

KRONIEK VAN EEN “STOMME MOOR”: FRANZ MARIJNENS *OTHELLO*

Jozef DE VOS

*Othello*¹ is altijd een van de populairste stukken uit het Shakespeare-repertoire geweest. Bijzonder opvallend is de grote bijval die deze tragedie kende in het negentiende-eeuwse theater. Erg verwonderlijk hoeft dit niet te zijn, want *Othello* is een spannend verhaal met veel sterke, emotionele momenten. Het bevat, letterlijk en figuurlijk, een zwart-wit tegenstelling en speelt zich af tegen een exotische achtergrond. Een van de hoofdfiguren is bovendien het type van de duivelse schurk. Eén voor één zijn dit kenmerken die ons dicht in de buurt van het melodrama brengen. Het is ook geen toeval dat uit het ganse Shakespeare-repertoire *Othello* het stuk is dat de sterkste opera-versie heeft opgeleverd.

De twee hoofdfiguren -Othello en Jago- zijn ook doorheen de theatergeschiedenis rollen geweest waarin de grootste acteurs graag hun talent ontplooiden. Beide rollen dragen immers een sterk histrionische component in zich. Ook dat is onmiskenbaar een factor die de impact van het stuk in de hand werkt.

Nochtans is *Othello* als tragedie minder fundamenteel en beperkter van visie dan de andere grote tragedies. Vaak wordt het stuk bestempeld als de tragedie van de jaloesheid. Dit algemene en natuurlijk enigszins vertekenende etiket wijst al op de beperktheid van de thematiek. Hoe menselijk en pijnlijk-verscheurend *Othello*'s ervaring ook is, toch blijft zij beperkt in vergelijking met de louterende lijdensweg van *Lear* of de fundamentele val in het kwaad van *Macbeth*. In *Othello* gaat het eigenlijk om een “domestic tragedy”. De tragedie speelt zich af in de intieme huiselijke kring -de slaapkamer zelfs- van *Othello* en zijn vrouw. *Othello*'s lot treft eigenlijk alleen hemzelf en zijn directe omgeving. In de andere tragedies deint het effect van de tragische handeling uit tot het niveau van de samenleving en zelfs van de hele cosmos. Ook de dood van de prille geliefden *Romeo* en *Juliet* heeft een maatschappelijk effect -de verzoening tussen *Capulets* en *Montagues*- dat in *Othello* totaal afwezig is.

Daartegenover staan de angst en pijn die *Othello* ondergaat. Zijn wereld is gebouwd op een welhaast absolute liefde. Wanneer hij de broosheid en misschien zelfs de valse schijn van dit fundament ervaart, stort zijn wereld onherroepelijk in elkaar.

Heerlijk krenge! Verdoemde greep op mijn ziel,
 Maar ik hou van u; hou ik niet van u,
 dan komt de chaos terug.

