

23 oktober 2016

Shake-scenes – Aflevering 9

Othello – de kwaadaardigheid van de willekeur

In mijn stuk van vorige maand over *Richard III* kondigde ik al aan dat ik het deze maand over *Othello* zou hebben en logischerwijze dus ook over de verhouding van de titelheld van deze tragedie tot degene die door velen als de eigenlijke protagonist van het stuk wordt gezien, de valse vaandrig Iago.¹ Van Richard naar Iago is op de schaal van karakteriële slechtheid ongetwijfeld niet zo'n heel grote stap voor de mensheid. Wat de ontwikkeling van Shakespeares werk betreft, was die stap nochtans wel aanzienlijk. Er zitten zo'n tien jaar tussen beide stukken (*Richard III* dateren we in de jaren 1592/1593, terwijl *Othello* traditioneel in 1603/1604 wordt geplaatst²) en in dat decennium is Shakespeare er volgens de meeste kenners van zijn werk op overtuigende wijze in geslaagd los te komen van de invloed van degene die zijn vroegste output nog duidelijk bepaalde: de eind mei 1593 overleden Christopher Marlowe, wiens schaduw ontegensprekelijk over Shakespeares eerste stukken hangt. Zoals onder meer Harold Bloom niet nalaat te beklemtonen, is in *Richard III* de impact van Marlowe op Shakespeare nog duidelijk zichtbaar, onder meer in de mate waarin Shakespeares titelheld zich in de traditie van de 'stage Machiavel' bevindt die Marlowe met Barabas (het hoofdpersonage van *The Jew of Malta*) tot een eerste hoogtepunt bracht.³ Marlowes Jood is net als Richard een gewetenloze en goddeloze schurk wiens handelen in het teken staat van het beginsel dat Shakespeares tijdgenoten als de essentie van Machiavelli's werk zagen – het idee dat het doel altijd de middelen heiligt: zorg er vooral voor dat je krijgt wat je wil en maak je niet teveel zorgen over de manier waarop.⁴ Iago is toch heel andere koek: in vergelijking met het trotse genoegen waarmee Iago zijn exploten uitvoert, lijkt het plezier dat Richard uit zijn eigen slechtheid haalt dat van een kind, aldus Bloom.⁵

Bij Richard zien en weten we wat hem drijft om iedereen aan zijn wil te onderwerpen. Zijn drang om zelf koning te worden is een ambitie die hij niet kan verbergen. De motieven achter Iago's doen en laten worden in de loop van *Othello* veel minder duidelijk – de dichter Samuel Taylor Coleridge sprak aan het begin van de 19^e eeuw al van 'motiveless malignity', de kwaadaardigheid van de willekeur, zo je wil⁶ – en daarmee is hij in zijn handelen ook efficiënter. Richard is voor het publiek uiteindelijk een open boek: zijn ontboezemingen zorgen er ook voor dat we ons nog enigszins betrokken voelen bij wat hij allemaal uitspookt. Sympathie is hoe dan ook het verkeerde woord, zoals ik vorige maand al beklemtoonde, maar Richard ontlokt ons in zijn monologen wel een zekere mate aan medeplichtigheid. Ook op dat punt heeft zijn gedrag iets kinderlijks, zouden we in het spoor van Bloom kunnen zeggen: wanneer we een kind met hopen branie iets zien doen wat niet mag, kunnen we vaak moeilijk een glimlach onderdrukken, ook al weten we heel goed dat die glimlach een aanmoediging kan inhouden die allerminst op haar plaats is. Iago heeft meer momenten alleen met het publiek dan Richard, maar die zorgen er allerminst voor dat we hem ten gronde leren kennen. Wat hem drijft, blijft een mysterie, in die mate zelfs dat we volgens sommige Shakespeareanen moeten besluiten dat er *niets* is dat hem drijft – beter gezegd: dat het Niets

datgene is wat hem drijft, het besef van de nihilist die besluit dat er geen richtsnoeren bestaan die op een absolute manier kunnen duiden wat goed is en wat kwaad, wat ethisch juist en wat niet. De nihilist beslist uiteindelijk zelf wel over wat zin heeft en wat niet, al zal hij de eigen zingeving meteen ook ontkennen, volgens de logica die vervat zit in een van de eerste dingen die we Iago in Shakespeares stuk horen zeggen: 'I am not what I am' (1.1. 64).

In die ene ogenschijnlijk nonsensicale zin zit al het verschil tussen Richard en Iago vervat. 'I am not what I seem', zou die eerste zonder enige twijfel hebben gezegd.⁷ Wie zelf de aandacht trekt op het verschil tussen de persoon die men 'in werkelijkheid is' en de (tegengestelde) indruk die men wekt, wijst hoe dan ook in de richting van hoe men het best wordt ingeschat – niet op grond van de gespeelde indruk, maar op grond van iets waarvan die indruk bij wijze van tegenstelling verschilt. Van een dergelijke *via negativa* is bij Iago zelfs geen sprake meer. Achter de schijn van hoe hij zich gedraagt, lijkt er niet langer een herkenbaar 'ik' schuil te gaan. Zijn blasfemische uitspraak keert het goddelijke beginsel om ('Ik zal zijn die ik zijn zal', zegt God in Exodus (3.14)) en daarmee toont Iago zich meteen als een discipel van de duivel. Op het einde van het stuk zijn we geen stap dichterbij het mysterie van zijn diepere gronden. Zijn laatste woorden spreken wat dat betreft boekdelen: 'Demand me nothing: what you know, you know: / From this time forth I never will speak word.' (5. 2. 300-301) Iago's laatste boodschap is aan degenen die denken dat een marteling een schuldbekenenis uit hem zou kunnen halen: zoals we hem tegen die tijd hebben leren kennen, kunnen we hem voor een keer in het stuk misschien wel op zijn woord geloven.⁸

Iago reikt ons in het eerste bedrijf van *Othello* nochtans meteen twee mogelijke redenen aan die zouden kunnen verklaren waarom hij doet wat hij doet, maar de vraag is meteen: in welke mate kunnen we afgaan op wat hij zegt? De eerste reden krijgen we al te horen in de openingsscène van het stuk, waarin hij de wat domme Roderigo uiteenzet (wijsmaakt?) dat Othello hem een promotie onthield waarop hij op grond van zijn jarenlange ervaring in het Venetiaanse leger nochtans had mogen rekenen. In plaats van zijn trouwe vaandrig tot 'Lieutenant' te bevorderen, koos Othello voor ene Michael Cassio, die dan mogelijk wel kaas gegeten heeft van wiskunde en de theorie van de oorlog, maar volgens Iago op geen enkele praktische ervaring kan steunen. Deze Cassio is bovendien een Florentijn,

A fellow almost damn'd in a fair wife⁹;
That never set a squadron in the field,
Nor the division of a battle knows
More than a spinster; unless the bookish theoretic,
Wherein the togged consuls can propose
As masterly as he: mere prattle, without practise,
Is all his soldiership. (1.1. 20-25)

Een tweede mogelijk motief volgt twee scènes later. Op het einde van de lange derde scène van het eerste bedrijf (we krijgen er Othello voor het eerst te zien en te horen, wanneer hij voor de rechtbank van senatoren samen met Desdemona de liefde belijdt die hen tot elkaar heeft gebracht) vertrouwt Iago ons toe dat zijn haat voor de Moorse generaal ook gevoed

wordt door het gerucht dat Othello de lakens zou hebben gedeeld met Iago's vrouw, Emilia. Ik neem het gerucht voor waar aan, zegt Iago in een redenering waarop we straks nog terugkomen ('as if for surety'), niet omdat de externe bewijslast zo groot is, maar omdat het volgen van die overtuiging hem beter in staat stelt iets te doen met de diepgewortelde haat die hij voelt voor de goedgegelovige Moor:

I hate the Moor:
And it is thought abroad, that 'twixt my sheets
He has done my office: I know not if't be true;
But I, for mere suspicion in that kind,
Will do as if for surety. He holds me well;
The better shall my purpose work on him.
Cassio's a proper man: let me see now:
To get his place and to plume up my will
In double knavery--How, how? Let's see:--
After some time, to abuse Othello's ear
That he is too familiar with his wife.
He hath a person and a smooth dispose
To be suspected, framed to make women false.
The Moor is of a free and open nature,
That thinks men honest that but seem to be so,
And will as tenderly be led by the nose
As asses are.
I have't. It is engender'd. Hell and night
Must bring this monstrous birth to the world's light. (1.3.385-403)

