

ONDANKS ALLES: *LANGE DAGREIS NAAR DE NACHT* IN VLAANDEREN EN NEDERLAND

Johan CALLENS

“*Things thought too long can be no longer thought*” (“*The Gyres*”)

“*What matter if I live it all once more?*” (“*A Dialogue of Self and Soul*”)

Intro

Liefhebbers van klassieke theaterteksten konden zich in het najaar van 2013 verheugen op twee verschillende producties van Eugene O’Neill’s *Long Day’s Journey into Night*: een ietwat gecondenseerde adaptatie van Theater Antigone uit Kortrijk in een regie van Peter Monsaert, en een tekstgetrouwe versie van Toneelgroep Amsterdam in een regie van Ivo van Hove, geassisteerd door dramaturg Peter Van Kraaij. Theater Antigone gebruikte haar eigen vertaling, Toneelgroep Amsterdam die van Ger Thijs.¹

Voor Monsaert was het stuk een dubbele primeur: zijn eerste O’Neill, maar ook zijn eerste regie van een tekst die hij niet zelf schreef. Het Kortrijkse gezelschap liep wel al jaren rond met het idee om *Lange dagreis* op te voeren maar vond nu pas de tijd rijp (Van Steenberghe 11). Van Hove daarentegen heeft iets met O’Neill, een schrijver met Shakespeareaanse allures, zeer persoonlijk en in al zijn variatie toch universeel, één die creëert uit noodzaak, de nood om ons bestaan te doorgronden en zijn elkaar tegenwerkende krachten het hoofd te bieden (Törnqvist 276). De eerste keer dat Van Hove de Amerikaanse toneelschrijver, de enige die ooit de Nobelprijs kreeg, enceneerde, was in 1989 met *Mourning Becomes Electra* (*Rouw siert Electra*, vertaling Ger Thijs), toen nog als artistiek directeur van het Zuidelijk Toneel Eindhoven. Enkele jaren later volgden daar *Desire under the Elms* (*Begeren onder de olmen*, vertaling Arne Sierens) (1992) en *More Stately Mansions* (*Rijkemanshuis*, vertaling Walter Van den Broeck) (1994), wat een dubbelluik had moeten worden met *A Touch of the Poet* (*Een druppel dichtersbloed*, vertaling Janine Brogt), een productie die spijtig genoeg afgelast werd toen één van de hoofdacteurs zich terugtrok. Eenmaal Van Hove de overstap naar Toneelgroep Amsterdam had gemaakt, werd *More Stately Mansions* een testcase voor zijn samenwerking met de New York Theatre Workshop, in de herfst van 1997. Op dat moment had hij niet meteen plannen voor een nieuwe O’Neill productie, al zag hij een remake van *Desire Under the Elms* wel zitten en toonde hij interesse in *The Iceman Cometh*, *A Moon for the Misbegotten* en *Strange Interlude*

(Törnqvist 278). *Interlude* was in onze contreien net geënceneerd door de Blauwe Maandag Compagnie en het Noordelijk Theater de Voorziening, in een regie van Luk Perceval (1996). Misschien kwam die tekst daarom eerst aan bod. In mei 2013 gaf Johan Simons bij de Münchner Kammerspiele Van Hove immers de kans om *Seltsames Intermezzo* op te voeren, een nieuwe samenwerking met dramaturg Koen Tachelet, een luttele drie maanden voor *Lange dagreis* bij Toneelgroep Amsterdam in première ging.² Bij die gelegenheid zette het gezelschap ook de remake van *Rouw siert Electra* (2006) in een aangepaste bezetting opnieuw op de affiche. Die produktie maakte destijds deel uit van een O'Neill festival in Chicago (Goodman Theatre, 2009), zonder dat Van Hove zich daarom aan een Amerikaanse versie had gewaagd met de New York Theatre Workshop waarmee hij ondertussen ook al Tennessee Williams' *A Streetcar Named Desire* (1998) en Henrik Ibsens *Hedda Gabler* (2004) had gebracht. De kers op de taart was de O'Neill avond (4 nov 2013) in de serie "Wish you were here" met als gastsprekers Joke Hermsen, Martine Delfos, Tijs Goldschmidt en James Kennedy.

Ibsen

Ibsen oefende op O'Neill en Williams een diepe invloed uit, die merkwaardig genoeg telkens terug te voeren was op produkties met Alla Nazimova. Toen Williams in februari 1936 de lesbische actrice van Russische afkomst als Mrs. Alving bezig zag, zijn eerste professionele theaterervaring in St. Louis, sterkte hem dat in zijn overtuiging dat hij toneelschrijver zou worden (Leverich 122, 160-161, 607). Dertig jaar eerder, in de lente van 1907, raakte O'Neill, toen nog student aan Princeton University, op Broadway danig onder de indruk van de nog jonge Nazimova's Hedda Gabler, zijn eerste Ibsen, dat hij haar later de rol van Christine Mannon in de Broadway première van *Mourning Becomes Electra* (1931) aanbod. Mary's verlangen naar een overdosis morfine herneemt Oswalds verzoek om op dezelfde manier uit zijn lijden verlost te worden. Bij Monsaert gaf die parallel met *Spoken* mogelijk aanleiding tot de voorzichtige verleiding van Cathleen (Liesa Naert) door Mary (Tania Van der Sanden), hoewel die voor meerdere interpretaties vatbaar is. De meest evidente verklaring is de emotionele nood van de vereenzaamde vrouw en haar gebrek aan vriendinnen en vertrouwenspersonen zodat het vrouwelijke personeel dan maar dienst moet doen. Haar mannelijke huisgenoten – bij Antigone gespeeld door Jos Verbist (James), Dominique Van Malder (Jamie) en Raven Ruëll (Edmund) – ervaart ze overigens als haar gijzelaars. Anderzijds weerklonk hier kritiek op de dubbele Victoriaanse moraal die Jamie toelaat bij prostitués troost te zoeken maar van Mary de perfecte deugdzaamheid verwacht. Misschien werd ook geïnspireerd dat het kloosterleven niet gespeend was van verdrongen erotische gevoelens. Per slot van rekening voelt Mary zich

nog steeds schuldig omdat ze meer van haar muziklerares, Zuster Elizabeth, dan van haar moeder hield. Van Hove deed het zonder de niet zo snuggere Ierse meid, een klankbord en herinnering aan Tyrone's eigen afkomst. Vermoedelijk vond de regisseur dat ze afbreuk deed aan de intensiteit van het familieconflict en niet echt noodzakelijk was. In werkelijkheid hadden de O'Neills twee kindermeiden die allebei ongewild een speelbal werden in de wisselende familiale constellaties: een Ierse, die Ella Quinlan (O'Neills moeder en het belangrijkste model voor Mary) na een jaar reeds ontsloeg, en haar vervangster uit Cornwall, de door James zo gehate Sarah Sandy, waarin Ella een bondgenoot zag. Vermits Van Hove scherp stelt op de vier hoofdpersonages, herbeleefde Mary haar overrompelende eerste ontmoeting met het matinee-ïdool in een monoloog, wat veel van O'Neills dialogen feitelijk zijn. Ze doet dit vanop de wenteltrap die Jan Versweyvelds scenebeeld beheerst, de typische Amerikaanse veranda indachtig, waar menig Amerikaanse tiener in puriteinser dagen onder het waakzame oog van moederlief het hof gemaakt werd. De emotionaliteit van dat soort nostalgische terugblikken werd bij Van Hove muzikaal ondersteund door Randy Newmans "Dayton, Ohio – 1903" (1967) uit *Sail Away* (1972):

Let's sing a song of long ago
 When things were green and movin' slow
 And people'd stop to say hello
 Or they'd say Hi to you
 "Would you like to come over for tea
 With the missus and me?"
 It's a real nice way
 To spend the day
 In Dayton, Ohio
 On a lazy Sunday afternoon in 1903

Let's sing a song of long ago
 When things could grow
 And days flowed quietly
 The air was clean and you could see
 And folks were nice to you

Niet alleen de nostalgie maar ook de plaats zijn hier relevant: het ouderlijke huis van de Quinlans op Woodland Avenue in Cleveland, Ohio was voor Ella immers de enige echte thuis die ze ooit had (Black 29-30).

Ondanks die constante terugblik van de personages en Ibsens retrospectieve methode, opende de Noor, zo beweerde O'Neill later, "an entire new world of the drama for me. It gave me my first conception of a modern theatre where truth might live" (*Selected Letters* 477). Nochtans respecteert *Lange dagreis* op het eerste zicht de (neo)klassieke eenheden van tijd, plaats en aktie. Het stuk speelt zich immers af op één dag in 1912, van 's avonds tot diep in de nacht, een nacht waarin vader James, moeder Mary, oudste zoon Jamie en jongere broer Edmund elkaar voor de zoveelste keer met hun traumatische verleden confronteren. Niet voor niets is Eugene's alter ego genoemd naar zijn overleden broer, Edmund. In *Lange dagreis* interpreteert Mary zijn dood (op 4 maart 1885) als kwaad opzet van de jaloerse zevenjarige Jamie. Die zou moedwillig zijn tweejarige broer met mazelen besmet hebben. Dat het zover kon komen wijt Mary aan haar eigen nalatigheid, vermits ze de jongens bij haar moeder in New York had achtergelaten om James op zijn toernee naar de westkust te kunnen vergezellen. In de vrijpostige versie van Theater Antigone is "Eugene" merkwaardig genoeg "Oskar" geworden. Mogelijk is dit een verwijzing naar Oskar Matzerath uit Günter Grass' *Blechtrommel* (1959), het personage dat weigert op te groeien om zijn vaders toekomstplannen met hem te dwarsbomen – hij wil immers geen kruidenier worden. Uiteindelijk belandt Oskar in een inrichting voor geestesgestoorden van waaruit hij zijn wederaren als één lange bekentenis vertelt. Jamie wou ook nooit acteur worden, maar zijn vader – in Jamie's ogen althans – verplichtte hem daartoe, al was het om hem bij zijn moeder vandaan te halen. Tijdens de eindeloze toernees van James ontwikkelden moeder en zoon immers een veel te hechte band. Volgens Stephen Black, O'Neill biograaf en praktiserende psychanalytisch therapeut, "Jamie would never outgrow the childhood form of his attachment to his mother" (28). Niettemin is in Jamie's ogen niet hij maar Edmund het grote kind. En zo behandelt Van Hoves Mary (Marieke Heebink) hem ook. De angst om een nieuw verlies, na de dood van "Eugene," verstrekt de bekommernis om haar jongste kind. Daarnaast delen beiden ook een zin voor het religieuze, die James' kerkbezoek nauwelijks kan bevredigen en in zijn aanwezigheid zelden de kans krijgt om zich te uiten. Vandaar de nood aan ontsnappingsroutes: Zuid-Amerika, drank, vrouwen, drugs, de dood.

