integendeel, want na de onthoofding van Macbeth krijgen we de actie van de nacht opnieuw in de persoon van Donalbain, die in het verlengde ligt van de actie van Ross.

Zo'n symboliek is inderdaad rijk omdat de kosmische dimensie, hoewel op een indrukwekkende manier aanwezig, nooit gedepersonaliseerd is, integendeel. De kosmische strijd tussen goed en kwaad is een menselijke strijd en het kunstenaarschap van zowel William Shakespeare als van zijn vertolker Roman Polanski bestaat erin kosmologie en psychologie in een metafysiek te integreren waardoor een ethische realiteit gereveleerd wordt. Deze metafysiek is niet onmiddellijk evident, maar kan slechts geëvoceerd worden in een hermeneutiek. Dit werk hebben we nu afgesloten; we moeten nu onze ethicologische conclusies trekken.

2. Samenvattende ethicologische interpretatie

In deze ethicologische slotinterpretatie trachten we de dramatische handeling van Macbeth zoveel mogelijk te concretiseren in de beschrijving van ethicologische concepten, waarbij we enerzijds wel abstractie maken van de scenische componenten, maar anderzijds zoveel mogelijk gebruik maken van de uitgevoerde interpretaties uit ons analytisch gedeelte.

Als we de stadia in het geheel van Macbeths immorele actie willen aanduiden, dan moeten we aan de volgende voorafgaande componenten aandacht schenken. Er is eerst en vooral een kosmisch-sociale component: in de bestaande wereld wordt er een strijd tussen goed en kwaad gevoerd. Met deze eerste component wordt er een metafysische component verbonden, dat wil zeggen dat er een orde heerst die de mens inspireert en ertoe aanzet een harmonie tussen zichzelf en de 'Umwelt' na te streven. Een equivalent van dit streven vinden we ook in de psychologische component: in de psychische structuur van de mens is er een tendens die naar harmonie streeft tussen zijn en verlangen. De instantie die de wereld sanctioneert is de Natuur; in Macbeth is

Van waar de Copalatta?

428

deze instantie in de figuur van Duncan gesymboliseerd: hij wordt de vertegenwoordiger van het transcendente gezag. Maar die Natuur in de wereld wordt niet alleen in het koningschap uitgebeeld; het onverstoorde Schotland, de ritmische eenheid van dag en nacht, de werking van het geweten zijn door de Natuur bezielde; ook de demonen hebben een toegang tot het Metafysische. Al deze revelaties van de Natuur worden dan ook sacraal genoemd; het heilige verwijst immers naar het Transcendente. Gegeven is dus een metafysisch gesanctioneerde vrije mens in een conflictuele wereld. Binnen dit gegeven moeten we nu de specifieke componenten van Macbeths immorele actie aanduiden en ons tegelijk afvragen hoe relevant ons beschrijving kan zijn voor het begrip van de immoraliteit in het algemeen.

a. de diachronie van de immoraliteit

1. Elk moreel actieproces groeit uit een morele situatie. Ook bij Macbeth hebben we de werkzaamheid van 'das radikal Böse' herkend. Met Paul Ricoeur zijn we het eens dat de feilbaarheid een algemene antropologische structuur is die, geactualiseerd, de plaats is waar het kwaad geschiedt. Deze zwakheid, 'la failibilité' is een grondstructuur in de menselijke gezindheid jegens de wereld. Met de ervaring van de onvolkomenheid en met het gevoel vatbaar te zijn voor het ongeoorloofde gaat een streven gepaard zich te vervolmaken. De opheffing van het onbehagen, van wat men de vervreemding noemt of van de afhankelijkheid van allerlei beperkende omstandigheden is het uitgangspunt voor een dynamiek die de mens naar meer zelfstandigheid zou leiden. De ontvoogding is niet uitsluitend het ideaal van de Aufklärung.

Wat hoop?

al heel wat

Ook Macbeth maakt plannen om zich te bevrijden van alle gezag teneinde daadwerkelijk zijn volstreekte autonomie te betrachten. Eigengerechtigheid en autonomie zijn Macbeths behoeften in een metafysisch gesanctioneerde wereld die hij als een kosmos ervaart. We beschrijven deze bewustzijnstoestand onvolledig als we niet tegelijk stellen dat Macbeth die, psychologisch gesproken, de metafysische orde geïnterioriseerd heeft, de absolute bevrediging van die behoeften afkeurt. De ervaring van de wereld met zijn conflicten en zijn onvolkomenheden is voor geen enkel

bewustzijn vreemd; niettemin situeert elke mens zich in die wereld en bouwt hij een bestaansproject uit op basis van beginselen, waarvan hij zelf het fundament niet is, maar die hij als gegevenheden beschouwt. Geen enkele mens is de schepper van zichzelf, noch van de waarden die hij aanhangt. Zijn bestaan is opgenomen in een historiciteit, zijn waarden zijn interiorisering van wat hem werd voorgehouden; voor zijn gehele belevingswereld, zijn eerste realiteit, is hij schatplichtig aan anderen. De menselijke autonomie is geen evidentie, integendeel. De hele culturele geschiedenis, die zonder de religies, de godsdiensten en de metafysische waardebelevingen niet voorstelbaar is, herinnert er de mens aan dat hij niet zelfstandig is. De mythe die zegt dat de mens een schepsel is en bijgevolg metafysisch subjectief aan het Transcendente, zegt tegelijk dat de volstreekte autonomie voor de eindige mens, uit een vrouw geboren, niet is weggelegd. Dit zijn de basisgegevens van elke mens die in de mythisch geïnspireerde joods-grieks-christelijke cultuur is opgegroeid. Bijgevolg is de mens opgenomen in de spanningsverhouding tussen het heilige en het profane, hoe marginaal ook; niemand staat daar volledig buiten. Dit wil echter niet zeggen dat iedereen in harmonie leeft met een wereld die kosmisch religieus is of die zich tevreden stelt met de ervaring metafysisch onzelfstandig te zijn. In een wereld die mythisch-metafysisch geïnspireerd is, betekent de menselijke feilbaarheid het vermogen tekort te schieten jegens de Natuur, de Transcendentie, God, het Ultieme, kortom, jegens datgene wat de mens als zijn fundament ervaart.

2. Autonomie en eigengerechtigheid zijn tegen de achtergrond van de morele (of spirituele) situatie slechts te betrachten als de banden van en met een metafysisch gesanctioneerde en geïnspireerde wereld verbroken worden. Om de vrijheid te overen die Macbeth begeert, moet hij zich bevrijden van de instanties die hem binden en onderwerpen. Duncan is tegelijk de personificatie van wat Macbeth niet is en zou wensen te zijn en van hetgeen hij verwerpt. Deze ambiguïteit typeert volledig zijn streven: zijn behoefte is tegelijk een verlangen, en zijn verlangen een behoefte. Wat Macbeth betracht is de volmaakte

zelfontplooiing: het Zijn in hem tot volle ontwikkeling laten komen door zich te identificeren met diegene die de Transcendentie in de wereld representeert. In deze 'excès du désir' komt hij te dicht bij de koning, verschroeit hij zich door te dicht bij de zon te komen, wordt hij vleugellam en stort hij, zoals Icarus, in de diepte. De opgang naar het allerhoogste wordt een eliminatie van dit allerhoogste voor hem - datgene wat hem afhoudt de volstrekte autonomie en de eigengerechtigheid na te streven.

Welke ethicologische betekenis heeft dit ? Om hierop een antwoord te geven, maken we gebruik van Jaap Kruithofs classificatie van de componenten van de handelingsstructuur (1). Hier zien we dat de eerste component van de handelingsstructuur een leemte is, dat wil zeggen een tekort in de bestaanservaring. Op het niveau van de intrige bestaat de leemte voor Macbeth erin dat hij geen koning is en vormt de aanwezigheid van Duncan (en later ook van Malcolm) het probleem, namelijk de oorzaak van zijn leemte die moet worden weggenomen. Immers door Duncans tegenwoordigheid vormt hij een obstakel op weg naar het koningschap. Zelfs op het niveau van de intrige is het probleem al complex, aangezien het niet beperkt is tot de aanwezigheid van Duncan alleen. Het koningschap is een cumulatieve behoefte (2), dat wil zeggen dat ze de eigen status verhoogt. De behoefte is pre-royaal en anticipeert de drang naar de kroon. Macbeth is geen koning, zou koning kunnen worden wanneer hij daartoe uitverkoren wordt. Hij komt echter tot de vaststelling dat de uitverkiezing hem voorbij gaat. Dat brengt mee dat zijn streven om de leemte op te heffen een hybrisch streven wordt in de zin dat de behoefte er één is waarvan de bevrediging hem niet toekomt.

Dit eenvoudige model van de verhouding van de leemte tot het probleem, componenten van de handelingsstructuur, is nu niet alleen van een uitstekende toepassing op het niveau van de intri-

(1) J. Kruithof, Arbeid en lust. Cursus gedoceerd aan de R.U.G., 1981-1982, pp. 12-27.

(2) Kruithof noemt zo'n behoefte emancipatorisch omdat ze leemten wil opheffen teneinde een kwalitatieve verhoging van het bereikte ontwikkelingspeil mogelijk te maken. We hebben redenen om hier deze terminologie niet te volgen: hoewel Macbeth zich wil 'emanciperen', zijn we niet bereid zijn actie bevrijdend te noemen.

ge, maar kan ook op de drie andere niveaus van het Macbeth-drama teruggevonden worden: (i) psychologisch of intern-subjectief wordt Macbeth gefrustreerd in de uitbreiding van zijn mogelijkheden in de richting van zelfontplooiing en macht; (ii) sociaal of inter-subjectief wordt hij door de anderen geremd om over hen te heersen; de anderen houden hem af in de realisatie van zijn streving; (iii) kosmisch-metafysisch belet de Natuur hem in de gestalte van een representant van het transcendente gezag absoluut vrij, autonoom en eigengerechtig te zijn. Bijgevolg ontmoet Macbeth in zijn probleemstelling, als de concretisering van zijn leemte, de oppositie in zichzelf, in de sociale wereld en in de Natuur zodat hij de metafysische orde of de harmonie wil verstoren. In de hele Macbeth-symboliek is het kosmisch-metafysische niveau het rijkste: het omvat immers de drie vorige. De uitgebeelde sociale wereld is metafysisch gesanctioneerd en de Transcendentie reveleert zich in een persoonlijke verhouding tot Duncan, in het gelaat van Duncan (Lévinas); alles is stilistisch geïntegreerd in de intrige van het verhaal.

In de handelingsstructuur van de immoraliteit manifesteert het kwaad zich al voor het eerst in de problematiek van de opheffing van de leemte. Met andere woorden in de ervaring van het tekort tegen de achtergrond van de aanwezigheid van een ander die als een beperking van de eigen absolute vrijheid, autonomie en eigengerechtigheid wordt ervaren, maar die tegelijk heilig is door zijn verwijzing naar de Transcendentie. Macbeth is geroepen om in de nabijheid van de koning te strijden voor de integriteit van Schotland. In zijn overwinningsroes ervaart hij de leemte zelf niet de koning te zijn. Zijn verhouding tot deze leemte - veralgemenend kunnen we stellen: de verhouding van de mens ten aanzien van zijn menselijk tekort - is bepalend voor de eigen moraliteit of immoraliteit, voor de zaligheid of de zondigheid. De leemte in Macbeths handelingsverloop is exemplarisch voor de leemte in het menselijke bestaan. "L'inachèvement du monde c'est la cause du mal", schrijft François Laplantine (1). Dit kan op het eerste gezicht een al te vlugge bewering lijken; echter wel verdedigbaar als we deze stelling

(1) F. Laplantine, Le philosophe et la violence. Parijs. P.U.F., 1976, p. 197.

plaatsen tegen de achtergrond dat precies de houding van de mens met betrekking tot zijn metafysische leemte bepaalt of hij al of niet kwaad sticht, met andere woorden zondigt. Tegelijk kunnen we stellen dat ^{kwaad} hier niet meer staat tegenover onschuld. De onschuldige kan niet zondigen, maar alleen wie in de schuld staat, kan kwaad stichten. Macbeth is Duncans vazal, staat in een situatie van een tekort, een leemte tegenover zijn koning. Het opheffen van de schuld is het verlangen van elke mens; maar een mateloos verlangen kan er in bestaan de mythe van de onschuld in de eindige werkelijkheid menen te kunnen realiseren, zijn onschuld te recupereren door de schuldeiser, de andere als revelator van de Transcendentie te doden. Op die manier is de autonomie of de eigenmachtigheid het antwoord op de schuld, op 'l'inachèvement du monde'. Dit gewelddadig antwoord is het kwaad dat in het actieproces vorm krijgt.

