

## EUGENE O'NEILLS "MOURNING BECOMES ELECTRA" EN AISCHULOS' "ORESTEIA"

Jan VANDENBROECKE

Doorheen de geschiedenis hebben klassieke drama's talloze auteurs geïnspireerd tot eigentijdse toneelstukken. Zo duikt ook de Elektra-stof steeds opnieuw op. Een van de opmerkelijkste bewerkingen is *Mourning Becomes Elektra* van Eugene O'Neill (1888-1953), een stuk dat in oktober 1931 in New York gecreëerd werd en nog niet zo erg lang geleden bij ons te zien was in een regie van Ivo van Hove bij Het Zuidelijk Toneel onder de titel *Rouw siert Elektra*. De bedoeling van dit artikel is, zonder aanspraak op volledigheid het stuk van O'Neill met zijn antieke voorbeeld te vergelijken (1).

Dat O'Neill zich door een klassiek stuk liet inspireren kan ons niet verwonderen. De klassieke tragedies hebben de autodidact, die O'Neill hoofdzakelijk was, altijd gefascineerd. Op middelbare leeftijd heeft hij zelfs klassiek Grieks gestudeerd, om de tragedies in hun oorspronkelijke taal te kunnen lezen. In zijn hele oeuvre vinden we sporen van de antieke Grieken. In de eerste plaats was hij geboeid door de allesomvattende religiositeit, waarvan hun leven en werk volledig doordrongen was. O'Neill — zelf een overtuigd agnosticus — beschouwde het gebrek aan geloof als het belangrijkste gemis van deze eeuw. Geloof veronderstelt een relatie tussen mens en een god. Uit zijn dagboeken blijkt dat hij die relatie als zeer belangrijk beschouwde voor zijn werk. En in veel Griekse tragedies komt sterk tot uiting dat alle doen en handelen, alle denken en voelen door een wezen van een hoger existencieniveau bepaald wordt. Het individu wordt daardoor uit de begrensdheid van zijn alledaagsheid verheven en krijgt waarde en vitaliteit. O'Neill noemt het tragisch verheffen van de gekwelde en gebroken mens het belangrijkste doel van zijn artistieke bezigheid.

Zo'n religieus georiënteerde opvatting van het tragische stelt niet de mens als zodanig in focus, maar zijn gevecht, zijn worstelen met een hogere macht, niet in het karakter, maar de situatie, niet de psyche, maar het noodlot.

### Plot

O'Neills *Rouw siert Elektra* is gebaseerd op de *Oresteia* van Aischulos. De *Oresteia*, een van de door de Elektra-stof geïnspireerde stukken van die periode, werd in 458 voor Christus geschreven en is de oudst bewaarde trilogie. Die indeling werd ook door Eugene O'Neill gevolgd.

Het eerste deel, *De Thuiskomst*, speelt zich af vlak na de Amerikaanse burgeroorlog in de vorige eeuw. Ezra Mannon, een generaal in het Amerikaanse leger komt thuis en treft er zijn vrouw, Christine, sterk veranderd aan. Het blijkt

dat Christine tijdens de afwezigheid van haar man, van wie ze trouwens totaal vervreemd was geraakt, een relatie is begonnen met Adam Brant, een neef van Ezra. Adam is een natuurlijk kind van Ezra's oom en een dienstmeisje, Marie Brantôme. Zijn vader werd daarvoor door de familie verstoten en verjaagd. De verhouding tussen Adam en de vrouw van zijn neef is dan ook voor een groot deel geïnspireerd door wraak. Lavinia, de dochter van Christine en Ezra, is op de hoogte van de verhouding. Enerzijds is ze jaloeus omdat ze zichzelf aangetrokken voelt door Adam Brant, en anderzijds vindt ze dat haar vader, die ze vereert, onrecht aangedaan wordt. Wanneer Christine Ezra bekent een buitenechtelijke verhouding te hebben, krijgt hij een hartinfarct, en in plaats van medicijnen geeft ze hem vergif. Hij sterft. Lavinia ontdekt de ware toedracht en zweert haar vader te wreken.

