

SHAKESPEARE EN VERDI

Nicole ROWAN

“De werkelijkheid nabootsen kan een goede zaak zijn, maar de werkelijkheid zelf scheppen is beter, veel beter. Deze woorden ‘de werkelijkheid zelf scheppen’ lijken een contradictie te bevatten, maar vraag het maar eens aan Papa Shakespeare. Het kan zijn dat hij ergens een Falstaff gezien heeft; maar het is onwaarschijnlijk dat hij ergens zo’n schurkachtige schurk als Iago gevonden heeft, of zo’n engelachtige engel als Cordelia, Imogen, Desdemona...- en toch zijn zij allemaal zo werkelijk! De werkelijkheid nabootsen is een goede zaak; het resultaat echter is een foto, geen schilderij.” Dit schreef Verdi op 20 september 1876 aan gravin Clara Maffei. Het is de zoveelste uiting van zijn bewondering voor Shakespeare, die gedurende meer dan vijftig jaar zijn idool was en bleef.

Het is dus zeker geen toeval dat Verdi, zoals zovele anderen, een aantal stukken van Shakespeare omgewerkt heeft tot opera’s. Aan zijn trilogie *Macbeth*, *Othello*, *Falstaff*, kan een andere gekoppeld worden die ongeschreven bleef: *De Storm*, *Hamlet*, *Koning Lear*, een jeugdproject dat hij nooit ten uitvoer bracht. Hij overwoog een *Antony and Cleopatra* met Boïto als librettist na *Falstaff*. Hoe is deze sterke affiniteit tussen beide grootmeesters te verklaren?

Verdi’s artistiek credo bestond hierin dat de directe uitdrukking van menselijk gevoel het opperste doel moest zijn van de kunst. Dit credo was enkele eeuwen vroeger door Shakespeare perfect verwoord in Hamlets aanbevelingen gericht tot de toneelspelers die het Deense Hof bezochten: “...regel uw gebaar naar het woord, uw woord naar het gebaar, en houd daarbij bijzonder in het oog dat gij de gematigdheid der natuur niet overschrijdt. Want alle overdrijving is tegen de bedoeling van het schouwtoneel, wiens doel, van oudsher tot nu, was en is, aan de natuur als het ware een spiegel voor te houden...”. Hamlets speech kan als meest relevant gezien worden voor de periode waarin we *Othello* en *Falstaff* plaatsen, maar eigenlijk is hij ook al van toepassing op de jonge Verdi. In de jaren veertig begonnen zijn moderne ideeën over realisme in het lyrisch theater reeds vaste vorm aan te nemen en *Macbeth* is het vroegste voorbeeld van deze nieuwe sensibiliteit voor literaire en dramatische waarden.

Verdi’s brieven uit die periode tonen aan dat hij operageschiedenis aan het schrijven was. Het is niet overdreven te stellen dat het tijdperk van de bel canto

eindigde en dat van het verisme begon op de dag - 28 november 1848 om precies te zijn - dat Verdi bezwaar maakte tegen een sopraan die in aanmerking kwam voor de rol van Lady Macbeth ter gelegenheid van de Napolitaanse première: "Tadolini heeft een mooi, aantrekkelijk figuur en ik wil Lady Macbeth lomp en lelijk. Tadolini zingt perfect, en ik wil een Lady Macbeth die niet echt zingt. Tadolini heeft een verbazingwekkende, klare, heldere, krachtige stem, en ik wil voor Lady Macbeth een ruwe, gesmoorde, versluerde stem. Tadolini's stem is engelachtig; ik wil dat Lady Macbeths stem duivels lijkt". Het is duidelijk dat met deze uitspraken het tijdperk van de zingende *acteur* was aangebroken.

Verdi was dus in de eerste plaats een man van het theater. Wanneer de tekst hem als zieltogend in de oren klonk, dan riep hij uit: "Theater! Theater!", en om dit effect te bereiken eiste hij van zijn librettisten voortdurend passie en intensiteit. Precies deze combinatie vond Verdi in Shakespeare. Italië had net, samen met de rest van Europa, Shakespeare ontdekt. Verdi werd degene die hem het meest succesvol exploiteerde, omdat de componist uiteindelijk geïnteresseerd was in het herscheppen van de sublieme gevoelens, overweldigende situaties en verbluffende grootsheid die zo overvloedig aanwezig zijn in Shakespeare. Verdi vocht voor een esthetica gebaseerd op eenvoud en kracht. "Kunst zonder natuurlijkheid en eenvoud is geen kunst", zo schreef hij. Dit was zijn levenslang credo en het past uitstekend bij de contouren van de Shakespeareaanse dramaturgie. Kenneth Muir, één van de uitmuntendste Shakespeare-kenners, schreef in de inleiding tot zijn *Macbeth*-editie - maar de uitspraak geldt voor Shakespeare in zijn geheel - "Shakespeare was niet zozeer begaan met het scheppen van echte mensen, maar met teatraal en poëtisch effect. Hij was gefascineerd door de intrinsieke moeilijkheid het psychologisch onwaarschijnlijke, door pure virtuositeit, mogelijk te doen lijken." De man die zulke operarollen creëerde als Macbeth, Rigoletto, Azucena, Iago en Falstaff, werd gedreven door dezelfde fascinatie voor personages die de menselijke proporties overstijgen, en hij was ook een hartstochtelijk verkenner van de psychologische onwaarschijnlijkheid. Verdi *kon* alleen maar gefascineerd worden door Shakespeare.

