

## O'NEILL EN VAN HOVE : EEN CONFRONTATIE TUSSEN DE KOEIEN

Jürgen PIETERS

Daarom klampt ons dwaze begeren zich vast  
 aan 't vage geglinster van 't leven op aard.  
 Wat kennen wij wel van dat ander bestaan ?  
 Wat werd ons onthuld van wat is onder de aard ?  
 We leven in fabels en zwoegen vergeefs !

Euripides, *Hippolitos*

## 1. O'Neill en de kritiek

Over het belang van Eugene O'Neill (1888-1953) in de ontwikkeling van het Amerikaanse drama bestaat onder literaire critici weinig onenigheid. De meeste commentatoren van de Amerikaanse theatergeschiedenis beschouwen O'Neill als de eerste echt belangrijke toneelauteur die de VS voortbrachten, "our greatest dramatist" in de woorden van een criticus. Het was pas met de komst van O'Neill dat het Amerikaanse drama kwalitatief de concurrentie met de rijpe Europese theatertraditie aan kon, een lijn die begint met O'Neill en wordt verdergezet met schrijvers als Tennessee Williams, Arthur Miller en Edward Albee. O'Neills historische belang wordt internationaal bevestigd in 1936 wanneer men hem als tweede Amerikaan de Nobelprijs voor literatuur toekent.

Ironisch genoeg wordt het werk van de auteur na de toekenning van die prijs kritischer gewikt en minder zwaar bevonden dan voordien. Zo wordt het duidelijk dat er minder consensus bestaat over de kwaliteit van het literaire opus waaraan O'Neill zijn internationale reputatie te danken heeft. Het merendeel van de critici vindt dat O'Neills stukken de vergelijking met het werk van zijn grote voorbeelden — Ibsen, Gorky en vooral Strindberg — niet aankunnen. Ter illustratie van die onenigheid binnen de kritiek de volgende uitspraken over O'Neills werk in het algemeen en over zijn *Desire Under The Elms* (1924) in het bijzonder.

Voor één criticus, "Desire Under the Elms fulfills the promise of O'Neill's early career and is the first important tragedy to be written in America"(1). Robert Brustein stelt daarentegen in zijn studie over *The Theatre of Revolt* dat "[n]o major dramatist, with the possible exception of Shaw, has written so many second-rate plays", en ongetwijfeld hoort *Desire* voor Brustein thuis in die categorie (2).

Ook al vertolkt Brustein met deze uitspraak — weliswaar in een wat extreme vorm — de mening van de meeste beoordelaars van O'Neill's werk, toch worden de stukken van de grootvader van het Amerikaanse drama met grote regelmaat gespeeld, zowel in de VS als in Europa. Zo kreeg de Vlaamse theaterliefhebber de jongste jaren de mogelijkheid om verschillende van O'Neill's betere stukken te gaan bekijken. Denken we maar aan *The Hairy Ape* (NTG, seizoen '87-'88 in regie van Eddy Vereycken), *Strange Interlude* (Blauwe Maandag Company, seizoen '89-'90 en '90-'91 in regie van Luk Perceval), *Mourning Becomes Electra* (Het Zuidelijk Toneel, seizoen '90-'91, in regie van Ivo Van Hove), en verschillende keren zelfs O'Neill's maximum opus, *Long Day's Journey into Night* (Arca, '86-'87 in regie van Julien Schoenaerts; Nieuw Ensemble Raamteater, '89-'90 in regie van Walter Tillemans; KVS, '90-'91 in regie van Franz Marijnen). En al lijkt het misschien wat voorbarig om dit veelvoud van produkties te beschouwen als het gevolg van een O'Neill-revival, toch tonen de ongemeen positieve reacties op de meeste van deze ensceneringen aan dat het werk van O'Neill zowel theatermakers als schouwburgbezoekers van de laat-twintigste eeuw blijft boeien.