In het tweede deel, *De Gejaagden*, keert Orin, de zoon des huizes, uit de oorlog terug. De dood van zijn vader raakt hem nauwelijks. Hij houdt zielsveel van zijn moeder, en wanneer Lavinia hem kan bewijzen dat hun vader door hun moeder vermoord werd, stort zijn wereld in elkaar. Samen besluiten ze Brant te vermoorden. Wanneer Christine hoort dat haar minnaar dood is, pleegt ze zelfmoord.

Het derde deel, *De Bezetenen*, verhaalt hoe Lavinia en Orin, na een lange reis door de Zuidzee, naar het huis van hun ouders terugkeren. Orin wordt geplaagd door schuldgevoelens. Lavinia wil komaf maken met het verleden en doet alles om haar broer te helpen. Ze probeert hem aan Hazel, een vriendin te koppelen, terwijl ze zelf met Hazels broer Peter wil trouwen. Wanneer Orin te gevaarlijk wordt voor haar, omdat hij op het punt staat bekentenissen af te leggen, drijft ze hem zover dat hij zich het leven beneemt. Zelf ziet Lavinia dan af van een huwelijk en sluit ze zich op in haar ouderlijk huis.

### Formele Aspecten

Het valt op dat de verwijzingen naar en de ontlenen aan het Griekse voorbeeld en het antieke Griekse toneel in het algemeen zeer goed in het stuk zijn geïntegreerd. O'Neill heeft op een geraffineerde manier, zonder ook maar een enkele maal iets te forceren, die verwijzingen in de tekst opgenomen, en samen met andere aspecten vormen ze een gesloten realistisch geheel.

Zoals in de *Oresteia* is de eenheid van plaats voor het grootste deel bewaard. Alles speelt zich af in en rond het huis van de familie Mannon, behalve de moord op Adam Brant (vierde act van het tweede deel). Voor zijn decors geeft Eugene O'Neill meestal zeer gedetailleerde beschrijvingen, en zo schrijft hij over het huis van de Mannons: "Het is een groot gebouw in de stijl van de Griekse tempel, populair in de eerste helft van de negentiende eeuw" (2). Ook dit is natuurlijk een niet mis te verstane verwijzing naar het antieke Griekenland.

De trilogie begint in april 1865 en eindigt meer dan een jaar later, in de zomer van 1866. *De Thuiskomst* is geperst in twee, een kleine week uit elkaar liggende dagen. *De Gejaagden* bestrijkt drie dagen, en het derde deel, *De Bezetenen*, begint veertien maanden later en loopt over de periode van een maand. Het tijdsverloop maakt nogal grillige sprongen, en we kunnen ons de vraag stellen of hier nog van eenheid van tijd gesproken kan worden.

Preciezer is dan wel de eenheid van handeling. Helemaal in de geest van de normatieve eisen van Aristoteles, concentreert het hele gebeuren zich in de drie delen tot in de kleinste details uitsluitend op de dramatisering van de Mannon-vloek. De indeling in gebeurtenisfasen loopt parallel met het segmenteren van de handeling bij Aischulos. In het eerste deel van beide stukken wordt de moord behandeld, in het tweede deel de wraak van de kinderen en in het laatste deel het verdere lot van de erfgenamen.

Zowel bij Aischulos als bij O'Neill wordt de toeschouwer pas in het gebeuren ingeschakeld in het begin van de kritische fase. Met de thuiskomst van de echtgenoot gaan de gebeurtenissen naar een dreigende catastrofe. Zowel in de *Oresteia* als in *Rouw siert Elektra* ligt het begin van de dramatische gebeurtenissen in het verleden, generaties ver. In het eerste deel van beide stukken wordt de voorgeschiedenis bekend gemaakt. Elk deel van de trilogieën vormt een bepaalde zelfstandige eenheid, met een — tenminste voorlopig — einde. Maar die delen zijn structureel in mekaar verweven en bepaalde structurele elementen verwijzen naar de eenheid van de trilogie. Er zijn bijvoorbeeld aan elkaar beantwoordende delen als dreiging en uitvoering, vermoeden en bevestiging, of het herhalen van verhoudingskenmerken.