Iago's monoloog komt op het einde van een scène waarin er heel wat gebeurt. De scène speelt zich zoals gezegd af op een bijeenkomst van de Venetiaanse senaat, waarop Othello zich op beschuldiging van Brabantio, Desdemona's vader en een van de vooraanstaanden van de stad, moet verdedigen tegen de klacht dat hij de jonge vrouw tegen haar wil zou hebben verleid. Ze is gevallen voor de zwarte magie die zijn vreemde soort eigen is, zegt Brabantio. Othello maakt grote indruk met zijn verdedigingsrede, waarin hij uiteenzet hoe Desdemona verliefd op hem werd toen ze de donkere krijger op vraag van Brabantio zelf¹⁰ de verhalen van zijn roemruchte oorlogsdaden hoorde vertellen. De jonge vrouw hing naar Othello's eigen zeggen aan zijn lippen en leefde mee met zijn verhaal, dat in haar het verlangen wakker maakte naar een man zoals Othello er een was. 'She loved me for the dangers I had passed', besluit Othello, 'And I loved her that she did pity them. / This only is the witchcraft I have used.' (1.3. 168-170) Wanneer Brabantio's dochter vervolgens zelf getuigt dat ze weliswaar zonder toestemming maar met haar volle verstand met de Moorse generaal in het huwelijk trad, kan haar vader niet anders dan zijn nederlaag toegeven, zij het met tegenzin. Desdemona gaat als jonge bruid mee met haar nieuwe echtgenoot naar Cyprus: op diezelfde zitting besloten de senatoren immers Othello aan het hoofd te stellen van een

Venetiaans leger dat het eiland moet beschermen tegen een Turkse vloot die het eiland bedreigt.¹¹

Brabantio staat zijn dochter af aan Othello, met een voor het verdere verloop van het stuk memorabele waarschuwing aan het adres van zijn kersverse schoonzoon: ‘Look to her, Moor, if thou hast eyes to see: / She has deceived her father, and may thee’. (1.3. 293-294). Alvast Iago knoopt deze woorden goed in zijn oren. Brabantio’s waarschuwing ligt in zekere zin ten grondslag aan het duivelse plan dat hij terstond lijkt te bedenken. Hij zal zowel Othello als Cassio strikken in een plot die draait rond de culturele vooronderstelling waarop Desdemona’s vader alludeert: de gedachte dat vrouwen veranderlijk zijn en dus ook verraderlijk, zeker jonge vrouwen die zo gek zijn om hun leven in de handen te leggen van een oudere man. Als die man bovendien nog eens tot een vreemde mensensoort behoort, een soort die al even weinig gekenmerkt wordt door de vastigheid van de rede die Venetiaanse mannen verondersteld wordt eigen te zijn, dan is het gevaar volgens Iago dubbel zo groot. Zoals hij aan Roderigo toevertrouwt op het einde van het eerste bedrijf, in een passage die bij Shakespeare niet in verzen is ingedeeld:

It cannot be that Desdemona should long continue her love to the Moor,-- put money in thy purse,--nor he his to her: it was a violent commencement, and thou shalt see an answerable sequestration:--put but money in thy purse. These Moors are changeable in their wills: fill thy purse with money:--the food that to him now is as luscious as locusts, shall be to him shortly as bitter as coloquintida.¹² She must change for youth: when she is sated with his body, she will find the error of her choice: she must have change, she must: therefore put money in thy purse. (1.3. 342-353)¹³

Iago denkt Brabantio’s waarschuwing meteen door, in een logica waarop Roderigo met de zekerheid van een gewonnen weddenschap (‘put money in thy purse’) bijgevolg moet kunnen vertrouwen: van iets wat dat zou kunnen gebeuren maakt hij iets dat niet anders kan dan gebeuren – de op stereotypie drijvende logica van de waarschijnlijkheid, waarvan Joel Altman in een recent verschenen boek over *Othello* heeft aangetoond dat hij niet alleen Shakespeares stuk ten gronde bepaalt, maar de hele cultuur waarvan dat stuk samen met de maker ervan deel uitmaakt.¹⁴ Voor Iago is iets dat op grond van overtuigende aanwijzingen vermoed kan worden potentieel al meer dan een halve werkelijkheid. Als Desdemona zich zo gemakkelijk heeft laten verleiden door de verhalen van Othello, waarom zou dan niet hetzelfde kunnen gebeuren als Cassio haar verleidt? Als Iago bovendien fysiek bewijsmateriaal kan leveren dat het vermoeden doet groeien dat wat sowieso aannemelijk kan worden gemaakt ook daadwerkelijk gebeurd is...

Het hele stuk door gaat het in *Othello* over wat Altman met John Locke de ‘twilight of probability’ noemt,¹⁵ de grote grijze schemerzone tussen feit en vermoeden, tussen

werkelijkheid en perceptie, tussen iets met absolute zekerheid weten en sterk overtuigd zijn dat iets daadwerkelijk het geval is. Zoals Altman in zijn boek aangeeft, mogen we niet vergeten dat Shakespeare in een tijd leefde waarin opvattingen over het verschil tussen feitelijkheid en waarschijnlijkheid anders waren dan vandaag het geval is. De Amerikaanse wetenschapsfilosofe Mary Poovey heeft in haar boek *A History of the Modern Fact* proberen duidelijk te maken dat moderne opvattingen over wat een feit is pas ontstaan ten gevolge van ontwikkelingen in de wetenschappen die in Shakespeares tijd nauwelijks aan de orde waren, al ging het denken van zijn tijdgenoot Sir Francis Bacon wel al in de richting van de idealen die in het moderne feit-denken centraal begonnen te staan (mathematiserbare objectiviteit, empirisch waarneembare bewijslast, waarbij het feit ook onbetwistbaar feit is los van de waarneming door wie dan ook).¹⁶ Altman verwijst niet naar Poovey, maar lijkt er evenzeer van uit te gaan dat Shakespeares cultuur inderdaad nog in een ander paradigma werkt, dat nog sterk bepaald is door traditionele, Aristoteliaanse categorieën die de contingentie van wat er allemaal kon gebeuren trachtte te begrijpen in termen van waarschijnlijkheid eerder dan feitelijkheid. Waarschijnlijk was datgene wat op grond van algemeen-geldende vooronderstellingen aan de orde was, waarbij de redenering luidde dat het particuliere geval zich gewoonlijk gedraagt volgens een universele logica. In deze specifieke situatie gaat de redenering als volgt: aangezien vrouwen het in zich hebben om te bedriegen, is het geen toeval als Desdemona ook een bedriegster blijkt te zijn. Wat Altman in zijn boek overtuigend maakt, is dat dit denken van de waarschijnlijkheid intrinsiek verbonden was met de beginselen van de retorica die ook al bij Aristoteles terug te vinden zijn – het gaat om een vorm van denken en spreken waarin het ware iets is waarvan men iemand redelijkerwijze moet kunnen overtuigen. Zoals we nog zullen zien, is Iago een meester van de overtuigende retoriek.

Het denken in termen van waarschijnlijkheid zit ook achter Iago's eerder geciteerde uitspraak dat hij het gerucht dat zijn eigen vrouw (Emilia) hem met Othello bedrogen zou hebben, zal interpreteren 'as if for surety'. Deze op het eerste gezicht wat mysterieuze frase is het vertrekpunt van Altmans meesterlijke analyse van het stuk. Iago doet volgens Altman niet zomaar alsof dat gerucht een feit is (dat zou immers veronderstellen dat hij de ware toedracht kent en dus weet dat het niet zo is); zijn 'doen alsof' slaat niet op de feiten, maar op zijn inschatting van de werkelijkheid – hij doet alsof hij zeker is, niet alsof het waar is. Hij ontwikkelt een vorm van denken, spreken en handelen die uitgaat van de sterke waarschijnlijkheid van wat hij ziet als het gebeurde. Het is zijn geloof in die waarschijnlijkheid dat hem drijft en het is het geloof van de anderen in diezelfde waarschijnlijkheid die ervoor zorgt dat hij slaagt in zijn opzet. Iago staat op dat punt dus niet alleen in het stuk. Ook de andere personages hanteren volgens Altman consistent een logica die particuliere gebeurtenissen terugbrengt tot algemeen geldende verwachtingen – in dit concrete geval: vrouwen zijn ontrouw en mannen moeten zich verzetten tegen het bedrog dat die vrouwen door de aard van hun wezen geneigd zijn te plegen.

