

PETER SHAFFERS AMADEUS : MIDDELMAAT VERSUS GENIE

Martin DESLOOVERE

If I believed in God, I would want to take my revenge on him for having made me capable of disappointment. I wonder by the way (...) how one would revenge oneself on God. I suppose Christians would say by hurting his son.

Graham Greene, *Doctor Fischer*

1. Peter Shaffer, een beknopte biografie

Hoewel Peter Shaffer (Liverpool, 1929) al een hele tijd bedrijvig is als auteur, is er behalve de degelijke studie van Dennis A. Klein¹ zeer weinig over hem en zijn werk verschenen. Nadat hij samen met zijn tweelingbroer Antony enkele detectiveromans had gepubliceerd, begon hij voor radio en televisie te schrijven. Hij debuteerde voor het toneel in 1958 met *Five Finger Exercise*, dat onmiddellijk een enorm succes werd en twee jaar op de affiche bleef in Londen. Pas vier jaar later liet Shaffer opnieuw van zich horen met de eenakters *The Private Ear* en *The Public Eye*. Ondertussen had hij wel gewerkt aan *The Royal Hunt of the Sun*, een totaalspektakel over de verovering van Peru door Francisco Pizarro, dat in 1964 na enige verwickelingen werd gecreëerd tijdens het Chichester Festival.

De eenakters *Black Comedy* (1965) en *White Lies* werden in 1967 samen vertoond. In het schitterende *Black Comedy* worden licht en duisternis omgewisseld. Het stuk begint in het donker, maar de personages doen alsof de scène verlicht is. Na enkele ogenblikken is er echter een "kortsluiting": de spelers zijn ervan overtuigd dat rondom hen duisternis heerst, terwijl op het toneel de spots branden. *White Lies* is ongetwijfeld het zwakste werk van Shaffer; zelf heeft hij het tot driemaal toe herschreven. Het avondvullende *The Battle of Shrivings* werd in 1970 in Londen geënceneerd. Het is tegelijk een filosofisch praatstuk over de confrontatie van een beroemd pacifist met een afvallige leerling en een "domestic trage-

dy" over huwelijksproblemen. *Shrivings* (1973), een door de auteur herwerkte versie, werd ondanks de interessante thematiek tot op heden niet opgevoerd.

Reeds in *The Battle of Shrivings* was de invloed van de psycholoog R.D. Laing merkbaar. In de zomer van 1973 publiceerde Shaffer het op ware gebeurtenissen gebaseerde *Equus*. Deze tragedie van een emotioneel gestoorde jongeman die zich bijzonder agressief gedraagt tegenover paarden, werd in 1977 door Sydney Lumet verfilmd. Shaffer schreef het scenario, maar het resultaat bevredigde hem niet helemaal. Vandaar dat hij aanvankelijk terughoudend reageerde toen Milos Forman hem na de Londense première van *Amadeus* (1979) vroeg of hij het stuk voor de film mocht bewerken². Uiteindelijk stemde Shaffer toe. Hij werkte actief mee aan de lange en intensieve voorbereiding. Het zou ongetwijfeld boeiend zijn om het oorspronkelijke stuk en het (voorlopig onuitgegeven) scenario te vergelijken. Dit artikel³ blijft evenwel beperkt tot een analyse van de toneeltekst.

2. "Amadeus" : de historische achtergrond

Bij het lezen of zien van *Amadeus* wordt gauw duidelijk dat Shaffer niet de bedoeling had een mooi chronologische biografie van Mozart of Salieri te schrijven. De geruchten over Mozarts vroegtijdige dood waren zijn uitgangspunt. Binnen dat kader plaatste hij geselecteerde historische feiten, indien nodig lichtjes gecomprimeerd en/of aangepast. Het stuk begint "in the smallest hours of dark November, eighteen hundred and twenty-three" (p. 18)⁴, enkele uren vooraleer Salieri zelfmoord zal proberen te plegen. Dit laatste is historisch juist, maar het is bij een poging gebleven : Salieri zou pas anderhalf jaar later sterven, in mei 1825. Vijftig jaar lang was hij in dienst geweest van het Weense hof.

Antonio Salieri, zoon van een Lombardisch koopman, had van jongs af een passie voor muziek. In 1776 kwam hij via Venetië in Wenen terecht, waar hij geïntroduceerd werd aan het hof van Jozef II en leerling werd van de invloedrijke Gluck. Acht jaar later werd hij aangesteld als hofcomponist en dirigent van de Italiaanse opera. Salieri, een imposant en verfijnd man, huwde in 1775 Theresa Helferstorfer. In de jaren tachtig van de achttiende

eeuw componeerde hij een aanzienlijk aantal opera's, waarvan enkel *Les Danaïdes*, *Tarari* en *Palmira* succes kenden. Salieri volgde Kapellmeister Bonno op in 1788. Toen Jozef II twee jaar later overleed, verloor hij zijn voornaamste beschermheer. Hij verliet de opera, maar behield wel de titel van Kapellmeister tot in 1824.