De (hernieuwde ?) fascinatie met het werk van O'Neill blijkt eens te meer in het huidige theaterseizoen. Een van de meest geprezen voorstellingen van het lopende theaterjaar was ongetwijfeld Ivo Van Hoves enscenering van O'Neill's *Desire Under The Elms* (in een vertaling van Arne Sierens) voor Het Zuidelijk Toneel(3). De produktie toonde perfect aan wat tegelijk de zwakte en de sterkte van O'Neill's vroege werk uitmaakt : het zijn stukken die enkel tot hun volle recht komen in de schouwburg, geen leesdrama's. Van Hoves produktie — die ik verder in dit artikel zal bespreken — illustreerde de dramatische kracht van deze vroege tragedie van O'Neill op een intense manier.

## 2. *Desire Under The Elms* : een Amerikaanse tragedie

O'Neill schreef *Desire Under The Elms* in 1924, in een periode van betrekkelijke rust en huwelijksgeluk met zijn tweede vrouw, de succesauteur Agnes Boulton. Volgens Clifford Leech kan het stuk — geschreven na een aantal expressionistische, experimentele werken — beschouwd worden als O'Neill's eerste echte "achievement" als toneel auteur. Dit drama vermengt op een geschikte manier het experimentele expressionisme van stukken als *The Emperor Jones* (1920) en *All God's Chillun Got Wings* (1924) met de universele thematiek van het tragische levensgevoel.

Het stuk speelt in New England in 1850 — de periode van de Californische gold-rush — op de boerderij van Ephraim Cabot, een oude Puriteinse boer die met zijn drie volwassen zoons (Simeon, Peter en Eben) dag na dag zwoegt om de stenige grond vrucht te laten dragen.

Bij de aanvang van *Desire* is de oude Cabot al twee maand van de farm weg. De twee oudere broers dromen er luidop van naar het Westen te trekken om er goud te zoeken, terwijl de jongere Eben op wraak zint voor het onheil dat zijn tyrannieke vader hem en zijn moeder — Ephraims tweede vrouw — heeft aangedaan. Niet alleen putte de oude man zijn jonge vrouw totterdood uit, hij nam haar volgens Eben ook nog het eigendomsrecht over de farm af.

En dan komt Eben op het einde van het eerste bedrijf met het nieuws dat de oude man op komst is met een nieuwe, veel jongere vrouw, Abbie. Simeon en Peter zien in dat niks hen nu nog tegenhoudt om naar het Westen te trekken — de nieuwe vrouw zal nl. de boerderij erven. Daarom tekenen ze met Eben een contract waardoor ze hun eigendomsrecht aan de jongere broer verkopen. Eben betaalt hen met geld dat hij aan zijn vader ontfutselt.

Vanaf het tweede bedrijf staat de confrontatie tussen Eben en Abbie — twee volwassen leeftijdsgenoten — centraal. Aanvankelijk voelt Eben niets dan haat voor de indringster, die de plaats van zijn geliefde moeder inneemt. Al gauw echter slaat die afschuw om in een blinde passie voor de verleidelijke Abbie, die van bij haar intrede op de farm de twee mannen in haar leven perfect weet te manipuleren : ze belooft haar oude echtgenoot een nieuwe erfgenaam, en met het oog op die belofte verleidt ze haar jonge stiefzoon. De zoon die ze de oude Cabot baart geeft Eben uiteindelijk de wraak waarop hij al meer dan twintig jaar wacht. Ironisch genoeg echter werkt Ebens wraakmiddel — de baby — even sterk tegen hem als voor hem.

Bovendien komt de haast Hamletiaanse onzekerheid die Eben van bij het begin van het stuk typeert, opnieuw tot uiting in het derde bedrijf. De oude Cabot overtuigt zijn zoon ervan dat Abbie een spelletje met hem speelt om de farm in haar bezit te krijgen, en Eben wijst de vrouw resoluut af : ook hij zal naar Californie trekken, zijn broers achterna.

Dan stevent de plot snel op zijn afwikkeling af. Om te bewijzen dat ze echt van Eben houdt, vermoordt Abbie de baby die tussen haar en haar echte geliefde is gekomen. Eben gaat haar vervolgens aangeven bij de sherriff, maar zodra hij beseft dat de man van de wet hen voor altijd zal scheiden, besluit hij Abbies lot te delen : dood of gevangenis, hij zal altijd bij haar zijn. Het echte slachtoffer van de gebeurtenissen op de farm, de oude Ephraim, blijft in eeuwige eenzaamheid achter.