Spanningsvelden en spiralen

Van Hoves acteursregie en kostuums (Wojciech Dzedzic) beklemtoonden de spanningsvelden. De mannen – Gijs Scholten Van Aschat (James), Ramsey Nasr (Jamie) en Edmund (Roeland Fernhout) – droegen allen blauw (broek, hemd, polo of kostuum), Mary daarentegen zwart, wat een moeder die rouwt voor zichzelf en haar gezin, de levenden en de doden, betaamt. Eén keer nemen de mannen zelfs expliciet tegen haar stelling door in een identieke pose op een rij voor het raam



Lange dagreis naar de nacht door Toneelgroep Amsterdam.
© Jan Versweyveld

plaats te nemen. De hechte band tussen de moeder en haar jongste zoon Edmund is nochtans evident: alleen hij krijgt herhaaldelijk een knuffel op de centrale ronde tafel onder de sobere moderne cirkelvormige lichter, temidden van de hoekige donkergrijze set (Jan Versweyveld). Die kille kale set verlaten de spelers aanvankelijk niet omdat ze evenmin aan hun complexe liefde/haat verhouding ontsnappen. De kilte van de set wordt verondersteld het realistische resultaat van James' gierigheid te zijn – zo mocht er nooit meer dan één lamp branden. Ze verraadt ook de expressionistische projectie van de vereenzaamde en wrokkige Mary die nooit met Monte Cristo Cottage vrede kon nemen. De verbouwing van een bestaande winkel en school op Pequot Avenue 325 resulteerde nochtans in een niet onaardige woonst met zicht op de Long Island Sound, aan de rand van een betere buurt van New London, Connecticut, toen één van de mooiste badsteden van New England (Black 28-29). Wie Van Hoves *Lange dagreis* in deSingel zag, hield ook best rekening met het zaalperspectief. Dicht bij het podium was de dominante sfeer onderkoeld. Wie achteraan zat kreeg een evenwichtiger beeld te zien omdat het grijs door de warme houtskleur van het tafelblad en de plankenvloer getemperd werd. Volgens Kurt Eisen (26) spelen in *Lange dagreis* alle personages hun eigen melodramatische versie van het verleden tegen die van de anderen uit. Van Hove hoedde zich voor melodrama maar de acteurs hanteerden wel elk hun eigen karakteristieke speelstijl (Delanoye, Freriks).

Vooran op Versweyvelds set, uiterst links en uiterst rechts, stonden slechts een platenspeler en glazen barmebeltje op een ranke pikkel, twee verraderlijke ankerpunten of boeien voor zwalpende personages die niets omhanden hadden. Achteraan links verborg een reuzeplant de uitweg naast het enorme raam, een zwart gat dat nooit oplichtte. In Van Hoves regie van Cocteau's *La voix humaine* (2009 [1930]), de monoloog met een schitterende Halina Reijn, was na het laatste telefoontje slechts ruimte voor een sprong in het niets, de wanhoopsdaad vanuit het reuzeraam in de helverlichte flat. In *Lange dagreis* lichtte alleen de tafel op, steevast ongedekt, wat in dit praatstuk op zijn beurt herinnert aan de mortuariumachtige ziekenhuiskamer uit *Persona* (2012), Van Hoves bewerking van Bergmans film. Daar wordt de actrice Elisabeth Vogler (Marieke Heebink) immers wakker nadat midden in een voorstelling haar stem stokte, een stilzwijgen waarin ze hardnekkig volhardt. Wat ook oplicht in *Lange dagreis*, als een vuurtoren in de mist, telkens Mary aan morfine denkt, is de opening bovenaan de sierlijke stalen wenteltrap. De eb en vloed van Mary's beweging op die trap vertaalt perfect de eindeloze dynamiek van liefdevolle toenadering en vervreemdende afstandelijkheid, Yeats' dubbele "gyre" want "everywhere the ceremony of innocence is drowned." ("The Second Coming") Naarmate de hoop op de helende werking van de morfine slinkt, ondanks de steeds hogere dosis, en na de telefonische bevestiging van

Edmunds tuberculose, blijft ook de lokroep van het verlossende licht bovenaan Mary's *stairway to heaven* achterwege, wordt hij Yeats' "tower emblematical of night." ("A Dialogue of Self and Soul"), of het embleem van Solnes' mislukte ambitie in Ibsens *Master Builder* (Murawska 160). Slechts Edmund blijft hopen dat Mary nog kan genezen, of houdt tenminste nog de schijn hoog. Ze delen immers hun paradoxale verlangen naar die gehate mist, emanatie van de verdovende roes of nabije zee waarin beiden vredig kunnen opgaan, "nothing more than a ghost within a ghost." (LoA 796)

De geschiedenis als moraliteit of tragikomedie

Yeats' archetypische toren, sinds Milton een neo-Platonisch symbool voor de bezinning van de dichter in afzondering, ruimde in zijn werk doorheen de jaren plaats voor de wenteltrap, spiraal of "gyre," een dynamischer beeld voor de nog steeds neo-Platonische vergeestelijking of migratie van de ziel. Tegelijk groeide ook de twijfel dat idealen, wijsheid en inzicht buiten bereik blijven (Murawska 161-163). Vandaar de verdubbeling of spiegeling van de opwaartse in een neerwaartse spiraal. Die dubbele konische spiraal staat in zijn' proza (*A Vision*) en poëzie ("The Second Coming", "A Dialogue of Self and Soul", "The Gyres") voor een cyclische visie op de individuele en collectieve-geschiedenis, een eeuwige-recurrentie zoals hij (Bohlmann 1982: 57-68) en O'Neill die in Nietzsches *Thus Spoke Zarathustra* vonden. De resulterende tragikomische visie (Ramazani 165, 168) plaatst meteen de vele herhalingen in *Lange dagreis* en O'Neills moedwillige herhaling van zijn verleden in een ander daglicht. De schrijver gaf toe dat

"*Zarathustra*, although my work may appear like a pitiable contradiction to this statement and my life add an exclamation point to this contradiction, has influenced me more than any book I've ever read. I ran into it, through the bookshop of Benjamin Tucker, the old philosophical anarchist, when I was eighteen and I've always possessed a copy since then and every year or so I reread it and am never disappointed, which is more than I can say of almost any other book. (That is, never disappointed in it as a work of art, aspects of its teaching I no longer concede.)" (*Selected Letters* 245-246)

Ook Yeats was wild enthousiast over Nietzsche, wat blijkt uit een brief aan Lady Gregory daterend uit 1902, de periode waarin hij aan *The Hour-Glass* begon te werken (en kort voor O'Neill zijn geloof verloor):

Dear friend, I have written to you little and badly of late I am afraid, for the truth is you have a rival in Nietzsche, that strong enchanter. I have read him so

much that I have made my eyes bad again. They were getting well it seemed. Nietzsche completes Blake and has the same roots -- I have not read anything with so much excitement since I got to love Morris's stories which have the same astringent joy. (*Letters* 379)

Yeats' beeld van de dubbele spiraal herneemt dat van de archetypische as van de wereld (ladder, totem, of kruis), symbool voor de aspiratie van stervelingen, hun streven naar transcendentie. Daaronder valt ook het vermogen om verleden, heden en toekomst te beheersen. Hans Van Dam spreekt wat dat betreft van een religieuze synergie, "de verhoogde intensiteit van de verstreken of verstrikkende tijd, samenballing op een snijpunt in de tijd [...] samenwerking tussen god en mens" (5). De tegenhanger van de dubbele spiraal uit Yeats' mystieke cosmologie (hij bezocht geregeld de spiritiste Madame Blavatsky en was lid van de Theosophical Society en de Hermetic Order of the Golden Dawn) was de zandloper of "hour-glass," die traditioneel de levensloop van het individu weergeeft vanuit een transcendent perspectief. Zo ook in Yeats' gelijknamige stuk gebaseerd op een verhaal uit Lady Wildes *The Ancient Legends of Ireland* (1887) dat eerder *The Priest's Soul* en *The Fool and the Wise Man* heette, en dat O'Neill kende. In het oorspronkelijke verhaal, wordt een leraar-priester gestraft omdat hij iedereen blijft voorhouden dat God niet bestaat. Van een engel krijgt hij 24 uren respijt. Vindt hij alsnog een gelovige die voor zijn gratie pleit, dan zal hij na een even lange doodstrijd toch nog naar het Vagevuur worden doorgevoerd in afwachting van het Laatste Oordeel. Omdat zijn leerlingen, vrouw (Bridget) en kinderen door zijn toedoen niet langer geloven, begint de leraar te wanhopen tot een kind hem toevallig groet met de geijkte formule "God save you." Het kind is bereid met zijn pen de man dood te steken waarna zijn ziel als vlinder uiteindelijk via zijn mond zijn lichaam verlaat en ten hemel stijgt. (Phillips 1987: 84) Yeats comprimeerde de actie tot een uur (ook de letterlijke duur van de één-akter) (Popkin 81) en maakte van het kind een gek, Teigue, die de Wise Man weerwerk biedt, zodat de handeling des te meer lijkt op de debatten in Marlowes *Doctor Faustus*. Het stuk werd overigens in Londen opgevoerd toen er in een naburig theater een *Everyman* liep, zodat de overeenkomsten de recensenten en critici niet zijn ontgaan (Popkin 78; Phillips 97). Een belangrijk verschil is niettemin dat Yeats niet zozeer geloof tegenover ongeloof plaatst, maar twee soorten "wijsheid" vergelijkt en probeert te verzoenen – geloof dat zich reveleert in visioenen en dialectisch, rationeel inzicht.

Dezelfde spanning drijft de handeling in *Lange dagreis*, in het conflict tussen James en Mary enerzijds, en de zonen anderszijds. De ene partij citeert Nietzsches uitspraak dat God dood is (LoA 759), de andere Prosperos "We are such stuff as

dreams are made on, and our little life is rounded with a sleep" (LoA796), wat aansluit bij Yeats' "all that we have done's undone/ Our speculation but as the wind" (CP 211). Die spanning tussen geloof en rede, aarde en hiernamaals wijst verder op het onderhuidse allegorische karakter van O'Neills personages die deels het conflict in hemzelf veruitwendigen. In de moraliteit ging het nog om engelen en duivels, bij Yeats om de meer gecontroleerde, door de rede beheerste "Thin Fool" (Nietzsches Apollonische kracht) en de meer liederlijke, zintuiglijke "Fat Fool" (Nietzsches Dionysische kracht), varianten van één en hetzelfde folkoristische personage dat aan de basis lag van zijn gek en afvallige priester (Phillips 92). Yeats mocht dan wel de reputatie hebben van een anti-Christelijke, anti-katholieke en onorthodoxe protestant (Fletcher 203) geloof en ongeloof nam hij even ernstig. In "Anima Hominis" (1917) drukte hij het als volgt uit:

"We must not make a false faith by hiding from our thoughts the causes of doubt, for faith is the highest achievement of the human intellect, the only gift man can make to God, and therefore it must be offered in sincerity" (geciteerd door Phillips 100)

Hetzelfde geldt voor O'Neill en zijn *Lange dagreis*. Als James Tyrone bewaarde Gijs Scholten van Aschat daarom terecht zijn waardigheid, wat minder het geval was voor Jos Verbist, vooral in de nochtans beheerste pose van de vrek, leunend op een omgekeerde golfstick en met geknoopte zakdoek om zijn knikker tegen de zon te beschermen.