(III,3,91-93; p.58)²

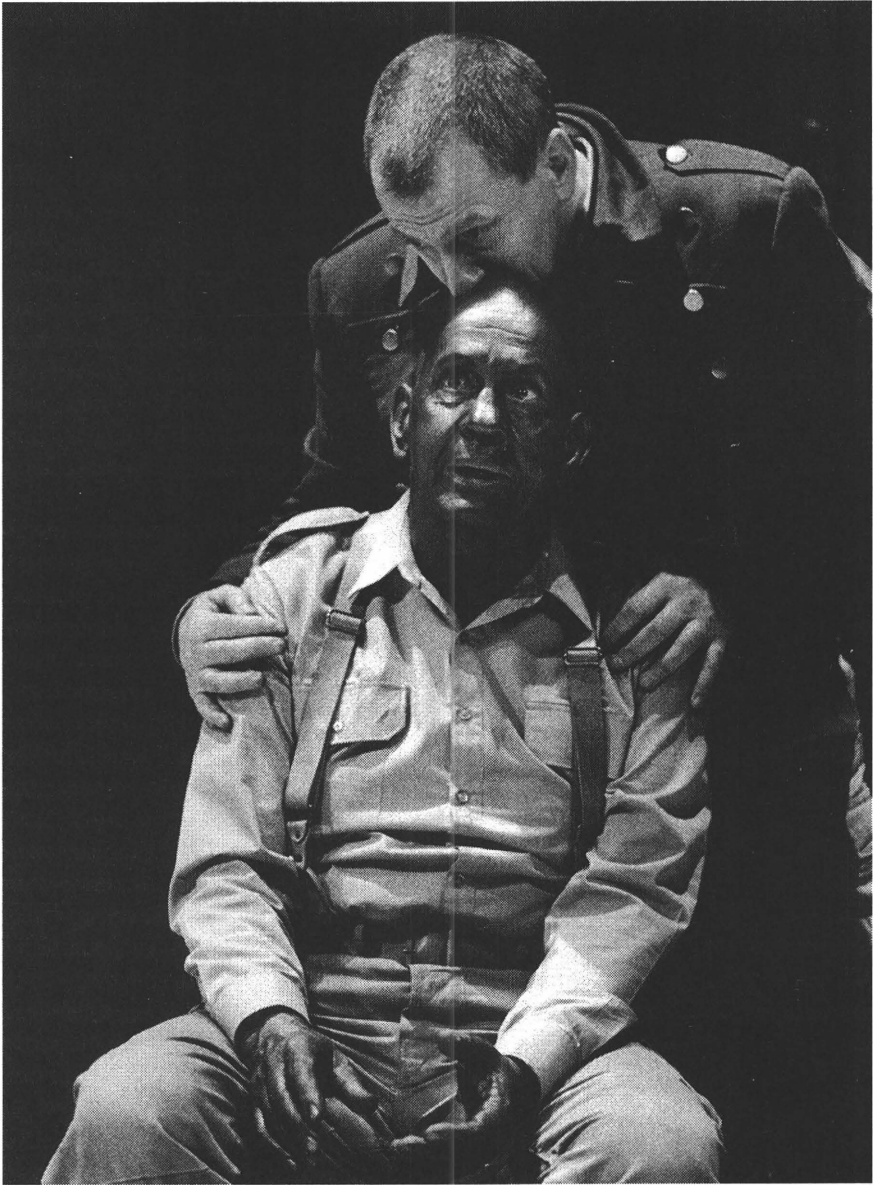
Het geloof in de totale liefde en de vrees voor haar broosheid zijn zo fundamenteel menselijk dat Othello's tragedie de toeschouwer ook makkelijk aanspreekt. Bovendien wordt Othello zozeer om de tuin geleid dat hij zelfs deernis oproept. Andermaal is het melodrama niet veraf.

Als zwarte in de christelijke, Venetiaanse omgeving heeft de figuur van Othello bovendien vaak iets pathetisch. Met zijn sterke verhalen en zijn verwijzingen naar zichzelf is hij iemand die zichzelf graag dramatiseert. Ook dit is een aspect van zijn persoonlijkheid dat grote acteurs -ik denk vooral aan de Italiaanse sterren Ernesto Rossi en Tommaso Salvini- graag te baat namen.

Dit pathetische, ietwat hoogdravende karakter evenals het melodramatische aspect hebben het gezelschap van de Koninklijke Vlaamse Schouwburg te Brussel en regisseur Franz Marijnen ten allen prijze willen vermijden in de productie die op 25 maart 1997 in première ging en die in het seizoen 1997-98 zal worden hernomen.

Deze produktie is gekenmerkt door soberheid, gereserveerdheid zelfs. Het decor van Jean Marie Fiévez bevat nauwelijks enige aanduiding van ruimte of tijd. Het bestaat uit twee parallel geplaatste panelen van raamwerk met een gaas: een tijdloze, functionele installatie die aangeeft dat men in deze interpretatie het historiserende of anekdotische element bewust achterwege laat. Deze setting maakt niet alleen vlotte overgangen mogelijk, maar leent zich ook tot een vanzelfsprekend spel met de grenzen tussen wat open en wat verborgen is. Het geheel is een soepele ruimte die de theatraliteit van het Elizabethaanse theater wellicht enigszins evenaart. Het Venetiaanse kader blijkt alleen uit de kostuums van de Doge en andere gezagsdragers. De militairen dragen een nogal neutraal kaki outfit en laarzen.