De oude Salieri laat zijn verhaal voor "the Ghosts of the Future" aanvangen in 1781, het jaar waarin de toen vijftientigjarige Mozart in Wenen aankwam. Wolfgang Amadeus Mozart (°1756) was het zevende en laatste kind van Leopold Mozart. Alleen hij en zijn zuster Maria Anna waren in leven gebleven. Het is algemeen bekend dat de kleine Wolfgang zeer vroeg begon te componeren en dat zijn vader nogal "gewoekerd" heeft met het bijzondere talent van zijn zoon. Vanaf 1762 werden zware rondreizen ondernomen, die de gezondheid van het kind ongetwijfeld ernstige schade hebben toegebracht.

Ondanks zijn begaafdheid heeft Mozart het altijd moeilijk gehad om een vaste baan te krijgen. Net als zijn vader was hij in dienst van de aartsbisschop van Salzburg. Aangezien hun verstandhouding nooit bijster goed was, wou Leopold een belangrijker betrekking voor zijn zoon vinden. Alle pogingen daartoe liepen falikant af, vaak door de tegendraadse houding van Wolfgang zelf. Tijdens een verblijf in Mannheim op doorreis naar Parijs werd hij verliefd op Aloysia Weber. Toen Mozart in 1781 in Wenen terechtwam, nam hij aanvankelijk zijn intrek bij de familie Weber. Aloysia was intussen gehuwd en Wolfgang verschoof zijn interesse naar haar zuster Constanze.

Die Entführung aus dem Serail werd in 1782 met groot succes opgevoerd, "despite the machinations of the theatrical clique"⁵. Het beeld dat Shaffer van de première schetst, is blijkbaar geïnspireerd op de Mozart-biografie van Frank X. Niemetschek⁶. Volgens deze bron zou de keizer hebben opgemerkt dat de opera "zeer veel noten telde", waarop Mozart repliceerde "Precies het nodige aantal, Sire". In *Amadeus* is Orsini Rosenberg, de directeur van de keizerlijke opera, verantwoordelijk voor de suggestie :

- Joseph II : I thought it was most interesting. (...)
 A trifle — how shall one say (...) director ?
- Rosenberg : Too many notes, Your Majesty ?
- Joseph II : Very well put. Too many notes.
 (...)
- Mozart : There are just as many notes, Majesty,
 neither more nor less as are required. (p. 41)

Kort daarop huwde Mozart Constanze Weber, tegen de zin van zijn vader, maar op aandringen van haar op welstand en faam beluste moeder. Die welstand liet wel op zich wachten : Mozart had slechts een drietal leerlingen en ook zijn pogingen om pianoleraar van prinses Elizabeth te worden, mislukten. In het stuk is het Salieri die voor dit falen verantwoordelijk wordt geacht, en in tegenstelling tot zijn woorden "Mozart certainly did not suspect me" (p. 65), heeft Wolfgang in een brief aan zijn vader toch beschuldigingen geuit aan het adres van de Italiaan. Pas in 1787 werd hem de functie van Kammermusikus aangeboden. Hij ontving echter een veel lagere wedde dan zijn voorganger Gluck. De familie Mozart verhuisde naar steeds kleinere woningen en Wolfgang was genoodzaakt een beroep te doen op de financiële steun van zijn vrijmetselaarsbroeders.

In de zomer van 1791 begon Mozart met zijn vriend Schikaneder aan *Die Zauberflöte* te werken. In die periode kreeg hij ook de beroemd-beruchte bestelling van het *Requiem*. Tevens werd een opera gevraagd voor Praag. *La Clemenza di Tito* ging er reeds op 6 september 1791 in première. Na zijn terugkeer in Wenen voltooide hij *De Toverfluit*, dat gecreëerd werd in het Theater auf der Wieden.

- Salieri : And so to the opera we went — a strange band of three ! (...) The First Kapellmeister (...), his mistress [zijn leerlinge Katharina Cavalieri] (...). And demented Mozart, drunk on the cheap wine which was now his constant habit. (...) We went out into the suburbs to a crowded music-hall — in a tenement. (p. 95).

Mozart schreef op 14 oktober 1791 aan zijn vrouw :

(...) from the overture to the last chorus there was not a single number that did not call forth from him [Salieri] a bravo ! or bello ! (7)

Dat *De Toverfluit* hem in opspraak zou hebben gebracht bij de vrijmetselaars, behoort tot het rijk der legenden. Op 18 november 1791 dirigeerde hij immers nog een vrijmetselaarscantate in zijn loge. Drie weken later overleed hij, vijfendertig jaar oud. Binnen de week begonnen allerlei geruchten zich te verspreiden.