*Het begeren onder de olmen* door Het Zuidelijk Toneel, Regie Ivo van Hove.  
Jef (Gerard Thoolen) en Bie (Hilde van Mieghem). Foto Keoon

Uit deze korte samenvatting van het verhaal van *Desire under the Elms* wordt al duidelijk dat het stuk een aantal elementen bevat die een constante zijn in O'Neills oeuvre. Er is de strijd van de zoon met de vader en het complexe verlangen naar de moederfiguur — twee aspecten die ongetwijfeld een autobiografische oorsprong hebben en die vooral in *Long Day's Journey* als dusdanig worden voorgesteld. Er is ook het alles overheersende tragische levensgevoel van de karakters, dat zich enerzijds uit in de noodlottige band met de plaats waaraan ze vastzitten en anderzijds in het onvervulde verlangen naar iets "beyond the horizon"(4).

Bovendien bevat de plot van *Desire* een aantal melodramatische elementen die op hun beurt typisch waren voor de romantische drama's van O'Neills tijd : incest, kindermoord, het verborgen geld, enz. Interessant is wel — en dit toont O'Neills sterkte aan als schrijver van en voor het toneel — dat de auteur die melodramatische elementen perfect weet in te passen in het psychologische kader waarin zijn personages bewegen. Noch het incest-motief noch de moord op de baby komen over als gratuite handelingen. Zonder de irrationele elementen die in het stuk meespelen te willen onderschatten, zou men kunnen zeggen dat ze logisch voortvloeien uit de keuzes die de karakters maken.

Deze twee plotelementen — het incestthema en het motief van de kindermoord — brengen ons vanzelfsprekend bij de tragedie van de Grieken. O'Neills fascinatie met de klassieke tragedie is algemeen bekend. Ze spreekt o.a. uit zijn *Mourning Becomes Electra*, waarin de auteur de Oresteia-trilogie in het Amerika van de burgeroorlog in de negentiende eeuw plaatste(5). In *Desire Under the Elms* vinden we echo's uit Euripides' *Medea* (de kindermoord), de Oedipus-mythe (de strijd met de vader en de verstikkende moederliefde, twee thema's die hebben geleid tot autobiografische en Freudiaanse interpretaties van O'Neills stuk) en vooral uit Euripides' *Hippolitos*, al dan niet tot O'Neill gekomen via Racines *Phèdre*(6).

Het zou evenwel een onderschatting van O'Neills verdiensten in *Desire* zijn, als ik hier niet wees op de perfecte incorporatie van die klassieke bronnen in het kader waarin O'Neill zijn drie hoofdpersonages plaatste. Hun psychologie genereert niet alleen de plot, ze is ook bepalend voor de complexiteit van het stuk : elementen uit de klassieke tragedie worden gecombineerd met aspecten uit de naturalistische en de Puriteinse filosofie en met een beeldspraak die geïnspireerd is op de Bijbel, vooral op het Oude Testament dan. Eerder dan dieper in te gaan op de inhoudelijke complexiteit van O'Neills stuk, wil ik tot een confrontatie komen tussen O'Neills opvattingen over de tragedie (en de formele vertaling ervan in *Desire*) en Ivo Van Hoves encensering van het stuk.

De aspecten die van inhoudelijk belang zijn zullen hopelijk tot uiting komen bij de vormelijke analyse van Van Hoves produktie.

### 3. O'Neill en de tragedie

Het is wellicht interessant om O'Neills visie op de tragedie (die van het leven zowel als die in het theater) te illustreren aan de hand van de volgende passage uit een interview dat in de jaren '20 met hem werd afgenomen :

Sure I'll write about happiness if I can happen to meet up with that luxury, and find it sufficiently dramatic and in harmony with any deep rhythm in life. But happiness is a word. What does it mean ? Exaltation; an intensified feeling of the significant worth of man's being and becoming ? Well, if it means that — and not a smirking contentment with one's lot — I know there is more of it in one real tragedy than in all the happy-ending plays ever written. It's mere present-day judgment to think of tragedy as unhappy ! The Greeks and the Elizabethans knew better. They felt the tremendous lift to it. It roused them spiritually to a deeper understanding of life. Through it they found release from the petty consideration of everyday existence. They saw their lives ennobled by it. A work of art is always happy; all else is unhappy .... I don't love life because it's pretty. Prettiness is only clothes-deep. I am a truer lover than that. I love it naked. There is beauty to me even in its ugliness.(7)