3. In de verdere ontwikkeling van de handelingsstructuur is Macbeths plan of actie uiteraard op het complexe probleem gebaseerd dat hij psychologisch, sociaal en metafysisch niet is wat Duncan betekent. Op het niveau van de intrige heeft de koning echter al een opvolger aangeduid; op de drie andere niveaus betekent dit de uitbreiding van stress (psychologisch), de bevestiging van de andere (sociaal), de consolidatie van de metafysische orde. Het ethicologisch belang hiervan is dat Macbeth niet autonoom is en niet eigengerechtig kan optreden omdat hij begrensd wordt door de andere die een orde evoceert die hem transcendent is. De wet die Macbeth verbiedt zelf het mes te trekken wordt in I.7. opgeroepen door de kwaliteit van de andere. Andermaal is de dramaturgische structuur van Macbeth ons door de exemplariteit van de handelingen ons heel behulpzaam. De sublieme andere, Duncan, is Macbeth tegemoet gekomen: de koning komt bij zijn vazal op bezoek. Aan de vrouw zegt hij veel betekenisvol: "Conduct me to mine host: we love him highly, / And shall continue our graces towards him" (I.6.29-30). Maar de vazal is niet alleen in de schuld, maar ook al in de zonde: hij verstopt zich en schuwt het gelaat van de andere. In I.7. beschrijft Macbeth zijn in de schuld staan jegens Duncan en in de

hoedanigheden van zijn verhouding tot de andere, waarin uiteraard de kwaliteiten van hun persoon-zijn aan bod komen, komt de wet te voorschijn die hij, Macbeth, in zijn project zou overtreden. In deze analyse van het handelingsverloop konden we geen mooiere illustratie en bevestiging vinden dat de ervaring van de andere constitutief is voor de ervaring van de wet die niet mag overtreden worden. Hier sluiten we ons volledig bij de gedachte van Emmanuel Lévinas aan, een gedachte die een basiscomponent voor de ethicologie kan genoemd worden, "que, primordialement, éthique signifie obligation envers Autrui, qu'elle mène à la loi"(1). Het immorele project bestaat er nu in de wet op te heffen - niet te realiseren - door diegene te doden bij wie hij in de schuld staat, de andere die epifanie is. In concreto bestaat dit niet alleen in de moord op Duncan, maar ook in de schuldverschuiving naar Malcolm. Dit laatste vraagt om verdere toelichting. Opnieuw maken we gebruik van Kruthofs componenten van het handelingsverloop; in dit verband gaan we in op de drie stadia van het project: het doel, het voorwerp en de methode.

a. Uit het probleem is afgeleid dat Macbeths doel de volstreekte autonomie is. Dit doel is het resultaat van een anticipatie. Macbeth heeft in de exemplariteit van Duncan een bewust beeld gevormd van zijn leemte en van het antwoord op de leemte, op het 'menselijk tekort'. Dit beeld, een idool, heeft voor hem een possibiliteitskarakter, want Macbeth meent immers dat het mogelijk zal zijn zijn doel (de volstreekte autonomie, een bestaan zonder Transcendentie) te bereiken. Deze mogelijkheid trekt hem aan - dat is zijn specifieke behoefte of begeerte - en beantwoordt aan zijn aspiratie. Is er met andere woorden in hem een druk, een neiging, om het doel te bereiken, dan toch schrikt hij voor de realisatie van zijn doel terug, omdat het middel om zijn doel te bereiken voor hem ongeoorloofd is, in tegenstrijd met zijn sacraliteitservaring ingegeven door zijn verhouding tot Duncan, ingegeven door het gelaat van de andere. (De verstrengeling doel middel mogen we hier dus niet

(1) Emmanuel Lévinas, Transcendance et mal, in: Le nouveau commerce, nr. 41, p. 75.

uit het oog verliezen). De inspanning, die volgens Kruihof een basiskenmerk is van de doelbetrachting, dringt zich dus op om de weerstand tegen de methode te overwinnen. Deze inspanning moet Macbeth leveren opdat hij niet zou mislukken in de methode; hij moet moedig zijn, "Screw your courage to the sticking-place", zegt Lady Macbeth hem. De aanwezigheid van de factor inspanning is hier bijzonder belangrijk; zij duidt immers op de eigen inzet van de mens en op de moeilijkheid de weerstand van het ongeoorloofde te overwinnen. Het is door eigen toedoen dat Macbeth de autonomie en de eigengerechtigheid wil bereiken. In dat opzicht is inderdaad het doel van een verwachting of van een wensbeeld te onderscheiden, zoals Kruihof terecht opmerkt. Wat de demonen doen, is het inspelen op verwachtingen en het uitdagen van wensbeelden. Maar dank zij de doel-analyse kunnen we vaststellen dat de verantwoordelijkheid van de actie bij Macbeth ligt, aangezien hij aspiratief de inspanning levert om de mogelijkheid van het doel in een realiteit om te zetten. Dat deze inspanning als moed overmoed zal blijken te zijn, hebben we vroeger al beklemtoond en zullen we later nog in dit model situeren.

b. Het voorwerp of object van het project betreft datgene wat Macbeth in zijn situatie wil veranderen. Dit voorwerp is niets anders dan hijzelf; het object is dus zijn subjectiviteit. Hij wil zichzelf omvormen tot een autonoom en eigengerechtig wezen. Hijzelf is het te bewerken gegeven. Voor de ethicologie van het kwaad betekent dit de volgende verheldering: het voorwerp of object van het immorele handelingsverloop is de actor zelf. Het is trouwens de omkering van de Kantiaanse categorische imperatief, namelijk het eigen belang boven het universele belang van de plicht te laten gelden. Ook Macbeth stelt "for mine own good, /All causes shall give way".

c. De methode of het plan om het doel te bereiken heeft in onze analyse een heel grote rol gespeeld, omdat dit middel juist een moord is en dan nog precies die moord die Macbeth tegelijk afstoot en aantrekt omwille van de bevrijding van alle transcendente bevoogding. Vandaar dit uitdrukkelijk metafysische karakter van doel én middel. Ultieme doeleinden eisen nu eenmaal ultieme middelen. In een metafysisch wereldbeeld met een als trans-

centent ervaren sanctionerende orde betekent de verovering van de volstrekte autonomie en de eigengerechtigheid een methodische inspanning die deze metafysische orde opheft. Dit opheffen hebben we de Godsmoord genoemd. De druk die met de keuze van de methode gepaard gaat, is ontzettend groot. Van een keuze, in de zin dat Macbeth zou kunnen kiezen tussen alternatieven, is hier overigens geen sprake: indien Macbeth zijn doel wil bereiken, moet hij moorden. Doel en middel zijn hier onlosmakelijk met elkaar verbonden: volstrekte autonomie impliceert Godsmoord en zonder Godsmoord geen volstrekte autonomie en eigengerechtigheid. De moord schrikt Macbeth af zodat het plan met angst, in de Kierkegaardiaanse zin, gepaard gaat. Vandaar de moeizame deliberatie die wel al vroeger beschreven hebben. Ook hier is Macbeths handelingsproces exemplarisch voor de immoraliteit in het algemeen. De keuze van de angstige negatie van de Transcendentie in functie van de ik-bevestiging lijkt ons een karakteristieke component van het kwaad.

4. Macbeth heeft bij zichzelf de beslissing genomen, niet alleen om het doel te bereiken, maar ook om de inspanning ervoor op te brengen. Hij aanvaardt de consequentie van zijn doel en deze consequentie is de Godsmoord; het doel impliceert het middel. De voltrekking van het middel is de virtuele uitvoering van het project. Hij wil het geplande. Dit noemt Kruihof de inzet of het engagement, dat in beginsel in de daad moet uitmonden. Deze inzet is het eindresultaat van de deliberatie die eigenlijk al begon met het bewustzijn van het probleem.

5. De daad is uiteindelijk de geobjectiveerde consequentie van de deliberatie die in een inzet was uitgemond. Maar met deze daad is het hele actieproces niet afgesloten. We mogen hier trouwens niet uit het oog verliezen dat de daad hier de fysieke uitvoering is van het middel (en niet het gehele project) dat, ofschoon een noodzakelijke implicatie van het doel, zo afschrikwekkend was dat Macbeth zijn voornaamste inspanning al moest leveren om het project van het onvermijdelijke middel in de doelbetrachting in een daad om te zetten. Als deze daad de noodzakelijke implicatie is van het doel, dan betekent de voltrekking van deze daad nog niet de realisatie van het doel.

sel 20
 aan
 M. of apia
 moede
 volte

6. Zelfs als het resultaat niet het beoogde resultaat is, in ieder geval leidt de daad naar een resultaat. Aangezien het voorwerp van het project subjectief is, dat wil zeggen dat Macbeth zichzelf wou veranderen, speelt het eerste resultaat zich in hemzelf af. Voor er bij Macbeth van een bewustzijn van een doelbereiking sprake kan zijn, treedt er een ander bewustzijn op, namelijk dat hij een irreversibele daad heeft gedaan ("I have done the deed") en dat het gevolg er voor hem in bestaat dat hij nooit meer diegene zal zijn die hij was. Hij heeft het beoogde middel, de breuk met de Transcendentie, in zichzelf voltrokken en nu is de metafysische verlatenheid het gevolg van de effectieve breuk met de Natuur. De wroeging om de daad gaat aan het bewustzijn van de doelbereiking vooraf. Dit is uiteraard verbonden met de fundamentele ethische en metafysische dimensie van het hele actieproces. Het probleem waarvoor Macbeth zich had geplaatst, was gekenmerkt door een zelfconfrontatie met een besef van een ongeoorloofd begeren en streven, door een angst in het gevoel van de draagwijdte van het possibilitateitskarakter van de verhouding doel en middel en in het gevoel van vrijheid. Nu hij de fatale daad heeft gesteld, staat hij als het ware in het Niets, in de afwezigheid van elke metafysische geborgenheid. Het resultaat zou nu moeten zijn dat Macbeth autonoom is en eigenmachtig kan optreden. Is dat wel zo ?

7. De doelbereiking die erin bestaat dat Macbeth effectief de autonomie en de eigengerechtigheid heeft veroverd, blijft in Macbeths bewustzijn dubbelzinnig. Als hij erin geslaagd is de transcendente orde op te heffen, in de gestalte van de moord op de andere, is er voor hem geen enkele morele autoriteit meer. In beginsel is dan ook de leemte en het in de schuld staan opgeheven. De schuldverlegging naar Malcolm heeft in de doelbereiking een niet te onderschatten rol gespeeld. Dat Malcolm wegvlucht en door Macbeth beschuldigd wordt, ligt in het verlengde van de onverantwoordelijkheidsbetrachting. In de doelbereiking streeft Macbeth effectiviteit na in de zin dat de Godsmoord decisief moet zijn: Duncan mag niet door iemand anders dan Macbeth vervangen worden. Is dit wel zo dan blijft de transcendentie orde bestaan en blijft Macbeth in de schuld. Door de schuld,

die een immorele schuld is geworden, de Prince of Cumberland toe te spelen, meent Macbeth zich van de morele en metafysische schuld te hebben bevrijd. In deze daad zit trouwens al de metafysische opstand vervat: hij is een antwoord op het metafysisch in de schuld staan. Door de verlegging van de schuld naar de verdreven wet, andermaal in een persoon geëvoceerd, overschrijft Macbeth zijn eindigheid en proclameert hij zichzelf als eigenmachtig - en dit tegen de toch nog bestaande Transcendentie in. Dat de Prince of Cumberland zich in Engeland terugtrekt, met andere woorden: buiten de grenzen van Macbeths wereld, met name Schotland, onderstreept dat Macbeths imperium geprofaneerd werd. Malcolms terugkomst zal dan ook een resacralisatie betekenen.