In 1911 organiseerden de Abbey Players, geleid door Yeats en Lady Augusta Gregory, een uitvoerig becommentarieerde Amerikaanse toernee. Dit gebeurde op uitnodiging van George Tyler, de directeur van Liebler and Company en een vriend van James O'Neill (Ritschel 130). Geen wonder dat toen de Abbey Players gedurende zes weken het Maxine Elliott Theater in New York bezetten, Eugene O'Neill het hele gastrepertoire zag: uiteraard Synges controversiële *The Playboy of the Western World*, dat schandaal schopte en in Philadelphia tot arrestaties leidde, maar ook Yeats' *The Hour-Glass* en T.C. Murray's *Birthright*, dat draait rond het conflict tussen twee broers waarvan één moeders lieveling is. In een discussie tussen O'Neill en de Ierse actrice, Eileen Curran, noemde zij de liefde tussen moeder en zoon "the most deadly kind" (Sheaffer 1968: 205-206). Voor *The Hour-Glass* liet Yeats onder invloed van Edward Gordon Craig voor het eerst maskers ontwerpen, al werden ze in de gastproductie nog niet gebruikt (Lapisardi 132; Shaughnessy; Philips 92-93). Diezelfde Craig had eerder reeds voorgesteld om Henry Irving *The Hour-Glass* te laten opvoeren, wat Yeats van de hand wees omdat hij het repertoire van The Lyceum te commercieel vond. De idee van maskers

was Yeats wel genegen. Om de tweespalt tussen innerlijk en uiterlijk gestalte te geven, schreef ook O'Neill herhaaldelijk maskers voor.³

In *Strange Interlude* (1928) besliste hij dan weer om de personages hun gedachten luidop te laten zeggen. *Lange dagreis* gebruikt geen van beide technieken maar reveleert evenzeer de gespletenheid van de personages, de tegengestelden waartussen ze heen en weer slingeren.

Openingsscènes

Bij Monsaert zit de vicieuze cirkel van eerlijkheid en leugenachtigheid, openlijk geloof en verholen twijfel, verslaving en verzet, verwijt en spijt reeds in de structurele opbouw van zijn produktie. Tegelijk onderstreept die het autofictionele karakter en de dubbele tijdslaag van O'Neills stuk. Enerzijds begint Theater Antigone *Lange dagreis* met een expliciete terugblik, het live opgenomen tableau van een familiefoto naar aanleiding van het huwelijksjubileum van James en Mary: vijfendertig jaar (LoA 728), al kunnen het er ook zesendertig zijn geweest (LoA 775). Anderzijds anticipeert Monsaerts openingsscène het eindmoment, wanneer Mary haar trouwjurk van de zolder haalt en radicaal terugkeert naar de lente waarop ze hals over kop verliefd werd. Daarmee incorporeert de regisseur in de voorstelling zelf O'Neills opdracht die technisch gezien deel uitmaakt van de paratekst:

For Carlotta, on our 12th Wedding Anniversary.

Dearest: I give you the original script of this play of old sorrow, written in tears and blood. A sadly inappropriate gift, it would seem, for a day celebrating happiness. But you will understand. I mean it as a tribute to your love and tenderness which gave me the faith in love that enabled me to face my dead at last and write this play – write it with deep pity and understanding and forgiveness for all the four haunted Tyrones.

These twelve years, Beloved One, have been a Journey into Light – into love. You know my gratitude. And my Love!

Die fictionalisering van O'Neills opdracht maakt hem verdacht, wat hij volgens Matthew Wikander op zich reeds is door de expliciete aanspraak op oprechtheid: waar rook is, is vuur. Volgens hem komt *Lange dagreis* te laat in O'Neills carrière opdat de implicatie van de opdracht dat rechttoe-rechtaan zelf-therapie ("tears and blood") primeert op Aristoteliaanse esthetische effecten ("pity and understanding"), geloofwaardig zou zijn. Dit leidt hij af uit de afwijkende portrettering van Edmund. Terwijl James, Jamie en Mary grotendeels beantwoorden aan O'Neills autobiografische modellen anno 1912, kiest de schrijver voor een jongere

versie van zichzelf omdat hij toen aan het scheiden was van Kathleen Jenkins en reeds een zoon had. Wat ook enigszins afbreuk doet aan de oprechtheid van de opdracht is de onverenigbaarheid van de uitzichtloosheid van het familieconflict met de iets rooskleuriger korte termijn vooruitzichten in de daaropvolgende jaren:

“in 1913 Ella O’Neill checked into a convent and kicked her habit; Jamie, dissolute as he was, stopped drinking for the last two years of his mother’s life; and James O’Neill unbuttoned his wallet enough to allow Eugene, after two days at the state sanitarium, to go to the private institution where his tuberculosis was cured and he made the determination to become a playwright.” (Wikander 179)

De wraak en agressie, eerder dan de louter defensieve instelling (Delanoye), de beschuldigingen en veroordelingen in het stuk stroken niet echt met O’Neills beschrijving ervan als een daad van vergiffenis en begrip. Voor zover die agressie overslaat op het publiek speelt O’Neill met zijn publiek hetzelfde spelletje als Martha en George in Albee’s *Who’s Afraid of Virginia Woolf* – “get the guests” – wat Lars Norén goed begrepen heeft in *O’Neill (en geef ons de schaduwen)*, met zijn verwijzing naar Albee. Noréns getelescopeerde dramatische interpretatie van O’Neills familieleven is opgehangen aan een fictief bezoek van Eugene Jr. (zoon van Kathleen Jenkins) en Shane (zoon van Agnes Boulton) aan hun vader en stiefmoeder Carlotta, in Marblehead, op 16 oktober 1949, O’Neills éénnenzestigste verjaardag.

Van Hoves *Lange dagreis* begint met een innige omhelzing van de vier gekwelde Tyryones onder een warm geel licht. De eerste song van de avond is echter het bittere “I think it’s going to rain today” (1968) uit *Randy Newman Creates Something New Under the Sun* (1974). Bij O’Neill zorgt niet de regen maar de mist en misthoorn voor melancholie en Weltschmerz, “like having a sick whale in the back yard” (LoA 721), een walvis met TBC zeg maar. In de negentiende eeuw waren “sadness and tuberculosis” immers synoniem (Sontag 31). Toch klinkt Newman even desolaat:

Broken windows and empty hallways
A pale dead moon in the sky streaked with gray
Human kindness is overflowing
And I think it’s going to rain today

Scarecrows dressed in the latest styles
With frozen smiles to chase love away
Human kindness is overflowing
And I think it’s going to rain today

Lonely, lonely
 Tin can at my feet
 Think I'll kick it down the street
 That's the way to treat a friend

Bright before me the signs implore me
 To help the needy and show them the way
 Human kindness is overflowing
 And I think it's going to rain today

Met die song werd de toon van de verinnerlijkte en soms ook zeer fysieke voorstelling meesterlijk ingezet: cynisme, eenzaamheid en liefdeloosheid maar ook onstelpbaar verlangen en mededogen met de onvolmaakte medemens, bij Van Hove blootvoets en kwetsbaar. Het explosieve karakter van O'Neills drama schreef John Henry Raleigh (184) toe aan de 19^{de} eeuwse traditie waarin een overkoepelend verhalend ritme onderbroken werd door korte dramatische scènes. Uit het programma van *Lange dagreis* blijkt dat Van Hove zich vooral liet leiden door O'Neills eigen beschrijving van het stuk als "a quiet play" (Floyd 296; Murphy 2). Zijn regieaanwijzingen vermelden slechts één keer muziek. Naar het einde van de voorstelling toe, wanneer Mary terugdenkt aan de zusters die haar een toekomst als concertpianiste voorspiegelden, weerklinkt ook bij Van Hove even de obligate waltz, sober en traag maar resoluut spinnend. De tekst (LoA 823) suggereert één van Chopins eenvoudiger waltzen. Toen Ella Quinlan aan het conseratorium met de gouden medaille afstudeerde speelde ze één van zijn polonaises (Black 10).

Cornelis Jansen

De pijnlijke dynamiek waarin O'Neills personages gevangen zitten, de parallel met Yeats' "gyres," en de cirkelgang van de waltz doen reeds vermoeden dat *Lange dagreis* uiteindelijk slechts aandoet als een klassieke tragedie. Als er al sprake kan zijn van een catharsis, dan is die geproblematiseerd (Nasr tegen Degreyse). Ook al geloofde O'Neill dat "It is only by suffering in the suffering of others that we can save ourselves" (*Selected Letters* 193). O'Neill kreeg een katholieke opvoeding die Jansenistische trekken vertoonde. Kenmerkend daarbij was de "strong Augustinian strain" gestoeld op absolute predestinatie, erfzonde en gratie (Floyd 274). De grondlegger van de leer, Cornelis Jansen, gelatiniseerd tot Cornelius Jansenius (1585-1638), was van oorsprong een Vlaamse theoloog en bisschop te Ieper. In zijn driedelige *Augustinus* (1640) nam hij stelling tegen de Jezuïten en Calvinisten door het radicale, mystieke karakter van zijn doctrine. Een belangrijk medestander van Jansenius was Pascal wiens anoniem gepubliceerde *Lettres Provinciales*

(1657) de Jezuïten van morele laksheid beschuldigt. Tevergeefs, want de twee Jansenistische abdijen, Port-Royal des Champs en Port-Royal de Paris, werden gesloten en de leer door de paus veroordeeld. Op Ierse priesters-aspiranten oefende het Jansenisme een grote aantrekking uit. Zij waren het die het Jansenisme tijdens de grote emigratie van de negentiende eeuw uitvoerden naar de VS. Daar werd het verder gepropageerd door vrouwelijke kloosterscholen, o.a. de American Sisters of Charity, gesticht door Elisabeth Seton. Haar Jansenistische ideeëngoed liet ook sporen na op St.Aloysius, waar O'Neill vijf jaar lager onderwijs kreeg inclusief de catechismus die het leven als een bloedernstige zaak beschouwt en menselijk geluk allesbehalve Gods bekommernis. Het verwarrende aan het Jansenisme is bovendien dat het deugd niet als het resultaat van goede daden maar als een goddelijke gave beschouwt. Thomas Porter noemt dit een "catch-22 double bind":

"it is the individual's responsibility to possess the virtue of faith; to be saved, he must believe. However, faith is a supernatural gift of God that humans cannot merit and without which they cannot believe." (36)

De enige die ontsnapt aan die verlammeende contradictie is de Moeder Maagd, omwille van wat officieel haar onbevleete ontvangenis heet. Voor O'Neill, grootgebracht met dergelijke religieuze beeldspraak, impliceren de bloedvlekken die de hoest van tuberculose patiënten nalaat, al snel schandvlekken of de erfzonde. Vanuit diezelfde religieuze optiek zijn de personages in *Lange dagreis*, in de formulering van Racine, ook een Jansenist, "des coupables innocents": schuldig in al hun onschuld (*Selected Letters* 506-507). Ook al lijkt Jamie overtuigd van het tegendeel, Jansenisten bekennen zonder zekerheid op absolutie, zijn overgeleverd aan een God die zich door mannen als James weliswaar voortdurend laat aanroepen maar die zich liever verborgen houdt of eenvoudig weg niet meer bestaat, misschien zelfs omgekomen is uit medelijden met de mens, tenminste als we Lucien Goldmann en Nietzsches Zarathustra mogen geloven. Desondanks voelde O'Neill wel wat voor Jungs stelling dat er een religieus instinct bestaat (*Selected Letters* 311) hoezeer het ook gefrustreerd wordt. In zijn drama ging de schrijver de strijd aan met

"the roots of the sickness of today as I feel it – the death of the old God and the failure of Science and Materialism to give any satisfying new One for the surviving primitive religious instinct to find a meaning for life in, and to comfort its fears of death with.
(*Selected Letters* 311).