Een in het oog springende overeenkomst tussen de twee werken is de gelijkkluidendheid van de namen: Klutaimnestra wordt Christine, Aighistos wordt Adam, Pulades Peter, Orestes Orin en Laodice — een andere naam voor Elektra — Lavinia.

De liederen die in *Rouw siert Elektra* gebruikt worden herinneren ons natuurlijk aan de koorgezangen. Ook het koor zelf verschijnt, weliswaar in sterk gewijzigde vorm. De rol van het koor is echter beperkt tot het geven van inlichtingen en commentariëren van de gebeurtenissen, zonder er echt bij betrokken te worden.

Een laatste klassiek element dat sporen nalaat in *Rouw siert Elektra* is het masker. O'Neill heeft vaak geëxperimenteerd met maskers. Oorspronkelijk dacht hij eraan om in *Rouw siert Elektra* maskers, later halfmaskers te gebruiken. Die idee heeft hij laten vallen omdat de connotaties te sterk zouden geweest zijn en dit zeker niet meer paste in zijn dramatisch concept. Zoals voor zijn decors geeft O'Neill ook voor zijn personages gedetailleerde beschrijvingen. En telkens komt wat het gezicht betreft de verwijzing naar het masker terug: "A life-like mask",

een levensecht masker. De maskerachtige grime doorbreekt het realisme van het stuk niet, maar toch blijven de functies van het masker, weliswaar in intensiteit afgezwakt, behouden. De starre onbeweeglijkheid van de gezichten is dan een symbool voor het onherroepelijk en onbuigbaar noodlot.

### Figuren

Alle personages in *Rouw siert Elektra* hebben in de *Oresteia* een pendant :

Abe Mannon = Atreus	Marie Brantôme = Aerope	David Mannon = Thuestes
		Adam Brant = Aighisthos
Ezra Mannon = Agamemnoon	Christine Mannon = Klutaimnestra	
Orin Mannon = Orestes	Lavinia Mannon = Elektra	
<hr/>		
Peter = Pulades	Hazel (=Hermione)	

Het is enkel Hazel die geen duidelijk equivalent heeft. Maar ook voor haar had O'Neill een figuur uit de Atridensage voor ogen, nl. Hermione, de dochter van Helena en Menelaos, die een rol speelt in de *Elektra* van Euripides. De personages die in het stuk optreden hebben dan, zoals ik reeds vermeldde, gelijkkluidende namen.

Ook in het plaatsen van de personages tegenover elkaar is een verrassend parallelisme met het voorbeeld te ontdekken. In beide tragedies gaat het over een tragedie van een familie, ruimer bekeken van een geslacht. Alle belangrijke handelingsdrama's zijn met elkaar verwant. Het gebeuren speelt zich zowel bij Aischulos als bij O'Neill af in drie op elkaar volgende generaties. Aan het begin van de voorgeschiedenis van de trilogie staat telkens de rivaliteit tussen twee broers, die om de gunsten van eenzelfde vrouw dingen. Bij Aischulos waren het Atreus en Thuestes die vochten voor Aerope, bij O'Neill zijn het Abe en David Mannon die strijd leveren om Marie Brantôme.