Zowat alle personages in het stuk gaan volgens Altman uit van deze redenering, die overigens sterk geworteld zit in het christelijke denken. De tegenstelling tussen het mannelijke beginsel van de sterke geest en het zwakke vlees van de vrouw ondersteunt het

verhaal van de zondeval, waarin zowel Eva als Adam niet aan de verleiding van het vlees kunnen weerstaan. Stephen Greenblatt heeft in zijn bekende analyse van *Othello* – het onderwerp van het slothoofdstuk van zijn *Renaissance Self-fashioning from More to Shakespeare* – gewezen op het belang van de christelijke ideologie in Shakespeares tekst.¹⁷ Die wordt volgens Greenblatt vooral zichtbaar in de manier waarop in het stuk de grenzen van het christelijke denken over het huwelijk aan de orde worden gesteld. De achilleshiel van dat denken lijkt Greenblatt historisch gesproken het wezen van de menselijke seksualiteit te zijn, de dierlijke passie die binnen de institutionele limieten van het huwelijk een rechtmatige plaats moest krijgen. Het huwelijk diende de legitimatie van datgene wat buiten het huwelijk een regelrechte zonde was, de ervaring van vleeselijk genot, ‘making the beast with two backs’ (1.1. 215), zoals Iago het zo plastisch uitdrukt in de eerste scène van het stuk waarin hij Desdemona’s vader zogezegd wil waarschuwen voor het gevaar dat zijn maagdelyk-zuivere dochter loopt wanneer ze een verhouding aangaat met de van lust overlopende oudere Moor. De centrale ironie van het stuk is volgens Greenblatt dat Othello net degene is die de ambivalenties van de christelijke kijk op de seksualiteit binnen het huwelijk het duidelijkst incarneert. Iago stelt de Moor tegenover Brabantio voor als een zwarte geilaard (letterlijk een oude zwarte bok die het jonge schaapje Desdemona belaagt (‘an old black ram / Is tuppung your white ewe’ (1.1. 87-88), werpt hij Brabantio toe), maar op meer dan een plaats in het stuk wordt volgens Greenblatt duidelijk dat Othello juist erg beducht is voor het gevaar van de zondige seksualiteit, ook binnen zijn huwelijk. Greenblatt haalt wat dat betreft een passage aan uit het werk van de heilige Hiëronymus die de paradox waarover het hier gaat uitstekend samenvat: ‘an adulterer is he who is too ardent a lover of his wife’.¹⁸ Zoals Greenblatt aangeeft, blijft de gedachte tot na de Reformatie doorklinken in het christelijke denken over het huwelijk: dat moet een plaats zijn voor matiging in de liefde, niet voor extase en passie – wie zich aan die laatste gevoelens overgeeft, zondigt per definitie, of dat nu binnen of buiten het huwelijk gebeurt. Othello’s vrees, zo besluit Greenblatt, is niet alleen dat zijn vrouw hem bedriegt, maar ook dat hij zelf van zondige ontrouw verdacht kan worden als hij haar niet op de gepaste, ingetogen manier bemint die door de Kerk wordt voorgeschreven.

Othello mag dan al een buitenstaander zijn in Venetië (een vreemdeling die nooit echt Venetiaan zal zijn), hij gedraagt zich tegelijk als de vertegenwoordiger bij uitstek van de christelijke cultuur van een stad waarvan hij zich om er te kunnen slagen het denken eigen heeft moeten maken. Doordat Iago doorheeft dat Othello als het ware christelijker dan de christenen wil zijn, kan hij hem volgens Greenblatt uitermate goed bespelen en hem finaal ook ten gronde richten. In de slotscène van de naar hem genoemde tragedie bestraft Othello de vermeende ontrouw van zijn vrouw door haar in haar slaapkamer te vermoorden. Desdemona’s huwelijksbed wordt op die manier haar doodsbed en die analogie is naar Greenblatts mening geen toeval. De dood van de jonge vrouw is zijns inziens niet alleen het gevolg van Iago’s duivelse geruchtenplot, maar ook van het feit dat ze in haar echtgenoot verlangens wakker maakt waartegen Othello zich in het licht van het christelijke referentiekader waarnaar hij wil leven, denkt te moeten verzetten. Greenblatt besluit op grond van een aantal passages in Shakespeares tekst dat Desdemona zich goed bewust is van de erotische impact die ze op haar man heeft.¹⁹ Haar relatief openlijke beleving van haar seksualiteit, zo schrijft Greenblatt ‘awakens sexual anxiety in Othello, anxiety that with Iago’s

help expresses itself in quite orthodox fashion as the perception of adultery' (250) – het is die angst die Othello volgens Greenblatt tot zijn tragische ondergang leidt.

Dat Iago er in het verloop van het stuk zo gemakkelijk in slaagt Othello van Desdemona's ontrouw te overtuigen, moet inderdaad wel bijna betekenen dat de Moor al op voorhand geloofde in de grote aannemelijkheid van die mogelijkheid.²⁰ Greenblatt aarzelt niet om Iago Othello's handlanger te noemen ('with Iago's help') in het proces van zelfvernietiging dat de naar hem genoemde tragedie uittekent. Leslie Fiedler gaat wat dat betreft nog een stapje verder in zijn bespreking van het stuk in het derde hoofdstuk van *The Stranger in Shakespeare*: Iago en Othello zijn elkaars alter ego, besluit hij, 'collaborators' in een oorlog waarin het de vrouwen zijn die aan andere kant van het slagveld staan.²¹ Fiedler stelt zich de verhouding tussen Othello en Iago ook visueel voor: de eerste moet zijns inziens worden gespeeld door een blanke met een zwart gemaakt gezicht, de tweede door een zwarte met een blank gemaakt gezicht; in de slotscène kunnen beiden dan hun 'maskers' afzetten en tonen dat ze altijd al elkaars zelfbeeld zijn geweest.²²

In het vervolg van deze aflevering van Shake-Scenes wil ik in het licht van al het voorgaande iets uitvoeriger ingaan op de scène die wellicht het duidelijkst de interactie tussen Othello en Iago laat zien: de derde scène van het derde bedrijf, ook wel de 'Temptation Scene' genoemd.²³ Volgens Ernst Honigmann, groot Shakespeare-kenner en editor van de Arden-editie van de tekst gaat het om 'perhaps the most breath-taking scene in the whole of Shakespeare'.²⁴ Die uitspraak is van de orde van de genuanceerde ('perhaps') overdrijving ('most breath-taking'): ik ben het zowel met de overdrijving als de nuancering volledig eens – in een overzicht van tien onvergetelijke Shake-Scenes hoort deze scène altijd thuis.

Bij het begin van de lange scène waarover het hier verder zal gaan, zijn Othello en Iago nog niet op het toneel verschenen. Wel zien we Cassio, die een gesprek heeft met Desdemona, waarvan Emilia, Iago's vrouw en Desdemona's kamenierster, de volkomen te vertrouwen getuige is. Aanleiding van het gesprek zijn de gebeurtenissen die zich eerder afspeelden, in de derde scène van het tweede bedrijf meer bepaald, en die – hoe kan het anders? – zorgvuldig door Iago werden geënceneerd. Tijdens een feest onder soldaten ter ere van Othello's huwelijk voerde Iago Cassio eerst dronken en zorgde ervoor dat er vervolgens een gevecht ontstond tussen de luitenant en Roderigo. Door alle kabaal werd Othello gestoord in wat zijn eerste huwelijksnacht met zijn vrouw blijkt te zijn (de suggestie is dat hun liefde pas in Cyprus 'geconsumeerd' wordt (2.3. 10)). Op Othello's vraag wat er dan wel aan de hand mag zijn, slaagt Iago erin Cassio tegelijk te verdedigen en te beschuldigen ('I had rather have this tongue cut from my mouth / Than it should do offence to Michael Cassio; / Yet, I persuade myself, to speak the truth / Shall nothing wrong him.' (2.3. 217-220)), waarna Othello besluit zijn luitenant terstond te ontslaan ('But never more be officer of mine' (2.3. 245)). Nadat Othello en Desdemona zich opnieuw in hun slaapverblijf hebben teruggetrokken, raadt Iago de volkomen radeloze Cassio aan zijn zaak bij Othello's vrouw te gaan bepleiten. Desdemona zal zeker kunnen helpen, weet Iago. Ze is niet alleen de goedheid zelve ('Confess yourself freely to her; importune her help to put you in your place again: she is of so free, so kind, so apt, so blessed a disposition, she holds it a vice in her goodness not to do more than she is requested. (2.3. 312-317)), ze heeft ook haar echtgenoot volledig in haar macht.