De gedachte van de doelbereiking in het immorele actieproces valt samen met de gedachte van de eigengerechtigheid die de verwijdering van elk transcendent oordeel impliceert. Aangezien Macbeth niet alleen Macbeths bewustzijn schildert, maar tegelijk de kosmische wereld waarin Macbeth ageert, evoceert Shakespeare ons ook de metafysische werkelijkheid die zich niet aan Macbeths bewustzijn onderwerpt. De permanente aanwezigheid van Malcolm als de Prince of Cumberland is het symbool voor het feit dat geen mens de Transcendentie kan opheffen en dat met andere woorden niemand zichzelf toebehoort.

Macbeth toont ons echter dat de immoraliteit of de zondigheid niet wordt afgesloten met een bevredigende doelbereiking. Aan de almacht wordt getwijfeld en Macbeth raakt bij zichzelf in de schuld als hij vaststelt dat hij, na zijn inspanning, zijn doel niet heeft bereikt: hij heeft niet de gehele Transcendentie geïncorporeerd, er zijn immers noog anderen die de Transcendentie uitstralen. Er is dus doelbereiking zonder zekerheid van doelbereiking en het is deze dubbelzinnigheid die tot Macbeths dood een fundamentele rol zal blijven spelen. Steeds opnieuw twijfelt hij aan de definitieve doelbereiking en wordt de behoeftenbevrediging uitgesteld. Hij ontzegt niet alleen de andere een oordeel over zijn project uit te spreken - en elke immorele mens doet *dit* met Macbeth - hij twijfelt echter ook aan de realiteit van het bekomen resultaat. De twijfelachtige doelbereiking dompelt hem dan in de fundamentele ontevredenheid en in het levens'ennui'.

Opvallend is nu toch wel de hardnekkige doelbetrachting: ze is consequent tot de dood. Hoe de hemel ook moge reageren, steeds wil hij zijn duur betaalde autonomie behouden en de evidente Transcendentie - een evidentie die hij door zijn strijd beklemtoont - negeren. Hij geeft zijn atheïsme niet op; Mortem servitudo antepono, dat is Macbeths devies, zonder daarom 'the Roman fool' te spelen en zelfmoord te plegen.

Men kan ons nu de vraag stellen of het hier geschetste immorele handelingsproces wel echt exemplarisch is en aan de psychologische en metafysische ervaring van de zondige mens beantwoordt.

Als we de structuur van het actieverloop als een psychologisch proces zouden beschouwen, dan kan het hele model met de verschillende componenten slechts als een hypothese worden beschouwd en dan kan een verder ethicologisch onderzoek erin bestaan dit hypothetische model in zijn geheel of in onderdelen systematisch te gaan toetsen aan de hand van enquêtes en dergelijke meer. Een dergelijk onderzoek moet dan uitsluitend geven over de waarde van de hypothese.

Dit antwoord over de psychologische geldigheid van het handelingsmodel van Macbeth kan nu echter de indruk wekken dat het buiten elk werkelijkheidsbesef is ontstaan. Dit stemt natuurlijk niet overeen met onze overtuiging. En Polanski's Macbeth-tragedie én de interpretaties die hier ontwikkeld werden, én de wijsgerige conceptualisaties die ^{we} ermee geconfronteerd ^{hebben,} hebben n historiciteit niet alleen in onze particuliere voorstellingswereld, maar in de voorstellingswereld van de joods-christelijke-helleense cultuur, die de Europese nog altijd is. Met andere woorden: onze hypothese kan niet nieuw zijn.

Er is echter meer. Met onze studie, waarvan het materiaal en de interpretatieve resultaten hun wortels hebben in ons cultuurgoed, verbinden we een optie met betrekking tot het statuut van het kwaad. We geloven dat het handelingsverloop van Macbeths zondigheid exemplarisch is voor de doorleefde zondigheid en dat elke doordachte hypothese over het immorele actieproces van een exemplariteit van het kwaad moet uitgaan. Ons model van zondigheid kan slechts hypothetisch werken als het eerst en vooral een model is, met andere woorden een optie

op een essentieel inzicht in de enigmatische realiteit van het kwaad. Geen hypothese van het immorele handelingsverloop kan geformuleerd worden zonder een visie die deze hypothese kan voeden. Het is nu deze visie die we hier hermeneutisch hebben uitgebouwd.

Ons werk is echter nog niet volledig afgesloten. Na de diachronie van het kwaad dringt zich ook nog een structurele visie op het kwaad op.

b. de synchronie van de immoraliteit

Er is een structurele samenhang tussen Macbeths leemte en probleem enerzijds en de onhaalbaarheid van de doelbereiking anderzijds. We stelden al dat we in elk opzicht moeten rekening houden met het feit dat Macbeths betrachtingen zich in het metafysische betekenisveld afspelen, dat wil zeggen in een wezenlijke verhouding tot het ultieme, geïncarneerd in de aanwezigheid van de andere. Dit brengt mee dat er in de wereld een wetmatigheid en een gezag werkzaam zijn, waarvan de begronding en de legitimering transcendent zijn en dus boven de particuliere en egoïstische behoeften uitstijgen. Als koning vertegenwoordigt Duncan het goddelijke gezag; in zijn functie is hij sacraal want hij verpersoonlijkt de garantie van de transcendente orde (1). De persoon Duncan is ook aan deze orde onderworpen zoals dit voor Malcolm geldt: zij kronen zichzelf niet tot koning, maar ontvangen het koningschap, waarna ze evenzeer in onderworpenheid het metafysische mandaat moeten uitvoeren. Het fundament van hun autoriteit ligt dus niet in hun particuliere neigingen, maar in hun Natuur en in datgene wat ze moeten zijn voor de anderen en bijgevolg ook in de Natuur van de anderen. Hoe dit koningschap in voege is gekomen, is hier nu niet terzake, maar is een gegeven dat in beginsel door iedereen geëerbiedigd moet worden. De mens is echter vrij en deze vrijheid laat hem toe deze orde van geven en ontvangen te verstoren. De-

(1) Is in Macbeth de Transcendentie afwezig? Geenszins. Macbeth is in de gegeven symboliek een edelman en een verwante van Duncan. De koning is de 'primus inter pares'; het metafysisch respect is dus in beginsel wederkerig. Ook Duncan kan de orde verstoren door Macbeth te vermoorden. Maar dat is een ander thema.

ze ordeverstoring is Macbeths immorele daad, een kwaad dat we zonde genoemd hebben, omdat het tegen de Natuur of Transcendentie gericht is. Als Macbeth nu de kroon wil roven, gaat hij al in tegen de regel dat het koningschap geschonken wordt. Als hij dan koning wordt, wordt hij niet diegene die hij wou worden. Duncan vertegenwoordigde de genereuze goddelijkheid - zo beschreef Macbeth hem toch en zo heeft Polanski hem op basis van Shakespeare's tekst ook uitgebeeld - maar als koning plaatst Macbeth zichzelf op het niveau van de autonomie en de eigengerechtigheid, als de zelfzuchtige gestalte van 'der umgekehrte Gott', die slechts zichzelf vertegenwoordigt en niet langer een hem transcenderende orde in de andere gehoorzaamt. Macbeth is bijgevolg een atheïstische koning en zijn atheïsme is de kern van zijn immoraliteit. Zijn leemte, dat wil zeggen: zijn gebrek aan volstrekte autonomie, is uitgegroeid tot atheïsme in de zin dat hij als mens de almacht wou en dus de uitschakeling van het goddelijke gezag. Zijn actie komt volledig overeen met de omschrijving van zonde die we bij François Laplantine vonden: "le péché nous apparaît comme le fait de l'homme qui, prenant conscience de lui-même et se plaçant délibérément au centre de l'univers, impose sa mesure à tout ce qui l'entoure: le moi vorace se couronne lui-même, l'égoïsme s'exacerbe. Nous pouvons même faire un pas de plus et dire que le péché consiste dans le refus d'une hétéronomie conséquente et consentie, dans le refus d'être créature dépendante et dans la prétention de s'égalier au 'Créateur' en déterminant soi-même de façon souveraine - fût-ce contre Lui - les normes de sa conduite"(1). Inderdaad, in zijn transgressie van de orde doodde Macbeth de gehoorzaamheid aan de Natuur in de andere en schond hij de fundamentele harmonie in de wereld. Bijgevolg zijn immoraliteit en atheïsme hier in Macbeth onlosmakelijk met elkaar verbonden. Aangezien de orde zowel psychologisch, sociaal, als kosmisch is, is zijn revolte totaal en zijn eenzaamheid volledig. Al ooit Macbeth zich met de veren van de autonome en almachtige koning-god, toch blijft de hem transcenderende orde in de aanwezigheid van de andere bestaan, een orde

(1) F. Laplantine, o.c. p. 200.

waaraan hij zich uiteindelijk moet onderwerpen, aangezien hij zijn doelbetrachting absoluut heeft gesteld. Op het ogenblik dat hij zich in zijn macht onsterfelijk waande, komt hij in botsing met de realiteit dat hij sterfelijk is. De werkelijkheid van zijn dood is het antwoord van de Transcendentie op zijn hybris. Macbeth is de mens die zijn menselijkheid weigerde door atheïsme. "La mort de Dieu en effet entraîne la mort de son meurtrier et par conséquent de son humanisme"(1). Zijn immoraliteit, en dit geldt voor elke immoraliteit alsdusdanig, manifesteert zich in de absolute autopositie. In de hier geëvoceerde wereld behoort het tot het wezen van zijn mens-zijn dat de mens zich in de geïncarneerde Natuur inpast, te gehoorzamen aan de gegeven transcendente wetmatigheid van de intersubjectiviteit, gesymboliseerd in de verhouding tussen Macbeth en Duncan. Doet hij dat niet dan is hij in de kosmische wereld niet integreerbaar, dan behoort hij tot de chaos. Geïnspireerd door het boek, Job et l'excès du mal, van Philippe Nemo (2), geeft Emmanuel Lévinas een omschrijving van het kwaad die uitstekend in overeenstemming is met Macbeths immoraliteit en de uitkomst van zijn mislukte doelbereiking (3): "Dans sa malignité de mal, le mal est excès. Alors que la notion d'excès évoque, d'emblée, l'idée quantitative d'intensité, de son degré dépassant la mesure, le mal est excès dans sa quiddité même. Notation très importante: le mal n'est pas excès parce que la souffrance peut être forte et, ainsi, aller au-delà du supportable. La rupture avec le normal et le normatif, avec l'ordre, avec la synthèse, avec le monde constitue déjà son essence qualitative. La souffrance en tant que souffrance n'est qu'une manifestation concrète et quasi sensible du non-intégrable, du non-justifiable. La 'qualité' du mal, c'est cette non-intégrabilité même, si on peut user d'un tel terme: cette qualité concrète se définit par cette notion abstraite. Le mal n'est pas seulement le non-intégrable, il est aussi la non-intégrabilité du non-intégrable. Comme si à la synthèse - fût-elle purement

(1) Ibidem, p. 207.

(2) Philippe Nemo, Job et l'excès du mal. Parijs. Grasset, 1978.

(3) Deze overeenstemming tussen Lévinas en Shakespeare-Polanski is niet toevallig, afgezien van Lévinas' kennis van Macbeth, is er vooral Macbeths exemplariteit en universaliteit.

formelle du 'je pense' kantien et capable de réunir les données, quelques hétérogènes qu'elles soient - s'opposait, sous les espèces du mal, le non-synthétisable, plus hétérogène encore que toute hétérogénéité soumise à l'embrassement du formel exposant l'hétérogénéité dans sa malignité même. Comme si l'enseignement bergsonien donné dans l'Evolution Créatrice sur le désordre comme ordre autre, était contredit par le mal, dérangement irréductible. Très remarquablement, ce qu'il y a de purement quantitatif dans la notion d'excès, se montre-t-il en guise de continu qualitatif caractéristique de la malignité du mal, comme quiddité de phénomène. Dans l'apparaître du mal, dans sa phénoménalité originaire dans sa qualité s'annonce une modalité, une manière: le ne-pas-trouver-de-place, le refus de tout accommodement avec..., un contre-nature, une monstruosité, le, de soi, dérangent et étranger"(1). Macbeths dood betekent dan tegelijk de onhaalbaarheid van zijn particuliere doelbe- trachting én het herstel van de reagerende orde tegen de niet-integreerbaarheid van het niet-integreerbare. In religieuze termen is dit de resacralisering van de wereld tot een kosmos door het chaotische uit de wereld te verdrijven (2). Structu- reel is het kwaad het niet-integreerbare in de kosmische we- relid, waardoor de Natuur, langs het gemandateerde gezag, op de ordeverstoring reageert door dit kwaad te verdolgen door Macbeth te doden. De dood is dus de straf van de immorele mens voor zijn zonde en zijn atheïsme. De dood is echter tegelijk het kosmische middel om de ordeverstoring te herstellen.