Uit deze passage spreekt o.a. de invloed die O'Neill onderging van Nietzsches *Geboorte van de Tragedie*, een invloed die in *Desire* in beeld wordt gebracht in de verschillende Dionysisch-bevrijdende dansscènes. Maar, zoals Brustein terecht opmerkt, "the heady Dionysian wine [O'Neill] offers is invariably diluted with conventional Christian soda water"(8), een vermenging van ideeën en filosofische gedachten die ook duidelijk wordt uit *Desire under the Elms*.

Meer nog dan van *De Geboorte van de Tragedie* blijkt de invloed van Nietzsches *Also Sprach Zarathustra* op de ideeën van O'Neill. In een — vaak geciteerde — brief aan George Jean Nathan verwoordt O'Neill a.h.w. zijn credo van de "messianic dramatist"(9) :

The playwright today must dig at the roots of the sickness of today as he feels 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 of life in, and to comfort his fears of life with.

In *Desire* komt O'Neills messianisme wellicht niet zo sterk naar voren als in latere stukken, maar toch reflecteert het stuk openlijk over de macht en het bestaan van een straffende God, vooral dan in de figuur van Ephraim Cabot. Niet alleen verwijst de oude patriarch voortdurend naar de aanwezigheid van een harde Redder die het bestaan van zwakkelingen als Eben en zijn moeder in goede banen leidt, hij identificeert zich volledig met die straffende, eenzame God. Op het einde van het stuk blijft Ephraim alleen achter onder de olmen, gesterkt door zijn koppige vertrouwen in een Puriteinse God(10) :

I calc'late God give it to 'em — not yew ! God's hard, not easy !  
 Mebbe they's gold in the West but it hain't God's gold. It hain't  
 fur me. I kin hear His voice warnin' me agen t' be hard an' stay  
 on my farm. I kin see his hand usin' Eben t' steal t' keep me from  
 weakness. I kin feel I be in the palm o' His hand, His fingers  
 guidin' me. (A Pause - then he mutters sadly) It's a-goin' t' be  
 lonesomer now than ever it war afore — an' I'm gittin' old, Lord  
 — ripe on the bough .... (Then stiffening) Waal — what d'ye  
 want ? God's lonesome, hain't He ? God's hard an' lonesome!  
 (11)

Het bovenstaande citaat, dat centraal staat in het stuk omdat het goed de tragische basis van Ephraims Puriteinse levenshouding suggereert, brengt me bij de produktie die Van Hove regisseerde voor Het Zuidelijk Toneel. Ik zou meer in het bijzonder willen aantonen dat Van Hoves keuze om O'Neills *Desire Under the Elms* te esceneren een logische culminatie is in de carrière van deze jonge Vlaamse regisseur.

#### 4. Van Hove en het perfecte theater

Thematisch gesproken sluit O'Neills stuk aan bij wat Van Hove verwacht van een sterke theatertekst. We weten sinds zijn escenering van Euripides' *De Bacchanten* (Akt-Vertikaal, 1986-87) dat de regisseur een grote interesse heeft voor de Griekse tragedie, een interesse die ook al bleek uit zijn versie van

O'Neill's *Mourning Becomes Electra*. Bovendien vertelde Van Hove aan Edward Van Heer — in een bewoording die verrassend dicht aansluit bij wat O'Neill te zeggen heeft over de tragedie — het volgende :

In mijn voorstellingen zie je personages — verschijningen noem ik het altijd — die onevenwichten aanvaarden. In de meeste andere voorstellingen is men op zoek naar oplossingen voor die onevenwichten. Dat interesseert mij niet ... [Onevenwichten t]ussen mensen. Kijk, er zijn mensen die niet voor mekaar geschapen zijn, vind ik. Ik geloof niet in een soort zestiger-jaren-idiroom dat zegt dat mensen allemaal samen één grote familie kunnen vormen. Ik denk dat we moeten aanvaarden dat ieder op zich staat in de wereld.(12)

Van Hoves woorden roepen het beeld op waarmee zijn *Het Begeren onder de Olmen* werd afgesloten. De sherriff heeft Ben (Peter Van Den Begin) en Bie (Hilde Van Mieghem) meegenomen. Jef (Gerard Thoolen) blijft alleen achter : hij stapt op en gaat de koeien melken.