Het gesprek dat Iago Cassio aanraadt, is datgene waarvan we het einde meemaken bij het begin van de scène waarover het hier verder gaat. Desdemona probeert Cassio gerust te stellen: ze zal bij haar echtgenoot een goed woordje doen voor de luitenant zodat hun uitstekende verhouding probleemloos kan worden hersteld. Wanneer Cassio zich bezorgd blijft tonen, verzekert Desdemona hem dat ze geen moeite zal sparen om Othello aan de loyaliteit van zijn luitenant te herinneren. De termen waarin ze dat doet, vormen een ironische voorafschaduw van haar tragische levenseind. Ze zegt speels dat ze Othello zal temmen en nog eerder zal sterven dan ze deze zaak zomaar laat passeren: Cassio zal hoe dan ook in zijn ambt worden hersteld.

Do not doubt that; before Emilia here
I give thee warrant of thy place: assure thee,
If I do vow a friendship, I'll perform it
To the last article: my lord shall never rest;
I'll watch him tame and talk him out of patience;
His bed shall seem a school, his board a shrift;
I'll intermingle every thing he does
With Cassio's suit: therefore be merry, Cassio;
For thy solicitor shall rather die
Than give thy cause away. (3.3. 19-28)

Op dat moment komen Othello en Iago op en haast Cassio zich weg, wat voor Iago een perfecte aanleiding om hem meteen verdacht te maken bij Othello. Was dat Cassio niet, vraagt die laatste zich luidop af – een van de vele passages in het stuk die ons doen vermoeden dat er iets scheelt met Othello's ogen, mogelijk een teken van zijn al iets hogere leeftijd en vanzelfsprekend ook van zijn onvermogen om de dingen te zien zoals ze zijn. Iago ruikt meteen zijn kans: ik kan me moeilijk voorstellen dat Cassio zich 'so guilty-like' uit de voeten zou maken als hij jou zag komen, werpt hij op. Desdemona vraagt Othello vervolgens zonder veel omhaal om Cassio in zijn ambt te herstellen. Wanneer Othello aangeeft dat wel te willen en zullen doen, maar niet meteen, blijft ze aandringen – ze wil weten wanneer en lijkt niet van plan zich zonder antwoord te laten wegsturen. Othello stelt haar gerust ('I will deny thee nothing' (3.3. 76 en 83)) en Desdemona laat haar man tevreden met Iago alleen. Op dat moment begint de eerste lange dialoog tussen de Moor en zijn valse vaandrig.

Meteen na het vertrek van Desdemona spreekt Othello voor de zoveelste keer in het stuk zijn grote liefde voor zijn jonge vrouw uit ('Excellent wretch! Perdition catch my soul,/ But I do love thee! and when I love thee not,/ Chaos is come again.' (3.3. 90-92). De chaos waarop hij alludeert, is diegene waarnaar Iago hongerig is. Chaos is het tegendeel van harmonie en voor liefde is in die toestand geen plaats. Voor Iago is chaos een natuurlijke habitat, een wereld waar haat domineert en mensen elkaar wantrouwen. Met Othello's uitspraak krijgt het voornemen dat de vaandrig aan het einde van de derde scène van het tweede bedrijf uitsprak vaste vorm ('I'll pour this pestilence into his ear, / That she repeals him for her body's lust; / And by how much she strives to do him good, / She shall undo her credit with the Moor. / So will I turn her virtue into pitch, / And out of her own goodness make the net / That shall enmesh them all.' (2.3. 351-357))

De twee langere gesprekken tussen Othello en Iago waaruit de derde scène van het derde bedrijf grotendeels bestaat (ze worden, zoals we nog zullen zien, van elkaar gescheiden door een voor de opbouw van de scène noodzakelijke entr'acte) tonen hoe geraffineerd Iago te werk gaat. Hij dient de mentale 'pestilence' in kleine, elkaar strak opvolgende dosissen toe tot wanneer Othello's geest volkomen vergiftigd is. In het eerste gesprek begint hij twijfel te

zaaien om zo vervolgens de jaloezie te doen ontkiemen; in het tweede overtuigt hij de Moor finaal van de feitelijkheid van wat hij Othello tijdens het eerste gesprek als een niet geheel uit te sluiten mogelijkheid voorhield. Desdemona's vermeende ontrouw doorloopt in de scène een traject dat Joel Altman met zijn eerder vermelde boek uitermate herkenbaar heeft gemaakt: in de logica die Iago naar voren schuift worden 'the putative and the actual' op een dusdanige manier aan elkaar gekoppeld dat ze identiek worden. Wat vermoed kan worden, wordt vermeend; wat vermeend wordt, krijgt al snel de status van een gemakkelijk vast te stellen feit.²⁵ Eerst kan het toch niet waar zijn, al is het altijd mogelijk; dan wordt het steeds waarschijnlijker, omdat het toch geen toeval kan zijn; ten slotte wordt het een feit dat, ook al kan het niet worden bewezen, wel waar *moet* zijn: het tegendeel zou pas verbazen.

Wist Cassio van jullie relatie, vraagt Iago bij het begin van het eerste gesprek dat hij in deze scène met Othello voert. De vraag pikt in op Desdemona's eerdere beschrijving van Cassio als diegene 'that came a-wooing with you (*Othello, jp*)' (3.3 72), wat Othello overigens bevestigt ('He did, from first to last'. (3.3. 95)). Othello wil vooral weten waarom Iago de vraag stelt, zeker wanneer de vaandrig duidelijk zijn best doet om de reden van zijn nieuwsgierigheid voor zijn overste te verbergen. Othello slaat mogelijk meteen aan het twijfelen ('Is he not honest?' (3.3. 103)), maar ook die vraag ontwijkt Iago nogal opvallend, door de woorden te herhalen die de Moor gebruikt ('Of hij eerlijk is?' 'Of ik dat denk?'). Othello verliest begrijpelijkerwijze al snel zijn geduld en zijn bezorgdheid neemt duidelijk toe²⁶:

By heaven, he echoes me,
As if there were some monster in his thought
Too hideous to be shown. Thou dost mean something:
I heard thee say even now, thou likedst not that,
When Cassio left my wife: what didst not like?
And when I told thee he was of my counsel
In my whole course of wooing, thou criedst 'Indeed!'
And didst contract and purse thy brow together,
As if thou then hadst shut up in thy brain
Some horrible conceit: if thou dost love me,
Show me thy thought. (3.3. 109-119)

Iago weet goed dat de vis intussen wel degelijk heeft gebeten, maar ook dat hij hem best nog even laat spartelen. Voor hij de leugen wil vertellen waarvan hij nu al weet dat Othello die zomaar zal geloven, wil hij eerst nog de Moor sterken in de overtuiging dat hij ('honest Iago' zoals Othello hem steeds noemt²⁷) werkelijk het beste met zijn baas voorheeft. Othello toont zich hier zoals Iago hem in zijn monoloog op het einde van het eerste bedrijf omschreef, 'of a free and open nature / That thinks men honest that but seem to be so, / And will as tenderly be led by th'nose / As asses are'. (1.3. 398-401) Het onmiddellijke vervolg van het gesprek tussen Othello en Iago gaat over dat verschil tussen wat een mens lijkt te zijn en wat hij is. Een man die eerlijk is moet ook eerlijk lijken, zegt Iago, en omgekeerd: wie het niet is moet niet doen alsof. Othello bevestigt die wijze woorden. Inderdaad, 'men should be what they seem' (3.3. 131) In dat geval, besluit Iago, denk ik dat Cassio eerlijk is. De dubbelzinnigheid van de conclusie ontgaat Othello niet: hij mag dan al goedgegelovig zijn, hij is

tegelijk intelligent en ook daarop speelt Iago perfect in. Othello mag best aanvoelen dat Iago's spreken suggestief is – meer nog, hij *moet* het aanvoelen, zodat hij er ook op kan reageren:

I prithee, speak to me as to thy thinkings,
As thou dost ruminare, and give thy worst of thoughts
The worst of words. (3.3. 134-136)