Een gevolg van deze overigens zeer verdedigbare keuze is dat het verschil tussen de twee duidelijk gescheiden werelden in het stuk enigszins naar de achtergrond verschuift. Want de geografie van *Othello* is een wezenlijk element in het stuk. Venetië is een bloeiend centrum van de christelijke, westerse beschaving dat contrasteert met Cyprus, een eiland aan de periferie van die beschaving, een plek waar de barbaarse en heidense Turken moeten worden bevochten. De actie verplaatst zich van Venetië naar Cyprus en parallel hiermee vervalt de geëerde generaal steeds meer in primitief gedrag. Het verschuiven van de handeling naar een andere



*Othello in de K.V.S.
Bert André als Othello en Hubert Damen als Jago
(Foto: Leo Van Velzen)*

locatie, weg van Venetië, werkt bovendien ook het privé-karakter van het drama in de hand. De publieke, politieke sfeer wordt enigszins verlaten en Desdemona wordt nu nog meer verwijderd van haar oorspronkelijke omgeving. Deze ontwikkeling is toch wel belangrijke factor in het drama krijgt geen equivalent in de opvoering³. Het is kenmerkend dat zelfs de scène waarin een afvaardiging van Venetië op Cyprus ontvangen wordt en Othello zijn echtgenote publiekelijk vernedert, veeleer de indruk maakt van een gebeuren in zeer besloten kring.

Indien we *Othello* inderdaad als de tragedie van de jaloezie kunnen bestempelen, dan is dat tenminste evenzeer door de figuur van Jago als door die van Othello. Want ook al zijn de motieven van Jago onduidelijk, afgunst zowel t.o.v. Cassio als t.o.v. Othello zelf speelt ongetwijfeld in belangrijke mate mee. Het stuk zou ook *Jago* kunnen heten. De verongelijkte vaandrig is in zekere zin het hoofdpersonage. Niet alleen wordt het hele drama vanuit zijn frustratie geboren, maar bovendien organiseert hij het ook op meesterlijke wijze. Zoals vele andere schurken in Shakespeares oeuvre -Richard III is wellicht het beste voorbeeld- doet hij dat met zoveel talent en overgave dat hij zelfs enige sympathie van het publiek wint.

De vraag naar Jago's beweegredenen is een van de klassieke discussiepunten in de commentaren op het stuk. Merkwaardig genoeg geeft Jago zelf enkele motieven. In het begin legt hij uit dat hij zich door de promotie van Cassio gepasseerd voelt. Maar later geeft hij te verstaan dat hij de Moor ervan verdenkt hem horens te hebben gezet, al geeft hij toe dat hij daar helemaal niet zeker van is:

Ik haat de Moor;
 en het gerucht gaat dat hij in mijn bed
 mijn plicht vervuld heeft. 't Is misschien niet waar,
 maar ik houd in dit geval 't onzekere voor zeker.

(I, 3, 384-387; p.29)

Jago neemt dus zijn eigen uitleg niet al te serieus. Zou het dan toch "motiveless malignity" zijn, zoals Coleridge het uitdrukte, die Jago inspireert? In elk geval scheidt hij duidelijk genoeg in de hele master plot die hij op het getouw zet. Jago is een type in Shakespeares dramatisch werk dat de middeleeuwse Vice-figuur met de cynische Machiavellist verbindt. Hij gelooft in zijn capaciteiten om de wereld en de anderen naar zijn hand te zetten. Stephen Greenblatt wijst erop dat "improvisatie" als zijnswijze een typische trek van de Renaissance is. Hij omschrijft deze ingesteldheid als "the ability both to capitalize on the unforeseen and to transform given materials into one's own scenario"⁴. Dat is precies wat Jago op superieure wijze doet. Dit improvisatietalent, dat het spelen van verschillende rollen impliceert,

geeft de figuur van Jago zo'n sterk theatrale dimensie. Deze inherente theatraliteit is natuurlijk mooi meegenomen voor elk acteur: zij intensiveert en kleurt de vertolking maar kan ook tot oppervlakkige virtuositeit verleiden. Dat is zeker niet het geval in de koele, nuchtere interpretatie van Hubert Damen. Indien hij één bepaalde motivering scherper uit de verf doet komen, dan is die van seksuele aard. Nog nooit heb ik een productie van *Othello* gezien waarin ik zo getroffen werd door de knap uitgewerkte relatie tussen Jago en zijn vrouw Emilia. Deze relatie, die vaak weinig of geen aandacht krijgt, wordt in de K.V.S.-productie door allerlei details scherp in beeld gebracht.