Ook wat betreft de voorstellingsmogelijkheden die het stuk biedt, sluit *Desire Under the Elms* zeer goed aan bij Van Hoves bedoelingen met theater. Lag in zijn vroege produkties — *Imitatie S*, *Russische Openbaring* — de klemtoon vooral op het fysieke, sterk visuele theater waarbij de tekst ondergeschikt was aan het beeld, dan evolueert Van Hoves latere werk meer en meer naar het tekstuele : tekst en beeld worden in evenwicht gebracht, en in dat proces lijkt *Het Begeren onder de Olmen* een afsluitend hoogtepunt.

Het stuk leent zich vanzelfsprekend perfect tot wat Van Hoves grote bedoeling is in het theater, nl. "de psychologische bewegingen van een personage proberen fysiek weer te geven" , een programmaverklaring die een sterke parallellie vertoont met wat O'Neill hoogschatte in zijn eigen stuk. In een brief aan George Nathan schrijft de auteur :

What I think everyone missed in 'Desire' is the quality in it. I set most store by — the attempt to give an epic tinge to New England's inhibited life — but, TO MAKE ITS INEXPRESSIVENESS PRACTICALLY EXPRESSIVE, to release it. (13) (mijn hoofdletters, JP.)

O'Neill's stuk is opgebouwd rond de psychologie van drie personages wier mogelijkheden tot verbale communicatie beperkt zijn. De spaarzame, monotoon-



repetitieve dialogen zijn daarvan het duidelijkste gevolg, evenals de betekenisvolle tics en handelingen waarmee de personages hun gebrek aan spraakzaamheid enerzijds maskeren en anderzijds beklemtonen. Een tekenend voorbeeld van Van Hoves inzicht in de sfeer van O'Neills tekst is dat hij op die momenten waarop het dan toch tot een dialoog komt, de personages over en door elkaar heen laat praten en schreeuwen. De scène in het eerste bedrijf waarin de drie broers aan tafel zitten te eten toont goed de tragikomische spanning aan die Van Hove zijn acteurs door de ongewone tekstzegging laat creëren. Eenzelfde effect — vaak echter ietwat overdreven — beoogt de regisseur door de twee oudere broers te portretteren als groteske simpelaars die de diepere toedracht achter hun lot niet snappen. Wel geslaagd in dit opzicht is de scène waarin Simon en Peter hun vader duidelijk maken dat ze vertrekken naar het Westen : ze dansen en springen als losgeslagen gekken, wrijven de oude man hooi in het haar en zingen doldriest Indiaanse liederen.

Op het podium komt de fysieke weergave van psychologische processen het best tot uiting in de figuur van Eben. Peter Van Den Begin geeft zijn personage — een Hamlet in boerenplunje — een gestoorde, haast spastische motoriek mee die wijst op zijn onmacht tot handelen. Van Hove laat Van Den Begin trouwens op cruciale momenten onder de keukentafel duiken : daar zoekt Eben ironisch



*Het begeren onder de olmen* door Het Zuidelijk Toneel, regie Ivo Van Hove. Bie (Hilde Van Mieghem) en Ben (Peter van den Begin) in de keuken. (Foto Keoon)

genoeg bescherming tegen de vrouwelijke machten die zijn leven beheersen : de geest van zijn dode moeder (de — omgekeerde — parallelie met *Hamlet* kan opnieuw worden opgemerkt) en het lichaam van zijn nieuwe moeder/minnares.