Macbeth, de eerste van Verdi's drie Shakespeare-opera's, gecreëerd in 1847 en drastisch herwerkt voor de Parijse produktie van 1865, kreeg nooit de bijval van *Othello* en *Falstaff*. Zelf zei Verdi: "Alles wel beschouwd, is *Macbeth* een fiasco. Amen. Maar ik geef toe dat ik dit niet verwacht had. Ik dacht dat ik vrij goed werk had afgeleverd, maar dit bleek een vergissing te zijn." Deze bekentenis is bijzonder schrijnend, want in de opdracht bij de opera aan zijn beschermheer en schoonvader Antonio Barezzi schreef Verdi: "Ik zend je hierbij *Macbeth*, een opera die ik boven al mijn andere opera's stel." Op dat ogenblik had Verdi er al dertien geschreven. Een van de redenen aangegeven door de critici voor het gebrek aan succes was, in de

woorden van Joseph d'Ortigue, de deken van de Parijse muziekverslaggevers, dat "Shakespeares mooi en angstaanjagend stuk verminkt, gehavend en totaal verknoeid was geworden" door de Italiaanse librettist Piave. Eerlijkheidshalve moet hieraan worden toegevoegd dat Verdi grotendeels zelf verantwoordelijk was voor het libretto en dat Piave alleen de verzen leverde, die dan nog werden bijgewerkt of aangevuld. Het resultaat is hoe dan ook geen Shakespeare meer, want van de schoonheid van zijn taal is weinig overgebleven. Boïto zou de perfecte librettist blijken voor Verdi's latere Shakespeare-adaptaties.

Zeer kort herinner ik aan de plot van *Macbeth* zoals door Verdi gebruikt. In Bedrijf I voorspellen de heksen Macbeth dat hij koning zal worden. Zijn strijdmakker Banquo is hierbij aanwezig. Samen met zijn vrouw beslist Macbeth dat hij koning Duncan zal vermoorden. Zo geschiedt.

Bedrijf II: Nadat hij koning is gekroond laat Macbeth Banquo en diens zoon Fleance ombrengen door huurmoordenaars. Fleance weet evenwel te ontsnappen. Tijdens een banket verschijnt Banquo's geest aan Macbeth.

In Bedrijf III voorspellen de heksen aan Macbeth dat hij slechts kan worden gedood door een man die niet uit een vrouw is geboren en dan nog pas wanneer het woud van Birnam in beweging komt. Zij verklaren dat de nakomelingen van Banquo zullen regeren.

In Bedrijf IV krijgen we de grote slaapwandel-scène, waarin Lady Macbeths schuldgevoel tot uiting komt. Ze sterft en Macbeth wordt op de hoogte gesteld van haar dood.

Het leger van Macbeth treft dat van Malcolm, Duncans zoon. Diens soldaten stappen vooruit terwijl ze een boomtak voor zich houden. Macduff, die voortijdig aan de schoot van zijn moeder werd ontruk, doodt Macbeth.

Laten we nu wat dieper ingaan op de vergelijking tussen het toneelstuk en de opera. Afgezien van de komische koren van heksen en moordenaars is Verdi's *Macbeth* voor het grootste deel een letterlijke, maar dan wel verkorte vertaling van het stuk. Het libretto bevat heel wat letterlijke vertalingen; de rol van Lady Macbeth in de slaapwandel-scène volgt het stuk woord voor woord. De handeling wordt gecomprimeerd. De monologen vormen voor de hand liggende aanzetten voor aria's. Sommige doen zelfs meer: Lady Macbeths eerste scène, bijvoorbeeld, beginnend met haar lectuur van de brief en gevolgd door twee redes, de eerste meditatief ("Glamis en Cawdor ben jij"), de tweede - nadat de bode haar het nieuws

heeft gebracht dat Duncan in aantocht is - een hartstochtelijke aanroeping ("Kom geesten die begaan zijt met menselijke gedachten"), anticipeert nauwkeurig het cavatina-cabaletta patroon van de romantische opera, tot en met de externe interruptie die de stemming in het midden verandert. Ook haar drinklied, samengeweven met de twee verschijningen van Banquo's geest, wordt feitelijk opgelegd door het stuk. Verdere vergelijking van de opera met het toneelstuk toont aan dat Macduffs en Malcolms rol verkleind werd, waarbij Macduffs aandeel op het einde van de banket-scène bijzonder zwak is. De episode met de Portier, die ongetwijfeld de latere Verdi zou hebben geïnspireerd is weggelaten; de moord op Banquo wordt niet meer door Macbeth alleen gepland. De enige ernstige tekortkoming in de opera ligt in het eerste bedrijf, waar alles wat aan de moord voorafgaat te snel gebeurt. Macbeth aarzelt nauwelijks. Bovenal wordt Duncan tot stom personage herleid, en kan hij bijgevolg onze sympathie niet wekken. Het is bijzonder jammer dat Verdi Shakespeares scène 6 uit het eerste bedrijf weglief, met Duncans commentaar op de bekoorlijke ligging van Macbeths slot en Banquo's op de zwaluw "die aan tempels huist", twee treffende voorbeelden van dramatische ironie.

Toch is het zo dat het geslaagde duidelijk de overhand heeft op het minder gelukte. Niettegenstaande zijn zwakke kanten kan de opera rivaliseren met het toneelstuk op een aantal punten, bijvoorbeeld in de statuur van de twee hoofdpersonages, vooral van Lady Macbeth, in de aandacht die besteed wordt aan het patriottische element - niet vreemd aan het succes van *Macbeth* in Italië zijn de politieke allusies in het koor van de Schotse bannelingen en de daarbij aansluitende aria van Macduff op de Italiaanse situatie:

'Verdrukt vaderland! Je kunt, ach nee,
Niet meer de zachte naam van je moeder dragen,...
Nu je voor je zonen
Niet meer dan een graf bent'

In de jaren veertig mede onder invloed van de diverse nationale bewegingen in de andere landen, was Lombardije de langdurige vreemde overheersing moe. Het Franse publiek, in 1865, had uiteraard aan deze vrijheidsliederen geen boodschap - Andere winstpunten voor de opera waren het opvoeren van de spanning op climactische momenten, zoals bijvoorbeeld de dolkmonoloog, het moord-duet, het binnenkomen van Banquo's moordenaar tijdens het banket en van Banquo's geest later.