In zijn omgang met Emilia laat deze Jago er geen twijfel over bestaan dat hij haar slechts als een object beschouwt. Als Cassio bij de verwelcoming van Desdemona, Emilia en Jago in het begin van het tweede bedrijf, Emilia misschien nogal vrijpostig begroet en kust, vindt Jago het nodig zijn vrouw langdurig en op bijna vernederende wijze te zoenen alsof hij ten overstaan van Cassio wil bevestigen dat zij *zijn* bezit is. In de schertsende dialoog die volgt laat Jago niet na de nodige schunnige gebaren te maken maar als Emilia enige toenadering tot hem zoekt, wijst hij haar brutaal af. Vanuit de vertroebelde relatie tussen Jago en zijn vrouw wordt ook Emilia's gedrag in verband met de zakdoek begrijpelijk. In de cruciale episode waarin zij hem zegt dat zij iets belangrijks voor hem heeft, is het duidelijk dat zij vooral zijn aandacht en zijn liefde wil winnen. De scène begint met een speels gestoei uitgelokt door Emilia dat typisch genoeg omslaat in een hardnekkig duel. De worsteling om de zakdoek die dan volgt is een pregnant beeld van een vrouw die vecht voor liefde en respect maar die het moet afleggen tegen het brute geweld en misprijzen van haar man.

Chris Thijs geeft de rol van Emilia een sterke persoonlijkheid mee. In haar vertolking wordt de lange speech over het onrecht dat vrouwen wordt aangedaan, een logisch verlengstuk van haar langdurig gevecht met haar man.

Het ontbreken van enige verstandhouding of affectie tussen Jago en Emilia werpt misschien ook iets meer licht op zijn houding ten opzichte van Othello en Desdemona. Als Jago/Damen de zakdoek eenmaal te pakken heeft, steekt hij hem opvallend in zijn kruis. Koestert hijzelf een heimelijk verlangen naar Desdemona?

Behalve de seksuele drijfveer exploreert de K.V.S.-productie ook het in het stuk aanwezige racisme. Het uitgangspunt zelf van het verhaal -een zwarte die in het geheim trouwt met de dochter van een van de machthebbers in Venetië- bevat een potentieel racistisch geladen gegeven. Ongetwijfeld zijn er ook enkele uitlatingen -niet alleen van Jago maar ook van de verontwaardigde Brabantio en op het einde

van Emilia- die vandaag als op zijn minst “politiek incorrect” zouden worden bestempeld. Bovendien verwijst Othello zelf ook even naar zijn huidskleur als een mogelijke reden voor Desdemona’s ontrouw (p.65). Ook al wordt de tragedie nooit door het rassenverschil bepaald, toch is het een niet te verwaarlozen aspect. Racisme is onderhuids voelbaar en maakt Othello kwetsbaarder. Het is dan ook overbodig en zelfs contra-productief het racistisch element in de opvoering te versterken. Het is een beetje grotesk om Brabantio (Senne Rouffaer) -een senator- die Othello ervan beschuldigt duivelskunst gebruikt te hebben, ook te laten spuwen naar de Moor. Emilia’s uitlatingen op het einde klinken geforceerd. In de voorstelling die ik bijwoonde noteerde ik als vertaling voor “O thou dull Moor, that handkerchief...” (V, 2, 226): “stomme Moor, stomme zwarte, stomme neger”. Ook het tekstboekje met A. Mallems’ vertaling geeft hier enkel “O stomme Moor!” (p.130). In andere gevallen gaf de vertaling wel een steuntje aan de racistische interpretatie. Even verder in dezelfde scène zegt Emilia: “...Wat moest zo’n rund ook / met zo’n volmaakte vrouw?” (p.130). “Rund” kan je nauwelijks een equivalent van “fool” noemen maar het versterkt alweer het racistisch woordgebruik.