De hoofdpersonages bevinden zich dan telkens in de daaropvolgende generatie in een driehoeksverhouding. Weer staan beide mannelijke hoofdfiguren — zonen van zij die in de voorgeschiedenis een rol spelen — tegenover een vrouw, op wie ze beiden aanspraak maken. In deze generatie dekken de grondlijnen van figurenconstellatie in de twee trilogieën elkaar bijna volledig : de beide neven haten elkaar zo erg als hun vaders elkaar haatten. De Aighistosfiguur zint op wraak voor het onrecht dat zijn vader werd aangedaan, en gaat een verhouding aan met de vrouw van de Agamemnoon-figuur, nl. Klutaimnestra. In de derde generatie nemen de kinderen van de vermoorde wraak : de Elektra en Orestesfiguur zijn verantwoordelijk voor de dood van hun moeder en haar minnaar. Adam Brant en Aighistos worden vermoord; Klutaimnestra ondergaat hetzelfde lot, terwijl Christine zich een kogel door het hoofd jaagt. Het parallelisme tussen de twee stukken gaat in de derde generatie voor het grootste deel verloren; tot nu toe waren de gebeurtenissen zeer vergelijkbaar. Lavinia, de Elektra bij O'Neill, haat haar moeder niet minder dan Elektra Klutaimnestra haat. Maar de dochter-vader-verhouding bij O'Neill is van een heel andere soort als die bij Aischulos. Wat Lavinia voor haar vader voelt gaat veel verder dan de normale dochterliefde die we in de *Oresteia* vinden. Lavinia's liefde voor Adam Brant en haar haat tegenover haar broer zijn nieuwe elementen, die in het antieke voorbeeld niet voorkomen. Ook Orin, de Orestesfiguur wordt een heel ander personage. Zijn haat voor Brant wortelt niet zoals bij Aischulos in gevoelens van wraak en straf, maar in jaloezie. Orin ziet namelijk in Adam Brant de rivaal voor de gunst van zijn moeder, van wie hij, totaal in tegenstelling met Orestes, zielsveel houdt, op bijna incestueuze manier. Ten slotte wijkt ook de quasi incestueuze liefde tot zijn zuster sterk af van de gevoelens tussen Orestes en Elektra.

O'Neill koppelt zich dus in de derde generatie bijna volledig los van de *Oresteia*. Hij wou een voor de 20<sup>e</sup> eeuw aanvaardbare schets geven van rudimentaire menselijke verhoudingen. De realistische context in *Rouw siert Elektra* en zijn eigentijds noodlotsconcept — waarover later meer — dwongen O'Neill ertoe over het hele stuk een aantal personages weg te laten. Afgezien van enkele randfiguren zoals boden en herauten, die niet onmiddellijk vervangen moeten worden, is in O'Neills tragedie zeker geen plaats meer voor goden, zoals Apollo en Athena, of voor de Erinyen en Cassandra.

Het ligt voor de hand dat in een realistische wereld, waarin er voor een god geen plaats is, antieke goden zeker niet passen. De rol van Apollo wordt gedeeltelijk overgenomen door Lavinia. Zoals Apollo aan Orestes als een heilige plicht de opdracht geeft zijn vader te wreken, wijst Lavinia Orin op zijn plicht. Ze zet hem aan tot wraak; ze zal ook niet nalaten de gerechtigheid van die zaak te benadrukken. Ook na de moord op Brant en de zelfmoord van Christine herinnert Lavinia's houding soms aan Apollo, die zich in de *Euminiden* voor de belangen van zijn beschermeling inzet. Hij wil Orestes uit de greep van de wraakgodinnen houden. Op vergelijkbare wijze ligt Lavinia in *De Gejaagden* de

psychische toestand van haar broer — zij het uit egoïstische redenen — nauw aan het hart. De rol van Athena is bij O'Neill volledig verdwenen. De wijze, matigende en harmoniserende kracht, die in de *Oresteia* van de godin uitgaat, heeft in de grimmige uitzichtloze wereld van O'Neill, beheerst door schuldgevoelens en noodlot, waarin ook geen verlossing mogelijk is, geen plaats.

Kassandra, de concubine die Agamemnoon uit Troje meebrengt, is ook niet verenigbaar met de mentaliteit van het puriteinse Nieuw-Engeland. Bovendien is het een wezenlijk bestanddeel van O'Neills noodlotsconcept, dat Ezra Mannon — de Agamemnoon — zich door de schoonheid en de zinnelijke levensvreugde van zijn vrouw aangetrokken voelt. Die houding tegenover zijn echtgenote is niet vol te houden met het invoeren van een Kassandrafiguur.

De Erinyen, de wraakgodinnen, plaatst O'Neill, zijn realistisch concept logisch doortrekkend, in het innerlijke van zijn figuren. De Mannons worden — de een meer dan de andere — door schuldgevoelens geplaagd. Vooral Orin heeft er veel last van. De Erinyen zijn ook terug te vinden in de portretten van de overleden familieleden die in het huis van de Mannons hangen en die met hun als verwijtend geïnterpreteerde blikken op een onheilvolle manier op de levenden inwerken.