Is dit alles een fataal, mechanisch-gedetermineerde aange- legenheid? Op de vrijheid van Macbeth moeten we niet meer te- rugkomen; we hebben al voldoende aangetoond dat hij vrij was, een vrijheid die Polanski daarenboven nog onderstreept heeft. Maar geldt deze vrijheid wel ook in het metafysische vlak? Hebben we niet Macduffs functie in het dramatische verloop kun- nen omschrijven als de figuur die in opdracht van Malcolm de usurpator moest liquideren om de bevrijding mogelijk te maken?

(1) Emmanuel Lévinas, Transcendance et mal, pp. 64-65.

(2) cf. Mircea Eliade, Het heilige en het profane, pp. 49-51.

Ja, inderdaad; maar Macduff is niet alleen maar een mechanische functie van het herstel van de natuurlijke orde. Indien dit zo was, was het spel van goed en kwaad in de wereld niet anders dan een ontologisch mechanisme waardoor, ondanks het kwaad in de wereld, de orde zichzelf zou herstellen. Macduff is ook de persoon door wie de orde zich herstelt; de metafysiek van het kwaad is een aangelegenheid van de intersubjectiviteit. Het kosmische is geen buiten-menselijke werkelijkheid, maar een dimensie van de wereld die als sacraal ervaren wordt en bijgevolg door de mens onderhouden. De strijd tussen goed en kwaad is een strijd die, zoals Macbeth ons op een exemplarische manier toont, door de mensen wordt uitgevochten om zich in het Zijn, in de Natuur aanvaard te weten. De strijd tegen het kwaad is een strijd tegen de zonde en bijgevolg een religieuze aangelegenheid. De vrijheid ontbreekt dus niet omdat het kwaad niet wordt uitgeroeid in een evidente nederlaag van Macbeth. Het is een schitterende vondst van Polanski ons geen gemakkelijke overwinning van Macduff te tonen, maar een moeizaam gevecht waarin Macduff door Macbeths vrijheid aan de dood ontsnapt en waarin Macduff door een onoplettendheid van zijn tegenstrever de kans krijgt de usurpator te doden. Daarenboven blijkt het kwaad niet in Macbeth, die indrukwekkende zondaar, gemonopoliseerd te zijn, maar het behoort tot de wereld en manifesteert zich ook in de vrijheid van de anderen: Ross en Donalbain. De wereld is bijgevolg geen homogene kosmos, maar intern verstoord door het niet-integreerbare van het excessieve verlangen van de mens wiens zin voor zelfontplooiing egolatrie dreigt te worden door de hybris en de actualisatie van 'das radikal Böse'. Zoals we al opgemerkt hebben verloopt Polanski's Macbeth-drama niet uitsluitend tragisch voor de protagonist, maar is er een tragedie van het kwaad voor de wereld. Ook in de bestrijding van het kwaad loert de egolatrie op een eigen succes. De dood van Macbeth moet gezien worden tegen de achtergrond van de wereld die het kwaad wil uitroeien - dit is al een hybrische aangelegenheid, zou Kolakowski terecht opmerken - maar daar slechts met enorme inspanningen partieel kan in slagen. De orde lijkt nog maar pas hersteld, of ze blijkt al opnieuw verkracht. De hele metafysische structuur

waarin de mens in harmonie met de Natuur wil leven, is nooit volledig vrij van kwaad en zonde. Het is alsof de strijd tegen het kwaad een Sisyphusarbeid is waardoor elke overwinning op het kwaad een schijnbare overwinning is. Daar lijkt het in onze dagelijkse, ook politieke werkelijkheid wel op, hoewel we ons hier niet moeten bij neerleggen, Uiteindelijk houden we meer van Kolakowski's omschrijving die voorzichtiger is en niet fatalistisch; we aanvaarden met hem "dass wir mit einer ursprünglichen Verderbtheit infiziert sind und dass der Teufel nicht zurückbekehrt werden kann, das bedeutet unmissverständlich: es gibt ein Stück Böses, das nicht ausgerottet werden kan, etwas Unheilbares in unserem Elend. Es bedeutet nicht: jede Art des Bösen sei ewig, jede Form des Elends unvermeidbar. Aber wir haben keine Mittel herauszufinden, was von uns abhängt und was nicht; wir können nicht die Trennungslinie zwischen den zeitbedingten und den dauernden Aspekten unserer geistigen und physischen Armut ziehen; wir wissen nicht einmal, wie diese Aspekte genau zu bestimmen sind. Wir wissen, dass viele einzelne Unglückssituationen geheilt, viele schwere Lasten erleichtert werden können, aber wir wissen niemals im voraus, was der Preis ist, den wir für unsere Errungenschaften zu zahlen haben. Denn wir zahlen mit einer Währung, die sich nicht in die Werte konvertieren lässt, die wir gewinnen. Für jedes Stück, das wir Fortschritt nennen, müssen wir zahlen, und wir können Aufwand und Gewinn nicht miteinander vergleichen. Dass wir keine solche Bilanz ^{ziehen} können, is bereits Teil unseres unheilbaren Küppelwesens: Wir wissen nicht, ob die Lücke zwischen dem, was wir subjektiv brauchen, und dem, worauf wir verzichten können, sich verengt und wie diese Verengung zu messen ist; wobei noch vorausgesetzt werden muss, dass das Wachsen unserer Zufriedenheit auch mit der Steigerung unserer Bedürfnisse Hand in Hand geht. Wir fühlen uns zum Kampf gegen alle Ursachen unseres Elends verpflichtet, ohne dass wir je zu der Gewissheit gelangen können, ob der Baum des Fortschritts Früchte bringt"(1). De negatie van deze realiteit

(1) Leszek Kolakowski, Leben trotz Geschichte, p. 194; Kolakowski's politieke toepassing van deze gedachte vinden we in 'Meine korrekten Ansichten über alles', in: Der Monat, oktober 1978 (Sonderdruck, Heft 1), p. 8. Over de onuitroeibaarheid van de vervreemding, zie ook J. Kruihof, De zingevoer, p. 556.

van de onvolkomenheid is de zucht naar de absolute vrijheid en naar de onsterfelijkheid; dit blijkt een diepe behoefte te vormen, waardoor het atheïsme van de mens het vrije antwoord is op de Transcendentie. Maar opnieuw dringt zich de vraag op: waarom die vrijheid - die in de wereld van Macbeth uitdrukkelijk gesteld wordt - met de dood betaald wordt? Het antwoord dat dit kunstwerk ons geeft, is dat de absolute vrijheid als volstrekte autonomie en eigenmachtigheid niet voor de mens is weggelegd, de verstoring betekent van de metafysische orde en bijgevolg door de chaos onintegreerbaarheden creëert. Dit atheïsme maakt de kern uit van een onmogelijke vrijheid en is een negatie van de dood. De overmoed of hybris van Macbeth is er één die eerst de Transcendentie moet negeren en verwerpen - dat is het atheïstische moment - om dan de absolute autopositie met de implicatie van de onsterfelijkheidsdrang te (kunnen) poneren. Welnu, dit kwaad is zo onintegreerbaar dat de Natuur (of het Zijn) dit van en in de mens niet duldt. Dit is de waarheid van het Macbeth-drama. Maar dit kunstwerk is niet slechts een drama, maar ook een tragedie: in de mens brandt de leemte van de onvoltooiing van zijn bestaan door een harmonische verhouding met het Zijn of de Natuur doorheen een kosmische wereld. In de zelfervaring proeft de mens, zoals Adam in het Genesisverhaal, de vrijheid van zijn verlangen en meent hij in zijn hybris dat hij meer kan zijn dan hij binnen zijn voor hem onbekende grenzen is. Vanaf het ogenblik dat hij zoals Macbeth zich de eigenmachtigheid toeëigent om over de andere, die zoals Duncan sacraal is, te heersen om, zoals 'der umgekehrte Gott' alles te zijn, heeft hij zichzelf niet alleen iets voorgelogen, maar heeft hij zichzelf verleid het pad van de onintegreerbaarheid te kiezen, de weg naar de afgrond. Deze tragedie vinden we in zijn universaliteit bij Polanski uitgebeeld. Voor Shakespeare is het lot van het onheil een zaak van een behekst echtpaar, waarop de transcendente orde met herstelmaatregelen kan reageren. Polanski overschrijft deze particulariteit en suggereert dat de hybris niet uitsluitend in een toevallig individu terug te vinden is, maar eigen is aan de mens, aan zijn wereld. Alsof de mens zijn Natuur niet wenst te onderkennen en dus de vrijheid van het atheïsme nodig heeft. Polanski's mens-, wereld- en misschien ook Na-

veel bij
 leggen
 p 434

wat

tuurbeeld, over dit laatste kan enige twijfel bestaan, noemen we tragisch aangezien het ultieme verlangen van de mens zo broos is dat het in de betrachtning al kan geperverteerd worden waardoor de participatie aan de Natuur precies niet gerealiseerd wordt. Die vrijheid die zich in de zelfstandigheid en autonomie wil vrij houden en geen engagement wordt, schuilt in elke vrijheid als een valstrik. De tragiek van de geperverteerde vrijheid mondt bij Polanski en bij Shakespeare uit in een tweede tragiek, namelijk dat de nieuwe betrachtning, deze van de zelfstandigheid als doel op zichzelf, onhaalbaar blijkt te zijn. Meer nog dan bij Shakespeare is de wereld bij Polanski - in casu in zijn Macbeth - fundamenteel door de immoraliteit doordrongen, dat wil hier zeggen atheïstisch en zondig. Hier wordt niet enkel het kwaad in de Kantiaanse zin getoond, als de omkering van de redelijke orde in de plichtsverzaking - een conceptie van kwaad waarvan we niet kunnen beweren dat zij metafysische grondslagen mist, die heeft Kant in zijn ethicologische studies uitvoerig beschreven - maar hier wordt het kwaad als een fundamentele immoraliteit aangeduid. Dat wil zeggen als die omkering van de redelijke orde die, in de verwerping van het berouw, de Transcendentie als fundament van de wereld betwist. Het kwaad is hier een permanente kentering van de wereld waarin de mens in vrijheid en zelfverleiding de werkzaamheid van de Natuur weigert in functie van de volstreekte autonomie en de eigen-gerechtigheid. De breuk met de Natuur, met de harmoniserende werking van het kosmische, de transcendentie garandeert en sanctieoning van de wereld, kortom de verwerping van het metafysische - dat is Macbeths fundamentele immoraliteit en dat lijkt ons, gesuggereerd door Polanski, het wezen van de doorleefde zondigheid te zijn van het absolute vrijheidsstreven van de mens. Zo'n beleving vinden we terug in het atheïsme van Georges Bataille en in zijn visie op het kwaad. De top-ervaring, die dicht bij het kwaad staat, beantwoordt volgens Bataille "à l'excès, à l'exubérance des forces. Il porte au maximum l'intensité tragique. Il se lie aux dépenses d'énergie sans mesure, à la violation de l'intégrité des êtres (...). Le mal apparaît sous ce jour, comme une source de la vie ! C'est en ruinant en moi, en autrui l'intégrité de l'être que je m'ouvre à la communion, que

j'accède au sommet moral. Et le sommet n'est pas subir, il est vouloir le mal. Si le mal apparaît 'comme un moyen' par lequel il nous faut passer si nous voulons 'communiquer', 'comme une source de la vie', ce n'est là qu'un rapport fictif: les notions même de bien ou d'être font intervenir une durée dont le souci est étranger au mal - au sommet - par essence. La communication voulant par essence le dépassement de l'être, ce qui est rejeté, par essence, dans le mal est le souci du temps à venir. C'est en ce sens précisément que l'aspiration au sommet, que le mouvement du mal - est en nous constitutif de toute morale - une morale ne valant que dans la mesure où elle nous propose de nous mettre en jeu"(1).