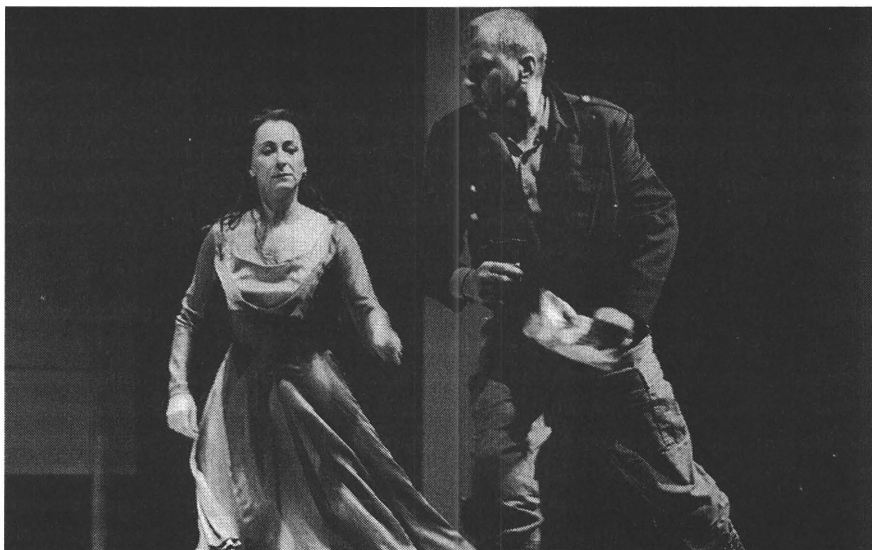
Het anders-zijn van Othello in de Venetiaanse maatschappij behoort natuurlijk tot de kern van zijn persoonlijkheid. Shakespeare slaat dramatisch munt uit de paradox van de zwarte met blanke inborst. Tot besluit van de discussie over het gesloten huwelijk en als geruststelling voor Brabantio zegt de Doge:

Heer,
weerspiegelt deugd de schoonheid van het hart,
dan is uw schoonzoon veeleer blank dan zwart.

(I, 3, 288-290; p. 26).

En zelfs Desdemona beklemtoont dat zij “Othello’s visage in his mind” zag (I, 3, 252). Zodra de handeling op Cyprus gesitueerd is, nemen de duistere krachten en impulsen echter steeds meer bezit van hem.

Bert André’s vertolking toont die desintegratie zonder pathos of bombast. In het begin is hij vooral waardig, rustig en zelfverzekerd. Daarna verschijnen de twijfel en de innerlijke onrust steeds duidelijker op zijn gelaat. “...Wat iemand schijnt dat moet hij zijn” (p.60) zegt Othello en daarbij voelt hij even aan zijn eigen dikke lippen. In de zogenaamde “collaring scene” kijkt hij recht voor zich uit, stil en ingetogen. Dan grijpt hij Jago plots en heftig bij de kraag, maar lijkt zelf volledig uit zijn lood geslagen. Weer kijkt hij vertwijfeld naar zijn handen en betast zijn lippen. Pas bij zijn epileptische aanval vertoont hij ook enig primitivisme. In harmonie met de toonaard van de ganse productie creëert Bert André een waardige, sobere Othello,



Othello in de K.V.S.

Chris Thys als Emilia en Hubert Damen als Jago (Foto: Leo Van Velzen)



*Bien De Moor als Desdemona, Chris Thys als Emilia en Bert André als Othello
(Foto: Leo Van Velzen)*

wiens grote liefde geperverteerd wordt, gedeeltelijk uit racistische beweegredenen. Nooit vervalt hij in het animalisme dat zoveel vertolkingen in het verleden gekenmerkt heeft. In deze bijna nuchtere interpretatie gaat men echter te ver door Othello zelfs van zijn laatste speech te beroven. Niet alleen de passus die begint met “Behold, I have a weapon,...” (V,2,260 tot 272) wordt weggelaten maar ook de slotcommentaar over zichzelf die hij afsluit met zijn zelfmoord. De zelf-dramatiserende trek van Othello die Franz Marijnen of Bert André blijkbaar moeilijk konden integreren in hun visie, is nochtans een belangrijk aspect van de persoonlijkheid van de Moor. In hun ijver om elk heroïsch element te bannen, schrapten zij zelfs de zelfmoord. Deze Othello valt gewoon dood neer.