Othello vermoedt stilaan mogelijk het ergste en wil dat Iago nu eindelijk eens openlijk zegt waar het niet anders kan dan op staan. Maar Iago blijft de boot slinks afhouden. Wat als mijn gedachten verkeerd zijn, zegt hij, en ik beschuldigingen ga uit die onterecht blijken? Othello beschouwt het als een gebrek aan vriendschap wanneer Iago hem niet zou vertellen wat hij echt denkt, maar Iago besluit dat toch nog niet te doen. Het zou niet voor het eerst zijn dat ik op grond van jaloezie iemand ten onrechte verdenk, werpt hij op. Bovendien, het zou niet goed zijn voor je gemoedsrust, zegt hij aan Othello, als ik je zou vertellen wat ik denk, en evenmin zou het goed zijn voor mijn zelfbeeld. Othello begrijpt niet precies waar Iago naartoe wil, en dat verbetert niet wanneer die laatste blijft doorgaan over het grote belang van een goede reputatie. Iago speelt het meesterlijk: hij introduceert het thema van de jaloezie door die eerst op zichzelf te betrekken. Ik weet dat ik soms jaloers ben, zegt hij, en daardoor de dingen anders zie dan ze in werkelijkheid zijn. Hij gaat door op deze gedachte in een aantal verzen die tot de bekendste van het hele stuk behoren, met de waarschuwing aan Othello om zich niet te laten kapot maken door het monster van de jaloezie. Ik spreek uit ervaring, zo moeten we Iago's woorden begrijpen: soms is het beter om dingen niet te weten en in onwetendheid te leven:

O, beware, my lord, of jealousy;
It is the green-eyed monster which doth mock
The meat it feeds on; that cuckold lives in bliss
Who, certain of his fate, loves not his wronger;
But, O, what damned minutes tells he o'er
Who dotes, yet doubts, suspects, yet strongly loves! (3.3. 167-172)

Othello lijkt Iago's waarschuwing niet meteen op zichzelf van toepassing te achten. Zijn reactie op diens beroemde beschrijving van de jaloezie gaat uit van de zekerheid van Desdemona's liefde ('Not from mine own weak merits will I draw / The smallest fear or doubt of her revolt, / For she had eyes and chose me.' (3.3. 190-192)). Zijn zekerheid betreft ook zijn eigen beslistheid: twijfelen aan de liefde van Desdemona zal ik nooit doen, zegt Othello. Als er al van twijfel sprake moet zijn, zal ik wel snel zien, op grond van bewijzen, waarom ik moet twijfelen. Een bewijs zal ook duidelijk maken wat het zal zijn: liefde of jaloezie, maar nooit de twee samen:

No, Iago;
I'll see before I doubt; when I doubt, prove;
And on the proof, there is no more but this,--
Away at once with love or jealousy! (3.3. 192-195)

Voor Iago zijn Othello's woorden vanzelfsprekend een aanmoediging om met bewijzen van Desdemona's ontrouw aan te komen, maar hij wacht daar nog even mee. De bewijzen komen later, in het tweede gesprek met Othello dat later in deze scène volgt. Op dit moment in het stuk heeft hij weliswaar nog geen bewijs, maar hij heeft het ook nog niet nodig. In deze fase van de scène moet hij Othello's jaloezie immers eerst nog wat verder laten kiemen. Als het zo zit, repliceert hij, dan kan ik met een iets geruster gemoed en 'with franker spirit' daadwerkelijk zeggen wat ik denk:

I speak not yet of proof.
Look to your wife; observe her well with Cassio;
Wear your eye thus, not jealous nor secure:
I would not have your free and noble nature,
Out of self-bounty, be abused; look to't:
I know our country disposition well;
In Venice they do let heaven see the pranks
They dare not show their husbands; their best conscience
Is not to leave't undone, but keep't unknown. (3.3. 199-207)

Feitelijk bewijs brengt Iago nog niet, maar de grond van de waarschijnlijkheid die zijn 'bewijs' moet gaan funderen, wordt hier duidelijk wel al in de verf gezet. Ik ken de Venetiaanse vrouwen, zegt hij, en de implicatie is natuurlijk dat hij ze beter kent dan de vreemdeling die Othello altijd zal blijven ooit zal doen. Ze maken allemaal hoorndragers van hun mannen, zo suggereert hij. Hun valse geweten zet hen ertoe aan om hun ontrouw te verbergen veeleer dan om die achterwege te laten. Van deze algemene regel kan Desdemona even goed als elke andere Venetiaanse vrouw een voorbeeld zijn, zo impliceert de logica van Iago's redenering. Vergeet ten slotte niet, zo voegt hij eraan toe, 'She did deceive her father, marrying you / And when she seem'd to shake and fear your looks, / She loved them most. (3.3. 209-211). De implicatie van die laatste woorden is dat Desdemona zich in haar keuze voor Othello heeft laten leiden door passie en verlangens, niet door het redelijke perspectief dat haar vader haar had willen zien volgen.

Iago stelt nu duidelijk vast dat zijn woorden Othello beginnen te raken ('I see this hath a little dashed your spirits (3.3. 218)). Wanneer Othello dat ontkent, moedigt hij de Moor aan zijn waarschuwing niet groter te maken dan ze is ('I am to pray you not to strain my speech / To grosser issues nor to larger reach / Than to suspicion.' (3.3. 222-224)): conclusies moet hij nog niet trekken, hij moet gewoon op zijn hoede zijn. Maar natuurlijk is Othello intussen al conclusies aan het trekken: ik denk niet dat mijn vrouw iets anders is dan eerlijk, zegt hij, maar toch... ('And yet how nature, erring from itself' (3.3. 231)) Iago maakt de redenering die hij in Othello's geest heeft doen groeien meteen af: ze heeft inderdaad een aantal huwelijken laten staan met mannen van haar soort en stand, en dat soort huwelijk aan te gaan ware natuurlijk geweest. Maar ze heeft haar eigen wil gevolgd, 'a will most rank' (3.3. 236), een wil die rebelleert en datgene doet wat de goede orde kan schaden.

Othello vraagt Iago op dat moment hem alleen te laten, maar de vaandrig geeft niet meteen thuis. Als we ons de scène visualiseren, dan maakt hij wellicht aanstalten om te vertrekken, maar hij hoort Othello zich luidop afvragen waarom hij toch getrouwd is, en hij blijft staan:

Why did I marry? This honest creature doubtless
Sees and knows more, much more, than he unfolds. (3.3. 246-247)

Iago staat nog op scène en komt op dat moment terug met een laatste advies voor de Moor: hou Cassio een tijdje van je vrouw weg en sla haar goed gade. Als ze zich de moeite getroost om zijn gezelschap op te zoeken, dan weet je hoe laat het is. Wacht geduldig af en probeer alles wat ik je zei te zien als het product van mijn angst, niet van de jouwe ('Let me be thought too busy in my fears / -- As worthy cause I have to fear I am-' (3.3. 257-258)) Wanneer Iago het toneel eindelijk heeft verlaten, zien we duidelijk de impact van zijn woorden op Othello. In de monoloog die volgt hoeft hij voor niemand nog zijn gevoelens te verbergen. Zijn conclusie klinkt finaal:

She's gone. I am abused; and my relief
Must be to loathe her. O curse of marriage,
That we can call these delicate creatures ours,
And not their appetites! (3.3. 271-274)

De onderliggende redenering waarop Iago's verdachtmaking steunde, heeft duidelijk wortel geschoten in Othello's geest: vrouwen zijn oncontroleerbaar; we kunnen dan wel denken dat ze van ons zijn, maar op hun veranderlijke verlangens hebben we hoe dan ook geen greep. Als om die mysterieuze macht van de vrouw op de man te illustreren lijkt Othello's gemoed volkomen om te slaan wanneer hij zijn geliefde ziet opkomen: 'If she be false, O, then heaven mocks itself! / I'll not believe't.' (3.3. 282-283)

Met Desdemona's verschijning op het toneel zijn we aan dat deel van de scène toegekomen dat ik hiervoor als entr'acte omschreef. Tussen de twee dialogen die Othello en Iago in de Temptation Scene met elkaar voeren heeft Shakespeare een korte handeling geplaatst die dramatisch gesproken nodig is om het tweede deel van de lange scène mogelijk te maken. Om kort te gaan: Othello zegt dat hij zich niet goed voelt en Desdemona haalt een zakdoek boven waarmee ze zijn hoofdpijn wil verlichten. Het met een aardbeienmotief geborduurde kleinood is een oude liefdesgift waaraan het koppel veel belang hecht. Othello kreeg de zakdoek ooit van zijn moeder, die hem op haar beurt kreeg van een Egyptische vrouw (3.4. 57). Het ding heeft een grote symbolische waarde: het was het eerste cadeau dat Othello ooit aan zijn vrouw gaf – zoals de zakdoek de blijvende liefde van Othello's moeder voor zijn vader garandeerde, zo ook moet hij de trouw van Desdemona begeleiden. Wanneer Othello en Desdemona de scène verlaten, lijkt die laatste zonder dat ze het merkt de zakdoek te verliezen, een in de feiten onbelangrijke gebeurtenis, maar dramatisch en symbolisch vanzelfsprekend sterk geladen. (3.3. 291) Emilia raapt de zakdoek op en neemt zich voor die aan Iago te geven. Haar echtgenoot heeft haar blijkaar al vaker gevraagd het kleinood te

ontvreemden. Iago komt vervolgens op en Emilia geeft hem de liefdesgift. Ze weet naar eigen zeggen niet wat hij ermee wil doen, maar als ze eenmaal weg is ontvouwt Iago ons zijn plannen in een monoloog:

I will in Cassio's lodging lose this napkin,
And let him find it. Trifles light as air
Are to the jealous confirmations strong
As proofs of holy writ: this may do something. (3.3. 324-327)

Anders gezegd: de zakdoek zal de bevestiging worden die Othello's jaloerse geest een stap verder kan brengen: van het vermoeden van Desdemona's ontrouw naar de zekerheid dat er tussen zijn geliefde en zijn luitenant iets gaande is dat enkel als een vorm van verraad kan worden gezien. Iago' heeft intussen begrepen dat zijn verzonnen verhaal over Desdemona's mogelijke ontrouw zijn effect heeft gehad ('The Moor already changes with my poison: / Dangerous conceits are, in their natures, poisons, / Which at the first are scarce found to distaste, / But with a little act upon the blood / Burn like the mines of Sulphur.' (328-332)). Het is thans tijd voor het tweede gesprek tussen de beide protagonisten van het stuk, de tweede ronde in deze lange Temptation Scene als het ware.

Othello is duidelijk in een andere gemoedstoestand dan tijdens het eerste gesprek. De relatieve gerustheid van voorheen heeft intussen plaats gemaakt voor iets wat niet anders dan paniek kan zijn. Het groenogige monster van de jaloezie heeft hem stevig te pakken. Iago's verhaal heeft hem van zijn rust beroofd, zo zegt hij , en de gedachte dat zijn vrouw hem met Cassio bedriegt en die Iago in zijn hoofd heeft geplant, voelt aan als een marteling ('Thou hast set me on the rack!' (3.3. 338)). Othello is intussen behoorlijk kwaad op Iago en zowel in de productie die Trevor Nunn in 1990 voor de Royal Shakespeare Company van het stuk maakte als in Oliver Parkers film (1995) leidde dat tot een gevecht tussen de twee protagonisten van het stuk. Bij Nunn had Willard White Ian McKellen stevig bij de keel in dit deel van de scène, terwijl in Parkers film Laurence Fishburne Kenneth Branagh bijna verdronk.²⁸ Veel liever had Othello dit alles niet geweten, en uit de manier waarop hij de ontrouw van zijn vrouw als een vaststaand gegeven voorstelt, blijkt eens te meer de effectiviteit van Iago's gif :

What sense had I of her stol'n hours of lust?
I saw't not, thought it not, it harm'd not me:
I slept the next night well, was free and merry;
I found not Cassio's kisses on her lips:
He that is robb'd, not wanting what is stol'n,
Let him not know't, and he's not robb'd at all. (3.3. 341-346)

Nu hij vermoedt wat hij vermoedt en weet wat hij weet, is Othello naar eigen zeggen alles kwijt, en wel voorgoed – de rust van zijn gemoed, de ambitie die het fundament van zijn persoonlijkheid is, zijn zin om oorlog te voeren, zijn hele professionele reden van bestaan:

O, now, for ever
Farewell the tranquil mind! farewell content!

Farewell the plumed troop, and the big wars,
That make ambition virtue! O, farewell!
Farewell the neighing steed, and the shrill trump,
The spirit-stirring drum, the ear-piercing fife,
The royal banner, and all quality,
Pride, pomp and circumstance of glorious war!
And, O you mortal engines, whose rude throats
The immortal Jove's dead clamours counterfeit,
Farewell! Othello's occupation's gone! (3.3. 350-360)

Het is opvallend, maar allerm minst toevallig, dat Othello zijn eigen bestaan fundeert in de militaire functie die hij heeft en de daarbij horende rol die hij speelt. Zijn functie zorgt ervoor dat hij kan zijn wie hij is. Desdemona's liefde heeft hij te danken aan de oorlogsverhalen waaraan hij haar en zijn vader deelgenoot maakte, zo weten we uit het verhaal dat hij in het eerste bedrijf vertelt over hun eerste ontmoetingen. Zoals ik al eerder aangaf, was het zijn verslag van zijn oorlogsavonturen die de vonk tussen hen beiden deed overslaan: 'She loved me for the dangers I had passed / And I loved her that she did pity them.' (1.3. 168-169) De koppeling tussen de militaire eer en zijn liefde is in het hoofd van Othello duidelijk: met het verlies van zijn geliefde verdwijnt ook de zelfzekerheid die hem in staat stelt de generaal te zijn die hij is. Met twijfel kan die generaal zichzelf niet zijn. Om die reden eist hij van Iago wat die laatste hem maar wat graag wil geven: bewijzen, zichtbare tekenen die Othello uit het moeras van zijn gedachten kunnen trekken.

Villain, be sure thou prove my love a whore,
Be sure of it; give me the ocular proof:
(...)
Make me to see't; or, at the least, so prove it,
That the probation bear no hinge nor loop
To hang a doubt on; or woe upon thy life! (3.3. 362-369)

Voor James Earl Jones, de zwarte Amerikaanse acteur die de titelrol van Shakespeares tragedie verschillende keren speelde, is dat eerste vers het meest cruciale van het hele stuk.²⁹ Othello is vanaf nu niet langer de nobele Moor, zoals hij wel eens wordt genoemd. Iago is erin geslaagd de zucht naar oorlog en geweld die hoe dan ook in Othello's karakter zit ook binnen de context van zijn persoonlijke leven naar boven te halen. Deze Othello zal alles geloven wat Iago hem wijsmaakt. Iago heeft intussen het 'bewijs' waar Othello om vraagt, dat weten wij maar al te goed, maar hij houdt het nog heel even in zijn broekzak, bij wijze van spreken. Eerst wil hij een zoveelste teken geven waaruit de goedgelovige Moor moet opmaken dat zijn vaandrig te goeder trouw is. Wat heb ik toch gedaan, vraagt hij zich luidop gespeeld af, en hij vraagt de hemel om vergiffenis. Ik heb me door mijn eerlijkheid laten leiden, zegt hij, en op die manier onrecht begaan. Daarom zal ik van nu af aan mijn eerlijkheid laten vallen ('Take note, take note, O world, / To be direct and honest is not safe. / I thank you for this profit; and from hence / I'll love no friend, sith love breeds such offence.' (3.3. 380-383)). We kennen

Othello (en Shakespeare) intussen goed genoeg om te weten dat die eerste Iago zal aanmoedigen om zijn eerlijkheid tot het einde toe vol te houden, en dat is precies wat Iago hem wil horen zeggen. Ik weet het niet meer, zegt Othello: mijn gedachten gaan alle kanten op en enkel een duidelijk bewijs kan me helpen opnieuw tot mezelf te komen:

By the world,
I think my wife be honest and think she is not;
I think that thou art just and think thou art not.
I'll have some proof. Her name, that was as fresh
As Dian's visage, is now begrimed and black
As mine own face.(3.3. 386-391)

Uit die laatste verzen spreekt duidelijk de zelfhaat waardoor Othello wordt getekend: zijn eigen zwarte huid ziet hij hier als de veruitwendiging van morele onzuiverheid. De pure Desdemona is zwart geworden. Iago komt nog steeds niet met zijn bewijs op de proppen: hij wil er eerst voor zorgen dat Othello dat bewijs ook als dusdanig zal ervaren. Zijn volgende vraag aan Othello getuigt van de extreme wreedheid die hem hoe dan ook eigen is. Wat ga je als zichtbaar bewijs beschouwen, vraagt hij aan Othello: je wil ze toch niet voor je eigen ogen seks zien hebben?