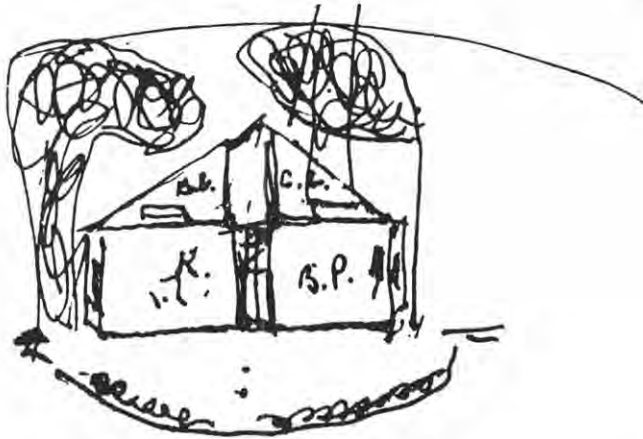
## 5. Het Begeren onder de Olmen : de produktie

Al van bij de openingsscène worden Van Hoves bedoelingen duidelijk : terwijl de toeschouwers in de zaal binnenkomen, zien ze de drie broers al op het podium rondlopen. Simon en Peter verzorgen de acht koeien die het podium flankeren en Ben maakt het eten klaar. Er wordt geen woord gesproken, ook niet wanneer de lichten in de zaal doven. Een kleine vijf minuten lang blijven de acteurs zwijgen : ze pulken in hun neus, krabben zich in het kruis, plassen in het hooi. De grenzen tussen mens en dier vervagen : de toon wordt gezet voor een drama dat handelt over de determinerende invloed van de natuur op de mens.

Dit thema spreekt al uit de lange regieaanwijzing die O'Neill aan zijn originele tekst liet voorafgaan. Het is interessant om de passage volledig te citeren, vooral om het scènebeeld zoals O'Neill zich dat voorstelde te confronteren met het decor van Van Hove en zijn vaste scenograaf Jan Versweyveld.

The action of the entire play takes place in, and immediately outside of, the Cabot farmhouse in New England, in the year 1850. The south end of the house faces front to a stone wall with a wooden gate at center opening on a country road. The house is in good condition but in need of paint. Its walls are a sickly grayish, the green of the shutters faded. Two enormous elms are on each side of the house. They bend their trailing branches down over the roof. They appear to protect and at the same time subdue. There is a sinister maternity in their aspect, a crushing, jealous absorption. They have developed from their intimate contact with the life of man in the house an appalling humaneness. They brood oppressively over the house. They are like exhausted women resting their sagging breasts and hands and hair on its roof, and when it rains their tears trickle down monotonously and rot on the shingles.(14)

O'Neills aanwijzing spreekt voor zich, te sterk wellicht : er wordt een contrast geponeerd tussen het grijze, vervallende karakter van de boerderij en



Illustratie 1

O'Neills schets van het huis en de olmen. Links situeert hij de slaapkamer van de broers ("Br.b.") en de keuken ("K"), rechts de slaapkamer van Cabot ("C.b.") en het salon ("B.P." = Best Parlor).



Illustratie 2

het moederlijk-verstikkende van de reusachtige olmen die O'Neills scènebeeld omkaderen (zie illustratie 1). De bomen worden vanzelfsprekend geassocieerd met de eerste twee vrouwen van Ephraim; als symbool staan ze voor het moederlijke, het natuurlijke.

Van olmen is in Van Hoves productie — afgezien van de titel dan en van de sporadische referenties naar de bomen in de toneeltekst zelf — geen sprake. De regisseur zag ongetwijfeld in dat O'Neills olmen-symboliek niet echt organisch groeit uit het stuk. De lange regietekst waarmee O'Neill zijn stuk begint, verwijst zeer expliciet naar de bomen, maar daar blijft het bij. Vandaar wellicht Van Hoves keuze om de olmen te vervangen door twee rijen van vier reusachtige koeibeesten wier aanwezigheid in het stuk op geen enkel ogenblik kan vergeten worden. De dieren staan recht wanneer ze dat zelf willen, doen hun behoefte op het ogenblik dat het hun het best past — of dat nu in een belangrijke monoloog is of niet — en het hele stuk door staan ze ongestoord te eten, alsof er in het midden van het podium niks aan de hand is. Er gaat meer dynamiek uit van de dieren dan van O'Neills bomen.