3. De moordlegende

Mozart had zijn hele leven last van een zwakke gezondheid. Dat de lange, harde reizen in zijn prille jeugd en de psychologische en fysieke druk die daaruit voortvloeide, daar niet vreemd aan waren, is duidelijk. Hij werd weer ziek in september 1791 in Praag en terug in Wenen herstelde hij nooit volledig. In Georg N. von Nissens⁸ biografie vinden we wellicht de betrouwbaarste getuigenis over Mozarts laatste dagen, namelijk die van Constanzes zuster Sofie. Daar worden ook de symptomen vermeld : een pijnlijk zwellen van het lichaam, een bittere smaak in de mond, hoge koorts en veelvuldig braken. Op de avond van 4 december 1791 verergerde zijn toestand in die mate dat men een van zijn artsen, Dr. Closset, ontbood. Toen hij uiteindelijk opdaagde, liet hij koude compressen op het voorhoofd van de zieke leggen. Mozart viel in coma en stierf op 5 december 1791, om vijf over één in de ochtend. Er werd geen overlijdensakte opgemaakt. De gissingen naar de doodsoorzaak kregen daardoor de vrije loop. Een van de belangrijkste en ernstigste opvattingen (bijgetreden door heel wat moderne specialisten) is dat Mozart zou hebben geleden aan een chronische nierziekte, die hem uiteindelijk fataal werd.

In de eerste ('Britse') versie van *Amadeus* liet Shaffer een aantal geruchten echoën door de Venticelli, maar de 'bronnen' die hij daarbij vermeldt zijn historisch onjuist :

- Salieri : Opinions disagreed about the cause of his death.
- Venticello 1 : Doctor Closset, his attendant.
- Venticello 2 : Miliary Fever.

- Venticello 1 : Doctor Van Sallaba, Head of the Hospital.
 Venticello 2 : Deposit in the brain.
 Venticello 1 : Police report —
 Venticello 2 : Malignant Typhus.
 Venticello 1 : City Newspapers —
 Venticello 2 : Kidney failure.
 Venticello 1 : The cafés of Vienna —
 Venticello 2 : Poisoning from mercury as a cure for sexual rot.
 Salieri : Finally none of these is true. (9)

In de herziene ('Amerikaanse') uitgave verwees Shaffer enkel naar de — niet bestaande — overlijdensakte, "(which) said kidney failure, hastened by exposure to cold" (p. 104).

Volgens zijn eerste biograaf Nietmetschek, die steunt op een getuigenis van Constanze, werd Mozart de laatste weken van zijn leven door doodsgedachten gekweld. Hij zou ervan overtuigd zijn geweest dat hij het *Requiem* voor zichzelf aan het schrijven was en dat hij vergiftigd was. Het merkwaardige is dat deze geruchten (die reeds een week na zijn overlijden in het *Musikalisches Wochenblatt* werden verspreid), geen pure verzinsels zijn. Ook verschillende hedendaagse medici onderschrijven de vergiftigingstheorie ; het toegediende gif zou kwik zijn geweest.

Georg F. Daemer ontwikkelde in 1861 de 'Masonic Murder Theory' : de vrijmetselaars zouden Mozart hebben vermoord omdat hij hen beledigd had in *De Toverfluit*. Deze theorie (die zoals eerder opgemerkt in tegenpraak is met de feiten) werd verder uitgewerkt in Nazi-Duitsland. De artsen Dieter Kerner en Gunther Duda publiceerden samen met hun collega Dalchow in 1971 het boek *Mozarts Tod*. Daarin stellen ze de besteller van het *Requiem* voor als een soort huurling van de vrijmetselaars, die het door hen uitgesproken doodvonnis kwam aankondigen. De auteurs geven daarvoor twee mogelijke motieven : ofwel ging het om een rituele moord, ofwel was het inderdaad een wraakneming voor het reveleren van hun geheimen.

Heel wat elementen van de verschillende theorieën treffen we aan in Shaffers *Amadeus*. Kort na de scène in de Prater (p. 85), de Weense openbare wandelplaats, waar Mozart voor het eerst over de boodschapper ("the

grey figure") sprak, zorgt Salieri ervoor dat hij de steun van zijn vrijmetselaarsbroeders verliest. Shaffer combineerde elementen van de Masonic Murder Theory met de verdachmakingen van Salieri en met de legendarische figuur van de Grey Messenger, die tot dusver werd voorgesteld als enkel bestaand in Mozarts dromen. Salieri gebruikt die obsessie als de ultieme zet in zijn oorlog : hij vermomt zich als de boodschapper en verschijnt zeven nachten na elkaar bij Mozarts huis. In de laatste nacht treedt hij de woning binnen, waar hij een wanhopige, bange en doodzieke Mozart aantreft. Ten slotte onthult hij zijn ware identiteit :