De "personages", die in vergelijking met de *Oresteia* de meest ingrijpende veranderingen ondergingen zijn het koor, Orin en Lavinia.

O'Neill kan natuurlijk niet anders dan het koor uit de sacrale sfeer halen. Het koor in *Rouw siert Elektra* knoopt op verschillende punten aan bij het koor van Aischulos' stuk. Het vertegenwoordigt ook een grotere gemeenschap, namelijk de bewoners van een kleine havenstad in Nieuw-Engeland. Het zijn niet-aristocraten, die gerecrueteerd zijn uit alle lagen van de bevolking. In het eerste deel zijn het handarbeiders, in het tweede deel de hogere burgerij en in het derde deel mensen uit de laagste sociale klassen : boeren en vissers. Zoals in het klassieke drama informeert het koor de toeschouwer over het verleden van de familie en tekent soms het karakter van een van de personages.

Dit zijn de overeenkomsten, maar daartegenover staan ook substantiële verschillen. En daaruit blijkt dat het koor als het vergeleken wordt met zijn klassiek voorbeeld niet veel meer is dan een echo. In tegenstelling tot het koor bij Aischulos is de voorstelling ervan bij O'Neill streng realistisch; de koorleden treden op als individu en zeker niet als reciterende groep. Het koor in *Rouw siert Elektra* is ook zeker geen ideale toeschouwer. Het is kleinburgerlijk, banaal en sensatiebelust, het wantrouwt en het roddelt. Vanuit de begrensde visie van een doorsneeburger blijft het de situatie bekijken. Behalve Set, de koorleider heeft het koor bij O'Neill niet de minste invloed op het tragische gebeuren. De leden blijven passieve buitenstaanders die niet in de handeling ingrijpen. In die zin

vormen ze dan ook een echte tegenstelling met de echte karakters. O'Neill geeft het koor af en toe — zeker naar het einde toe — groteske trekken.

O'Neill haalde het koor uit het centrum van het gebeuren, en zo kan het de oorspronkelijke functie niet meer vervullen. Andere personages nemen functies van het koor over. De belangrijkste, namelijk het verklaren van het gebeuren, valt in *Rouw siert Elektra* volledig weg. Er is duidelijk niemand die de taak kan overnemen, omdat niemand inzicht heeft in de problematiek van schuld en noodlot.

De belangrijkste accentverschuiving tegenover de *Oresteia* ligt in de hoofdrollen. O'Neill heeft de Orestes- en de Elektra-figuur als het ware met elkaar verwisseld.

Bij Aischulos kreeg Orestes een veel grotere betekenis, wat trouwens al te merken is aan de titel van het stuk. Orestes en niet Elektra is het gevaar, dat Aigisthos en Klutaimnestra vrezen. Apollo wendt zich tot Orestes en het is ook Orestes die als zoon van de vermoorde, volgens de Griekse gewoonte de wraak uitvoert en die het tijdstip en de manier van de moord op zijn moeder bepaalt. Orestes is de tegenspeler van Klutaimnestra. Hij doodt haar en Aigisthos, en het is hem die de Erinyen vervolgen. Wanneer Sofokles zich laat inspireren door dezelfde verhaaltstof komt het zwaartepunt bij Elektra te liggen en ook bij Euripides domineert Elektra.

O'Neill plaatst zijn Elektra nog duidelijker op de voorgrond. Om te beginnen is Lavinia het enige hoofdpersonage dat in de drie delen van de trilogie optreedt. Zij is de overheersende tegenspeler van Christine, Brant en Orin. Op het einde van de trilogie is zij het enige familielid dat nog leeft, en zij laat met haar heroïsch gebaar van onthechting de laatste blijvende indruk. Masochistisch sluit zij zichzelf in het huis van de Mannons op om voor haar schuld te boeten: "Ik vlucht niet voor de straf. Er is niemand meer om me te straffen. In ben de laatste Mannon. Ik moet mezelf straffen! Ga nu, sluit de luiken en spijker ze dicht". (blz. 188) Lavinia neemt niet enkel voor een deel de rol van het koor en Apollo over, maar vervult ook gedeeltelijk de rol van Orestes. Na de moord op haar vader wordt zij de drager van de Mannon-erfenis. Van haar gaat de wraak uit, en zij moet de zwakkere Orin van de noodzaak daarvan overtuigen: "Als ik je op die manier niet je plicht kan doen inzien, zal ik het anders proberen! Als je me dan niet wil helpen haar te straffen, hoop ik dat je niet zo'n lafaard bent dat je haar minnaar zomaar laat ontsnappen". (blz. 111)