Naar aanleiding van *Mourning Becomes Electra* formuleerde O'Neill het als volgt:

What we need is a definition of Modern and not Classical Tragedy by which to guide our judgements. If we had Gods or a God, if we had a Faith, if we had some healing subterfuge by which to conquer Death, then the Aristotelian criterion might apply in part to our Tragedy. But our tragedy is just that we have only ourselves, that there is nothing to be purged into except a belief in the guts of man, good or evil, who faces unflinchingly the black mystery of his own soul! (*Selected Letters* 390)

O'Neill verloor zijn geloof toen hij ontdekte dat zijn moeder sinds zijn geboorte aan morfine verslaafd was, wat hem zijn leven lang met een schuldgevoel opzadelde. Nochtans schreef een kwakzalver het spul voor. Bij Theater Antigone gaf dit aanleiding tot een sequentie met gemonteerde beelden: de zwart-wit projectie van een echografie waarin de ongeboren foetus al door krinkelende sluiers tabaksrook omgeven en bedwelmd is. Dat vaderlief uit gierigheid geen degelijke dokter wou betalen, lijkt van hem de zwarte piet te maken, was er niet die verdomde armoede als kind, zodat zijn eigen vader het gezin in de steek liet en eenmaal terug in Ierland, uit hongersnood of wanhoop, rattenkruid at. Als katholiek weigert James toe te geven dat het om zelfmoord ging, maar Edmund, die in Jimmie the Priest's ook een poging ondernam, doorziet de leugen maar al te goed.

Ziektekiemen

Bij de Tyrones, O'Neills en Quinlans – het onderscheid is soms moeilijk te maken – herhaalt de geschiedenis zich steeds opnieuw, voor Theater Antigone meer expliciet als Nietzsches bittere komedie. De vader van Mary is aan TBC overleden en Edmund, het alter ego van de schrijver, krijgt dezelfde diagnose van dokter Hardy, of dokter Laurel in de verspreking van Dominique Van Malder. Dezelfde dokter die Mary morfine voorschreef verwijst Edmund nu door naar een goedkoop staats-sanatorium, zowel om te herstellen als om infectie van anderen te voorkomen. O'Neill leed ook aan TBC en hoewel hij stierf aan een longontsteking (Black 391) symboliseert tuberculose in *Lange dagreis*, naast de erfzonde, de beladen biologische en artistieke familie-erfenis. Daarom ziet Jakob Delanoye in Versweyvelds wenteltrap terecht ook de dubbele helix van de DNA structuur. Toen Robert Koch in 1882 de bacille verantwoordelijk voor TBC ontdekte, werd de ziekte voortaan niet meer erfelijk geacht maar een kwestie van infectie, in de hand gewerkt door armoede, ondervoeding en slechte huisvesting, omstandigheden die Mary's ontevredenheid met de "armtierige" (LoA 750) en vochtige Monte Cristo Cottage verder inkleuren. Vandaar ook James' bezorgdheid dat Edmund in de mist naar het

strand liep. Het duurde uiteindelijk nog tot 1944 vooraleer een behandeling met streptomycine mogelijk werd (Sontag 34). Tot dan waren, ironisch genoeg in de context van *Lange dagreis*, opium en alcohol vaak de enige remedies (Hutcheon 46). Onafhankelijk van het feitelijke ziektebeeld duidt TBC in de literatuur al te vaak op marginalisering en stigmatisering. Dit geldt voor Alexandre Dumas fils' *De dame met de Camelias*, naar de dramatisch adaptatie (1852) van zijn autobiografische roman (1848), en ook voor Tsjechovs *Ivanov* (1887), twee stukken die Van Hove eerder regisseerde, respectievelijk in maart 2000 en december 2011, *Ivanov* als onderdeel van Tom Lanoyes *De Russen*. In Jonathan Larsons *Rent* (2000 [1994]), de musical die Van Hove voor Joop van den Ende Theater Producties op de planken bracht, wordt de TBC uit Puccini's *La bohème* (1896) AIDS.

Dramatisch gezien zijn AIDS en TBC (of alcoholisme) niet zomaar een tragisch gegeven. In tegenstelling tot een plotse dood, bedreigen het langdurige lijden, de pijn en aftakeling de identiteit met fragmentatie en transformatie (Hutcheon 12; Wikander 171), een thema dat O'Neill in *Lange dagreis* op verschillende manieren exploreert, maar dat ook aan de orde is in de louterende doodsstrijd van de Wise Man uit Yeats' *The Hour-Glass* die tot inkeer brengt. Bij Tsjechov is Sarahs ziekte een impliciete terechtwijzing voor haar huwelijk met Ivanov, een niet-jood, wat haar isoleert van haar familie. Bij Puccini en Dumas vormt de ziekte een morele straf voor de in armoede levende Mimi en welgestelde maar spijzieke Marguerite Gautier, ook al wordt Marguerite bij haar dood vergeven omwille van haar vrijgevege liefde. In de negentiende-eeuwse gereguleerde economie is de financiële situatie van beide vrouwen terzake. Zowel in het Nederlands als Engels volgt het sociale en morele stigma van de bohémienne en courtesane automatisch uit de verwantschap tussen "verteren" en "wegteren" (consumption). Hier speelt opnieuw de invloed van een melodramatisch moraliteitsdenken dat ook doorwerkt in de veroordeling van dronkenschap (Mason 76):

"Early capitalism assumes the necessity of regulated spending, saving, accounting, discipline – an economy that depends on the rational limitation of desire. TB is described in images that sum up the negative behavior of nineteenth-century *homo economicus*: consumption; wasting; squandering of vitality." (Sontag 62)

Ook voor James Tyrone zijn de twee betekenissen onlosmakelijk verbonden. Het lijkt wel of hij Edmund al opgegeven heeft. Zijn medische verzorging vindt hij maar weggegooid geld, al doet Edmunds ziekelijke gezicht de vader diep in de portemonnee tasten om zoonlief toch nog een avondje uit te gunnen. In *La bohème* koopt de noodruftige Rodolfo op kerstavond Mimi een muts tegen de kou maar

kan er verder geen halssnoer af omdat hij geen miljonair is (Hutcheon 52). Edmunds artistieke aanleg vervangt verder het stereotype beeld van de verleidelijke vrouw door een ouder cultuurbeeld dat in het kunstenaarsmilieu van *La bohème* en *Rent* ook meespeelt:

The myth of TB constitutes the next-to-last episode in the long career of the ancient idea of melancholy – which was the artist's disease, according to the theory of the four humours. The melancholy character – or the tubercular – was a superior one: sensitive, creative, a being apart.” (Sontag 31)

Met een vader-acteur en een moeder-pianiste erfde O'Neill zijn artistiek talent van beide ouders. Mary's finale toestand in "The Mad Scene" (LoA 824) verscherpt echter de artistieke band tussen moeder en zoon: "In the twentieth century, the repellent, harrowing disease that is made the index of a superior sensitivity, the vehicle of 'spiritual' feelings and 'critical discontent', is insanity" (Sontag 34) Uit die conventionele koppeling van kunst, ziekte en schuld, schering en inslag in literatuur (Lawlor) en opera (Hutcheon), concludeerde Susan Sontag terecht dat metaforen zeer nefast kunnen zijn – TBC, kanker of AIDS, het maakt niet uit: "the healthiest way of being ill – is one most purified of, most resistant to, metaphoric thinking." (3). Het eerste essay waarin ze die les trok, *Illness as Metaphor* (1978), was daarom niet minder een heilzaam antidotum tegen het verlies van haar eigen vader aan TBC (in 1939, in China), toen ze nog een kind was.

Als in de oorlog, een familiedrama

Volgens O'Neill was het schrijven van *Lange dagreis* eveneens een loutering. Begonnen eind juni 1939 met een schets van enkele paginas, terzijde gelegd omwille van *The Iceman Cometh* waarin Ibsens motief van de levensleugen of "pipe-dreams" een al even belangrijke rol speelt als in *Lange Dagreis*, herbegonnen in januari 1940, opnieuw onderbroken door de escalerende oorlog in Europa en zijn degeneratieve neurologische aandoening. Die laatste bemoeilijkte O'Neills schrijven en zijn motorische coördinatie steeds meer en vroeg om pijnstillers die dan weer van hem een halve junkie maakten. Lang werd gedacht dat O'Neill Parkinson had, een verkeerde diagnose die een efficiënte behandeling uitsloot (Black 390-393). In september had hij een eerste versie klaar, in oktober herzag hij die, en in maart 1941 opnieuw. Op 29 november 1945 deponeerde hij het verzegelde manuscript bij zijn uitgever Random House, op voorwaarde dat het tijdens zijn leven nooit zou worden opgevoerd en pas vijfentwintig jaar na zijn dood zou worden gepubliceerd. Dankzij Carlotta Monterey, zijn derde vrouw en tevens uitvoerder van zijn literair testament, beleefde het stuk reeds in 1956, drie jaar na zijn dood,

zijn première: eerst in Stockholm, op 10 februari, in een regie van Bengt Ekerot (Murphy 93-94), daarna in New York, op 7 november, in een regie van José Quintero, na try outs in Boston en New Haven (Murphy 43-45). In 1988 hernam Quintero het stuk voor het Yale Repertory Theater en alterneerde het in dezelfde set met O'Neill's enige komedie, *Ah, Wilderness!* (regie Arvin Brown) waarbij het ouderpaar telkens door Jason Robards en Coleen Dewhurst werd gespeeld. Die combinatie was al eerder in Milwaukee (1977, regie Irene Lewis) uitgeprobeerd en is best verantwoord omdat het een dubbel perspectief biedt op hetzelfde autobiografisch materiaal (Vineberg 24; Murphy 84). De versie van Theater Antigone verwerkt eigenlijk beide perspectieven in één en dezelfde productie van *Lange dagreis*.

Het lijkt misschien vreemd dat O'Neill zich tijdens het schrijfproces in Tao House (Danville, California) persoonlijk bij de oorlog betrokken voelde. Na de val van Parijs op 14 juni 1940 vreesde hij dat "This war is hitting us where we belong," vermits Tours misschien aan de beurt was, en de vernieling van Le Plessis, het kasteel waar hij *Mourning Becomes Electra* schreef. Erger nog, uit onvermogen om vooruitgang te boeken met zijn cyclus dreigde O'Neill ermee al zijn nota's en reeds geschreven stukken te vernietigen, alsof het enige antwoord op die wereldbrand een artistiek equivalent is, vermits hij nooit ideologische propaganda zou kunnen schrijven. Misschien juist daarom was voor hem

"Day's Journey into Night" – not concerned with the present world's crisis, as the title might indicate, but the story of one day, 8 A.M. to midnight, in the life of a family of four – father, mother, and two sons – back in 1912, – day in which things occur which evoke the whole past of the family and reveal every aspect of its interrelationships. A deeply tragic play, but without any violent action. At the final curtain, there they still are, trapped within each other by the past, each guilty and at the same time innocent, scorning, loving, pitying each other, understanding and yet not understanding at all, forgiving but still doomed never to be able to forget. (*Selected Letters* 506-507)

Toch werd na de aanval of Pearl Harbor op 7 december 1941, toen *Lange dagreis* al beëindigd was, zijn betrokkenheid bij de oorlog alleen maar groter, omdat zijn zoon Shane bij de marine dienst nam. Het jaar daarop raakte Eugene alsmaar geïsoleerder wanneer ook het huispersoneel, zijn chauffeur inclusief, opgeroepen werden. Tot overmaat van ramp kreeg Shane in 1943 een zenuwzinking die hospitalisatie noodzakelijk maakte. Theater Antigone laste misschien daarom een intermezzo in waarvan klank (Niels Vanherpe), beeld (Monsaert), licht (Simeon Dikomitis) en rook het oorlogsgeweld aan het front opriepen. Met dit panoramisch effect werd

het drama tegelijk uitvergroot en gerelativeerd tot een (luxe) familieconflict dat, hoe schrijnend ook, voorbij gaat aan de wereldbrand die tijdens het schrijfsproces in Europa aan het woeden was, of in 1912 nog moest uitbreken. Nastal ziet in elk geval in *Long Day's Journey into Night* een commentaar op het isolationisme van de VS. Zelfs de Amerikaanse burgeroorlog lijkt hier relevant voor zover die in de Amerikaanse literatuur leidde tot een problematisering van de liefde tussen broers en zussen (Vandette). Dit thema fascineert Van Hove al sinds het begin van zijn carrière, wat blijkt uit zijn adaptatie van *Oedipus at Colonus*, een samenwerking met Gie Lanen onder de vlag van het Antwerps Kollektief voor Theaterprojecten, ooit beschreven als het "proces" van een geslacht (Van Rompay).