Eccomi. Antonio Salieri. Ten years of my hate have poisoned you to death. (p. 100)

Shaffers antwoord op de vraag naar de verantwoordelijkheid van Salieri sluit nauw aan bij wat diens oud-leerling Ignaz Moscheles in zijn autobiografie schreef. Salieri zou op zijn sterfbed in tranen hebben beweerd dat al die beschuldigingen vals waren. Moscheles merkte echter op :

Morally speaking, he had no doubt by his intrigues poisoned many an hour of Mozart's existence. (10)

De opdrachtgever van het *Requiem* is ook in historisch opzicht een intrigerende figuur.

Salieri : One amazing fact emerged. Mozarts did not imagine that masked Figure (...). It was real ! ... A certain bizarre nobleman called Count Walsegg had a longing to be thought a composer. He actually sent his Steward in disguise to Mozart to commission the piece — secretly, so that he could pass it off as his own work. And this he even did ! (...) And I conducted it. (p. 105)

Dat Walsegg het *Requiem* als zijn eigen werk heeft laten opvoeren is goed mogelijk¹¹, maar er is geen enkele aanwijzing dat Salieri het toen zou hebben gedirigeerd. Hoogstwaarschijnlijk heeft Shaffer ook hier de geschiedenis aangepast aan zijn dramatische doelstellingen. In de programmabrochure van een Parijse produktie van *Amadeus* schreef hij :

C'est le manque total de précision sur cet événement [= de grijze boodschapper] qui m'a encouragé à recourir dans *Amadeus* à la licence dramatique et à présenter mon candidat à ce rôle inquiétant. (...) Né de la légende du messager en gris, il en vint à présager pour moi, pas seulement l'imminence de la mort, mais bien pire. C'était l'envie, postée là comme une sentinelle devant la demeure du génie. (12)

4. Structuur en techniek

Shaffer maakte in *The Royal Hunt of the Sun* en *Equus* al gebruik van een verteller die achtergrondinformatie verstrekt en veranderingen in tijd en/of ruimte toelicht. In *Amadeus* is die verteller veel belangrijker dan in de vorige werken. Old Martin praat in *The Royal Hunt of the Sun* enkel de scènes aan elkaar, de twee leiders Pizarro en Atahualpa staan centraal. Martin Dysart, de kinderpsychiater uit *Equus*, speelt een actieve rol in zijn verhaal. Hij doorworstelt een persoonlijke crisis en richt zich herhaaldelijk tot het publiek om als het ware zijn twijfels op te biechten.

Salieri spreekt op een nog directere manier tot de aanwezigen :

Vi Saluto ! Ombri del Futuro ! Antonio Salieri — a vostro servizio ! (...) I can almost see in your ranks — waiting for your turn to live. Ghosts of the Future ! Be visible. (...) Come to this dusty old room (...) and be my Confessors. (pp. 17-18)

Als hij de 'Ghosts of the Future' aanroept, gaan de lichten in de zaal aan en het wordt de toeschouwers duidelijk dat zij de 'Confessors' zijn.

Bij de aanvang van Salieri's biecht slaat een klok driemaal ; bij het begin van de laatste scène is het zes uur. Ook de opvoering neemt ongeveer drie uur in beslag. Zijn verhaal bestaat uit een aaneenschakeling van flash-backs, die de periode 1781-1791, — waarin hij Mozart van nabij volgde, — tot onderwerp hebben. Die flash-backs kunnen worden beschouwd als een exteriorisatie van de herinneringen en gedachten van de oude Salieri. De verteller Salieri is drieënzeventig, de Salieri die met Mozart in contact komt is een dertiger. Dit bemoeilijkt de overgang tussen

'framing-appearances' en flash-backs. De acteur moet houding en dictie aanpassen en ook enkele veranderingen in grime en kledij zijn noodzakelijk. Shaffer plaatste Salieri als verteller vooral alleen op het toneel, aan het begin en/of einde van een scène. Waar dit niet kon, nam hij zijn toevlucht tot de techniek van het bevriezen van de actie, die hij reeds gebruikte in *The Private Ear*.

Een belangrijke taak van de verteller is het introduceren van de verschillende personages. Salieri 'onthult' dat het geheim van het succes in een stad als Wenen erin bestaat "always to know to the minute what is being done behind your back" (p. 24). Zo wordt het optreden van de Venticelli volledig in het gebeuren geïntegreerd. In feite vervullen de Venticelli de functie van de boodschapper en het koor in de Griekse tragedie. Zij zijn de boodschappers die berichten over Mozarts belevenissen die niet op de scène kunnen worden getoond en geven op het einde summiere informatie over Salieri's laatste levensjaren. Als ze optreden als 'de stemmen van de Weense bevolking' en commentaar leveren op personen, gebeurtenissen en roddels, vervullen ze de rol van het koor.