Hoezeer Othello getekend is door de idee van de onzuiverheid van Desdemona blijkt het best uit de scène waar zijn woordgebruik de slaapkamer tot een bordeel, Desdemona tot een hoer en Emilia tot een koppelaarster omvormt (IV, 2). Deze scène wordt in de K.V.S.-productie ook letterlijk zo gespeeld. Brutaal gooit Othello Desdemona voor zich en laat zijn broek zakken. Bij de woorden “We hebben ons plezier gehad; dit is voor je moeite” werpt hij nadien Emilia enkele muntstukken toe. Hier -en ook verder in het stuk- lijkt deze Othello steeds meer zijn eigen waanvoorstellingen en obsessies uit te beelden. Dat loopt uiteindelijk uit op de moord die tegelijk als een offer en met brutaliteit wordt uitgevoerd. Met één ruk scheurt Othello het nachtkleed van Desdemona open en trekt het van haar lichaam. Dan duwt hij haar rechtopstaand tegen het raamwerk van het voorste paneel waar zij in een houding die aan de gekruisigde doet denken, wordt gewurgd.

De schijnbare tegenstrijdigheid in het karakter van Desdemona is vooral voor een hedendaagse vertolkster een probleem. De sterke en misschien zelfs eigenge-reide persoonlijkheid die we in het begin leren kennen lijkt in tegenspraak met de gelatenheid waarmee zij het hele drama ondergaat. In het verleden trachtte men de contradictie vaak te verklaren of aanvaardbaar te maken door haar als een ietwat geïdealiseerd, door onschuld gekenmerkt type te zien. Bij haar zelfverdediging voor haar vader en de senatoren en bij haar besluit om Othello naar Cyprus te vergezellen brengt Bien De Moor de sterke en zelfbewuste kant van de persoonlijkheid naar voren. Nadien neemt zij haar toevlucht tot een frivoliteit die steeds meer de bovenhand krijgt. Zij draagt lang, gekruld haar, loopt blootsvoets, paradeert vaak speels of zich wulps kronkelend voor de mannen en zoent op een bepaald ogenblik zelfs Jago vrij uitdagend. Deze Desdemona lijkt wel een kindvrouwtje. Dat verklaart enigszins haar blindheid en passiviteit maar gaat in tegen het beeld van de zelfbewuste vrouw die we in het begin zien. Dat de “Willow song” in deze interpretatie wordt weggelaten hoeft niet te verwonderen.

Na *De Storm* van vorig jaar realiseert K.V.S. opnieuw een boeiende en gave Shakespeare-productie met hedendaagse accenten waarin ook sterk en homogeen geacteerd wordt.

NOTEN

- ¹ *Othello* door de Koninklijke Vlaamse Schouwburg Brussel. Regie: Franz Marijnen; vertaling: Bert Voeten; bewerking: Alex Mallems; decor: Jean-Marie Fiévez; kostuums: Rien Bekkers; licht: Andrew A. Gardner; dramaturgie: Alex Mallems. Première: 25 maart 1997 in K.V.S. Brussel.
- ² Bij dit en de hierna volgende citaten wordt eerst verwezen naar de verzen in de Engelse tekst zoals opgenomen in *The Arden Shakespeare, Othello*, ed. M.R. Ridley (London, 1962). De opgegeven pagina verwijst naar de tekstbrochure uitgegeven door K.V.S. Brussel: W. Shakespeare, *Othello*, vertaling Bert Voeten, bewerking Alex Mallems, (K.V.S.-Brussel, 1997).
- ³ *Othello*, ed. Norman Sanders, *The New Cambridge Shakespeare* (Cambridge, 1984), p. 18.
- ⁴ Stephen Greenblatt, "The Improvisation of Power", in: John Drakakis, ed. *Shakespearean Tragedy*, (Londen en New York: Longman, 1994³), p. 158.