Lange dagreis is een even klassieke gevalstudie van Oedipale conflicten en broederrivaliteit. Misschien is het stuk niet toevallig gesitueerd in 1912, een jaar nadat Freud een reeks lezingen gaf aan Clark University (in Worcester, Massachusetts) en een jaar voordat O'Neill *Recklessness* schreef, een intens Oedipaal melodrama (Black 143). Jamie initieerde en corrupteerde Edmund met vrouwen en poëzie, houdt zielsveel van hem maar wil hem maar al te graag dood, uit jaloezie en omdat hij hem verantwoordelijk acht voor de verslaving van hun moeder. Hoe irrationeel die beschuldiging ook is, ze maakte van Edmund een Orestes-figuur (Black 90, 336-337). Door de naam van Ella Quinlans moeder aan Bridget de keukenhulp te geven – een personage dat zowel Monsaert als Van Hove weglieten – suggereerde O'Neill mogelijk ook de onnatuurlijke band tussen moeder en dochter na het nooit verwerkte verlies van vader Thomas Quinlan (Black 14), een verlies dat voor Mary opnieuw tastbaar werd bij de dood van "Eugene". In de TB van Edmund ziet Mary tenslotte het bewijs dat ze na "Eugene" niet opnieuw zwanger had mogen worden. Edmunds erkenning van zijn verantwoordelijkheid en/of schuld in dit complexe verhaal – het inzicht van de anagnorisis in de klassieke tragedie – is voor O'Neill op het einde van zijn leven noodzakelijk en nutteloos want achterhaald en niet meer relevant voor een veranderde schrijver in een veranderde wereld, waarover hij nauwelijks controle had (Black 74-75). Zo moet O'Neill zich gevoeld hebben toen hij in de aanloop naar de Tweede Wereldoorlog zijn familiedrama componeerde. Eenmaal de beproeving voorbij kon hij met *Een druppel dichtersbloed* reeds voldoende afstand nemen om zijn *Oedipus at Colonus* te schrijven (Black 462-463).

Mediatisering

Het filmische karakter van Theater Antigones enscenering begon eigenlijk met het open gooien van de actie. O'Neill beperkt die tot de woonkamer van het zomerverblijf, al biedt de veranda een uitwijkmogelijkheid. Die veranda is een liminale



Lange dagreis naar de nacht door Theater Antigone.

© Kurt Van Der Elst

zone tussen binnen en buiten, de tegenhanger van de logeerkamer waar Mary in haar roes tussen heden en verleden pendelt. Theater Antigone maakte van de logeerkamer de afzonderingskamer van Het Huis, dat Mary meer als gevangenis dan thuis ervaart. Haar metgezellen houden haar immers voortdurend in de gaten, op zoek naar de symptomen van de verslaving, die haar sinds ze terugkeerde uit een sanatorium, opnieuw in haar greep houdt. Net als in de reality tv show, *Big Brother*, trekken Monsaerts personages zich soms in die bovenkamer terug voor gefilmde dagboek bekentenissen. Tussendoor onderstreept Van Malder de interactiviteit en het spontane “live” karakter van de voorstelling. Wat ironisch lijkt in de context van een media event en format dat de huisgenoten nauwkeurig selecteert om vuurwerk en spektakel te garanderen en de kijkcijfers omhoog te jagen, stelt opnieuw vragen bij de authenticiteit van O’Neills drama. Goddelijke rechtspraak werd hier herleid tot een populariteitswedstrijd zodat acteurs dingen naar de gunst van het publiek dat verleid en vermaakt moet worden. Van Malder spreekt het rechtstreeks aan om zich te rechtvaardigen en verontschuldigen – *qui s’excuse, s’accuse*. Aan het einde van zijn bekentenis stelt hij voor om Edmund weg te stemmen zodat hij en Mary overblijven. James heeft toch niet lang meer te leven en Edmund ziet zichzelf steevast als outsider: “As it is, I will always be a stranger who never feels at home, who does not really want and is not really wanted, who can never belong, who must always be a little in love with death” (LoA 812).

Ondanks de knipogen naar *Big Brother* suggereert Monsaerts scenografie (Giovanni Vanhoenacker) door ligstoelen ook een zonneterras in de buurt van het water. Dat zijn Tyrones golf spelen in plaats van een spelletje kaart – meer bepaald Casino (LoA 800) – deed denken aan Toneelgroep Stans memorabele productie van Sam Shepards *True West* (februari 1995), met een zeer gedreven Luk Perceval en Frank Verduyven als rivaliserende broers. Diezelfde Shepard recycleerde overigens in *Buried Child* (1978) O’Neills beeld van de geheugenkamer, Mary’s logeerkamer en Halie’s slaapkamer fungeren immers allebei als sas naar het verleden. Eerder dat seizoen regisseerde Perceval met zijn eigen Blauwe Maandag Compagnie, in een vertaling van Karst Woudstra, Noréns *O’Neill (en geef ons de schaduwen)* (première 5 oktober 1994). Perceval verstrengelde die confrontatie met de al even bewogen familie-geschiedenis van zijn BMCie (Sels 2005: 233) naar analogie met O’Neill en Norén die de Amerikaanse film- en theatergeschiedenis in zijn stuk verwerkte, zoals de vernietigende liefde tussen Martha en George in Albees *Who’s Afraid of Virginia Woolf*. Net als bij Albee en Shepard leidt het familieconflict in Monsaerts *Lange dagreis* tot een moorddadige slijtageslag. De knappe multifunctionele set, waarin de lamellen van het projectiescherm tevens dienst deden als palissade en wiegend helmgras, moest het daarbij evenzeer ontgelden als de zelf-verblinde ego’s van de personages. In

zijn dronken roes en ijver om broerlief ten grave te dragen is Van Malder zelfs niet te beroerd om het houten terras op te breken en zijn familiegenoot meteen een knusse plek te reserveren.

De projecties tijdens de productie van Theater Antigone waren ingegeven door de persoonlijke interesses van de regisseur en acteurs. Van Hove mag dan wel ondertussen een TV serie (*Thuisfront*, 1997) en langspeelfilm (Amsterdam, 2009) op zijn actief hebben, omdat de remake van *Rouw siert Electra* precies zo gemediatiseerd was, besliste hij mogelijk om het dit keer zonder technologische hoogstandjes te doen. Monsaert gooide in 2012 hoge ogen met zijn langspeeldebutoor *Offline*, waarin de schaduw van het verleden die in *Lange dagreis* evenaart maar sociaal realisme niet noodzakelijk online chatsessies uitsluit. In die film speelt Naert een bijrol. In Monsaerts autofictionele lezing van *Lange dagreis* is ze een jong theatertalent dat zich laat verleiden om als huishulp bij de grote Tyrone aan de slag te gaan in de hoop wat over de Kunst van het Acteren op te steken. Dat breekt haar zuur op. Aanvankelijk wordt ze nog opgezaald met het onderhoud van kunstgras en sierplanten. Maar voor ze het goed en wel beseft moet ze de vereenzaamde Mary op dubieuze wijze gezelschap houden en wordt ze medeplichtig aan de perverse spelletjes van Jamie. In die laatste hoedanigheid hanteerde ze de camera voor een homevideo en zag het er even naar uit dat Kapitein Alvings en Oswalds ontucht met het huispersoneel op orale sex zou uitmonden. Tenzij haar werkgevers haar ambitie en misplaatste familiariteit als een vrijgeleide tot misbruik beschouwden. De combinatie van vooraf gemontereerde beelden (Jamie die stoer doet met tuinmateriaal) en real-time projecties (de jubileumfoto) lijkt voor sommigen misschien een toegeving aan de interdisciplinaire postdramatische trend maar het negentiende-eeuwse theater waarin O'Neill opgroeide maakte reeds rijkelijk gebruik van tableaux, momenten waarop de scenische actie kristalliseerde in een bekend schilderij of tafereel. Irving en het Lyceum Theatre verwierven met dergelijke effecten een stevige reputatie, al vond Yeats dat het pictorialisme in het theater afbreuk deed aan de poëzie van de tekst (Meisel 402-433).

Gespleten personages

Vooraf *The Bells* (1871) van Leopold Davis Lewis bleek een kaskraker, omwille van Irvings puik acteerwerk en de manier waarop bv. Mathias' herinnering aan zijn roofmoord op een Joodse zaadhandelaar tijdens een gelijkaardige sneeuwstorm vijftien jaar later opnieuw opgeroepen wordt dankzij transparante schermen, een uitgekiende belichting, en decorstukken die met vernuftige mechanische systemen snel op- en afgevoerd konden worden. Het verlovingsfeest van zijn dochter An-

nette eindigt in een helse waltz die zijn angst en onrust verraadt. En omdat Mathias eerder die dag op de markt van Ribeaupville de demonstratie van een Parijse hypnoteuseur bijwoonde, droomt hij die nacht dat hij terechtgesteld wordt, onder hypnose zijn misdaad eerst afstandelijk bekend en dan onder een groeiende histerie demonstreert, met een doodsvonnis als gevolg. Het succes van Lewis' psychologiserende melodrama, een adaptatie van *Le juif polonais* (1867) bedacht door Emile Erckmann en Alexandre Chatrain, berust deels op de toenmalige interesse in gespleten persoonlijkheden, het occulte en macabere, spiritisme en séances (Mayer 2004: 398-399, 403). Later werd die interesse wetenschappelijk onderbouwd door het werk van o.a. Freud en Charcot aan het Parijse Salpêtrière hospitaal. De vader van de psychoanalyse kwam trouwens uit Wenen, waar ook Franz Anton Mesmer, de achttiende eeuwse grondlegger van de hypnose, vandaan kwam, voor hij zijn kennis in Parijs te gelde kwam maken. De grens tussen wetenschapper en performer was soms moeilijk te trekken (Mayer 2004: 398-399), net zomin als de grens tussen Mathias de moorddadige herbergier en Mathias de onberispelijke burgemeester, of de zaadhandelaar die gastvrijheid verdient en als Jood voorbestemd lijkt voor zijn rol als slachtoffer, of een toekomstige schoonzoon en agent van de landelijke politie met de symbolische naam Christian die Mathias boven alle verdenking moet stellen maar de zaak naar de verdwenen handelaar opnieuw wil openen. Zelfs de bekentenis onder hypnose in Mathias' denkbeeldige proces is vatbaar voor verschillende interpretaties – hallucinatie of herinnering, het is een hemelsbreed verschil (Favorini 42-45), dat tussen schuld en onschuld, veroordeling en vrijspraak, ballingschap of thuiskomst. Van Hove vat een gelijkaardige dubbelheid tijdens de gezamenlijke aanhef van Newmans "I'll be home" (1970) terwijl de acteurs rond de tafel een kring vormden. Wat voor sommige toeschouwers misschien goedkoop sentiment vormde of een poging om een somber stuk wat op te luisteren, bleek een embleem van *Lange dagreis* zelf, een behoedzame séance, het oproepen van doden en levenden in een moment van saamenhorigheid dat door de samenhang dromen voor waar houdt:

"I'll be home
 I'll be home
 When your nights are troubled
 And you're all alone
 When you're feeling down
 And need some sympathy
 And there's no one around
 To keep you company
 Remember baby,
 You can always count on me.