Het was Verdi's vaste overtuiging dat er in *Macbeth* slechts drie dramatisch interessante elementen voorkwamen: Macbeth, zijn vrouw en de heksen. De wereld die zowel door het toneelstuk als door de opera wordt opgeroepen is ruw, brutaal,

in essentie mannelijk en krijgshaftig. Op enkele uitzonderingen na, is Verdi ook trouw gebleven aan de fundamentele dichotomie van het stuk: het eerste deel wordt beheerst door Lady Macbeth, terwijl in het tweede Macbeth - moediger en moediger in zijn wanhoop - het commando van haar overneemt. In het duet dat volgt op de moord op Duncan, dient Verdi's ritmiek om de personages van Macbeth en zijn vrouw te onderscheiden. In het toneelstuk is Lady Macbeth duidelijk de meest intelligente, meest berekenende en meest complexe persoonlijkheid. Macbeth is weinig verstandig, meer rechtlijnig en gemakkelijk te beïnvloeden. In overeenstemming met dit onderscheid, is Verdi's muziek voor de vrouw ritmisch complexer. Doorheen het tweede deel van het stuk wordt Macbeth steeds minder de geëerde legeraanvoerder, en eerder een opgejaagd dier, achtervolgd door een onontkoombaar lot. Het rondwaren van het beest begint in de banket-scène, maar daar is het nog vermengd met het zoeken naar kracht, met fatalisme en beslistheid. De Macbeth van de laatste helft van het stuk is een verbazingwekkend mengsel van verdoemenis en wanhoop, van nihilisme en onverschrokkenheid. Verdi slaagt erin dit web van explosieve tegenstellingen met ritmische middelen perfect te suggereren.

Ook de slaapwandel-scène verdient bijzondere aandacht. De beroemde Shakespeare-criticus A.C. Bradley schrijft over deze episode in het toneelstuk: "Het effect is buitengewoon indrukwekkend. De verheven trots en kracht van Lady Macbeths eerste uitspraken zijn in ons geheugen blijven hangen, en we voelen het verschil aan met pakkende ontzetting." Verdi slaagt erin, alweer door een gepaste ritmiek, te suggereren dat er geen rust gegund wordt aan de vermoeide zondaar, dat geen ontsnappen mogelijk is aan de knaging van het geweten. Meer dan bij Shakespeare, beheerst Lady Macbeth de actie van Verdi's opera. Ze heeft twee briljante scènes in het eerste bedrijf, ze beheerst het banket met haar drinklied en ze heeft de grote slaapwandel-scène. Voor de Parijse opvoering van 1865 - de versie die gebruikt wordt voor moderne opvoeringen - had Verdi Macbeths rol nog gereduceerd door zijn *cabaletta* aan het eind van Bedrijf III te vervangen door een duet van de beide Macbeths en door zijn sterfscène weg te laten. De reden voor deze accentuering van Lady Macbeths rol is dat zij een veel indrukwekkender dramatische creatie is dan haar man. De onbuigzaamheid van haar wil gecombineerd met haar complete immoraliteit maken haar uitzonderlijk overweldigend en deze eigenschappen worden perfect gerealiseerd in de opera. Verdi ging niet in op de suggestie van een Parijse impressario die een deel van het drinklied in de banket-scène aan Macduff wou geven. De reden die Verdi hiervoor gaf verdient volledig te worden geciteerd: "De belangrijke persoon, de dominerende demon van deze scène, is Lady Macbeth, en alhoewel Macbeth zich als acteur moet onderscheiden, is het Lady Macbeth die moet blijken alles te domineren en onder controle te houden; ze wijst Macbeth terecht ("Zijt gij een man?"), ze vraagt de hovelingen geen aandacht te



Otello door de Vlaamse Opera (Foto: A. Augustijns)

schenken aan het ijlen van haar man, ("Het is een vlaag") en om hen helemaal gerust te stellen herneemt ze haar drinklied met uiterste onverschilligheid. Dit is bewonderenswaardig en omdat het van haar komt, heeft het de grootste betekenis; komende van Macduff zou het absoluut betekenisloos en uit dramatisch oogpunt onlogisch zijn. Is dit waar of niet? Geef toe dat ik gelijk heb." Het contrast met de slaapwandelscène is, zoals gezegd, bijzonder treffend.

Othello, één van Shakespeares vier grote tragedies, is wellicht minder gevarieerd en diep dan *Hamlet*, het stuk dat er chronologisch onmiddellijk aan voorafgaat, maar het wordt algemeen beschouwd als het beste "theater" dat hij ooit gemaakt heeft. Het bezit immers alle nodige ingrediënten: een eenvoudige plot, een kleiner aantal personages, een zich snel ontwikkelende actie, een voortdurend stijgende spanning, een tragische ontknoping. Precies omdat het toneelstuk uit dramatisch oogpunt zo sterk is, wou ik er hier wat dieper op ingaan.

De intrige is inderdaad bijzonder simpel: een vaandrig (Iago) die verwacht gepromoveerd te worden tot luitenant, is verbitterd wanneer zijn generaal (Othello) een andere man (Cassio) in zijn plaats benoemt. Hij besluit zich te wreken op zijn generaal en zijn rivaal te doen afzetten. Door een reeks handige zetten slaagt hij erin de generaal ervan te overtuigen dat zijn vrouw (Desdemona) hem bedriegt met de luitenant. Dit leidt ertoe dat de generaal eerst zijn vrouw doodt en dan zelfmoord pleegt. Maar het tweede deel van des vaandrigs snode plan mislukt want de waarheid komt aan het licht, de luitenant krijgt opnieuw promotie en de vaandrig zal gemarteld en berecht worden. Waarschijnlijk omdat het verhaal zo eenvoudig is heeft men zich bezondigd aan verdere simplificaties: Othello is het slachtoffer van zijn jaloersheid, "dat monster met de groene ogen dat de spot drijft met het hartebloed waarmee het zich voedt" zoals Iago de kwaal omschrijft; Desdemona is het onschuldige kind-vrouwetje en Iago het gepersonifieerde kwaad.