Besluit

Met onze dissertatie menen we het fundamentele kwaad in de Macbeth-tragedie te hebben omschreven; tegelijk menen we dat we het kwaad hebben beschreven zoals het in essentie in de doorleefde zondigheid werkzaam is. Deze analyses zijn het resultaat van een ethicologische hermeneutiek waardoor de symbolen 'nous donnent à penser'.

1. Het kwaad is een persoonlijke tragedie in het individuele bestaan van de mens die zijn eindigheid niet aanvaardt en op een prometheïsche manier zijn emancipatiebetrachtingen meent te kunnen realiseren. In dit prometheïsche zit het geperverteerde verlangen. In dit persoonlijke vlak kunnen we een toepassing vinden van de Kantiaanse visie op het kwaad, in die zin dat de mens de redelijke orde omkeert om de particuliere neigingen te nadelig van de plicht en het ontzag voor de morele orde te laten overheersen. Deze tendens tot omkering is een radicale en onuitroeibare neiging ('der Hang zum Bösen') in de vrije menselijke existentie.

2. Het kwaad is een mundiale tragedie voor elke mensengemeenschap die de harmonie in het bestaan wil realiseren. De strijd tegen de chaotiserende tendenzen, het vormverwoestende en het

(1) Georges Bataille, e.a., Discussion sur le péché, in: Le nouveau Commerce, nr. 20, 1971, pp. 105-107.

niet-integreerbare is geen strijd tegen externe gevaren alleen, omdat in de wereld zelf elementen opduiken die tot de wereld behoren en die tegelijk die wereld ontwrichten. De kosmische harmonie is niet evident; ze wordt altijd opnieuw ondermijnd en is nooit gerealiseerd, integendeel. Elke realisatie verhult het al opnieuw woekerende kwaad. Overwinningen zijn partieel en de gedachte aan een totale overwinning is als de illusie van Sisyphus die, aan de top van de berg aangekomen, meent z'n werk te hebben voltooid. Als zo'n mening politieke macht krijgt, neemt ze de gestalte van Macbeth aan: een totalitair systeem dat tegen het Metafysische in zichzelf niet meer in twijfel kan trekken. Zo'n voltooiing van het werk is niets anders dan het laatste stadium voor de val in het Niets.

3. Het kwaad is een metafysische tragedie waarin de relatie met de Transcendentie doorheen de relatie met de andere verbroken wordt. Hoewel de ervaring van de spanningsverhouding tussen de concrete existentie van de mens en zijn essentiële verantwoording in het Zijn (of de Natuur) het appel kan inhouden om alles in het werk te stellen deze spanningsverhouding op te heffen, dan betekent het kwaad de revolte tegen de Transcendentie wanneer de mens zijn aanspraken op eigengerechtigheid niet opgeeft in de poging die spanningsverhouding op te heffen. Het kwaad, als manifestatie van de autonomie en van de eigenmachtigheid, is dan de weigering of de verwerping van de transcendente en ultieme zingeving van de concrete existentie en van de dood; het kwaad is dan ook de optie voor de chaos tegen de harmonie, voor de gewelddadige macht tegen de zwakheid van de andere. Het kwaad heet dan zonde omdat het als atheïstische manifestatie tegen de aanvaarding van de Natuur ingaat en het ik boven de Natuur plaatst. Tragisch is deze betrachting om te willen realiseren wat men niet is, omdat de dood, zelfs de dood van de zelfmoord, het onvermijdelijke eindpunt is van deze betrachting die precies de eigen eindigheid en begrensdeheid wou overschrijden.

MB. Hoe hateren met de hateren?
Van waan de Gemeente?

n a s c h r i f t

De moord als een exemplarische immoraliteit

what need I fear of thee ?
But yet I'll make assurance double
sure,
And take a bond of Fate: thou
shalt not live ! - Macbeth

Na het verhaal van de zondeval, de geschiedenis van de mens en zijn vrouw die tegen Jahweh Gods wet in van de boom van de kennis van goed en kwaad hebben gegeten waardoor ze tegelijk aan God gelijk zijn en (door de sterfelijkheid) aan God ongelijk blijven, vertelt de bijbel ons het verhaal van de eerste moord (Genesis IV, 1-16).

Het is wel merkwaardig dat de beschrijving van de broedermoord het eerste verhaal is na de beschrijving van de oerzonde. We mogen wel veronderstellen dat bij de auteurs het besef heeft geleefd dat deze broedermoord niet alleen in het verlengde ligt van de breuk van de mens met zijn wetgever, maar dat de moord als het eerste kwaad van de mens moet beschouwd worden. De mens die op een radicale en decisieve manier zijn onschuld heeft verloren, blijkt al vlug een moordenaar te zijn. Vandaag voelen we de aanknoping van de moord van Kaïn op Abel aan Genesis III niet alleen aan alsof de val uit het paradijs niet alleen de menselijke naaktheid, kwetsbaarheid en feilbaarheid reveleert, maar ook en vooral dat de concretisering van deze zwakheid zich in de moord manifesteert, alsof de moord het kwaad en de schuld bij uitstek is.

Deze illustratie van de exemplariteit van de moord als eerste kwaad willen we toch niet verabsoluteren. Na de wetsovertreding in het paradijs en nog vóór de uitwijzing kunnen we bij de mens en zijn vrouw al manifestaties van de zwakheid ontdekken. Niet alleen was de mens, ook in zijn onschuld, een zwak en verleidbaar wezen, maar ook - en dat is wel heel treffend - toont de mens zich als diegene die, zelfs als hij in

zijn schaamte schuld erkent, de schuld ontvlucht. Zegt de mens niet ter verontschuldiging van zijn gebodsovertreding: "De vrouw, die Gij bij mij gegeven hebt, die heeft mij van dien boom gegeven, en ik heb gegeten", en geeft de vrouw geen analoog antwoord: "De slang heeft mij bedrogen, en ik heb gegeten"? Op de vraag wat ze gedaan hebben, wordt met andere woorden een ontwijkend antwoord gegeven alsof de mens zich geen schuld wil toerekenen. Daarom zou men terecht kunnen stellen dat de eerste zonde van de mens die zijn onschuld heeft verloren de vlucht voor de verantwoordelijkheid is. Maar misschien moeten we die eerste reactie op de vaststelling van de eigen kwetsbaarheid en naaktheid als een vorm van verwondering beschouwen, als een manifestatie van ongeloof in de draagwijdte van de eigen daad, als de confrontatie met het verbijsterende feit dat er zoiets als verantwoordelijkheid zou kunnen bestaan.

Vóór de moord van Kaïn ontdekken we in Genesis IV nog een ander kwaad: de naijver jegens Abel. We citeren de bijbeltekst: "En het geschiedde ten einde van enige dagen, dat Kaïn van de vrucht des lands den Heere offer bracht. En Habel bracht ook van de eerstgeborenen zijner schapen, en van hun vet. En de Heere zag Habel zijn offer aan. Maar Kaïn en zijn offer zag Hij niet aan. Toen ontstak Kaïn zeer, en zijn aangezicht verviel. En de Heere zeide tot Kaïn: Waarom zijt gij ontstoken, en waarom is uw aangezicht vervallen? Is er niet, indien gij weldoet, verhoging? en zo gij niet weldoet, de zonde ligt aan de deur. Zijn begeerte is toch tot u, en gij zult over hem heersen"(3-7). Is er een reden waarom God niet genadig op Kaïns offer neerkeek? Kennelijk wel. Onrechtstreeks moeten we uit het vers "indien gij weldoet, enzovoort" afleiden dat Kaïn niet weldoet, niet onberispelijk was in zijn levenswandel en dat bijgevolg Kaïns offer geen echte offergave was, maar een magische praktijk om zijn God gunstig te stemmen. De tekst suggereert ons bijgevolg dat uit het misbruik van de religie in de magie en, parallel hiermee, uit de naijver jegens de andere de zonde kan voortvloeien, dan "ligt de zonde aan de deur". Met andere woorden misdoen en naijver vormen het bed voor een fundamenteleer kwaad dat de mens begerig in zijn macht

houdt. Niet onoverwinnelijk is dit kwaad, maar het kan hem wel beheersen - anders had God Kaïn niet gewaarschuwd. Wat is dat kwaad nu ? Genesis IV, 8 is hierin ondubbelzinnig: "En Kaïn sprak met zijn broeder Habel; en het geschiedde, als zij in het veld waren, dat Kaïn tegen zijn broeder Habel opstond, en sloeg hem dood". De broedermoord, de dodelijke aanslag op z'n gelijke is dit kwaad, die zonde die aan de deur loert, waarvoor God de mens waarschuwde. Het is de zonde ^{waarvoor de} begeerte naar Kaïn is gegaan en ~~waarover~~ hij niet heeft kunnen heersen. Deze zonde is geen overtreding van een expliciete gebodsbepaling; God had Kaïn niet gezegd 'je zal je broer niet doden !', Hij had hem alleen gevraagd wel te doen. Maar Kaïn beseft nu, na de manslag, heel goed wat hij heeft gedaan, hoewel hij aanvankelijk, zoals zijn ouders, een ontwijkend antwoord geeft op de vraag van zijn Heer 'Wat hebt gij gedaan ?' We citeren de bijbeltekst: "En de Heere zeide tot Kaïn: Waar is Habel, uw broeder ? En hij zeide: Ik weet het niet; ben ik mijns broeders hoeder ? En Hij zeide: Wat hebt gij gedaan ? daar is een stem des bloeds van uw broeder, dat tot Mij roept van den aardbodem. En nu zijt gij vervloekt van den aardbodem, die zijn mond heeft opengedaan, om uws broeders bloed van uw hand te ontvangen. Als gij den aardbodem bouwen zult, hij zal u zijn vermogen niet meer geven; gij zult zwervende en dolende zijn op aarde. En Kaïn zeide tot den Heere: Mijn misdaad is groter, dan dat zij vergeven worde. Zie, Gij hebt mij heden verdreven van den aardbodem, en ik zal voor Uw aangezicht verborgen zijn; en ik zal zwervende en dolende zijn op de aarde, en het zal geschieden, dat al wie mij vindt, mij zal doodslaan"(9-14).

Opvallend is hier de kosmische symboliek waarin de samenhang tussen schuld en Kaïns levenssituatie wordt uitgedrukt. De man is landbouwer en bijgevolg is de bewerking van de grond tot vruchtbaarheid zijn levensfunctie. Tegelijk is deze aarde de grond van zijn bestaan en is als dusdanig deze realiteit die hem beschermt en weerstand biedt, waaruit alles komt, maar tegelijk een realiteit die alles ontvangt. De aarde is een kosmos waaraan Kaïn participeert en waarmee hij verbonden is. De aarde kan hier het Zijn of de Natuur genoemd worden als het fundamen-

tele ontologische principe, als de ontische realiteit die bij uitstek draagt. De breuk met de Natuur ontstaat met de broedermoord. De grond heeft zich over Abels bloed ontfermd; zij heeft het in zich opgenomen en klaagt nu over de ordeverstoring. Het is alsof de grond weerspanning wordt en doorheen het bloed van de andere God om rechtvaardigheid roept. God, hier het hoogste metafysische beginsel, spreekt een straf over Kaïn uit die niets anders is dan de ratificatie van de breuk tussen mens en Natuur. Door de moord heeft Kaïn geen vruchtbare verhouding meer met de grond van zijn bestaan; door de ordeverstoring is een breuk ontstaan tussen zijn actuele existentie en zijn gegronde levensproject of bestaanszin. De ervaring van die breuk drukt hij uit door zijn bekentenis: 'mijn misdaad is groter, dan dat zij vergeven worde'. Hier geeft Kaïn te kennen dat hij zich met zijn oorspronkelijke werkelijkheid niet meer kan verzoenen. Hij hoort nergens meer thuis en is de niet-geïntegreerde geworden. Diep vernederd door de breuk in hem voelt hij zich fundamenteel kwetsbaar en naakt; hij kan nog slechts het bestaan leiden van een vogelvrijverklaarde, van iemand zonder bestaansreden, "ik zal voor Uw aangezicht verborgen zijn; en ik zal zwervende en dolende zijn op de aarde, en het zal geschieden, dat al wie mij vindt, mij zal doodslaan" - dit zijn de adequate woorden waarin Kaïn zijn metafysische situatie als broedermoordenaar uitdrukt. Treffend hierbij is dat hij zich vanaf dat ogenblik beschouwt als iemand die voor ieder ander onaanvaardbaar is geworden, onwaardig om nog als mens in een gemeenschap te vertoeven. Even treffend is echter Gods reactie op Kaïns schrik: "Doch de Heere zeide tot hem: Daarom, al wie Kaïn doodslaat, zal zevenvoudig gewroken worden ! En de Heere stelde een teken aan Kaïn, opdat hem niet versloeg al wie hem vond"(15). Dit antwoord van God moet geïnterpreteerd worden in de zin dat de moordenaar, hoewel hij de natuurlijke orde heeft geschonden, toch de menselijke waardigheid niet heeft verloren en dat bijgevolg de doder van de moordenaar eveneens als een moordenaar moet beschouwd worden. Kaïn blijft een mens, daarenboven iemand die geschiedenis maakt, zoals uit de rest van het vierde Genesishoofdstuk blijkt.