I'll be home
 I'll be home
 I'll be home
 I'll be home
 I'll be home
 Wherever you may wander
 And wherever you may roam
 You come back
 And I'll be waiting here for you
 No one else will ever love you
 The way I do
 I'll be here to comfort you
 And see you through
 I'll be home
 I'll be home
 I'll be home

Dezelfde combinatie van schijnbaar entertainment en diepere *unheimlichkeit*, ofschoon iets minder fijn-besnaard, vinden we terug in het conflict tussen Jamie's goede en slechte inborst. Niet toevallig beschouwt hij zijn broer als zijn creatie, zijn Frankenstein (LoA 819). Dat de naam op de dokter en niet op het monster slaat is een schijnbare vergissing die door Raven Ruëlls Edmund niet zonder leedvermaak gecorrigeerd wordt. De theatrale verduidelijking is terecht want in werkelijkheid onderstreept O'Neill hier Jamie's eigen monsterachtigheid en waarschuwt de schrijver voor de gevaren verbonden aan het ontketenen van innerlijke demonen. Jamie bekent in de hoop op absolutie maar zijn wreedheid bevestigt eigenlijk zijn schuld. Veel berouw lijkt hij trouwens niet te tonen, tenzij zijn afgestorven ik met Yeats beseft dat "Only the dead can be forgiven" ("The Winding Stair"):

"That's all. Feel better now. Gone to confession. Know you absolve me, don't you, Kid? You understand. You're a damned [sic] fine kid. Ought to be. I made you. So go and get well. Don't die on me. You're all I've got left. God bless you, Kid." (LoA 821)

Jamie's "oprechte" mening over prostitués, eerder een arrogante veroordeling, spiegelt opnieuw zijn eigen monsterachtigheid. Voor een trouwe klant als hij zijn ze lang geen "fascinating vampires" meer, maar "poor, stupid, diseased slob" (LoA 820). Ook hier sluiten de mythe en de (eventuele) werkelijkheid elkaar niet uit. In beide gevallen, Frankensteins monster en vampieren, dreigen de personages slachtoffer te worden van dubbelgangers en alter ego's. Dus draait Jamie de situ-

atie in Oscar Wildes "The Ballad of Reading Goal" (1897) om: niet de vermoorde geliefde was het slachtoffer maar de moordenaar zelf. Wilde had

"the dope twisted. The man was dead and so he had to kill the thing he loved. That's what it ought to be. The dead part of me hopes you won't get well. Maybe he's even glad the game has got Mama again! He wants company, he doesn't want to be the only corpse around the house!" (LoA821)

Wildes *The Picture of Dorian Gray* (1890) is een alternatieve illustratie van het dubbelganger motief, waarvan de populariteit in de literatuur van de 19^{de} eeuw gelijke tred hield met de exploratie van het onbewuste door Mesmer, Charcot, en Freud.

Tussen 1868 en 1881 leverde Charcot ook een wezenlijke bijdrage tot een beter begrip van Parkinson, de ziekte waarvan gedacht werd dat ze O'Neill het schrijven van *Lange dagreis* zo bemoeilijkte en waarnaar Mary's obsessie met haar handen indirect ook verwijst. Ironisch genoeg verschuift vanuit de optiek van Charcot de schuldvraag in het stuk deels naar Mary, als zou niet de morfine maar haar "grande hystérie" haar wanen veroorzaken. Gezonde mensen leden volgens Charcot slechts aan de "petite hystérie" of een normale aanleg tot hallucinaties. Verder combineert Lewis' stuk eenzelfde strikt chronologisch tijdsverloop als dat in *Lange dagreis*, met een grilliger ingebeelde regressie, zodat, net als Mary, Mathias tegelijk in heden en verleden vertoeft. Tenslotte teerde Irving met Lewis' *The Bells* een carrière lang (1871-1905) op een succesnummer. Idem dito voor James O'Neill met Dumas' *The Count of Monte Cristo* nadat hij er in 1885 de rechten van had gekocht. Toegegeven: het Victoriaanse publiek had nood aan sterren en daarvan verwachtte het, zoals van romanpersonages, herkenbaarheid eerder dan versatiliteit (Auerbach 8-9). Volgens schattingen speelde James Dumas' personage meer dan 6000 keer, een record dat Irvings 800 voorstellingen van Mathias ruim overschreed. Irvings oudste zoon, Harry, nam echter de rol van zijn vader over tot aan zijn eigen dood in 1919. Daarnaast waren er ook de ontelbare imitaties en parodieën (Mayer 2004: 389-390). Het was alsof Edgar Allan Poe in "The Bells" (1848) Chatrain, Erckmann en hun volgelingen had voorgedaan hoe een eenvoudig monotoon motief gemoduleerd kon worden om een tragikomisch en grotesk gruwel-effect te bekomen – zilveren, gouden, koperen en ijzeren bellen voor kinderlijke winterpret, jong huwelijksgeluk, volwassen passie als een uitslaande brand, en finale doodstrijd – "Keeping time, time, time./ In a sort of Runic rhyme." Zo ook Yeats in zijn "Dialogue of Self and Soul" maar dan in een andere toonaard:

What matter if I live it all once more?
 Endure that toil of growing up;
 The ignominy of boyhood; the distress
 Of boyhood changing into man;
 The unfinished man and his pain
 Brought face to face with his own clumsiness;

The finished man among his enemies? –
 How in the name of Heaven can he escape
 That defiling and disfigured shape
 The mirror of malicious eyes
 Casts upon his eyes until at last
 He thinks that shape must be his shape?
 And what's the good of an escape
 If honour find him in the wintry blast?

I am content to live it all again
 And yet again, if it be life to pitch
 Into the frog-spawn of a blind man's ditch?

The Bells, andermaal

Naast de “Bells” van Lewis figureert in Irvings repertoire nog een andere Bell, Henry Glassford Bell (1803-74), auteur van “The Uncle: A Mystery.” Met dit prozagedicht wilde Irving tijdens zijn studies aan de toneelacademie zijn publieke entree maken (Mayer 2004: 393-94). Net als *Lange dagreis* draait ook deze tekst rond jaloezise broers en bij uitbreiding mimetisch verlangen – een motief dat even prominent is in *Mourning Becomes Electra* (Hedderel) en *Desire Under the Elms* (LaBelle). De oom uit Bells melodramatische gedicht is verliefd op zijn schoonzuster die hem echter afwees toen zij alleen kwam te staan na de mysterieuze verdwijning van haar echtgenoot. Wanneer de oom aan zijn neef zijn gefrustreerde liefde bekend, leidt dat onherroepelijk tot de bekentenis van zijn broedermoord en zijn eigen dood in een delirium.

In de eerste plaats verwijst *Lange dagreis* natuurlijk naar *The Bells of Corneville*, ook wel *The Chimes of Normandy* genoemd, omwille van Jamie's voortdurende verwijt dat zijn vader zich als Gaspard de Vrek gedraagt. Die vrek hoort thuis in het stuk van Charles Gabet en het libretto dat hij samen met Louis-François Clairville schreef voor de operette-versie op muziek van Robert Planquette. Van Parijs tot New York en London (in de adaptatie van Henry Brougham Farnie en Robert

Reece) vormde dit populaire melodrama een hoogtepunt in het theaterseizoen van 1877-78 en tijdens de vele hernemingen tot aan het einde van de eeuw (Carlson 204; Wertheim). Strikt genomen slaat de "bells" dus niet op de verwarring tussen de rinkelende slede van de vermoorde Jood, die Mathias voortdurend meent te horen, zijn eigen doodsklok en het geklepel dat het huwelijk voor zijn dochter Annette aankondigt, maar op de klokken van het verlaten kasteel waar Gaspard veilig zijn schatten heeft verborgen omdat hij het dorp laat geloven dat het op die plek spookt. Bij Poe is het niet anders, want "They that dwell up in the steeple [...] They are neither man nor woman--\They are neither brute nor human--\They are Ghouls:--\and their King it is who tolls." (93) De terugkeer van Gabets kasteelheer luidt letterlijk het einde van Gaspards bedrog. Omdat het gevaar van effectbejag niet denkbeeldig is, deed Monsaert het wijselijk zonder klokken terwijl Van Hove de mistbel éénmaal kortstondig laat klinken.

Met een verwijzing naar *The Bells* kan het Nederlandstalige publiek vandaag nog weinig aanvangen. Dus werd Gaspard vervangen door Scrooge, zowel in de collectieve vertaling van Theater Antigone als in de vertaling van Ger Thijs die Toneelgroep Amsterdam gebruikte. Het personage uit Dickens' *Christmas Carol* (1843) doet vermoedelijk wél een belletje rinkelen en sluit aan bij James Tyrone's herinnering aan die ene Kerstmis dat het gezin in Ierland eindelijk eens genoeg te eten had. Een verwijzing naar Dickens laat bovendien ruimte voor de intertekstuele relevantie van Irvings populaire repertoire in O'Neills drama. De acteur-impressario vergastte immers vaak op één en dezelfde avond zijn publiek op Lewis en Dickens, weliswaar niet Scrooge maar Alfred Jingle, de hypocriete picaro uit James Albery's adaptatie van *The Pickwick Papers* (Davis 175; Auerbach 7-8). Deze "double bill" – vaak gereduceerd tot een "best of" met als bonus Jingles sentimentele berouw in Fleet Prison – liet Irving toe om van Engeland tot de VS zijn acteertalent te demonstreren, door maximaal in te zetten op het contrast tussen komedie en tragedie, tussen de verfoeilijke maar aanstekelijke bedrieger en de meelijwekkende huisvader verteerd door schuld en spijt over zijn misstap. Dit melodramatisch contrast werkt nog steeds door in het broederpaar van O'Neills *Lange dagreis*, zeker in de interpretatie van Theater Antigone, en het verraadt hoezeer de zoon schatplichtig bleef aan de negentiende-eeuwse theatertraditie van zijn vader. Volgens velen oversteeg O'Neill Jr die populaire traditie door de verinnerlijking van het conflict tussen goed en kwaad, en de psychologische diepgang van zijn personages. In dit anti-theatraal theaterhistorisch verhaal staat het vernalijdige negentiende-eeuwse melodrama voor onoprechtheid, en de naturalistisch-realistische traditie, waartoe Ibsen, Yeats (vóór zijn ontmoeting met Pound), en O'Neill bijdroegen, voor het tegendeel. Desondanks sluit de naturalistische stijl van *Lange dagreis* melodrama niet uit.