Maar Shakespeare zou Shakespeare niet zijn als het allemaal zo simpel was. Othello is immers niet zomaar een jaloerse echtgenoot. Shakespeare heeft in andere stukken dit type meesterlijk getekend: Leontes (*Een Winteravondsprookje*) en Ford (*De Vrolijke Vrouwjes van Windsor*) komen ons echter lachwekkend en enigszins afstotelijk voor. Othello ontroert ons, want hij is een edele natuur die door een vernederende passie verlaagd wordt tot een bijna dierlijk peil. Hij is een gemakkelijke prooi. Het feit dat hij tot een ander ras behoort, hij is immers zwart - hoe zwart hangt af van de regie, Shakespeare bedoelde in elk geval *niet-blank* - laat Iago toe zijn meest dodelijke steek toe te brengen. Hij stelt het voor alsof Venetiaanse vrouwen overspel niet zo ernstig nemen als Othello dat doet en hij raadt hem aan de situatie te aanvaarden zoals een Italiaanse echtgenoot. Het is geen aangeboren

jaloersheid die Othello te gronde richt, maar zijn goedgegelovigheid. Hij weet bovendien beter dan wie ook - en Iago speelt hierop handig in - dat Desdemona geen onschuldig kind-vrouwje is. Zij heeft immers haar vader bedrogen door in het geheim met Othello te trouwen. Iago gaat zelfs zo ver van seksuele perversie te beschuldigen omdat zij een zwarte man verkoos boven iemand van haar eigen ras en suggereert dat zij zich van Othello zal afkeren zodra haar lusten bevredigd zijn. Zoals zij in het stuk verschijnt is Desdemona de vrouw wier liefde voor haar man absoluut is. Wanneer zij, onschuldig, sterft, probeert zij nog hem vrij te pleiten. Zij is één van Shakespeares meest ontroerende vrouwenfiguren.

Over het waarom van Iago's handelwijze is door de eeuwen heen zwaar gefilosofeerd. Doet hij wat hij doet zonder bepaald motief, alleen maar omdat hij slecht en verdorven is? Dit was in elk geval de verklaring die in de periode van de Romantiek gegeven werd door de dichter, criticus en filosoof Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) die Iago "motiveless malignity" toedichtte. Wordt Iago gedreven door afgunst en wraakgevoelens? Uit de waaier van interpretaties kies ik die welke mij het meest plausibel lijkt. Iago voelt zich intellectueel de meerdere van zijn medemensen die hij beschouwt als eerlijke dwazen. Hij is geen gewelddadig man; intellect en wilskracht beheersen zijn emoties; hij is koud. Wat hij nastreeft met Othello is zijn macht en superioriteit te demonstreren, eindelijk eens alle talenten die hij bezit te benutten. In zijn overmoed speelt hij zeer hoog spel, maar dat is het precies wat hem aantrekt. Zijn uiteindelijk falen bewijst dat hij zijn eigen intellectuele kracht heeft overschat.

Hoe moeten we de held van de opera *Othello* zien? Eerst en vooral dient opgemerkt dat Verdi's librettist Boïto opmerkelijk terughoudend is wat raciale toespelingen betreft en het is typisch dat de meest expliciet raciale commentaren ofwel in de mond van de boosaardige Iago gelegd worden ("de donkere kussen van die diklippige wilde gaan vlug vervelen") ofwel getranscendeerd worden door een ietwat over-verfijnde, poëtische herinterpretatie (zoals in Desdemona's "ik zag Othello's gelaat in zijn gemoed") of weggemoffeld in een ensemble (zoals Othello's "Misschien omdat ik op mijn gezicht deze zwarte duisternis draag") dat nagenoeg verdwijnt, ondanks Verdi's opmerkelijke zetting, in het kwartet van het tweede bedrijf. Daarenboven ging geen enkele muziekcriticus uit die tijd in op de rassenkwestie in de opera. Het staat buiten kijf dat Verdi's *Othello* een radicale vereenvoudiging is van het Shakespeareaanse personage. In de opera is er geen enkele maat die verwijst naar dat aspect van het karakter van de held uit het stuk dat kalm en vol zelfbeheersing bleef toen zijn broer onder het kanonvuur viel ("Ik heb gezien/ - zegt Iago - Hoe 't veldgeschut zijn rangen in de lucht blies/ En, als een duivel, raaklings langs zijn arm/ Zijn eigen broeder wegsloeg, en hij toch/ Daar onbewogen stond.");

III, iv, vv. 128-131), of van wie Desdemona heel naïef kon geloven "Het zonlicht van zijn landstreek zoog/ Die nevels (= jaloerse nevels) uit hem weg" (III, iv, vv. 26-7). En we zien in de finale van het derde bedrijf dat Boïto dit gezegde van Lodovico (ambassadeur van de Venetiaanse republiek) weglaat: "...is dit 't gemoed dat nooit/ Door hartstocht wordt geschokt? wiens stalen deugd/ De pijl van 't onheil en de schicht van 't lot/ Doorboort noch raakt?" (IV, i, vv. 256-9) en ons enkel geeft "Is dit dan de held? De dappere, edele krijger?". Othello komt conceptueel verzwakt uit de opera en het is o.m. op dit punt dat we kunnen betreuren dat Boïto het grootste gedeelte van het eerste bedrijf wegliet. Nog ingrijpender door die weglating is het verloren gaan van de woorden van Brabantio, Desdemona's vader, die in I, iii, Othello waarschuwt: "Moor, let op haar, wees waakzaam, 't is geraden;/ Want mij bedroeg ze: waarom niet haar gade?".

Om de vergelijking met Shakespeares stuk te kunnen doorstaan, moest de opera bij Othello muzikaal compenseren wat aan complexiteit verloren ging. Weinigen zullen durven beweren dat Verdi hier niet in geslaagd is. Het eerste bedrijf van de opera dat eerder een 'expositio' is dan dramatische actie, presenteert ons de verheven, schokkend intense Othello. Maar de toestand is hier ingewikkeld: enerzijds geeft de schitterende *Esultate!*-opkomst ("Juich!") de held van de opera een onvergetelijk eigen gezicht, anderzijds vinden we op het einde van het bedrijf uitdrukkelijk voortekens, wijzend naar het onvermogen van de held om zijn vurige emoties onder controle te houden. Het schokeffect van *Esultate!* moet krachtig genoeg zijn om in ons geheugen te blijven hangen tijdens de verdere duur van de opera want het is enkel hier - en slechts vluchtig - dat we een perfecte held te zien krijgen. Othello is hier minder wat door Boïto "de dappere, loyale figuur van een krijger" genoemd wordt, dan wel een half-god, produkt van de felle strijd tussen aarde, lucht en water (en wiens daden onmiddellijk door het vuur gehuldigd worden) - iemand die samenspannt met de krachten van de natuur.