Would you, the supervisor, grossly gape on--
Behold her topp'd?
(...)
It is impossible you should see this,
Were they as prime as goats, as hot as monkeys,
As salt as wolves in pride, and fools as gross
As ignorance made drunk. (3.3. 398-408)

Dat soort 'ocular proof' kan ik je niet geven, besluit Iago, maar wel het soort bewijs dat men in de rechtspraak 'indirect' noemt ('circumstantial evidence'), maar waarvan Iago zegt dat het toch rechtstreeks toegang geeft 'to the door of truth' (3.3. 410). Iago heeft naast het verhaal van de zakdoek waarop de toeschouwers al een hele tijd zitten te wachten, nog een ander bewijs verzonnen. 's Nachts hoorde hij naar eigen zeggen Cassio in zijn droom zijn liefde voor Desdemona belijden en zijn haat voor de Moor. Ze lagen samen in het slaapvertrek van de soldaten en toen speelde zich het volgende af:

I lay with Cassio lately;³⁰
And, being troubled with a raging tooth,
I could not sleep.
There are a kind of men so loose of soul,
That in their sleeps will mutter their affairs:
One of this kind is Cassio:
In sleep I heard him say 'Sweet Desdemona,
Let us be wary, let us hide our loves;'

And then, sir, would he gripe and wring my hand,
Cry 'O sweet creature!' and then kiss me hard,
As if he pluck'd up kisses by the roots
That grew upon my lips: then laid his leg
Over my thigh, and sigh'd, and kiss'd; and then
Cried 'Cursed fate that gave thee to the Moor!' (3.3. 416-428)

Othello wil Desdemona al meteen vermoorden ('I'll tear her all to pieces.' (3.3. 434)), maar Iago sputtert nog een laatste keer tegen: het was maar een droom, zegt hij, en voor hetzelfde geld is Desdemona niet degene die ontrouw is ('we see nothing done / She may be honest yet' (3.3. 435-436)). En dan begint hij over de zakdoek, het ding dat het ultieme, zichtbare bewijs kan leveren van datgene waarvan Othello intussen al volkomen overtuigd is. Heeft je vrouw niet zo'n zakdoek met aardbeien op geborduurd, vraagt Iago langs zijn neus weg. Ik zag er Cassio vandaag nog zijn mond mee afvegen, zegt de valse vaandrig en hij besluit in Othello's plaats dat daarmee het bewijs wel degelijk geleverd is: 'It speaks against her with the other proofs'. (3.3. 444)

Othello is intussen volkomen overstag gegaan. Hij knielt neer en zweert wraak: Cassio moet eraan geloven. Vooraleer Othello kan opstaan, knielt Iago naast hem neer (McKellen neemt Willard Whites hand vast in de productie van Nunn) en zweert de Moor de trouw die Cassio hem blijkbaar niet kon geven – wat Othello van hem verlangt, zal hij doen ('Witness, you ever-burning lights above, / You elements that clip us round about, / Witness that here Iago doth give up / The execution of his wit, hands, heart, / To wrong'd Othello's service.' (3.3. 466-470) Othello draagt Iago op Cassio binnen de drie dagen uit de weg te ruimen. Iago accepteert de opdracht ('My friend is dead; / 'tis done at your request' (3.3. 476-477a), maar vraagt zich luidop af of Othello Desdemona zal laten leven ('But let her live.' (3.3. 477b) – McKellen spreekt de zin uit als een vraag, wat denk ik een goede ingeving is). De Moor heeft intussen het besluit genomen dat hij in het slotbedrijf tot uitvoer zal brengen: Desdemona moet gedood worden, alleen weet hij nog niet precies hoe hij dat zal doen:

Damn her, lewd minx! O, damn her!
Come, go with me apart; I will withdraw,
To furnish me with some swift means of death
For the fair devil. Now art thou my lieutenant. (3.3. 478-481)

Iago heeft wat hij wou: 'I am your own for ever', zo rondt hij deze lange scène af (3.3. 482). De plaats van Cassio is nu de zijne, maar wellicht belangrijker: hij heeft omstandig en overtuigend kunnen bewijzen dat hij macht heeft en dat hij op grond van zijn eigen intelligentie kan bereiken wat hij wil. Hij heeft zijn zin kunnen doen en zijn zin ook gekregen. Voor A.C. Bradley zit het mysterie van Iago's persoonlijkheid in een van de verzen uit de monoloog waarmee hij in de slotscène van het eerste bedrijf zijn plannen aan het publiek ontvouwt: 'to plume up my will / In double knavery' (1.3. 392-393), zo omschrijft hij wat hij wil doen. Mijn Arden-editie geeft aan dat het 'uncertain' is, wat dat precies betekent,³¹ maar maakt tegelijk de associatie met het tonen van de pluimen als een teken van trots. Iago's doen

en laten drijft volgens Bradley op een gevoel van superioriteit: hij geniet niet van zijn daden omdat hij een bijna metafysische hang naar het kwaad zou hebben, maar omdat die daden zijn gevoel van eigenwaarde bevestigen en doen toenemen. In die zin is hij een verpersoonlijking van een van de meest perverse vormen van het kwaad: de kwaadaardigheid van de willekeur, kwaad dat zonder diepere reden is, maar enkel en alleen gebeurt omdat iemand het wil. 'I am not what I am', zegt Iago in een vaak geciteerd vers waar ik het eerder al over had. Die uitspraak is van de orde van de paradox van de Kretenzische leugenaar die zegt dat hij nooit de waarheid spreekt. Waarom doet Iago wat hij doet? Omdat hij Iago is.

¹ 'Ensign' is het woord dat Shakespeare gebruikt, degene die het insigne (de vlag) draagt.

² Ernst Honigmann, de editor van de Arden-tekst die ik bij de voorbereiding van deze aflevering gebruikte, opteert voor 1602 en houdt de mogelijkheid open dat Shakespeare al in het najaar van 1601 aan het stuk werkte 344-350. Deze datering plaatst *Othello* meteen na *Hamlet*. E.A.J. Honigmann (ed.), *Othello*, Arden Third Series, London: Bloomsbury, 2009, 1 en 344-350. In zijn recente boek over de banden tussen het vroegmoderne Engeland en de wereld van de Islam gaat Jeremy Brotton uitvoerig in op een historische gebeurtenis uit 1600 die wel vaker in verband wordt gebracht met *Othello*, het bezoek van de Marrokaanse ambassadeur Abd al-Wahid bin Masoud bin Muhammad al-Annuri aan koningin Elizabeth. De ambassadeur zou Shakespeare geïnspireerd tot de portrettering van zijn titelheld. Jeremy Brotton, *This Orient Isle. Elizabethan England and the Islamic World*, London: Allen Lane, 2016, 267-297.

³ Harold Bloom, *Shakespeare. The Invention of the Human*, London: Fourth Estate, 1999, 64.

⁴ Over Shakespeare en Machiavelli is veel geschreven. Zie onder meer John Roe, *Shakespeare and Machiavelli*, Cambridge: Boydell and Brewer, 2002 en Hugh Grady, *Shakespeare, Machiavelli, and Montaigne: Power and Subjectivity from Richard II to Hamlet*, Oxford: Oxford University Press, 2002. Over Iago als 'Machiavel' zie 'Iago Revisited', in: Alfred Harbage (ed.), *Shakespeare. The Tragedies. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1964, 85-92, vooral 86-87. Deze tekst maakt deel uit van Spivack, *Shakespeare and the Allegory of Evil*, New York: Columbia University Press, 1958.

⁵ Bloom, *The Invention of the Human*, 435.

⁶ Zie Terence Hawkes (ed.), *Coleridge on Shakespeare*, Harmondsworth: Penguin Books, 1969, 190. Coleridges tijdgenoot William Hazlitt wijst ook op de onverschilligheid van Iago: 'Iago is to be sure an extreme instance (...) of diseased intellectual activity, with the most perfect indifference to moral good or evil, or rather with a decided preference of the latter, because it falls more readily in with his favorite propensity, gives greater zest to his thoughts and scope to his actions. He is quite or nearly indifferent to his own fate as to that of others; he runs all risks for a trifling and doubtful advantage; and is himself the dupe and victim of ruling passion — an insatiable craving after action of the most difficult and dangerous kind.' In Jonathan Bate (ed.), *The Romantics on Shakespeare*, London: Penguin Books, 1992, 492. Harold Bloom gebruikt de (bredere) passage als motto bij zijn bespreking van *Othello* in *The Invention of the Human*, 432-433.