Critici verwijzen voor de tragische individualisering van O’Neills personages vaak naar de invloed van Freud, terwijl die van Jung voor een meer archetypische typering zou gezorgd hebben. In zijn brieven heeft O’Neill echter de invloed van beiden geminimaliseerd ten voordele van Dostoevsky (*Selected Letters* 386), zonder daarom specifieke titels als *Schuld en Boete* of *De broeders Karamazov* te vermelden. (*Selected Letters* 386) Volgens Joel Pfister (99) gaf O’Neill ook voorrang aan Sophocles en Strindberg als de voorlopers van psychoanalisten in de exploratie van mechanismen zoals repressie en ontkenning. In René Girards interpretatie (1961, 1963) bestond echter de grootsheid van de Rus erin om het manicheïsme zo typisch voor het negentiende-eeuwse melodrama te overstijgen. Hetzelfde argument onderbouwt vaak de kunst van O’Neill Jr. In zijn dronken roes waarschuwt Jamie zijn broer expliciet voor zijn slechte ik,

“Want to warn you – against me. Mama and Papa are right. I’ve been rotten bad influence. And worst of it is [...] Did it on purpose to make a bum of you. Or part of me did. A big part. That part that’s been dead so long. That hates life [...] Never wanted you [to] succeed and make me look even worse by comparison. Wanted you to fail. Always jealous of you.” (Loa 820)

In deze gedaante verraad Jamie ongetwijfeld hoezeer hij afstamt van de slechteriken uit het populaire theater, personages met twee gezichten waarin Irving gespecialiseerd was, uiterlijk sympathiek maar met een dodelijke schaduwzijde, belust op wraak zoals Robert Landry in Watts Phillips’s *The Dead Heart* (1889) (Mayer 2004: 396). De dubbele Victoriaanse moraal voedde bovendien de fascinatie voor dergelijke personages. Dat Van Malder in de produktie van Theater Antigone de show steelt volgt gedeeltelijk uit die melodramatische roots van zijn tragische personage, dat daarom interessanter is dan zijn eerlijke tegenhanger, Edmund – des te meer in de vertolking van de tengere Raven Ruëll, beroepshalve een regisseur zonder acteursopleiding, die onvoldoende weerwerk kan bieden aan Van Malders energieke capsones, wat natuurlijk Edmunds slachtofferrol in de verf zet. Van Hoves cast is evenwichtiger, zijn acteurs, allen van topniveau, elkaars evenknie. Ramsey Nasr hoeft zich ook voor overdrijving. Wanneer Mary voor de zoveelste keer met haar hernieuwde verslaving geconfronteerd wordt, spreekt haar lichaamstaal boekdelen. Nasr doorprijkt de pose van valse onschuld door op identieke wijze, maar zonder veel omhaal, zijn handen te wringen en armen te kruisen. Bij Theater Antigone is er een gelijkaardig mimetisch moment, waarin Van der Sanden de nukkige poses van Verbist en Ruëll ridiculiseert. Die scène mag dan nog overkomen als geschmier om het publiek op de hand te krijgen, ze onderlijnt het dreigende melodramatisch, meelijwekkende karakter van de zieleroerselen, de negentiende eeuwse theatertraditie van James O’Neill die zijn zoon moest overstijgen. Ondanks haar hilariteit

onderstreept de scène ook de naturalistische spiegelingen tussen de personages en generaties, alsof er geen ontkomen was aan de allesoverheersende modellen, dramaturgisch en theateraal, drankverslaving en tering.

Conclusie: Stevens, Newman, en O'Neill

Vanuit theater-historisch perspectief zijn de interpretaties van Theater Antigone en Toneelgroep Amsterdam niet onvereenigbaar. Beiden zijn immers herleidbaar tot O'Neill's dubbelzinnige tekst die een moderne tragedie ent op een melodramatische basis. Volgens Robert Heilman kan *Lange dagreis* zich niet met klassieke tragedies meten omwille van de willoosheid en passiviteit van de personages (96), de weigering om verantwoordelijkheid te nemen (149), hun hypergevoeligheid voor pijn die verdoving en uitwegen noodzakelijk maakt (155), en de wanhoop die resulteert in een soort stasis (160). O'Neill zet in *Lange dagreis* de monopathie voldoende onder druk om zijn tragische ambitie waar te maken maar de tragiek van het gespleten bewustzijn herinnert soms nog sterk aan de polarisering van melodrama en zelfs de moraliteit. Zelf was hij geneigd om zijn tragische wil als mislukt te beschouwen, wat blijkt uit de "pitiabile contradiction" die hij met spijt ontwaart wanneer hij zijn leven en werk aan zijn geliefkoosde *Thus Spoke Zarathustra* toetst. Alle personages in *Lange dagreis* voelen zich trouwens mislukt wat het allegorische en melodramatische karakter van het stuk nog versterkt alsof ze allen alter-ego's van de tekort schietende schrijver waren. James Tyrone maakte zijn belofte als Shakespeare-acteur nooit waar, ondanks die denderende start met Edwin Booth in *Julius Caesar*. Edmund raakt evenmin verder dan het statuut van dichter in spe. Stotteren, "That's the best I'll ever do. I mean if I live. Well, it will be faithful realism, at least. Stammering is the native eloquence of us fog people." (LoA 812-813) Jamie, van zijn kant, hoopte zijn falen te minimaliseren door Edmund te doen falen, wat de beschuldiging van zijn vader lijkt te bevestigen: "your mind was so poisoned by your own failure in life, you wanted to believe every man was a knave with his soul for sale, and every woman who wasn't a whore was a fool!" (LoA 732) Mary hoort in geen van beide categorieën thuis, maar beseft evengoed dat er weinig terecht kwam van haar sociale ambities door haar huwelijk met een acteur. Met haar platformschoenen, zijden voile en geknoopte hoofddeck leek Van der Sande al evenzeer op een filmdiva die haar eigen illusies van veelbelovende concertpianiste koestert om met haar huisgenoten gelijke tred te houden. James verwijt Mary dat ze haar vader idealiseert vermits die blijkbaar ook een drankprobleem had. In werkelijkheid had Ella een even groot drankprobleem dat de voorbode vormde voor haar morfineverslaving (Black 51), wat enigszins de verantwoordelijkheid van dokter Hardy relativeert. Bij Van Hove leidt die veralgemeende verslaving tot Newmans "Guilty" (1973) uit *Good Old Boys* (1974)

"Yes, baby, I been drinkin'
 And I shouldn't come by I know
 But I found myself in trouble
 And I had nowhere else to go
 Got some whisky from the barman
 Got some cocaine from a friend
 I just had to keep on movin'
 Til I was back in your arms again
 Guilty, baby I'm guilty
 And I'll be guilty all the rest of my life
 How come I never do what I'm supposed to do
 How come nothin' that I try to do ever turns out right?
 You know, you know how it is with me baby
 You know, I just can't stand myself
 And it takes a whole lot of medicine
 For me to pretend that I'm somebody else.

Verschillende thema's uit *Lange dagreis* komen in Newmans song samen: het allesverterende schuldbesef maar ook het masker om het falen te verdoezelen en de radeloosheid waarmee troost gezocht wordt bij eerder gekwetsten. De extreme zelfverlaging van O'Neills personages hangt in dit geval samen met zijn Janse-nistische schuldbesef, en hoe groter de vernedering, hoe verrassender de redding:

"to see the transfiguring nobility of tragedy, in as near the Greek sense as one can grasp it, in seemingly the most ignoble, debased lives. And just here is where I am a most confirmed mystic, too, for I'm always, always trying to interpret Life in terms of lives, never just lives in terms of character. I'm always acutely conscious of the Force behind – (Fate, God, our biological past creating our present, whatever one calls it – Mystery, certainly) – and of the one eternal tragedy of Man in his glorious, self-destructive struggle to make the Force express him instead of being, as an animal is, an infinitesimal incident in its expression. And my profound conviction is that this is the only subject worth writing about and that it is possible – or can be! – to develop a tragic expression in terms of transfigured modern values and symbols in the theatre which may to some degree bring home to members of a modern audience their ennobling identity with the tragic figures on the stage." (*Selected Letters* 195)

Voor O'Neill was *Lange dagreis naar de nacht* een tragische thuiskomst, de ware test van zijn geloof. In de versie van Theater Antigone eindigt het stuk met het pianospel uit Cat Stevens' godvruchtige "Morning has broken" uit *Teaser and*

the Firecat (1971), een laatste ironische wenk naar Ibsens *Spoken*. De klankband stopt nog voor de zang begint:

Morning has broken, like the first morning.
 Blackbird has spoken, like the first bird.
 Praise for the singing, praise for the morning,
 Praise for them springing fresh from the Word.

Sweet the rain's new fall, sunlight from heaven.
 Like the first dewfall, on the first grass.
 Praise for the sweetness of the wet garden,
 Sprung in completeness where His feet pass.

Mine is the sunlight, mine is the morning.
 Born of the one light Eden saw play.
 Praise with elation, praise every morning;
 God's recreation of the new day.

Mary heeft ons net toevertrouwd hoe ze zich in de herfst van haar laatste schooljaar geroepen voelde om non te worden. Tot haar afschuw raadde Zuster Elizabeth haar aan als test naar huis terug te keren. Net als haar leeftijdsgenoten moest ze eerst van het leven genieten om zekerheid te krijgen over haar roeping. Met gekrenkte trots wijdde Mary zich aan haar geloof tot ze de daarop volgende lente verliefd werd op een matineeïdool en het eeuwige geluk voor het al te tijdelijke inruilde. O'Neill noemt de herinnering in zijn regieaanwijzing een "droevige droom" (LoA 828). Stevens' vrome lofzang krijgt een even wrange nasmaak als we bedenken dat de katholiek opgevoede Steven Demetre Georgiou, alias de popster Cat Stevens, alias de filantroop Yusuf Islam de ene God inruilde voor de andere toen hij zich in 1977 tot de Islam bekeerde. Dit was jaren nadat hij bijna verdronk in de buurt van Malibu, California en zowat tien jaar nadat hij ternauwernood aan de dood ontsnapte ten gevolge van TBC. Bij tegenslagen slaat dat soort dankbaarheid echter snel om in verstomming en klaagzangen, getuige Randy Newmans ontstellende dialoog in "God's Song (That's Why I Love Mankind)," een track die Van Hove niet opnam in de productie:

Cain slew Abel , Seth knew not why
 For if the children of Israel were to multiply
 Why must any of the children die?
 So he asked the Lord
 And the Lord said:

*Man means nothing he means less to me
 Than the lowliest cactus flower
 Or the humblest Yucca tree
 He chases round this desert
 Cause he thinks that's where I'll be
 That's why I love mankind*

*I recoil in horror from the foulness of thee
 From the squalor, and the filth, and the misery
 How we laugh up here in heaven at the prayers you offer me
 That's why I love mankind*

The Christians and the Jews were having a jamboree
 The Buddhists and the Hindus joined on satellite TV
 They picked their four greatest priests
 And they began to speak
 They said "Lord a plague is on the world
 Lord no man is free
 the temples that we built to you
 Have tumbled into the sea
 Lord, if you won't take care of us
 Won't you please please let us be?"
 And the Lord said
 And the Lord said