Het is ook Lavinia die haar broer in zijn wanhoop zal steunen. Maar Orin ontwikkelt het scrupuleuze geweten van de puriteinse voorouders, en hij zoekt vertwijfeld naar vergeving voor zijn schuld: "Omdat de schuld opstijgt in mijn strot als giftig braaksel en ik verlang ernaar om het uit te kotsen, te bekennen!" (blz. 156). In zijn wil tot boete wordt hij een voortdurende bedreiging voor zijn

zuster, die, nu in de rol van de moeder — "Beetje bij beetje veranderde jij in moeders geest — alsof je de hare stal — om haar te worden" (blz. 141) — vertwijfeld naar liefde zoekt en een gelukkig leven verlangt. En wanneer de schuldgevoelens van Orin haar te gevaarlijk worden zal zij een laatste schakel aan de gruweldaden van de Mannons toevoegen : Lavinia drijft haar broer tot zelfmoord; ook hij schiet zich een kogel voor de kop.

O'Neill heeft een reden om de focus van zijn Orestesfiguur naar zijn Elektra te verschuiven. De oplossing die in de *Oresteia* geboden wordt voor het schuld- en boete-probleem was voor hem zeker niet aanvaardbaar. Bij Aischulos verdwijnt Elektra in het laatste deel stilzwijgend van het toneel. Zo wordt zij onttrokken aan de verantwoordelijkheid voor haar daden; een verantwoordelijkheid die zij volgens moderne ethische opvattingen geenszins kan ontlopen.

### Noodlot

In *Rouw siert Elektra* ligt het accent op het noodlot, om preciezer te zijn, op het noodlottig voorbestemd zijn door zijn schuld. O'Neill probeert hiermee aan te tonen dat de mens op die wijze zijn eigen vernietiging nastreeft.

Uit zijn dagboek aantekeningen kan opgemaakt worden dat Eugene O'Neill al heel vroeg bezig was met de idee een modern psychologisch drama te schrijven met de plot van een antieke Griekse tragedie. Hij wou de onvoorwaardelijkheid en de onvermijdelijkheid, die het wezen van de antieke tragedie uitmaken, met psycho-analytische elementen voorstellen, zodat een modern noodlotsbegrip ontstond, dat ook nog vandaag gerechtvaardigd zou zijn.

O'Neill wendde zich niet in de eerste plaats tot de specifieke vormgeving van het Griekse noodlotsbegrip, zoals die in de *Oresteia* van Aischulos te vinden is, maar wel tot het noodlotsbegrip van Sofokles. Ook in de *Oresteia* is het noodlot onvermijdelijk en noodzakelijk, maar dat het noodlot toch nog zinnig is en de menselijke vrijheid en verantwoordelijkheid niet volledig opheft, ontnemt het iets van de wrede beslistheid die het bij Sofokles heeft. Aischulos' hoge opvatting van de mens die zelf in staat is vrije beslissingen te nemen, kon O'Neill niet delen. Het noodlot waarin hij geloofde, was er een dat de mens met onvermijdelijke noodzakelijkheid in voorgeschreven, niet door hemzelf bepaalde banen dwingt. Een noodlot dat te vinden is in de tragedies van Sofokles. Uit de *Oresteia* heeft O'Neill het vloek karakter overgenomen, dat uit een geslacht groeit en zich vervolgens op de leden van dit geslacht uitwerkt, maar zich daartoe ook beperkt : het noodlot van de Mannons is een familienoodlot; O'Neills drama is een familiedrama.

Als achtergrond, als historische context, koos O'Neill het puriteinse Nieuw-Engeland van de vorige eeuw. Hij deed dit niet zomaar. In de *Oresteia* is de kosmos harmonisch en zinnig en wordt hij door een rechtvaardige god bestuurd.