⁷ Voor Bradley is het verschil tussen Richard en Iago dat tussen 'a man of strong feelings and passions' en een die 'decidedly cold by temperament is'. Voor Bradley is Iago een wezen dat zichzelf in alle omstandigheden perfect onder controle heeft. A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy. Lectures on Hamlet, Othello, King Lear and Macbeth*, London: Penguin Books, 1991, 203.

⁸ De gevangen genomen Iago (Micheál MacLiammóir) is degene die we aan het begin van Orson Welles' bekende verfilming (1951, Gouden Palm in Cannes 1952) zien: vanuit een ijzeren kooi slaat hij de lijkstoet van Othello en Desdemona gade. Over Welles film zie ook zijn *Filming Othello* (1978), via YouTube te bekijken op <https://www.youtube.com/watch?v=fvqeQt8aLnU>. Van de oorspronkelijke film kwam in 1992 een gerestaureerde versie uit van de hand van Welles' dochter Elizabeth.

⁹ Dit vers roept veel vragen op, aangezien later in het stuk blijkt dat Cassio niet getrouwd is. Leslie Fiedler leest het als 'damned by a weakness for fair wives'. (Fiedler, *The Stranger in Shakespeare*, St. Albans: Paladin, 1974, 158) 'Unexplained' zegt mijn Arden-editie en Honigmann voegt eraan toe dat het mogelijk een vers is dat Shakespeare weghaalde. (Honigmann (ed.), *Othello*, 116.)

¹⁰ De suggestie is dat Othello en Brabantio leeftijdsgenoten zijn, mogelijk vrienden zelfs, en dat Desdemona dus een heel stuk jonger is dan de Moor.

¹¹ De vierde oorlog tussen de Ottomanen en Venetië (1570-1573) leidde tot de verovering van Cyprus door de Turken. Of Shakespeare specifiek aan die gebeurtenissen dacht, is onduidelijk.

¹² Volgens Wikipedia is de kolokwint, ook wel ‘kwintappel, bitterappel of wijnstok van Sodom genoemd’, ‘een woestijnplant die algemeen voorkomt in het Middellandse Zeegebied en het Midden-Oosten’. De vrucht werd in Shakespeares tijd als purgatief gebruikt volgens mijn Arden-editie (158).

¹³ Diezelfde redenering komt nog terug op 2.1. 219-233 (proza-passage, ik volg de nummering van de Arden-editie) waarin Iago tot Roderigo zegt: ‘Mark me with what violence she first loved the Moor, but for bragging and telling her fantastical lies: and will she love him still for prating? let not thy discreet heart think it. Her eye must be fed; and what delight shall she have to look on the devil? When the blood is made dull with the act of sport, there should be, again to inflame it and to give satiety a fresh appetite, loveliness in favour, sympathy in years, manners and beauties; all which the Moor is defective in: now, for want of these required conveniences, her delicate tenderness will find itself abused, begin to heave the gorge, disrelish and abhor the Moor; very nature will instruct her in it and compel her to some second choice.’

¹⁴ Joel Altman, *The Improbability of Othello. Rhetorical Anthropology and Shakespearean Selfhood*, Chicago and London: University of Chicago Press, 2010. Het boek van Altman is nu al een klassieker die in geen enkele analyse van *Othello* mag ontbreken.

¹⁵ Altman, *The Improbability of Othello*, 1.

¹⁶ Mary Poovey, *A History of the Modern Fact. Problems of Knowledge in the Sciences of Wealth and Society*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1998.

¹⁷ Stephen Greenblatt, ‘The Improvisation of Power’, in: id., *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1980, 222-254.

¹⁸ Geciteerd in Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare*, 248.

¹⁹ In de film van Orson Welles is dat minder aan de orde dan in de RSC-productie van Trevor Nunn en in de film van Oliver Parker. Bij Nunn wordt in de manier waarop Imogen Stubbs Desdemona speelt het leeftijdsverschil tussen Othello en zijn geliefde sterk beklemtoond. In de film van Parker is Irène Jacob een sensuele Desdemona die haar vrouwelijkheid sterk prononceert.

²⁰ Greenblatt drukt het uit in termen die sterk aan Altman doen denken: ‘[Iago] does not need a profound or even reasonably accurate understanding of his victims; he would rather deal in probable impossibilities than in improbable possibilities. And it is eminently probable that a young, beautiful Venetian gentlewoman would tire of her old, outlandish husband and turn instead to the handsome, young lieutenant: it is, after all, one of the master plots of comedy.’ (*Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare*, 234.)

²¹ Leslie A. Fiedler, ‘The Moor as Stranger: or, ‘Almost damned in a fair wife...’, in: id., *The Stranger in Shakespeare*, 117-164, citeert op 133. Schlegel noemt Iago Othello’s ‘evil genius’, terwijl hij Desdemona als diens ‘good angel’ typeert: in Bate (ed.), *The Romantics on Shakespeare*, 480.

²² Fiedler, *The Stranger in Shakespeare*, 161. Zie ook aldaar 126 en 155. Ik heb de raciale problematiek in mijn bespreking niet echt centraal geplaatst. Daarover zijn talrijke publicaties te vinden. Zie bijvoorbeeld G.K. Hunter, ‘*Othello* and Colour Prejudice’, *Proceedings of the British Academy*, 53, 1967, 139-163; Karen Newman, ‘“And wash the Ethiop white”: Femininity and the Monstrous in *Othello*’, in: Jean E. Howard and Marion O’Connor (eds.), *Shakespeare Reproduced: The Text in History and Ideology*, London; Methuen, 1987, 141-162; Kim F. Hall, ‘*Othello* and the Problem of Blackness’, in: Richard Dutton and Jean E. Howard (eds.), *A Companion to Shakespeare’s Works. Vol. 1: The Tragedies*, Oxford: Blackwell, 2003, 357-374. Voor een krachtig persoonlijk essay over wat de donkere huid van Othello voor hem als lezer en toeschouwer betekende, zie Ben Okri, ‘Leaping out of Shakespeare’s Terror. Five Meditations on *Othello*’, in: id., *A Way of Being Free*, London: Head of Zeus, 2014 (oorspr. 1997), 58-70. Stephen Marche heeft het uitvoerig over de zwarte acteur Paul Robeson die met zijn memorabele vertolking van de titelrol zijn impact had op de Civil Rights Movement in de VS. Stephen Marche, ‘The Fortunes of the Moor’, in: id., *How Shakespeare Changed Everything*, New York: Harper, 2001, 1-21.

²³ Kenneth Burke gaat ook uitvoerig in op de scene in ‘*Othello: An Essay to Illustrate a Method*’ (1951), in: Scott L. Newstok (ed.), *Kenneth Burke on Shakespeare*, West Lafayette: Parlor Press, 2007, 65-100, vooral 87-93.

²⁴ Honigsmann (ed.), *Othello*, 37. Op pagina 1 noemt hij het ‘the most powerful scene in any of his plays’.

²⁵ Altman, *The Improbability of Othello*, 92.

²⁶ In de RSC-productie van Trevor Nunn is dat niet het geval: Willard White is gedurende de hele eerste conversatie tussen hem Ian McKellen niet zichtbaar van zijn stuk te brengen.

²⁷ Voor een analyse van deze sleutelterm in Shakespeares stuk zie William Empson, ‘Honest in *Othello*’, in: id., *The Structure of Complex Words*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1967, 218-249. Zie ook Paul A. Jorgensen, ‘Honesty in *Othello*’, *Studies in Philology*, 47, 4, 1950, 557-567.

²⁸ Bij Parker heeft Othello tussen de twee conversaties met Iago in deze scène een visioen van Desdemona met Cassio in zijn eigen huwelijksbed.

²⁹ James Earl Jones, 'The Sun God', in: Susannah Carson (ed.), *Shakespeare & Me. 38 Great Writers, Actors, and Directors on what the Bard means to them – and us*, London: Oneworld Publications, 2013, 104-140, deze referentie op 125-126.

³⁰ Sommigen (scholars zowel als regisseurs en acteurs) grijpen deze zin aan om in de verhouding tussen Iago en Cassio en Iago en Othello een latente homoseksuele spanning te zien. Een voorbeeld daarvan was de productie uit 1938 waarin Laurence Olivier Iago speelde (met Ralph Richardson als Othello). Zie daarover Stanley Wells, *Shakespeare, Seks, & Love*, Oxford: Oxford University Press, 2010, 176-177.. Zie ook de passages over *Othello* in Bruce Smith, *Homosexual Desire in Shakespeare's England. A Cultural Poetics*, Chicago & London: University of Chicago Press, 1991.

³¹ Honigmann (ed.), *Othello*, 160.