Deze vondst van Van Hove sluit perfect aan bij de andere veranderingen die hij aanbracht in het decor dat O'Neill bij het schrijven van zijn stuk voor ogen had. We weten uit schetsen die O'Neill tijdens het schrijfproces van *Desire* maakte dat hij de boerderij van de oude Cabot wou weergeven als een huis met vier kamers, omgeven door een stenen muur, met daarin centraal een hek, het hek waardoor Eben en Abbie uiteindelijk de boerderij verlaten.

There is a path running from the gate around the right corner of the house to the front door. A narrow porch is on this side. The end wall facing us has two windows in its upper story, two larger ones on the floor below. The two upper are those of the father's bedroom and that of the brothers. On the left, ground floor, is the kitchen — on the right, the parlor, the shades of which are always drawn down.(15)

O'Neills gebruik van een dergelijk simultaandecor — waarbij door het gebruik van verschuifbare muren een of meer kamers tegelijk kunnen worden opgelicht — wordt natuurlijk gerechtvaardigd door de thematiek van zijn stuk (zie illustratie 2). De vorm van de ruimte valt samen met de inhoud van de tekst, aangezien het simultaan decor "emphasises at once the separateness of the figures in the drama, as they are divided by the walls of the house, and their close association with each other and the farm".(16)

De twee scènes die dit het best illustreren zijn de tweede scène van het tweede bedrijf en de eerste scène van het derde bedrijf (17). In de eerste van die twee scènes zien we tegelijk de slaapkamer van de oude Cabot en de slaapkamer ernaast waar Eben zich bevindt. De oude man zit halfnaakt op bed samen met Abbie, die hem kort voordien het hoofd op hol heeft gebracht door hem een zoon te beloven. Het is de scène waarin Ephraim zeer menselijk wordt geportretteerd : in een lange monoloog — een van de weinige in het stuk — doet hij het verhaal van zijn leven aan zijn nieuwe vrouw.

Luister, Bie. Toen 'k naar hier gekomen ben een twijftig jaar geleden — 'k was juist twintig en de sterksten en hardsten die d'er bestond — tien keren sterker en twijftig keren harder dan Ben — was dat hier niets dan een veld met stenen. Ze lachten mij uit toen 'k hier begon. Ze konden nie weten wat 'k wist. Als ge koren kunt doen groeien op stenen, dan is God met u ! Ze waren daarvoor nie sterk genoeg. Ze dachten : God is gemakkelijk. Ze lachten. Nu lachten ze nie meer. D'er zijn er die naar 't Westen trokken en daar stierven. Ze liggen al onder d' aarde — ze dachten dat God gemakkelijk was. God is nie gemakkelijk. 'k Werd harder. Ze zeiden altijd : 't is nen harden — lijk dat 't zonde was van hard te zijn. Ten langan leste heb 'k teruggezeid : Godverdomme, dan word'k nog harder, nekeer kijken of dat ullie bevalt! (18)

En zo gaat Ephraim nog anderhalve bladzijde verder, over zijn twee vrouwen, over hoe zwak ze waren en hoe ze hem nooit hebben gekend. De scène is sterk dramatisch, niet alleen wegens de intense monoloog van Ephraim, maar ook omdat de toeschouwer tijdens die alleenspraak fysiek de aantrekkingskracht ziet tussen Abbie — die de woorden van haar man nauwelijks hoort — en Eben aan de andere kant van de muur. De kracht van hun wederzijdse passie doet de muur tussen de twee slaapkamers vervagen en compleet verdwijnen. Het zijn scènes als deze die tonen dat, aldus Norman Berlin, "[t]he power of the play is bound up with its scenic method of presentation; it demands the multiple setting on a proscenium stage, and nothing else will do, it seems". (19)

## 5. Van Hoves enscenering : Nothing else will do ?

Wie het stuk in zijn luie zetel leest, is automatisch geneigd Berlin gelijk te geven. Niet zo Van Hove echter : bij hem geen "removable walls" en geen vierdeling zoals in O'Neills aanwijzingen. Het podium wordt gebruikt als één

doorlopende ruimte waarbij de verschillende "kamers" in elkaar overgaan. Vooraan links staat een gammel bed, vooraan rechts is de keuken - een tafel, een vuur waarop een pan met spek staat te sudderen, keukengerei. Centraal een hoop hooi, en iets daarvoor een kuip met water, waarin Ben zich in een cruciale scène wast, terwijl Bie de vloer schrobt. Zij komt haar water halen uit Bens badtob: van dat moment af krijgt de toeschouwer de spanning tussen deze twee personages in verschillende scenografische beelden te zien.