We hebben een beroep gedaan op een literaire tekst - een bijbelverhaal - die door haar onmiskenbare religieuze en symbolische inslag oorspronkelijk is. Abel en Kaïn zijn kinderen van de eerste mensen; als mythische figuren fungeren zij als exemplarische mensen, dat wil zeggen als exponenten van de menselijkheid. In dit perspectief kan Genesis IV als de symbolische evocatie beschouwd worden van de geschiedenis van de eerste en oorspronkelijke zware actieve misdaad.

Zelfs als we binnen ons moreel gevoel de vlucht voor de verantwoordelijkheid, de naijver, de magische betrachting, het in de wind slaan van de ethische waarschuwing en de leugen eveneens als afkeurenswaardig ervaren, dan toch is de evocatie van de moord, hier een overwogen actie en als dusdanig de eerste ernstige uitwerking van de val uit het paradijs. Als de mens zijn onschuld verliest en definitief kwetsbaar wordt door de overtreding van de verbodsbepaling in de Tuin van Eden, actualiseert hij dat radicale kwaad - dit in de wortel van onze vrijheid woekerende vermogen dat ons verlangen kan perverteren - in de moord, de moedwillige, vrije aanslag op de andere met de intentie om te doden.

Als we hier nu de moord als een exemplarische immoraliteit willen voorstellen, dan beweren we niet dat de moord de enige typische immorele daad zou zijn. Ook de vlucht voor de verantwoordelijkheid en zeker de leugen kunnen we (of zouden we) exemplarische immoraliteiten noemen. Vele daden en actieprocessen kunnen trouwens als prototype van het kwaad doorgaan: de leugen, de moord, de oorlog, de diefstal, de echtbreuk, de schending van het vertrouwen, het folteren, het ontwrichten van de toekomstmogelijkheden van een gemeenschap, enzovoort. Maar de 'geprivilegieerde' plaats van de moord in de tekst-economie van de bijbel, de moord volgt op de zondeval, betekent een niet te verwaarlozen indicatie dat de moord een uitzonderlijke draagwijdte heeft. Dit suggereert ons de hypothese dat elke immoraliteit karakteristiek van de moord in zich draagt. Deze hypothese willen we hier nu onderzoeken.

Wat is een moord? In de juridische sfeer gewaagt men van een moord wanneer iemand vrijwillig, met voorbedachten rade en

met het opzet te doden een ander effectief doodt. De gedode mens is met andere woorden een vermoorde mens als de doder aan een aantal voorwaarden beantwoordt waardoor hij een moordenaar wordt. De moord is hier nu echter omschreven in functie van het statuut van de moordenaar. Dit is begrijpelijk omdat men in de juridische sfeer een oordeel over de moordenaar wil uitspreken en met een moordenaar heeft men te doen als iemand vrijwillig, met voorbedachten rade en met het opzet te doden effectief gedood wordt. Bijgevolg is de dood van de andere de belangrijkste voorwaarde voor de moord; de belangrijkste maar niet de enige. Vrijwilligheid, de voorbedachte rade en het opzet zijn criteria met betrekking tot de morele verantwoordelijkheid en die kunnen we, in de ethische sfeer, ook terugvinden als we over andere immoraliteiten spreken. Maar vinden we die karakteristiek van de gemeenschappelijkheid ook terug in de vermoorde andere terug? Is, met andere woorden, de daad van de moord in zichzelf en in zijn volledigheid uniek en draagt ze bijgevolg geen karakteristieken die men ook in andere immoraliteiten kan terug vinden? Vertoont de moord, afgezien van de vrijwilligheid, de voorbedachte rade en het opzet, geen enkele gemeenschappelijkheid met andere immoraliteiten? Toch wel.

Er is wel een gemeenschappelijkheid tussen moord en bijvoorbeeld diefstal of verkrachting. Er is de aanslag op de andere. Dat laatste beschouwen we als een belangrijke factor - als de belangrijkste factor. We kunnen in een gegeven ogenblik de omstandigheden in de beoordeling van een daad wel verdisconteren en casuïstisch gaan afwegen in welke mate dat iemands belangen zijn geschaad, maar dat is in onze overwegingen over het prototypische karakter van de moord, of van het kwaad tout court niet essentieel. Het is juist dat arbeiders die in de grauweste omstandigheden uitgebuit worden het erger te verduren hebben dan de bedienden die in geacclimatiseerde kantoren eveneens als productiekrachten worden aangeworven. Het essentiële is andermaal dat personen alsdusdanig worden miskend en uitsluitend als middelen worden beschouwd. Welnu, in de moord wordt de andere op de meest radicale manier getroffen: zijn bestaan wordt hem ontzegd en vernietigd. ^{wordt} Wie de vermoorde ook moge wezen, als vermoorde is hij een persoon wiens bestaan wordt opgeheven.

Waar de moordenaar zijn slachtoffer ook moge vinden, feit is dat hij het vindt om het ^{te} doden, om het voortaan van elk bestaan te beroven. Op die manier wordt de andere eerst als mens en persoon bevestigd in zijn existentie, om hem daarna alle existentie te ontzeggen. Alsof effectief gezegd wordt: jij zal niet meer leven. In dit zeggen en in dit doen steekt een indrukwekkende beslissing, zelfs een absolute wil. De moordenaar poneert de eigen wil oneindig veel hoger dan de wil van zijn slachtoffer; een verhouding met een oneindige afstand tussen de absolute autopositie van het ik van de moordenaar en de ver-niet-iging van het ik van de andere. In dit perspectief heeft de moord niet alleen de ontologische betekenis van de zijnsopheffing van de andere, maar heeft hij ook een metafysische draagwijdte. In de inter-subjectieve waardeverhouding wordt het eigen bestaan en de eigen existentie superieur geacht boven het bestaan en de existentie van het slachtoffer; zo superieur zelfs dat de verhouding een oneindigheid vertoont die niet meer kwantitatief is uit te drukken, maar in de kwaliteit, in de wateid van het bestaan moet gezocht worden: in het kwalitatieve onderscheid tussen zijn en niet-zijn. Daarenboven wordt deze inter-subjectieve waardeverhouding unilateraal bepaald. Alleen de moordenaar beslist en het slachtoffer ondergaat. Welke motieven de moordenaar ook moge hebben, feit is dat hij zijn motieven laat doorspelen en dat hij aan zijn motieven een absoluut en doorslaggevend karakter verleent. Op die manier dringt de moordenaar zich bij zijn slachtoffer op als de oneindige en onbewogen, maar bijgevolg ook verpletterende aanwezigheid. Op het ogenblik van de moord 'zegt' de moordenaar tot zijn slachtoffer niet alleen 'jij zal niet leven' of 'jij hebt geen plaats meer in de wereld', maar vooral 'mijn bestaan laat jouw bestaan niet langer toe'. Deze absolute autopositie van het ik van de moordenaar is echter niet uitsluitend unilateraal in de richting van het slachtoffer geprojecteerd, maar krijgt ook een projectie op de wereld waartoe het slachtoffer behoort. De moordenaar zegt bijgevolg niet uitsluitend 'jij hebt geen plaats meer in de wereld', maar tegelijk richt de moordenaar zich tot de wereld en 'zegt': 'mijn bestaan laat niet toe dat hij, diege-

domit
 met.

met.

ne die ik dood, u nog langer toebehoort'. Aldus stelt de moordenaar zich boven de wereld wie hij een verbondenheid met de vermoorde ontzegt.

De moord is een transcendentie. Dat wil zeggen dat deze aanslag een beweging inhoudt, een stap van de eindigheid naar de oneindigheid van het ik en van de eigen wil. Vanuit het moraliteitsbesef kan men gewagen van een transgressie, een normovertreding. Dat is echter niet de bedoeling van de moordenaar; dit diabolische motief kan erbij komen, maar dat hoeft niet. De moordenaar kan ook het besef hebben dat hij een vreselijke overtreding doet; maar ook dat is secundair of bijkomstig in het optiek van de moord. Essentieel is de transcendentie een optreden, een overschrijden met een opwaartse beweging teneinde zich te verheffen. Welnu, de moordenaar verheft zich boven zijn slachtoffer ten koste van het bestaan van die andere, en verheft zich ook boven de wereld waartoe het slachtoffer behoort. Hij onderdrukt de andere en de wereld in functie van zijn transcendentie. Hij wordt als een god die over de wereld over leven en dood oordeelt en beslist. In het moorden steekt een absoluut heersen in de volstrekte onverantwoordelijkheid. Met dit laatste bedoelen we natuurlijk niet dat de moordenaar onvrij zou zijn en bijgevolg niet toerekeningsvatbaar, dit zou in tegenspraak zijn met onze conceptie van moord. De onverantwoordelijkheid behoort tot de transcendentie van de moord. In zijn zelfverheffing boven de andere en boven de wereld en in de absolute autopositie in het handelen, stelt de moordenaar zich buiten de sfeer van het gesprek en bijgevolg ook buiten de sfeer waarin hem om verantwoording kan gevraagd worden. De moordenaar meet zich de eigenmachtigheid van de ongenaakbaarheid aan en in zijn onverantwoordelijkheid weigert hij te worden aangesproken. In de transcendentie ten koste van de andere is voor de taal van de andere en van de wereld geen ruimte meer. Deze aanslag op de communicatie door de negatie van de aanspraakbaarheid, betekent tegelijk een aanslag op de taal. Wie moordt weigert bijgevolg nog te spreken. Maar wie weigert te spreken, plaatst zich buiten de gemeenschap, buiten de wereld en buiten de menselijkheid. Precies deze gevolgen zitten in de bedoeling

van de moord vervat. Als de moordenaar effectief de andere uit de wereld weg wil en van geen horen meer wil weten, als hij zich in zijn daad effectief boven de andere transcendeert door die andere te vernietigen en hiermee de wereld, de taal en bijgevolg ook de menselijkheid buiten spel plaatst, vernietigt hij dan ook zich zelf niet? Hoe kan men immers anders deze daad noemen waardoor en waarin de dader zich buiten de wereld, de taal en de menselijkheid plaatst dan een daad van zelfvernietiging? Dit laatste is natuurlijk de tragiek van de absoluut vrije daad. De moordenaar die door zijn moord de volstrekte eigenmachtigheid en de vrijheid van de onverantwoordelijkheid ten aanzien van de wereld wou demonstreren en bijgevolg alles wou zijn, begeeft zich in het Niets en is zelf niets meer. Hij wordt een volstrekt vrij bestaan zonder existentie. Hij heeft zich het leven van de andere niet toegeëigend en hij verliest het ferment van zijn eigen existentie: de talige verbondenheid met de wereld. Wie is de moordenaar dan nog wel?