Salieri verbindt eveneens de verschillende scènes. Om de diverse plaatsen in Wenen uit te beelden, worden een 'open' speelveld en een soort 'inner stage', 'the Light Box', voorzien. Door het gebruik van projecties en door het aanwenden van klassieke 'props' kan gemakkelijk een bepaalde ruimte worden gesuggereerd. Zo stellen een in de Light Box geprojecteerd beeld, "a large table loaded with cakes and desserts" en "a grand high-backed wing-chair" (p. 27) de bibliotheek van barones Waldstädten voor.

Amadeus lijkt sterk op een thriller. Salieri laat uitschijnen dat hij na zijn biecht zelfmoord zal plegen. De toeschouwers wachten in bange spanning af of hij zijn voornemen ten uitvoer zal brengen. Bovendien wordt het publiek gekweld door de cruciale vraag van de Venticelli "Did he do it after all?" (p. 17). Heeft Salieri wel degelijk schuld aan Mozarts dood? Hoe is hij tewerk gegaan? Als alwetende verteller geeft Salieri ook voortdurend aanwijzingen over wat volgt. Aan het slot van het eerste bedrijf zegt hij met de stem van een oude man :

And now — (...) before I tell you what happened next — God's answer to me — and indeed Constanze's — and all the horrors that followed — let me stop. The bladder, being a human appendage, is not something you need concern yourselves with yet. I being alive (...) am at its constant call. (p. 60)

Zo wordt ook tijdens de pauze de aandacht van de toeschouwers levendig gehouden. Onmiddellijk erna kan de spanning verder worden opgebouwd. De finale confrontatie van de 'moordenaar' met zijn stervende slachtoffer is de climax van het stuk.

3. *Personages en thematiek*

In tegenstelling tot wat de titel laat vermoeden, is niet Mozart maar Salieri het hoofdpersonage. Het feit dat de oude Salieri als verteller optreedt, is van groot belang voor de karakterisering van de andere figuren, iets wat door nogal wat critici en toeschouwers over het hoofd wordt gezien. Aangezien hij te zeer persoonlijk bij de gebeurtenissen betrokken is, is zijn getuigenis niet altijd betrouwbaar.

Bezeten door het verlangen een groot componist te worden, sloot Salieri in zijn jeugd een pact met God :

Signore, let me be a composer ! Grant me sufficient fame to enjoy it. In return I will live with virtue. I will strive to better the lot of my fellows. (p. 20)

Om zijn doel te bereiken is hij bereid allerlei sterke (seksuele) verlangens te onderdrukken en de strijd aan te binden met wie hem in de weg staat. Als Salieri voor het eerst geconfronteerd wordt met Mozarts meesterschap, versterkt dit enkel zijn aspiraties. Zelfs als Mozart — in een overigens prachtige scène — een welkomstmars van Salieri door improvisatie verbetert en hem aldus rechtstreeks beledigt, verandert er weinig. Pas het besef dat Mozart "has had (his) darling girl Katharina" (p. 40), roept de eerste wraakgevoelens in hem wakker. Hij wil nu Mozarts vrouw Constanze verleiden en krijgt de kans ertoe wanneer zij hem om hulp komt vragen op zoek naar een betrekking voor haar man. Bij het doornemen van de manuscripten die zij heeft meegebracht, wordt Salieri overdonderd door het

genie dat eruit spreekt :

Capisco ! I know my fate. Now for the first time I feel my emptiness as Adam felt his nakedness (...) Grazie tante ! You put into me perception of the Incomparable (...), then ensured that I would know myself forever mediocre (...). So be it ! From this time we are enemies. (...) To my last breath I shall *block* you on earth, as far as I am able. (pp. 59-60)

Voor het eerst noemt hij Mozart "Amadeus". De betekenis van die naam past schitterend in de context. In de ogen van Salieri is Mozart zeer zeker hij die 'geliefd is door God'.

Het past op dit punt te verwijzen naar elementen uit Shaffers vroeger werk. In *Equus*¹² creëerde Alan een eigen religie rond Equus, het paard. Onder invloed van zijn streng-religieuze moeder heeft hij ook zijn ontwakende seksuele leven op die (af)god gericht. De cruciale ervaring die hem tot zijn misdaad leidt, is precies een mislukking op seksueel gebied. Hij is ervan overtuigd dat Equus hem tot trouw verplicht en hem verhindert het meisje Jill voor zich te winnen. Deze frustratie drijft hem ertoe de paarden, de vertegenwoordigers van zijn god op aarde, aan te vallen. Een gelijkaardig incident vindt plaats in *The Private Ear*. De god van Bob is muziek. Deze passie heeft hem vervreemd van de realiteit. Nadat hij Doreen ontmoette op een concert, denkt hij een relatie te kunnen opbouwen, als het ware dank zij de muziek. Doreen interesseert zich echter noch voor hem, noch voor zijn passie. Alleen achtergelaten acht Bob zijn god verantwoordelijk voor zijn falen en maakt vernietigende krassen op een langspeelplaat.