Met zijn tweede opkomst "Neer die degens!" wordt het duidelijk dat de Othello uit de opera een man is van vlugge emoties. Dit was misschien niet de bedoeling van Boïto want hij drong erop aan dat deze scène na het duel de spil zou zijn waarrond de belangrijkste deugden van de held "eenvoudig in houding en gebaren, heerszuchtig in zijn bevelen, koel in zijn oordeel" zouden draaien. Verontrustender is het terzijde schuiven van Cassio door Othello onmiddellijk nadat - en slechts dan - Desdemona wakker gemaakt werd, omdat men eruit kan afleiden dat haar gestoord worden in haar slaap de laatste druppel is die de emmer doet overlopen, de directe oorzaak van het gedegradeerd worden van Cassio. In het toneelstuk komt Othello's beslissing "Mijn luitenant zul je echter nooit meer zijn" (II, iii, v. 240) vooraleer Desdemona op het toneel verschijnt. Terwijl het waar is dat haar zo te zien hem

verder ergert, was zijn eerdere, officiële daad niet beïnvloed door haar aanwezigheid. Wat Boïto ook bedoeld moge hebben met deze vreemde herschikking van de gebeurtenissen in de opera (de eerste duidelijke aanwijzing voor Othello's verknochtheid aan zijn vrouw?), het draagt niet bij tot het beeld van een man die "koel blijft in zijn oordeel".

In het voorafgaande ontroerende liefdesduet met de tot de climax van de kus leidende muziek, krijgen we het verrassend beeld van de held die fysiek in elkaar stort onder invloed van zijn emoties. Dit is een indringende uitbreiding van Shakespeares "O dit geluk is onuitsprekelijk,/Het maakt me stom, de blijdschap is te groot" (II, i, vv. 196-7). Boïto begint de transformatie in een grotere *fin-de-siècle* lichamelijke door het herschrijven van Othello's tekst als "Ha! De vreugde stroomt zo wild door mij heen/Dat ik buiten adem neerval" en voegde als regieaanwijzing toe dat de verzwakte Othello steun moest zoeken op een vooruit-springend stuk van het nabije bastion. Bijgevolg moet "onze generaals generaal", Desdemona dus, het bevel voeren, hem ondersteunen en zich over hem ontfermen in deze extreme toestand - al is het in de context een zalige toestand. Oorspronkelijk plande Boïto, in navolging van Shakespeare, om de luistervink spelende Iago op dit ogenblik te laten zweren de geliefden ten val te zullen brengen. Wat ook de uitwerking op het hartstochtelijke liefdesduet had kunnen zijn, een aspect van de inval was schitterend: een verlengde negatieve herhaling van dit beeld, m.n. het zich buigen over de in elkaar gestorte Othello, komt natuurlijk terug op het einde van het derde bedrijf met het flauwvallen van Othello en Iago's "Hier is de Leeuw!". Een meer uitgesproken omgekeerde evocatie van het liefdesduet-beeld verschijnt uiteraard op het einde van de opera waar Othello aarzelend bij het lijk van Desdemona staat. Ze beweegt dan niet meer en is niet flauw gevallen zoals dat met Othello het geval was, maar ze is dood.

In het tweede en derde bedrijf zijn Othello's razende reacties onveranderlijk krampachtig en emotioneel primitief, als gevolg van het feit dat Iago's vergif werkt. Verdi's turbulente vormgeving was ongetwijfeld bedoeld om zonder meer aanvaard te worden, maar hij kon geen duidelijker voorbeeld gegeven hebben van wat de criticus Leavis Othello's "bereidheid tot reageren" heeft genoemd. De verrader bevindt zich inderdaad al binnen de muren.

Hoewel het derde bedrijf ons weinig meer leert over Othello's karakter dan wat we al weten uit het tweede, moet toch een uitzondering gemaakt worden voor de monoloog uit het derde bedrijf, en dan vooral voor de vier volgende regels: "Maar, o smart, o verdriet! Men heeft mij de hersenschim gestolen/Waaraan ik blij mijn ziel laafde./Gedoofd is deze zon, de glimlach, de lichtstraal/Die mij doet leven - die mij gelukkig maakt". Dit is niet enkel zijn belangrijkste uitspraak in de middelste

bedrijven die zorgt voor het nodige en pijnlijke contrast, ze is, samen met zijn "Juich!" uitbarsting zijn belangrijkste uiting in de gehele opera. Hier verheft Othello zich en gunt hij ons een blik op zijn vroegere grootheid. In de context van de hele monoloog, die grotendeels is geïnspireerd op de "O, had Gods wil"-monoloog uit Shakespeares IV, ii, vv. 48-65) zijn de vier hoger geciteerde regels duidelijk een vervanging van de passage die begint "Doch daar waar ik mijn hart heb opgeborgen" (v. 58) zijn bekentenis dat hij nu zijn hele leven heeft gebouwd op zijn liefde voor Desdemona.

Over de twee andere hoofdpersonen, die heel wat eenvoudiger zijn in de opera, kan ik korter zijn. De voorstelling van Desdemona als een heilige komt overvloedig voor in de 18de-eeuwse concepties van haar personage. Ze is "een slachtoffer zonder smet", "lief, bescheiden, eenvoudig, en zo onschuldig dat zij zich ontrouw niet eens kan indenken", "een engelachtig wezen", "Othello's goede engel", gedreven door "de behoefte haar leven aan iemand anders te wijden, dit natuurlijk instinct in vrouwen" en nog meer van dergelijk fraais. Dat de eenvoudige heldin model stond voor Verdi, blijkt uit een brief van 22 april 1887: "Desdemona is geen vrouw, ze is een type! Ze is het type van de goedheid, van berusting, van opoffering! Ze zijn schepselen die voor anderen geboren werden, zich onbewust van hun eigen *ego*". Flagrant in contradictie met deze opvattingen zijn die van moderne commentatoren - en ik heb het hier niet eens over feministische interpretaties - die terecht beklemtonen dat in de eerste drie bedrijven, Desdemona actief lijkt, vastberaden en vol zelfvertrouwen - even beslist als Othello.