Niet elke immoraliteit is aan de moord identisch. Maar elk kwaad heeft met de moord gemeenschappelijk dat de andere, of het eigen zelf, genegeerd of misprezen wordt in functie van een verabsolutering van de eigen wil, de autopositie van het ik boven de wereld en boven de benadeelde partij. Zowel in de diefstal als in de verkrachting wordt de onverantwoordelijkheid geponeerd in een volstrekt eigenmachtige daad. Tegelijk is de handeling zelfvernietigend, niet alleen door de aansprakelijkheid op te heffen, maar ook door het zelfbedrog van de vermeende toeëigening. Wie een schilderij steelt, kan nooit zonder 'mauvaise foi' zeggen dat hij dat schilderij heeft, dat het hem toebehoort; wie een vrouw verkracht verliest haar eerder dan hij haar wint. Andermaal is de tragiek van het kwaad exemplarisch: in de immorele handeling geschiedt een inversie van de doelstelling en een perversie van het eigen zelf. De toeëigening grijpt niet echt plaats, de zondaar bedriegt zichzelf en desintegreert zich uit de wereld - dit terwijl hij volmaakt en eigenmachtig wou zijn. De moord onderscheidt zich nu van el-

ke andere immoraliteit door haar definitief destructief karakter. De andere die uitsluitend als middel gebruikt wordt, verdwijnt uit het bestaan. Dit geldt niet voor de diefstal of voor de verkrachting: hier kan de andere nog steeds antwoorden, zich beklagen. De onderdrukte existentie van het slachtoffer van de diefstal of van de verkrachting kent nog een bestaan; in de moord wordt de existentie zo geschonden dat het geen bestaan meer kent. De moord is de radicale immoraliteit, het is de aantasting van de wortel van het leven in haar meest absolute en vernietigende vorm. Dit kan van geen enkel ander kwaad gezegd worden. De moord is dan ook de eerste doodzonde bij uitstek en tegelijk de toetssteen waaraan het kwaad van andere immoraliteiten 'gemeten' wordt. De moord als het ergste kwaad relateert de draagwijdte van de andere ongeoorloofde handelingen. De moord wordt dan de limiet van het kwaad, waarin alle hoedanigheden van de onzedelijkheid vervat zitten. Maar tegelijk is de doodslag het moeilijkst vol te houden kwaad. Wie blijft moordenaar? Kaïn houdt het niet vol. Eén moment was hij de wrede god die de andere en de wereld elk antwoord op zijn absolute wil ontzegde. Daarna komt hij echter tot het inzicht dat hij de absoluut eenzame wordt en alle waardigheid heeft verloren; zijn aanslag op de mens beschouwt hij als beslissend, en tegelijk een aanslag op zichzelf, waardoor hij voor de anderen in de wereld geen mens meer is en bijgevolg vogelvrij. Wellicht zijn de meeste moordenaars zoals Kaïn slechts één moment: de moordenaar die ze wilden zijn en leven; zij daarna in de pijnlijke herinnering aan hun daad; anderen nog verdringen wat ze hebben gedaan of trachten in ieder geval te vergeten. Zij houden op moordenaars te zijn en als de gemeenschap zelf zich niet de moordenaarszucht (in de doodstraf) eigen maakt, zoals Kaïn vreesde, spreekt ze ^{een} re-integrerend woord over hem uit in de vorm van een oordeel, een veroordeling, met andere woorden in de rechtspraak, waarop, in principe, de straf en de vergiffenis na de boete moeten volgen. De moordenaar die zich laat re-integreren spreekt dan ook het berouwvolle woord uit of geeft een schuldig antwoord, aanvaardt zijn straf en hoopt op vergiffenis. De taal werkt hier andermaal constitutief voor het

herstel van de kosmische orde in de wereld. Wanneer de moord een aanslag is op het woord en de uitdrijving van het kosmische uit de wereld ten voordele van de chaos en het Niets, dan betekenen de rechtspraak, de boetedoening en de vergiffenis het stichtende antwoord van het herstel, of de poging tot herstel. Dit zouden we het kosmiserende proces kunnen noemen na de chaotiserende daad van de moord.

Als Kaïn de wereld vreest en voor het Niets waarin hij zichzelf heeft gestort terugschrikt, houdt hij al op moordenaar te zijn. Iedereen die op een herstel hoopt, ageert tegen de chaos. De moordenaar die ophoudt te moorden leeft in tegenspraak met zichzelf. Deze nieuwe contradictie is nodig om de eerste te kunnen opheffen. Niet dat de vermoorde terug tot de levenden kan komen - zijn dood blijft een onherstelbaar verlies - maar de dolende moordenaar kan op die manier uit het door hem angerichte vacuum geraken - althans als de gemeenschap, consequent met zichzelf, de menselijke waardigheid op prijs stelt en genereus is. De moordenaar die echter consequent is en voet bij stuk houdt, moordt verder en blijft de wereld haar bestaansrecht ontzeggen. De moordenaar blijft moorden tot hijzelf wordt gedood en deze dood is zelfs geen doodstraf - uiteindelijk bestaat de doodstraf niet, omdat na de boetedoening geen vergiffenis kan volgen; de doodstraf is een 'contradictio in terminis'. Het doden van de echte moordenaar is het laatste verweer van de gemeenschap die met ^{het} chaotiserende vermogen van de niet-integreerbare geconfronteerd wordt. Maar wie is de echte moordenaar en hoe weten we dat iemand een echte moordenaar is? Uiteindelijk weten we dat in de strijd of op het ogenblik dat de moordenaar, wanneer hij geen anderen meer kan doden, zelfmoord pleegt. De moordenaar die de consequentie van de zelfmoord niet op zich neemt en ontwapend in de gevangenis, geïsoleerd en gemarginaliseerd wordt, ondergaat het verweer van de onzekere maatschappij die uiteindelijk niet weet wie de moordenaar is. Dit is het niet-hybrische antwoord op de hybris van de moordenaar; het is het verweer van de gemeenschap die wel de moordenaar van zijn absolute vrijheid berooft, maar die zich zelf niet de absolute vrijheid aanmatigt zich in de plaats van de moordenaar te stellen.

De moord is het prototype van het kwaad en zijn consequentie is infernaal. Maar elke immoraliteit, of zij nu een diefstal of een verkrachting is, plaatst zich in de lijn die naar de moord loopt. Niet omdat deze andere immoraliteiten moorden zouden zijn, maar omdat elk kwaad een stuk eigenmachtigheid impliceert waardoor de zondaar zijn wereld chaotiseert. Aan de limiet van deze vormverwoestende hybris vinden we de moord. En gemeenschappelijk met de moord ontwricht elk kwaad de kosmische verbondenheid van de wereld. Elke immoraliteit is een actief ont-zeggen van zin; de moord is hierin exemplarisch.

*Mooie conclusie met
in de hoofdstuk!*

b i b l i o g r a f i e

1. Werken in verband met Shakespeare en Polanski

- Andrews (A.): Macbeth, in: Sight & Sound, vol. 41, nr. 2, Spring 1972, p. 108.
- Bartholomeusz (D.): Macbeth and Players. Cambridge. University Press, 1978(2).
- Belmans (J.): Roman Polanski. Parijs. Seghers, 1971.
- Berlin (N.): Macbeth: Polanski & Shakespeare, in: Film/Literature Quarterly, 1973, nr. 4, pp. 291-298.
- Bradley (A.C.): Shakespearean Tragedy. Londen. Macmillan, 1969 (1904).
- Butler (Y.): The cinema of Roman Polanski. New York. Barnes, 1970.
- Campbell (L.B.): Shakespeare's Tragic Heroes. Slaves of Passion. Londen. Methuen, 1962 (1930).
- Courteaux (W.): Shakespeares Macbeth (Nederlandse tekstuitgave). Antwerpen. De Nederlandsche Boekhandel, 1959.
- van Dijk (Is.): Macbeth en de nieuwste criminele psychologie. Groningen. Noordhoff, 1911.
- Elliott (G.R.): Dramatic Providence in Macbeth. A Study of Shakespeare's Tragic Theme of Humanity and Grace. Princeton. University Press, 1958.
- Gardener (P. & C.): Notes on Macbeth. Londen. Shakespeare Workshop, 1968.
- de Graaf (T.): Polanski - Het afgehouden hoofd, in: Skrien, 1973, nr. 32, pp. 14-18.
- Hardy (Th.): Tess of the d'Urbervilles, a pure Woman. Harmondsworth. Penguin, 1979 (1891).
- Johnson (W.): Macbeth, in: Film Quarterly, 1972 (Spring), pp. 45-48.
- de Jong (A.): Shakespeare Tragedie/Polanski-film Macbeth, in: Skoop, 1972, nr. 5, pp. 10-13.
- Kané (P.): Roman Polanski. Parijs. Cerf. 1970.
- Kierman (Th.): Repulsion. The Life and Times of Roman Polanski. Londen. New English Library, 1981.
- Knights (L.C.): Explorations. London. Chatto & Windus, 146.
- Knights (L.C.): Some Shakespearean Themes. Harmondsworth. Penguin, 1970 (1959).
- Kott (J.): Shakespeare tijdgenoot. Amsterdam. Moussault, 1967.
- Lawlor (J.): The tragic Sense in Shakespeare. Londen. Chatto & Windus, 1960.

- Leirens (J.): Un Macbeth décevant de Roman Polanski, in: La revue générale, 1972, nr. 6, pp. 99-102.
- Lerner (L.), ed.: Shakespeare's Tragedies. An Anthology of modern Criticism. Harmondsworth. Penguin, 1968 (1963).
- Levin (I.): Rosemary's Baby. Londen. Michael Joseph, 1967.
- Morris (I.): Shakespeare's God. The Role of Religion in the Tragedies. Londen. Allen & Unwin, 1972.
- Muir (K.): Shakespeare's Macbeth (tekstuitgave). New Arden Shakespeare. Londen. Methuen, 1977 (1962).
- Muir (K.), en Edwards (Ph.), ed.: Aspects of Macbeth. Cambridge. University Press, 1977.
- Paul (H.N.): The Royal Play of Macbeth. When, why and how it was written by Shakespeare. New York. The Macmillan Company, 1950.
- Pitt (A.): Shakespeare's tragic Women. Londen. David & Charles, 1981.
- Polanski (R.): What ? Londen. Lorrimer, 1973.
- Polanski (R.): Three Film Scripts. Londen. Lorrimer, 1975.
- Polanski (R.): Le bal des Vampires. Parijs. L'Avant-Scène-Cinéma, nr. 154, 1975.
- Ribner (I.): Patterns in Shakespearian Tragedy. Londen. Methuen, 1960.
- Röling (B.V.A.): Misdaad bij Shakespeare. Deventer. Kluwer, 1972.
- Rosenberg (M.): The Masks of Macbeth. Berkeley. University of California Press, 1978.
- Rossiter (A.P.): Angel with Horns and other Lectures on Shakespeare. Londen. Longmans, 1981.
- Rottwell (K.S.): Roman Polanski's Macbeth: Golgotha triumphant, in: Film/Literature Quarterly, 1973, nr. 1, pp. 71-75.
- Strick (Ph.): Macbeth, in: Monthly Film Bulletin, march 1972, p. 53.
- van Suchtelen (N.): Shakespeares Macbeth (tekstuitgave). Amsterdam. Wereldbibliotheek, 1950.
- Topor (R.): Le locataire chimérique. Parijs. Buchet-Chastel, 1976.
- Toppen (W.H.): Conscience in Shakespeare's Macbeth. Groningen. Wolters, 1962.
- Veltman (W.F.): Shakespeares imaginatieve wereld. Zeist. Vrij Geestelsleven, 1976.
- de Visscher (J.): Rosemary's Baby van Roman Polanski, in: Kultuurleven jrg. 36, nr. 5, juni 1969, pp. 367-371.
- de Visscher (J.): Een net van boosaardigheid. Polanski's Chinatown, in: De Bazuin jrg. 58, nr. 15, 11 april 1975, pp. 3-4.