De gelijkenis met *Amadeus* is opvallend. Om zijn beloften aan God gestand te doen, verzaakt Salieri (onder andere) zijn seksuele verlangens. Die onthouding blijkt echter nutteloos te zijn geweest en de getormenteerde Salieri besluit de oorlog te verklaren aan Gods vertegenwoordiger, Amadeus. Zijn enige doel is van dan af :

Reduce the man — Reduce the God. (p. 101)

Door toedoen van Mozart zelf vindt hij uiteindelijk diens zwakke plek: de grijze boodschapper. Die 'grey figure', een van de centrale beelden in

het stuk, ligt aan de basis van de aangrijpende en sterk theatrale finale. Verschillende versies zijn tot ons gekomen. In de herziene uitgave neemt Salieri de rol van de boodschapper op zich. Oorspronkelijk was zijn ultieme plan iets complexer. Een zekere Ignaz Greybig werd door hem met de taak belast :

I offered to help (Count Walsegg) with this absurd notion : to get both score and secrecy for him. I sent privately to Mozart a certain religious fanatic of my acquaintance. I told him Mozart was a libertine composer of sublime talent (...). That for the good of his soul he must be persuaded into writing the Great Church Mass he had been put on earth to compose ... (14)

Greybig gaf na enige dagen de brui aan de verkleedpartij, zodat Salieri verplicht was zijn plaats in te nemen. Door het weglaten van de tussenpersoon gaat van het optreden van de boodschapper een grotere kracht uit. Op het moment dat Salieri de 'grey messenger' wordt, sluit hij als het ware een Faustiaans pact met de duivel ! Het gebruik van een tussenpersoon zou enkel kunnen worden beschouwd als een teken van Salieri's afschuw om die vreselijke rol te incarneren, als een uiting van zijn twijfel en gespletenheid.

Het is merkwaardig dat Salieri zich pas definitief tegen Mozart keert als hij inziet dat zijn 'belofte van kuisheid' vergeefs is geweest. Hij zal nu eindelijk zijn leerlinge Katharina Cavalieri tot minnares nemen (deze verhouding is het produkt van Shaffers verbeelding). Toch blijkt ook hier de innerlijke strijd. Hij voelt zich schuldig tegenover zijn vrouw, gaat zijn gedrag als het ware sublimeren en beschouwt overspel als een wapen in zijn oorlog. Ironisch genoeg bewijst Salieri ook op dit vlak zijn middelmatigheid :

I regret that my invention in love, as in art, has always been limited. (p. 64)

Salieri's afgunst wordt echter vooral veroorzaakt door gevoelens van inferioriteit¹⁵. Door Mozart tot zijn rivaal te maken, neemt Salieri hem tegelijkertijd tot zijn voorbeeld (en vice versa). Hij verwijt God dat hij hem, als enige van zijn tijd, het vermogen schonk in te zien dat Mozarts muziek

de beste is die ooit werd gecomponeerd. Dit besef leidt tot zijn ineenstorting, maar reveleert eveneens de zuiverheid van zijn jarenlang gekoesterde aspiraties. En ondanks de 'oorlog' geeft hij zijn streven niet op :

Every day I set to work, I prayed — I still prayed you understand
— 'Make this one good in my ears !' (p. 82)

Zijn haat tegen God, net als die tegen Mozart, is niet zuiver, wat precies de oorzaak van zijn innerlijk conflict is. In weerwil van zijn kuiperijen wordt Salieri herhaaldelijk overweldigd door bewondering voor Mozarts muziek, door medelijden met de man. Voortdurend is hij aan tegenstrijdige gevoelens ten prooi. Uiteindelijk haalt de haat de overhand, maar de prijs is hoog. De straf bestaat erin te begrijpen dat zijn muziek waardeloos is, en bovendien getuige te zijn van de groeiende populariteit van Mozarts werk.