In de opera zien we niets van deze avontuurlijke, onverschrokken kant - de kant waarnaar Iago geslepen kon verwijzen in zijn "Toen zij u koos, bedroog ze toch haar vader" (III, iii, 208). Deze woorden tasten zwaar Othello's gemoedsrust aan. Toch was het bewust dat Boïto ze weglief. In feite heeft Boïto zeer handig Desdemona een gedaanteverwisseling laten ondergaan en heeft hij van haar een zuivere, schuldeloze, passieve vrouw gemaakt, een type dat zeer dicht staat bij de typisch *fin-de-siècle femme fragile*. Ze is bovenal een vrouw die Othello aanbidt op een onzelfzuchtige manier. Het spreekt vanzelf dat Verdi dit scherp contrast met de Iago-figuur muzikaal meesterlijk heeft uitgebaat. De sleutel tot Boïto's interpretatie van Desdemona is te vinden in zijn nadrukkelijk wijzigen van Shakespeares tekst. Zo is het bijvoorbeeld veelbetekenend dat wat oorspronkelijk Othello's begroeting van haar was, "Mijn mooie krijger!", een erkenning, hoezeer genuanceerd ook, van haar onverschrokkenheid, hem uit de mond wordt genomen om haar bewonderende aanspreking van Othello te worden, de eerste woorden die ze uitspreekt: "Mijn trotse krijger!". Eens dat haar vernedering is begonnen, draait Boïto het mes om en om in de wonde door haar te voorzien van twee parallelle pleidooien die niet voorkomen

bij Shakespeare: de hulpeloze Desdemona vraagt deemoedig Othello om vergiffenis en medelijden. Bij de eerste gelegenheid, het kwartet uit het tweede bedrijf, luidt het: "Gun mij dan het zoete en opwekkende/Woord van vergiffenis" en Boïto versterkt zelfs nog het beeld van kinderlijke onschuld, dat haar verwerping door Othello nog pijnlijker maakt, door er aan toe te voegen: "Ik ben jouw kind,/Nederig en zacht;". Dit alles vindt zijn oorsprong in "En wat je ook wenst, ik ben je onderdanig" (III, iii, v. 90) en misschien in "Hoe jammer dat je je niet lekker voelt" (III, iii, v. 293) bij Shakespeare. Haar tweede pleidooi, in het duet van het tweede bedrijf, is zelfs nog sterker typisch Boïto en niet gemotiveerd door het stuk: "Kijk mij aan! Ik open voor jou mijn gelaat en mijn ziel. Doorgrond/Mijn gebroken hart:...met deze tranen roep ik de hemel aan/Voor jou". Nogmaals vinden we onschuld die pleit tegenover schuld en verworpen wordt. Haar tranen vormen hier een opvallend contrast met het stuk, waar de geschokte Desdemona niet huilt tijdens haar confrontatie met Othello, hoewel ze dat wel doet nadat hij is weggegaan. Nog één keer in het derde bedrijf, tijdens haar publieke vernedering, laat Boïto Desdemona huilen: "Op de grond!... Ja... in het diepste stof.../Gebroken... lig ik... huil, de huivering/Van mijn stervende ziel/Doet mij verstijven".

In typische laat-19de-eeuwse stijl omgeeft Boïto Desdemona met wat "devote iconologie" kan worden genoemd, wat het duidelijkst kan gezien worden in het (niet-Shakespeareans) Eerbetoon Koor uit het tweede bedrijf. Dit *tableau* dient om Desdemona duidelijk pre-Raphaelitische eigenschappen te geven. Opmerkelijk zijn in dat verband de verwijzingen naar het naderen tot een "kuis altaar", naar zuivere lilies, engelen, de hemel, de Madonna, het tooien van Desdemona "als een heiligenbeeld" e.d.m. Het Koor maakte geen deel uit van het oorspronkelijk libretto, en het is niet duidelijk van wie het idee kwam om het toe te voegen. Blijkbaar had Verdi op een bepaald ogenblik overwogen een opera te schrijven zonder koor. Iago's bezoedeling van het Eerbetoon Koor met zijn "Wees waakzaam" dat er onmiddellijk aan voorafgaat, illustreert op treffende wijze het destructieve van zijn personage.

Het is herhaaldelijk opgemerkt dat de Iago uit de opera een Mefistofeliaans personage is, sterk verwant met Boïto's creatie, die dateert van 1868. In elk geval is hij veel verdorvener dan bij Shakespeare. Dit blijkt vooreerst uit zijn extravagante "Credo" in het tweede bedrijf, dat zijn weerga niet vindt in het toneelstuk en een zeker diabolisme suggereert en een voorliefde voor het kwaad omwille van het kwaad. Ten tweede is er het weglaten van één van Iago's motieven voor zijn haat, zijn vermoeden dat Othello "...in mijn bed/Mijn taak heeft vervuld" (I, iii, vv. 385-6). Tenslotte lijkt Boïto's Iago zijn boosaardig complot vanaf het begin stevig in zijn hoofd te hebben: er is bijgevolg geen karakterontwikkeling, zoals bij Shakespeares Iago, die zich nog op het hoofd kan slaan en zeggen "'t Zit hier, maar nog verward".

Toch wijzen Verdi en Boïto er potentiële vertolkers van de Iago-rol op dat hij zich niet als de baarlijke duivel moet gedragen maar dat zijn essentie ligt in zijn overtuigende bekwaamheid in het misleiden, in het manipuleren van zijn eigen uitwendige verschijning. Verdi wilde zonder de minste twijfel een Iago met het gezicht van een eerlijk man. Opera-commentatoren hebben altijd gepoogd mogelijke hints in Shakespeares stuk te suggereren voor Iago's "Credo". Een aantal elementen kunnen relevant zijn: Iago's puur fysieke verklaring voor de liefde als "het is niets méér dan een lust van het bloed en een toegeving van de wil" (I, iii, vv. 335-6); zijn "Hel en nacht" waarmee het eerste bedrijf wordt afgerond (I, iii, v. 400), samen met zijn "Theologie der hel!" opmerkingen. Sommige commentatoren hebben ook een aantal misantropische passages uit *Timon of Athens* en *Titus Andronicus* als inspiratiebron gesignaleerd. Hoogstwaarschijnlijk heeft Boïto zich laten inspireren door Victor Hugo's visie op het Iago-personage: "*Il n'est qu'un critique; I am nothing if not critical*", schrijft Hugo, en hij legt verder uit dat het een kritisch vermogen is dat alleen de slechte kanten kan zien. Iago is onbekwaam tot bewondering of enthousiasme. Moreel heeft hij de hypocrisie van *Tartuffe*. Intellectueel heeft hij het scepticisme van *Don Juan*. Het ontbreekt hem alleen aan bovennatuurlijke kracht om een Mefistofeles te zijn. Poëtisch - want Iago improviseert soms - produceert hij alleen maar epigrammen. Lyrisme is hem vreemd, evenals geloof en voor hem ligt het sublieme heel dicht bij het ridicule. Daarom beschouwt hij zo'n grote passie als die welke Desdemona voor Othello heeft opgevat als absoluut grotesk.