Het individu verliest nooit de feeling met de goden. Het nihilistische wereldbeeld van O'Neill in *Rouw siert Elektra* is daar zover als maar mogelijk van verwijderd. De wereld van dit stuk is een wereld zonder god, waarin de mens geïsoleerd is en geen houvast heeft, waarin de mens slechts op zichzelf aangewezen is. Tegenover de traditionele religieuze sfeer in Nieuw-Engeland doet dit zeer bevreemdend aan. O'Neill vond echter in het Nieuw-Engeland van vlak na de Amerikaanse burgeroorlog veel parallellen met de Griekse cultuur, zoals de diepgewortelde zin voor huiselijkheid en familietraditie. Maar vooral een sfeer van repressie die een innerlijke emotionele chaos moet onderdrukken, een chaos die elk moment kan exploderen.

De Mannons zijn gevangenen van hun land en van hun tijd, van een levensvorm die heel hoge ethische eisen stelt, namelijk het puritanisme. Dit puritanisme is voor hen echter niet meer de uitdrukking van een diepe religieuze overtuiging, maar enkel een façade, een levensvorm, waarvan de religieuze wortels afgestorven zijn. De puriteinse moraal, ooit de hoeksteen van een levendige geloofsrichting, wordt een koud moralisme, dat zich tegen de mensen keert die haar vertegenwoordigen. Uit dit dode geloof groeit dan een verterende haat tegen de overgeleverde religie van de voorouders.

In het denken van de Mannons speelt de dood een zeer grote rol. Soms verlangen ze ernaar, dan weer zijn ze er bang voor. Ezra Mannon merkt verbitterd op: "Zo hebben de Mannons altijd gedacht. Ze gingen naar het witgepleisterde gebedshuis op zondag en mediteerden over de dood. Leven was sterven. Geboren worden was beginnen met doodgaan. Dood was geboren worden. Hoe komen we in vredesnaam op zulke gedachten! Dat witte huis. Ik zie het haarscherp in mijn herinnering — schoongeschrobt en witgekalkt — een tempel van de dood! Maar in de oorlog heb ik teveel witte muren met bloed bespat gezien, bloed dat niet meer telde dan vuil water. Ik heb menselijke lichamen in het rond zien liggen die niet meer waard waren dan vuilnis dat opgeruimd moest worden. Daardoor leek het witte gebedshuis zo betekenisloos — dat zoveel drukte maakte over de dood!" (blz. 64) Ze gaan elkaar ook doden of drijven elkaar naar een zelfmoord. En elke moord trekt onverbiddelijk de eigen vernietiging naar zich. Orin geeft de essentie van het stuk weer: "Ik heb het vreemde gevoel dat oorlog betekende dat je dezelfde man steeds opnieuw moet doodmaken, en dat ik tenslotte zou ontdekken dat ik zelf die man was". (blz. 107)

Die doodsgedachte staat dan recht tegenover de drang naar het leven. En dit is juist de tweespalt die de Mannons kapotmaakt. Naast de puriteinse levenswijze, met strenge zelfbeheersing, onderdrukking van alle gevoelens, een bannen van alles wat seksualiteit betreft, leeft in hen een zeer sterke passie en een niet te onderdrukken drang naar liefde, naar zinnelijk genot. Tussen die twee polen worden ze steeds heen en weer geslingerd. Hun puriteinse remmingen en scrupules liggen voortdurend in oorlog met hun innerlijke wensen en begeertes.