In vergelijking met Salieri is Mozart een veel minder complex personage. Velen kunnen zich met Shaffers karakterisering van Mozart niet verzoenen. Voor Martin Esslin, wiens oordeel representatief lijkt, is hij "a figure of grotesque inappropriateness"¹⁶. We moeten echter constant voor ogen houden dat Salieri de enige focalisator is. Zijn tragedie vloeit voort uit het door hem zo sterk aanvoelde contrast tussen Mozarts muzikale genie enerzijds en zijn ongemanierde losbollerij anderzijds. Af en toe manifesteert zich overigens een andere, 'meer aanvaardbare' Mozart. De scène waarin hij zijn opera *Figaro* verdedigt, is hiervan een goed voorbeeld :

That's our job, we composers : to combine the inner minds of him and him and him, and her and her — the thoughts of chambermaids and Court Composers — and turn the audience into God.
(...) I'm sorry. (...) My tongue is stupid. My heart isn't. (p. 70)

Simon Callow, die de rol van Mozart speelde in de produktie van het National Theatre, verklaarde :

Shaffer had selected — I don't say invented — a brilliantly vivid Mozart : vulgar, childlike (...) ultimately touching, but in many ways inendurable. It was shocking (...) to know it was a part of the truth. (...) Mozart, if you like, glimpsed by lightning. The outstanding (...) problem (...) was to somehow make it credible

that the man had written the music. (17)

Op één punt wordt Mozart in elk geval getoond zoals iedereen hem wil zien : als muzikaal genie bij uitstek. In de meeste gevallen begeleidt zijn muziek Salieri's beschrijving van de compositie in kwestie. Zij illustreert de pracht ervan en bewijst tegelijk de fijne ontvankelijkheid die Salieri uiteindelijk zo pijnigt. De muziek wordt eveneens aangewend om een sterke tegenstelling te creëren tussen twee kernscènes. Op een gegeven moment vertelt Salieri van zijn successen overal in Europa, terwijl Mozart genegeerd wordt. Ondertussen horen we een compositie van Wolfgang, maar die wordt volledig overstemd door het applaus dat Salieri's opsomming van zijn opera's vergezelt. In de voorlaatste scène beschrijft de oude man hoe zijn roem vergaat en Mozarts muziek de wereld verovert. Op dat ogenblik zwelt een symfonie van Mozart aan, zodat de stem van de gebroken Salieri nog nauwelijks verstaanbaar is.

Een ander belangrijk aspect is de problematische relatie tussen vader en zoon. Leopold Mozart verschijnt niet in het stuk, maar er wordt herhaaldelijk naar hem verwezen en hij speelt wel degelijk een rol in de tragedie. Leopolds grote invloed blijkt bijvoorbeeld duidelijk uit de eerste reactie van zijn zoon op de benoeming van een ander tot leraar van de prinses :

It's my own fault. My father always writes. I should be more obedient. (...) He will send me sixteen lectures when he hears of this! (p. 65)

Geleidelijk nemen de haatgevoelens tegen zijn vader toe, wellicht vooral omdat hij beseft dat Leopold het bij het rechte eind heeft, dat zijn pessimistische voorspellingen uitkomen.

Dit conflict tussen vader en zoon kunnen we in Freudiaanse zin benaderen. Han Verhoeff betreurde in *De Januskop van Oedipus* dat het begrip Oedipus-complex vaak verkeerd gebruikt wordt,

gereduceerd (wordt) tot *feit*, terwijl het (...) een *structuur* is. (...) Het is een wetenschappelijk schema, een geheel van relaties. (...) Het gaat niet zozeer om personen, maar allereerst om relaties. In de eerste en de vroegste zin, gaat het om de ontmoeting tussen het

verlangen en de wet die verbiedt. (18)

Mozart heeft een hekel aan zijn prekerige vader. Als baron Van Swieten hem wegens wangedrag zachtjes berispt, vergelijkt hij hem onmiddellijk met Leopold. Dit incident verduidelijkt Mozarts problemen met de mensen aan het hof, wier traditionele waarden door de ontstuurige jongeman overhoop worden gehaald.

In hun verzet tegen de overheersende vaderfiguur vertonen Mozart en Salieri een treffende overeenkomst. Verhoeff verklaarde :

De geduchte, castrerende vaderinstantie is niet identiek met de toevallige vader (...). Zij is veel meer (...) : zij is onder andere een god, een norm, de incarnatie van de Wet die de samenleving in stand houdt. (19)

Mozart revolteert tegen de normen van zijn vader (die ook deze van de maatschappij zijn) en geeft hem ten slotte de schuld voor zijn moeilijkheden. Salieri van zijn kant reageert tegen de onontkoombare wet van zijn Vader — God, een wet die eveneens strijdig is met zijn diepste verlangens en impulsen. Uiteindelijk verwijt ook hij die autoriteit al het kwade dat hij ervaart te veroorzaken.