Desdemona, spiritualistisch en bijna mystisch, ziet alleen maar de ziel van de Moor en bewondert ze; Iago, een materialist en bijna een nihilist, ziet alleen het lichaam van de Moor en lacht. Boïto heeft met potlood een bepaalde passage in Hugo aangestreept: "De voornaamste reden voor Iago's haat moet gezocht worden in zijn eigen natuur. Hij geeft het toe in V, i, vv. 1920: de schoonheid van een ander maakt hem lelijk. Iago benijdt Othello omdat hij alles is wat hijzelf niet is. Hij benijdt hem zijn macht; hij benijdt hem zijn grootheid; hij benijdt hem omdat hij eerlijk is,... heroïsch,... een overwinnaar,... geliefd door het volk;...aanbeden door Desdemona. En daarom wil hij wraak. Othello is genie. Welaan dan, laat hem voorzichtig zijn. Want Iago is afgunst. Zonder mij compleet te willen distantiëren van de visie dat Boïto sterk beïnvloed werd door Hugo's kijk op het Iago-personage, zou ik ze toch wel willen nuanceren. Boïto, die ongetwijfeld vertrouwd was met de andere werken van Shakespeare, heeft zich, op z'n minst voor het "Credo", zeker laten inspireren door twee beroemde monologen uitgesproken door schurken: Edmund, de bastaardzoon van Gloucester uit *Koning Lear*, aanroept met boze bedoelingen de Natuur (I, ii.): "Natuur, wees mijn godin; uw wet alleen /Zal mij beheersen". Richard III begint het stuk dat zijn naam draagt met de beroemde rede: "Now is the winter of our

discontent", "Nu werd de winter onzer wreef'le stemming/Tot blijden zomer door de zon van York", reeds aangekondigd in *3 Henry VI* waarin Richard, omdat hij te afstotelijk is voor de liefde, verklaart zich dan maar op het verwerven van de kroon te zullen storten en niet terugschrikt voor een reeks bloedige moorden, o.m. op zijn naaste verwanten.

Othello is de enige niet-komische opera van Verdi waarin het perspectief vooral ironisch is, en, zoals vaak is opgemerkt, Iago de toeschouwers dwingt alles met zijn ogen te bekijken. Dit is één van de redenen waarom het derde en het vierde bedrijf van de opera zo drukkend wreed overkomen. Het goede komt volslagen onbeschermd naar voren. Zodra Iago Roderigo - de verliefde dwaas die door Iago wordt gemanipuleerd - op de schouder klopt en zegt "Kop op, wees verstandig, laat/De tijd zijn werk doen. De mooie Desdemona/Die jij heimelijk in je dromen aanbidt/Zal de kussen van dat zwarte spook/Met de dikke lippen snel beu zijn", verzinken we in Iago's wereld, een zielloze wereld van list, bedrog, koele berekening en intellectuele manipulatie.

Zonder het sterk aandringen van Boïto, zou *Othello* wellicht Verdi's laatste opera gebleven zijn. Uit de drukke correspondentie tussen beiden blijkt dat de 80-jarige Verdi aanvankelijk zijn hoge leeftijd als argument inbracht tegen een nieuwe gezamenlijke compositie. Uiteindelijk gaf hij toe en het werd een succes. De tekst van Boïto vermengt Shakespeares *De Vrolijke Vrouwtjes van Windsor* met verscheidene Falstaff passages uit de twee delen van *Hendrik IV* en met andere niet-Shakespeareaanse ideeën. *De Vrolijke Vrouwtjes* bleef het kernstuk, maar het moest vereenvoudigd en gecondenseerd worden om te kunnen dienst doen als opera-plot. Dit had zijn weerslag op het aantal personages en ook op hun kwaliteit. Van de meer dan twintig personages werden er slechts tien behouden. Verdwenen zijn Shallow, Slender, Evans, Nym, Rugby, Simple, William Page en Master Page. De dochter van Page, Anne, wordt Nanetta Ford. Boïto's Dr Cajus is een in elkaar schuiven van de personages Robert Shallow, een plattelandsvrederechter, en zijn neef Abraham Slender. Er is in feite heel weinig, afgezien van een opvliegend karakter, een wilde drang om Anne (Nannetta) te huwen en een uiteindelijk pseudo-huwelijk met een jongen, Bardolph, dat Shakespeares Franse dokter verbindt met de Cajus van *Falstaff*. Geen enkele regel van de originele Caius wordt getransfereerd naar de opera. Dit is niet verwonderlijk, want veel van de humor van het personage had te maken met zijn extravagant Frans accent.

Ook andere personages ondergaan transformaties. Mrs Quickly is niet meer de huishoudster van Dr Cajus; ze verliest veel van haar intriganten-maniëren en warhoofdige grappige versprekingen en ze wordt simpelweg een behulpzame

buurvrouw, die een grap kan appreciëren. Shakespeares Anne Page wordt Boïto's Nannetta Ford, wat meer gewicht geeft aan het personage van Ford, die naast zijn andere problemen, zich nu ook moet bezighouden met het huwelijk van zijn dochter. Het personage van Fenton, Nannetta's geliefde, is nog simpeler dan in het toneelstuk, waar hij in de eerste plaats uit is op de bruidsschat van het meisje. In het stuk is de antipathie van Annes vader t.o.v. Fenton perfect te begrijpen; in de opera is ze essentieel voor het verloop van de handeling maar grotendeels ongemotiveerd. Boïto vereenvoudigde niet alleen de personages, hij herleidde ook de plot tot het essentiële. Zelfs de drie vernederingen van Falstaff bleken te veel. Boïto behield de eerste (de wasmand) en de derde (het Windsor woud), maar schrapte de tweede, waarbij Falstaff opnieuw in Alices huis wordt binnengelokt maar verplicht wordt te vluchten, vermomd als oude vrouw, de heks van Brainford, wanneer Ford hem de deur uitranselt. Individuele speeches geven ook blijk van Boïto's meesterlijke gave tot condenseren. Bijvoorbeeld in Fords monoloog aan het einde van II, i, "Is het een droom? Of Werkelijkheid?" vermengde hij twee redes uit *De Vrolijke Vrouwjes*, het einde van II, ii en III, v.