*I burn down your cities – how blind you must be
 I take from your children and you say how blessed are we
 You all must be crazy to put your faith in me
 That's why I love mankind
 You really need me
 That's why I love mankind (1972)*

Newmans allesbehalve simplistische versie van de menselijke relatie tot het hogere vat goed het onbegrip en de vertwijfeling over een bestaan waarin kwaad en ellende welig tieren, al dan niet door menselijk toedoen. Goddelijke almacht en schijnbare willekeur vormen hier een spiegel van menselijke nietigheid. Behoeftigheid en hulpeloosheid worden beantwoord met minachting eerder dan liefde en bescherming. Newmans fictieve God zou die van Jansenius kunnen zijn die staat op deugdzaamheid maar de menselijke inbreng in zijn zieleheil minimaliseert in het licht van de goddelijke gratie, een contradictie die dan maar als ondoorgronde-

lijk mysterie aanvaard moet worden. Misschien verrast het des te meer dat O'Neill pas op zijn dertiende zijn geloof verloor, in het jaar waarop zijn moeder probeerde zelfmoord te plegen, toevallig ook het jaar dat Newman uitkoos voor zijn nostalgische terugblik in "Dayton, Ohio, 1903." Ondanks alles bleef O'Neill dat verlies als gemis ervaren maar bleef hij ook trots in de mens geloven:

"belief is denied to me in spite of the fact that my whole adult spiritual life is that search for a faith which my work expresses in symbols [...] Perhaps they also serve who only serve in vain! That they search – and not without knowing at times a black despair that believers never know – that is their justification and pride as they stare blindly at the blind sky!" (*Selected Letters* 332)

NOTEN

- 1 De versie van Theater Antigone stond op 10 oktober 2013 in het Cultureel Centrum van Strombeek-Bever, die van Toneelgroep Amsterdam van 10 tot 12 oktober in deSingel, Antwerpen.
- 2 Bij het Zuidelijk Toneel Eindhoven was Tachelet destijds communicatie-medewerker. Daarna verzorgde hij de dramaturgie voor Van Hoves toneelbewerking van John Casavetes' *Opening Night* (2006), een samenwerking tussen het Nederlands Toneel Gent en Toneelgroep Amsterdam.
- 3 Maskers komen voor in *The Emperor Jones* (1920), *The Hairy Ape* (1922), *All God's Chillun Got Wings* (1924), *Lazarus Laughed* (1925), en *The Great God Brown* (1926). In *The American Spectator* (1932-33) publiceerde O'Neill ook enkele essays over het fenomeen: "Memoranda on Masks," "Second Thoughts," en "A Dramatist's Notebook" (Brandt 153-157).

BIBLIOGRAFIE

- AUERBACH, Nina. "Revelations on Pages and Stages." *Victorian Literature and Culture* 21 (1993): 1-18.
- BELL, Henry Glasford. *Summer and Winter Hours*. London: Hust, Chance and Co, 1831.
- BLACK, Stephen. *Eugene O'Neill: Beyond Mourning and Tragedy*. New Haven: Yale UP, 1999.
- BOHLMANN, Otto. *Yeats and Nietzsche: An Exploration of Major Nietzschean Echoes in the Writings of William Butler Yeats*. London: Macmillan, 1982.
- BOGARD, Travis, and Jackson R. Bryer, ed. and introd. *Selected Letters of Eugene O'Neill*. New York: Limelight Editions, 1994 [1988].
- BRANDT, George W. *Modern Theories of Drama: A Selection of Writings on Drama and Theatre, 1840-1990*. Oxford: Oxford UP, 1998.

- CARLSON, Marvin. *The French Stage in the Nineteenth Century*. Metuchen: The Scarecrow Press, 1972.
- DAVIS, Jim. "'Jingle' without 'The Bells.'" *The Dickensian* 81.3 (herfst 1985): 175-180.
- DEGREYSE, Ilse. "Na dertien jaar weer op het podium: Gesprek met Ramsey Nasr." *Knack* 21 augustus 2013.
- DELANOYE, Jan-Jakob. "Scherven van geluk." *Cutting Edge* 13 oktober 2013.
- EHRLICH, Lara, Lori Kleinerman, en Tanya Palmer, red. *A Global Exploration: Eugene on in the 21st Century. On Stage* 24.2 (januari – maart 2009).
- EISEN, Kurt. *The Inner Strength of Opposites: O'Neill's Novelistic Drama and the Melodramatic Imagination*. Athens: Georgia UP, 1994.
- FAVORINI, Attilio. *Memory in Play: From Aeschylus to Sam Shepard*. London: Palgrave, 2008.
- FLETCHER, Alan J. "Turning and Turning in the Narrowing Gyre: The Shaping of W. B. Yeats's Dramaturgy and Its Sense of Irish Performance History." *Irish Studies Review* 13.2 (2005 mei): 203-220.
- FLOYD, Virginia. *The Plays of Eugene O'Neill: A New Assessment*. New York: Fredrick Ungar, 1985.
- FRERIKS, Kester. "Een spel voor solisten." *De Theaterkrant* 25 augustus 2013.
- GABET, Charles, M. Clairville and Robert Planquette. *The Bells of Corneville*. Boston: Oliver Ditson Company, 1907.
- GIRARD, René. *Dostoïevski, du double à l'unité*. Paris: Plon, 1963.
- . *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset, 1961.
- GOLDMANN, Lucien. *Le dieu cachée: étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris: Gallimard, 1955.
- HEDDEREL, Vance Philip. "Sibling Rivalry in *Mourning Becomes Electra* and *The Little Foxes*." *Eugene O'Neill Review* 17.1-2 (lente - herfst 1993): 60-65.
- HEILMAN, Robert Bechtold. *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*. Seattle: Washington UP, 1968.
- HUTCHEON, Linda and Michael. *Opera: Desire, Disease, Death*. Lincoln: Nebraska UP, 1996.
- JEFFARES, Norman A. "Yeats's 'The Gyres': Sources and Symbolism." *Huntington Library Quarterly* 15.1 (nov. 1951): 87-97.
- LABELLE, Maurice M. "Dionysus and Despair: The Influence of Nietzsche upon O'Neill's Drama." *Educational Theatre Journal* 25.4 (dec. 1973): 436-442.
- LAPISARDI, Frederick S. "Not-So-Random Notes on Masks in Yeats and O'Neill." *Eugene O'Neill Review* 20.1-2 (lente-herfst 1996): 132-138
- LAWLOR, Clark. *Consumption and Literature: The Making of the Romantic Disease*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- LEVERICH, Lyle. *Tom: The Unknown Tennessee Williams*. New York: Crown Publishers, 1995.
- MANN, Neil, Matthew Gibson, and Claire V.Nally ed. *W.B. Yeats's A Vision: Explications and Contexts*. Clemson U: Digital Press, 2012.
- MASON, Jeffrey D. *Melodrama and the Myth of America*. Bloomington: Indiana UP, 1993.

- MAYER, David. "The Bells: A Case Study; A 'Bare-Ribbed Skeleton' in a Chest." *The Cambridge History of British Theatre*. Vol. 2: 1660-1895. Red. Joseph Donohue. Cambridge, England: Cambridge UP, 2004. 388-404.
- MAYER, David, red. en inleid. *Henry Irving and The Bells*. Manchester: Manchester UP, 1980. 134 pp.
- MEISEL, Martin. *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*. Princeton UP, 1983.
- MURAWSKA, Katarzyna. "An Image of Mysterious Wisdom Won by Toil: The Tower as Symbol of Thoughtful Isolation in English Art and Literature from Milton to Yeats." *Artibus et Historiae* 3.5 (1982): 141-162.
- MURPHY, Brenda. *Long Day's Journey into Night*. Cambridge: Cambridge UP, 2001.
- NASTAL, Jessica L. "The Tyrone Family as Allegory for Pre-World War Two United States of America: Illusions of an Isolationist Nation." *Laconics* 5 (2010). g.p.
- NORÉN, Lars. *O'Neill (en geef ons de schaduwen)*. Vertaling Karst Woudstra. Inleiding Hans Van Dam. Amsterdam/Antwerpen: Atlas, 1994.
- O'NEILL, Eugene. *Long Day's Journey into Night. Complete Plays: 1932-1943*. Red. en annot. Travis Bogard. New York: Library of America, 1988.
- PFISTER, Joel. *Staging Depth: Eugene O'Neill and the Politics of Psychological Discourse*. Ithaca: Cornell UP, 1995.
- PHILLIPS, Catherine L. "The Writing and Performance of *The Hour-Glass*." *Yeats Annual* 5 (1987): 83-102.
- POPKIN, Henry. "Yeats As Dramatist." *The Tulane Drama Review* 3.3 (maart 1959): 73-82.
- POE, Edgar Allan. *Selected Writings: Poems, Tales, Essays and Reviews*. Red. en introd. David Galloway. Harmondsworth: Penguin Books, 1967.
- PORTER, Thomas E. "Jansenism and O'Neill's 'Black Mystery of the Soul.'" *Eugene O'Neill Review* 26 (lente 2004): 31-42.
- RALEIGH, John Henry. *The Plays of Eugene O'Neill*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1965.
- RAMAZANI, R. Jahan. "Yeats: Tragic Joy and the Sublime." *PMLA* 104.2 (maart 1989): 163-177.
- SELS, Geert. *Accidenten van een zaalwachter: Luk Perceval*. Leuven: Uitgeverij Van Halewyck, 2005.
- SHAUGHNESSY, Edward L. "Masks in the Dramaturgy of Yeats and O'Neill." *Irish University Review* 14.2 (1984): 205-220.
- SHEAFFER, Louis. *O'Neill: Son and Playwright*. Boston: Little, Brown and Company, 1968.
- . *O'Neill: Son and Artist*. Boston: Little, Brown and Company, 1973.
- SONTAG, Susan. *Illness as Metaphor*. New York: Random House, 1978.
- TÖRNQVIST, Egil. "Staging O'Neill Today." *Eugene O'Neill Review* 26 (lente 2004): 275-278.

- VAN DAM, Hans. "O'Neill." *O'Neill (en geef ons de schaduwen)*. Door Lars Norén. Vertaling Karst Woudstra. Amsterdam/Antwerpen: Atlas, 1994. 4-7.
- VANDETTE, Emily. *Sibling Romance in American Fiction, 1835-1900*. London: Palgrave, 2013.
- VAN ROMPAY, Theo. *Als in de oorlog. Etcetera* 1.1 (jan. 1983): 56-57.
- VAN STEENBERGHE, Els. "'Theater maken is raken met wat jou raakt': Peter Monsaert en Jos Verbist." *Acc'enten* September 2013: 10-12.
- VINEBERG, Steve. "American Revival." *The Threepenny Review* 39 (herfst 1989): 24-27.
- WERTHEIM, Albert. "Gaspard the Miser in O'Neill's *Long Day's Journey into Night*." *American Notes & Queries* 18.3 (nov.1979): 39-42.
- WIKANDER, Matthew H. *Fangs of Malice: Hypocrisy, Sincerity, and Acting*. Iowa City: Iowa UP, 2002.
- YEATS, William Butler. *A Vision*. London: Macmillan, 1962 [1937].
- . *The Collected Poems*. New York: Macmillan, 1956.
- . *The Letters of W.B. Yeats*. Red. Allan Wade. New York: Macmillan, 1955.
- . *The Collected Plays*. New York: Macmillan, 1953.