- de Visscher (J.): Le Locataire van Polanski. Brussel. Cedoc (Media-cahier nr. 29), 1977.
- de Visscher (J.): Polanski's Macbeth. Brussel. Cedoc (Media-cahier nr. 319), 1979.
- de Visscher (J.): Polanski's Tess: de duivel is niet te doden, hij behoort tot deze wereld, in: De Bazuin jrg. 63, 25 april 1980, pp. 6-7.
- de Visscher (J.): Het bestaan als valstrik. Kwaad en onschuld in de symbolische filmkunst van Roman Polanski. Wetteren. Universa (ter perse).
- Wain (J.), ed.: Macbeth. A Selection of critical Essays. Londen. Macmillan, 1972 (1968).
- Waller (G.F.): The strong Necessity of Time. The Philosophy of Time in Shakespeare and Elisabethan Literature. Den Haag. Mouton, 1976.
- Wilson (H.S.): On the Design of Shakespearian Tragedy. Toronto. University Press, 1958(2).
- Wilson (J.D.): Shakespeare Macbeth. (tekstuitgave) Cambridge. University Press, 1973 (1947).
- Wilson Knight (G.): The Wheel of Fire. Londen. Methuen, 1962 (1930).
- Young (V.): Macbeth (Polanski), in: Hudson Review, XXVI, pp. 170-176.
2. Werken in verband met ethica en wijsbegeerte
- Améry (J.): De hand aan zichzelf slaan. Rotterdam. Kooyker, 1978.
- Aristoteles: Ethica Nicomachea. Antwerpen. De Nederlandsche Boekhandel, 1954.
- Ayer (A.J.): Language, Truth and Logic. Harmondsworth. Penguin, 1971.
- Bataille (G.), e.a.: Discussion sur le péché, in: Le nouveau Commerce, nr. 20, 1971.
- Boehm (R.): Kritik der Grundlagen des Zeitalters. Den Haag. Martinus Nijhoff, 1974.
- de Boer (Th.): Tussen filosofie en profetie: de wijsbegeerte van Emmanuel Lévinas. Baarn. Ambo, 1976.
- de Bruyne (E.): Ethica. Drie delen. Antwerpen. Standaard, 1936.
- Canetti (E.): Massa en macht. Amsterdam. Atheneum. Polak & van Genneep, 1976.
- Elders (F.): Reflexive Water. Londen, 1974.
- Evdokimov (P.): Dostojevsky et le problème du mal. Parijs. Desclée de Brouwer, 1978(2).
- Freud (S.): Gesammelte Werke. Londen. Imago-Hogarth Press, 1942.

- Guérin (M.): Le génie du philosophe. Parijs. Seuil, 1979.
- Jankélévitch (V.) en Berlowitz (B.): Quelque part dans l'inachevé. Parijs. Gallimard, 1978.
- Kant (I.): Grundlegung zur Métaphysik der Sitten. Stuttgart. Reclam, 1972 (1784).
- Kant (I.): Kritik der praktischen Vernunft. Stuttgart. Reclam, 1970 (1788).
- Kant (I.): Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft. Stuttgart. Reclam, 1974 (1794).
- Kierkegaard (S.A.): Angst. Amsterdam. de Gulden Ster, 19..
- Kolakowski (L.): Zweifel an der Methode. Stuttgart. Kohlhammer, 1977.
- Kolakowski (L.): Leben trotz Gesichte. München. Piper, 1977.
- Kolakowski (L.): 'Meine korrekten Ansichten über Alles', in: Der Monat, oktober 1978 (Sonderdruck, Heft 1), pp. 2-9.
- Kruithof (J.): De zingever. Een inleiding tot de studie van de mens als betekend, waardend en agerend wezen. Antwerpen. Standaard, 1978.
- Kruithof (J.): Ethicologie. Inleiding tot de studie van het morele verschijnsel. Meppel. Boom, 1973.
- Kruithof (J.): Vraaggesprek over ethicologie, in: Streven jrg. 41, nr. 9, 1974, pp. 863-875. (zie ook J. de Visscher).
- Kruithof (J.): Arbeid en lust. cursus RUG, 1981-1982.
- Laplantine (F.): Le philosophe et la violence. Parijs. PUF, 1976.
- Lévinas (E.): Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité. Den Haag. Martinus Nijhoff, 1980 (4).
- Lévinas (E.): Transcendance et mal, in: Le nouveau Commerce, nr. 41, 1979, pp. 57-75.
- Merleau-Ponty (M.): Sens et non-sens. Parijs. Nagel, 1966(5).
- Merleau-Ponty (M.): Signes. Parijs. Gallimard, 1960.
- Nabert (J.): Essai sur le mal. Parijs. Aubier-Montaigne, 1970 (1955).
- Nemo (Ph.): Job et l'excès du mal. Parijs. Grasset, 1978.
- Nietzsche (F.): Werke in drei Bänden. München. Carl Hanser, 1977 (1966).
- van den Nieuwenhuizen (M.): Dialectiek van de vrijheid. Zonde en zondevergeving bij S. Kierkegaard. Assen. van Gorcum, 1968.
- Oudemans (Th.C.W.): De verdeelde mens. Ontwerp van een filosofische antropologie. Amsterdam. Boom, 1980.
- Peperzak (A.): Verlangen. Bilthoven. Ambo, 1971.
- van Peursen (C.A.): Strategie van de cultuur. Amsterdam. Elsevier, 1970.
- Plato. Verzameld Werk. Antwerpen. De Nederlandsche Boekhandel, 1965.

- de Raeymaeker (L.): De metafysiek van het Zijn. Antwerpen. Standaard, 1944.
- Ricoeur (P.): Le volontaire et l'involontaire. Parijs. Aubier-Montaigne, 1950.
- Ricoeur (P.): Finitude et Culpabilité: I. L'homme faillible, II. La symbolique du mal. Parijs. Aubier-Montaigne, 1960.
- Sartre (J.-P.): L'Être et le Néant. Parijs. Gallimard, 1957 (1943).
- Sartre (J.-P.): L'existentialisme est un humanisme. Parijs. 1971 (1946).
- Sartre (J.-P.): Les mots. Parijs. Gallimard, 1964.
- Scheler (M.): Gesammelte Werke. Bern und München. Francke Verlag, 1972.
- Schelling (F.W.J.): Über das Wesen der menschlichen Freiheit. Stuttgart. Reclam, 1974 (1809).
- de Spinoza (B.): Ethica. Amsterdam. Wereldbibliotheek, 19..
- Stirner (M.): Der Einzige und sein Eigentum. Stuttgart. Reclam, 1979.
- Strasser (S.): Fenomenologie en empirische menskunde. Deventer. van Loghum Slaterus, 1978 (1962).
- Strasser (S.): The unique Individual and his other, in: A.-T. Tymieniecka, ed.: Analecta Husserliana, vol. VI. Dordrecht. Reidel, 1977.
- Strasser (S.): Jenseits von Sein und Zeit. Eine Einführung in Emmanuel Lévinas' Philosophie. Den Haag. Martinus Nijhoff, 1978.
- Uleyn (A.): Pastorale psychologie en schuldervaring. Brugge. Desclée de Brouwer, 1964.
- Vansina (D.): Schets, oriëntatie en betekenis van Paul Ricoeurs wijsgerige onderneming, in: Tijdschrift voor Filosofie, jrg. 25, nr. 1, 1963, pp. 109-182.
- Verhaeghe (J.): Het mensbeeld in de aristotelische ethiek. Brussel. Verhandelingen Koninklijke Academie, 1980.
- Verhoeven (C.): Het grote gebeuren. Utrecht. Ambo, 1966.
- de Visscher (J.): 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 Häring als uitgangspunt. Licentie-scriptie RUG, 1971-1972.
- de Visscher (J.): Vraaggesprek over ethicologie met de moraal-filosoof Jaap Kruithof, in: Streven jrg. 41, nr. 9, 1974, pp. 863-875.
- de Visscher (J.): De immorele mens. Een ethicologie van het kwaad. Bilthoven. Ambo, 1975.
- de Visscher (J.): De angst als een werkelijkheid van het morele leven, in: Kultuurleven jrg. 47, 1980, nr. 8, pp. 738-742.

- Wahl (J.).: Traité de métaphysique. Parijs. Payot, 1968 (1953).
- Wright (D.).: The Psychology of moral Behaviour. Harmondsworth. Penguin, 1971.
- Wylleman (A.).: Paul Ricoeur: eindigheid en schuld. De grenzen van een ethische levensbeschouwing, in: Tijdschrift voor Filosofie jrg. 23, nr. 3, 1961, pp. 527-546.
3. Werken in verband met esthetica, godsdienstwetenschap, hermeneutiek, symboliek en taal filosofie
- Chasseguet-Smirgel (J.).: Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité. Parijs. Payot, 1971.
- Dufrenne (M.).: Phénoménologie de l'expérience esthétique. Parijs. PUF, 1967(2).
- Durand (G.).: L'imagination symbolique. Parijs. PUF, 1968(2)
- Durand (G.).: Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Parijs. Bordas, 1969.
- Eliade (M.).: Het heilige en het profane. Amsterdam. Meulenhoff 1977(2).
- Eliade (M.).: Beelden en symbolen. Hilversum. Paul Brand, 1963.
- Eliade (M.).: Betrachtungen über die religiöse Symbolik, in: Antaios II, 1961, pp. 1-12.
- Ezratty (S.).: Kurosawa. Parijs. Ed. Universitaires, 1964.
- Gadamer (H.-G.).: Wahrheit und Methode. Tübingen. J.C.B.Mohr, 1975(4).
- Gadamer (H.-G.).: Philosophical hermeneutics. Berkeley. University of California Press. 1976.
- Hegel (G.W.F.).: Vorlesungen über die Aesthetik. Stuttgart. Reclam, 1971.
- Kant (I.).: Kritik der Urteilkraft. Frankfurt. Suhrkamp, 1974 (1790).
- Langton (E.).: La démonologie. Parijs. Payot, 1951.
- van der Leeuw (G.).: Inleiding tot de godsdienstgeschiedenis. Haarlem. De Erven F.Bohn, 1924.
- de Lubac (H.).: Le drama de l'humanisme athée. Parijs. 10/18, 1965 (1944).
- Otto (R.).: Het heilige. Hilversum. Paul Brand, 1963.
- Ricoeur (P.).: De l'interprétation. Parijs. Seuil, 1965.
- Ricoeur (P.).: Le conflit des interprétations. Parijs. Seuil, 1969.
- Ricoeur (P.).: Événement et sens dans le discours, in: Philibert (M.).: Ricoeur. Parijs. Seghers, 1971, pp. 177-187.
- Ricoeur (P.).: What is a Text ? Explanation and Interpretation, in: Rasmussen (D.M.).: Mythic-Symbolic Language and Philosophical Anthropology. Den Haag. Martinus Nijhoff, 1971, pp. 135-150.

- Ricoeur (P.): Interpretation Theory: Discourse and the surplus of Meaning. Forth Worth. Texas Christian University Press, 1976.
- Ricoeur (P.): Expliquer et comprendre, in: Revue Philosophique de Louvain, vol. 75, 1977, pp. 126-146.
- Robins (R.H.): Algemene linguïstiek. Utrecht. Spectrum, 1969.
- de Saussure (F.): Cours de linguistique générale. Parijs. Payot, 1972.
- Solomon (S.): The Film Idea. New York. Harcourt Brace Jovanovich, 1972.
- Sontag (S.): Illness as Metaphor. New York. Farrar Straus Giroux, 1978.
- Steiner (G.): The Death of Tragedy. Londen. Faber & Faber, 1968 (1961).
- Sutherland (S.R.): Atheism and the Rejection of God. Contemporary Philosophy and 'The Brothers Karamazow'. Oxford. Basil Blackwell, 1977.
- Thibau (R.): Levenssymbolen en initiatie, in: Kultuurleven jrg. 48, nr. 4, pp. 329-339.
- Verachtert (J.): Samen kijken. Antwerpen. Plantyn, 1969.
- Vergote (A.): De mythe als manifestatie, in: Tijdschrift voor Filosofie jrg. 34, nr. 2, 1972, pp. 195-224.
- de Visscher (J.): 'Zielekanker'. Symboliek in de filmkunst van Ingmar Bergman. Wetteren. Universa, 1976.
- de Visscher (J.): Ingmar Bergman en het onheil van de oorlog, in: Tijdschrift voor Diplomatie jrg. 5, nr. 2, oktober 1978, pp. 129-138.
- de Visscher (J.): Het mensbeeld bij Ingmar Bergman, in: Media 1979, nr. 118, pp. 1-7.
- de Visscher (J.): Is de metafoor het spookbeeld van de zieke rede ? in: Kultuurleven jrg. 47, nr. 8, 1980, pp. 751-759.
- Watté (P.): Structures philosophiques du péché originel. Gembloux. Duculot, 1974.

4. Varia

- de Beauvoir (S.): Tous les hommes sont mortels. Parijs. Gallimard, 1946.
- van Caenegem (R.): De moderne geschiedschrijving: een wetenschap zonder experiment, in: Studia Philosophica Gandensia nr. 7, 1969, pp. 91-103.
- Camus (A.): La chute. Parijs. Gallimard, 1956
- Dostojevsky (F.): Verzameld werk. Amsterdam. van Oorschot, 10 delen.