Op zijn best is Boïto wanneer hij woorden, verzen en speeches uit de *Hendrik IV*-stukken in zijn tekst incorporeert. De meest opvallende inclusie is Falstaffs Eer-Monoloog aan het einde van I, i, die is afgeleid van de Eer-Catechismus in *1 Hendrik IV*, vlak voor Falstaff moet deelnemen aan de Slag van Shrewsbury. Dit detail verklaart de eerder verrassende verwijzingen naar het verlies van ledematen, naar chirurgijnen en naar doden, wat niet direct thuishoort in de context van Falstaffs amoureuze perikelen die hij in de herberg voorbereidt. De Eer-Catechismus wordt door Boïto netjes ingebed tussen twee passages uit *De Vrolijke Vrouwjes*. De gehele opera steekt vol echo's uit beide delen van *Hendrik IV* en het lijkt mij niet zinvol ze allemaal op te sommen. Ook uit andere Shakespearestukken zijn echo's aan te wijzen, bijvoorbeeld uit *Het Spel der Vergissingen*. Vermeldenswaard is dat de finale fuga onmiskenbaar herinnert aan de bittere monoloog van Jaques uit *Elk Wat Wils*: "Heel de wereld is toneel;/En mannen, vrouwen, allen, enkel spelers" (II, vii). Maar Verdi en Boïto lijken het geheel feestelijk te hebben opgevat, niet cynisch. De meeste passages waarin Fenton en Nannetta hun liefde uitzingen zijn ofwel van Boïto zelf of vinden hun oorsprong in niet-Shakespeareaanse literatuur. Zonder twijfel heeft Boccaccio's *Decamerone* hier model gestaan. Fentons pseudo-sonnet in III, ii, herinnert dan weer aan *Romeo en Juliet* en aan een paar sonnetten van Shakespeare. Het einde van de opera roept niet alleen duidelijke herinneringen op aan *Een Midzomernachtsdroom*, maar ook aan *De Storm*, waar Prospero zijn dochter Miranda in het huwelijk laat treden met Ferdinand.

Om te besluiten wou ik nog even ingaan op het Falstaff-personage. Verdi stelde

zich Falstaff voor als een typologische figuur, een karakter-type zoals er zoveel bestaan in de literatuur: de booswicht, de snuggere knecht, de *miles gloriosus*, om er maar enkele te noemen. Wat is dan wel Falstaffs karakter-type? In welk opzicht is hij "eeuwig waarachtig"? De literaire critici hebben zich vooral beziggehouden met het duiden van Falstaff zoals hij voorkomt in de twee delen van Hendrik IV. Aangezien Boïto zoveel van die Falstaff incorporeerde in zijn libretto, lijken die interpretaties relevant voor ons begrip van de opera. Bovendien zijn de critici altijd van mening geweest dat de Falstaff uit *De Vrolijke Vrouwtjes* door Shakespeare zeer oppervlakkig werd getekend. Voor A.C. Bradley bestaat de essentie van Falstaff erin dat hij zich door zijn humor de zegen van de vrijheid heeft verworven. William Empson, daarentegen, ziet in hem de gepersonifieerde Ondeugd, een krachtig symbool van impulsen die de meeste mensen moeten onderdrukken. Voor Peter Conrad is het Falstaff-personage zelf on-dramatisch: hij streeft er niet naar te handelen, integendeel, hij wenst te ontsnappen aan de verantwoordelijkheid van het handelen. In die zin is hij verwant met Hamlet. Maar terwijl deze laatste zijn toevlucht zoekt in het leven van de geest, is het lichaam Falstaffs domein en de bevrediging van zijn vleeselijke lusten zijn bekommernis. Eigenlijk heeft Falstaff muziek nodig om zijn leugens om te toveren tot vondsten van zijn verbeelding. De muziek verschaft hem de vocale kwaliteiten van vitaliteit, jeugd en inventiviteit die zijn dikke pens doen vergeten. Zolang Falstaff alleen maar praat, komt hij niet geloofwaardig over. Eens hij begint te zingen, verandert hij totaal. Geschraagd door Verdi's muziek wordt hij de geest zelve van joligheid en joviale wanordelijkheid, die hij in woorden alleen maar kan voorwenden. Dat de 80-jarige Verdi erin geslaagd is Shakespeares *Vrolijke Vrouwtjes van Windsor*, algemeen beschouwd als zijn minst geslaagde komedie, om te toveren tot een triomfantelijke *Falstaff*, is wellicht het mooiste tribuut dat hij aan zijn idool kon brengen.

Noot

Deze bijdrage is de tekst van een lezing gehouden op 28 februari 1993 in de Vlaamse Opera te Antwerpen.

Bibliografie

- Bradley, A.C. (1909), 'The Rejection of Falstaff' in *Oxford Lectures on Poetry*, Londen, pp. 247-73
- Budden, Julian (1973), *The Opera's of Verdi I. From Oberto to Rigoletto*, Toronto, Cassell & Company Ltd.

- Conrad, Peter (1977), *Romantic Opera and Literary Form*, Berkeley
- Empson, William (1953), 'Falstaff and Mr. Dover Wilson' in *The Kenyon Review*, 15, pp. 213-62
- Hartnoll, Phyllis ed. (1964), *Shakespeare in Music*, London, Macmillan.
- Hepokoski, James (1983), *Giuseppe Verdi, Falstaff*, Cambridge, Cambridge University Press
- Hepokoski, James A. (1987), *Giuseppe Verdi, Othello*, Cambridge, Cambridge University Press
- Osborne, Charles (1978), *Verdi*, London, Macmillan
- Schmidgall, Gary (1977), *Literature as Opera*, New York/Oxford, Oxford University Press
- Schmidgall, Gary (1990), *Shakespeare & Opera*, New York/Oxford, Oxford University Press