Mozarts vrouw Constanze wordt afgeschilderd als een mooi, maar dom meisje, dat niet begrijpt wat 'om haar heen gebeurt en blind blijft voor het talent van haar man. Evenmin als de mannelijke protagonisten in Shaffers stukken slaagt Mozart erin een duurzame relatie met een vrouw op te bouwen. Hij merkt dan ook op :

Music is easy : it's marriage that's hard ! (p. 34)

6. Op zoek naar 'worship'

Goden, godsdienst, geloof en verering zijn belangrijke en boeiende thema's in Shaffers werk. In *The Royal Hunt of the Sun* kwam het thema van de 'worship' voor het eerst duidelijk op de voorgrond. Op het eerste gezicht wil Pizarro enkel goud en roem. Gauw blijkt evenwel dat hij op

zoek is naar het geloof dat zijn leven zin moet geven. Hij denkt even dat geloof te hebben gevonden bij de god van de Inca's, maar komt tot de conclusie :

This is the law : die in despair or be a god yourself. (20)

Shaffer trekt van leer tegen de vernielende kracht van de conventionaliteit. En vernietigend is ze zeker : de zuivere vormen van verering krijgen geen kans in de maatschappij en de aanbidders worden gedwongen hun goden af te zweren. Een "Shaffer god-play" is, aldus Barbara Lounsberry, een

inevitable and (...) repetitive four part sequence :

1) the god free 2) the god chained 3) the god sacrificed 4) the sacrificer chained. (21)

In *Amadeus* wordt in zekere zin een alternatief geboden. Men heeft de indruk dat Salieri aan het einde van zijn leven erin slaagt zijn wanhoop te overwinnen. Hij roep zich uit tot 'Patroonheilige van de Middelmaticgen' en verzoent zich — zij het op cynische wijze — met zijn mediocriteit.

NOTEN

1. Cf. Dennis A. Klein, *Peter Shaffer*, Boston, Twayne, 1979 (Twayne's English Authors Series, 261)
2. Over de verfilming van Shaffers stukken verscheen :
C.J. Gianakaris, "Drama into Film : The Shaffer Situation", *Modern Drama*, Vol. XXVIII, Nr. 1, March 1985, pp. 83-98.
3. Dit artikel is gebaseerd op mijn licentiaatsverhandeling *Peter Shaffer's Amadeus. Its Background, Structures and Themes with Relation to this Earlier Works*. De geïnteresseerde lezer kan hierin terecht voor meer details.
4. Ik gebruikte de editie : Peter Shaffer, *Amadeus*, Harmondsworth, Penguin, 1982(3). De pagina waar het citaat te vinden is wordt tussen haakjes geplaatst.
5. *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, Completely revised by N. Slo-nimsky, London, Collier-MacMillan, 1978, p. 1198.
6. Cf. Frank X. Niemetschek, *The Life of Mozart*, 1956, repr. 1979 (originally published in German, 1798).

7. A.I. Borowitz, "Salieri and the Murder of Mozart", *The Musical Quarterly*, Vol. LIX, Nr. 2, April 1973, p. 263.
8. Cf. Georg Nikolaus von Nissen, *Biographie W.A. Mozarts*, Nach Originalbriefen, Sammlungen, Steindrücken und Musikblättern, Leipzig, 1828, repr. 1972.
9. Peter Shaffer, *Amadeus*, London, André Deutsch, 1980, p. 116.
10. A.I. Borowitz, op.cit., p. 284.
11. Cf. Alfred Einstein, *Mozart. His Character. His Work*, London, Granada, 1983, p. 367.
12. Peter Shaffer, "Une Silhouette de Mort", in de programmabrochure van de productie van *Amadeus* in het Théâtre Marigny, Parijs, 1982.
13. Cf. Doyle W. Walls, "Equus : Shaffer, Nietzsche and the Neuroses of Health", *Modern Drama*, Vol. XXVII, Nr. 3, September 1984, pp. 314—322.
14. *Amadeus*, London, André Deutsch, 1980, pp. 103-104.
15. Cf. volgende omschrijving van een schizoïde persoon :
 If the patient contrasts his own inner emptiness (...) with the abundance (...) that he may yet believe to be elsewhere (...) there is evoked a welter of conflicting emotions, from a desperate longing and yearning for what others have and he lacks, to frantic envy and hatred (...) or a desire to destroy all the goodness, richness ...
 R.D. Laing, *The Divided Self*, Harmondsworth, 1983, p. 91.
16. Martin Esslin, "Amadeus", *Plays and Players*, Vol. XXVII, Nr. 2, November 1979, p. 20.
17. Simon Callow, *Being an Actor*, London, Methuen, 1984, pp. 94-97.
18. Han Verhoeff, *De Januskop van Oedipus. Over literatuur en psycho-analyse*, Assen, Van Gorcum, 1981, p. 34.
19. Loc. cit.
20. Peter Shaffer, *The Royal Hunt of the Sun*, Harmondsworth, Penguin, 1983(3), p. 86.
21. Barbara Lounsberry, "The Chaos of Worship in Shaffer's *Equus* and *The Royal Hunt*", *Modern Drama*, Vol. XXI, Nr. 1, March 1978, p. 16.