Met die kloof raakt O'Neill de situatie van een wereld in een tijd van religieus verval aan. In een materialistische wereld met een onstuitbare technische ontwikkeling wordt het geloof in een god tot een verstarde gewoonte, tot een holle, levenloze uiterlijkheid. En de zo op zijn eigen, zwakkere situatie teruggeworpen mens zoekt wanhopig naar een houvast. De Mannon-familie wordt een exponent van een tijd en van een wereld, waarin geen plaats meer is voor een god. Als de naam "God" opduikt, wordt verwezen naar een harde, straffende en vergeldende god die in het leven ingrijpt: "Waarom kunnen we niet onschuldig blijven, liefhebben vol vertrouwen! Maar God laat ons niet met rust. Hij verstremt ons leven met dat van anderen, verwacht ze met elkaar, martelt ze tot — we elkaar vergiftigen en vermoorden". (blz. 83) We krijgen een karikatuur van een vermenselijkte god. In dit antropocentrisme bouwt Lavinia zich een wereld zonder god op. Ze vraagt geen god om vergeving voor haar schuld; ze vergeeft zichzelf: "Ik vraag God niet om vergiffenis — niemand. Ik vergeef mezelf! Ik hoop dat er ergens een hel voor goede mensen is!" (blz. 183)

Maar ondanks het feit dat die mensen helemaal niet meer in een god geloven, oordelen ze nog steeds met puriteinse categorieën? De Mannons zijn voortdurend bezig met hun reputatie. Alles wat schandaal zou kunnen veroorzaken proberen ze achter een façade te verbergen. De puriteinse traditie laat hen niet los en dwingt hen in voorgeschreven, verstikkende banen. De traditie is boei geworden. De condition humaine is voor O'Neill gekenmerkt door een vereenzaming en een hopeloosheid van de mens, zowel in het diesseitige als in een metafysisch bereik. Ze is een gebroken existentiële toestand, waarin de mens een hopeloze strijd voert tegen zijn boosaardig lot. Ook wanneer er voor tragiek in de klassieke zin, die de vrije beslissing van de mens als voorwaarde stelt, in zo'n wereld en zo'n mensbeeld geen plaats is, is Eugene O'Neill er toch in geslaagd zijn personages tragische grootheid te geven. Vanuit hun geslagenheid laat hij ze optornen tegen een oppermachtig lot; in al hun ellende laat hij ze uitkijken naar een metafysische Ersatz, dat de kenmerken en de functies van een positief geconcipieerde god overneemt: reinheid, onschuld, vrijheid en vóór alles liefde.

Terwijl het antieke noodlotsbegrip zijn wortels heeft in de macht van de goden, is het O'Neill gelukt met behulp van psycho-analytische elementen een noodlotsbegrip te ontwikkelen, dat in een ongelovige en materialistische wereld even onontkoombaar en noodzakelijk is al het antieke noodlot. *Rouw siert Elektra* wordt een nieuw soort noodlotsdrama, waarin erfelijkheid een grote rol speelt. Terwijl zich achter het doen van de antieke mens de raadselachtige wil van de goden verbergt, is het handelen van de Mannons door een erfelijk verleden gedetermineerd. In elke handeling, in elke uitspraak komen reeksen handelingen en impulsen te voorschijn die generaties teruggrijpen. En tegen die erfenis voeren de wensen en de begeerten van de Mannons een uitzichtloze, vertwijfelde strijd. De Mannons worden gedwongen op traditioneel uitgestippelde en platgetreden paden te lopen. En nu eens volgen ze die weerspanning en koppig, dan weer mak

als weerloze marionetten. Zo'n pessimisme is zowel het antiek als christelijk denken totaal vreemd, maar sluit dan wel aan bij een aantal grote denkrichtingen in onze eeuw.

Eugene O'Neill heeft met *Rouw siert Elektra* een voor zijn tijd representatief stuk geschreven. Het is aan zijn antieke voorbeeld gewaagd, en ondertussen zelf al een klassieker geworden, die zestig jaar na zijn creatie verrassend modern overkomt.

NOOT :

- (1) Dit artikel was in de eerste plaats opgevat als lezing, waardoor een gedetailleerde bronvermelding weggevallen is. Mijn belangrijkste inspiratiebron was *Die 'Orestie' des Aischylos als Vorlage zu T.S. Eliots 'The Family Reunion' und Eugene O'Neills 'Mourning Becomes Electra' — Eine vergleichende Untersuchung*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultäten der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i. Br., door Hans-Werner Lux, 1978.
- (2) O'Neill, E., *Rouw siert Elektra*, vertaling : Ger Thijs, Het Zuidelijk Toneel, 1988-1989, blz. 3.