Zoals ik al eerder vermeldde, bakenden Van Hove en Versweyveld hun decor af met twee rijen levende koeien : de fysieke plaats van handeling wordt daardoor verbreed. We zien niet alleen het huis van de Cabots, maar ook de omliggende koeiestallen die in O'Neills versie enkel werden gesuggereerd. Meer zelfs, bij Van Hove loopt het huis als het ware over in de stallen. Dat deze aanpassing scenografisch verschillende interessante opties levert kan opnieuw worden aangetoond met betrekking tot de tweede scène van het tweede bedrijf : Jef ligt op zijn bed, Ben zit (aanvankelijk) onder de keukentafel en Bie zit tussen de twee mannen in op de grond.

Wanneer Jef aan het einde is gekomen van zijn lange monoloog, merkt hij dat Bie niet echt aandachtig aan het luisteren is. Hij begrijpt dat ook zij — net als zijn twee vorige vrouwen — hem nooit echt zal kennen. Hij staat op en "doet zijn botten aan" :

Abbie : Waar gade naar toe ?

Cabot : Naar waar 't goe is en warm - naar de stal.

'k Kan dan tegen de koeien klappen - zij verstaan  
't tenminste.

Zij weten wat 't is de boerderij en mij.

Ze zullen mij rust geven. (20)

En dan, zodra Jef de slaapkamer uit is, stormt Bie op Ben af (hij was tijdens de monoloog van Jef voortdurend dichterbij gekomen) en de twee beginnen hevig te vrijen. Tijdens die passionele ontlading ziet de toeschouwer Jef naar de koeiestal gaan, op zoek naar warmte en begrip. Hij blijft — mede door het bloedrode hemd dat hij draagt — op de achtergrond zichtbaar aanwezig tot in de volgende scène waarin Bie en Ben de liefde bedrijven in de schone kamer waarin Bens moeder stierf.

In O'Neills decor was die plaats een van de vier kamers van het simultaan decor. Bij Van Hoves setting wordt ze gesuggereerd door een groot tapijt vooraan op het podium. De bijzondere, lichtblauwe belichting tijdens deze

kenteringsscène draagt bij tot de welhaast gewijde sfeer die van dit moment uitgaat. Diezelfde lichtschakering wordt trouwens gebruikt wanneer Bie haar baby doodt, een handeling die bijzonder sereen overkomt.

De belichting van Jan Versweyveld speelt trouwens het hele stuk door een belangrijke rol in het opwekken van de tragische sfeerzetting die O'Neills stuk vereist. De dominerende kleurtoon gaat van goudgeel naar lichtbruin, een schakering die terzelfdertijd verwijst naar het goud van de (opkomende zon in) het Westen en naar de determinerende rol die het dorre land van New England speelt. Het contrast — leven en dood in de natuur — spreekt al uit de openingsscène : Simon en Peter staan de zon te bewonderen.

Simon : Schoon !

Peter : Ja.

Simon : 't Is achttien jaar.

Peter : Wat ?

Simon : Jeanneke. Mijn vrouw. Dat ze dood is.

Peter : 'k Was dat vergeten.

Simon : 'k Peins er nog op - af en toe.

Alleen is maar alleen ...

Z'had ne paardestaart tot aan haar gat — de kleur van de zon — geel lijk goud !

Peter : Maar ja - z'is er nie meer.

't Zit goud in 't Westen, Mon.

Simon : In de lucht ?

Peter : En in de grond - 't is daar al goud in 't Westen !

't Goudland — Californie-ah ! — Goudvelden vol goud !

Simon : 't Ligt er zo op de grond - fortunein zo voor 't

rapen, zeggen ze ! De mijnen van Salomon !

Peter : Hier is 't stenen voor 't rapen — steen na steen

— al maar muren maken — jaar na jaar —

hij en gij en ik en onze kleine — muren om ons hier t' houden !

Simon : W'hebben gewroet. W'hebben ons krachten, ons jaren verspeeld —

in diene grond gestoken — ons leven — lijk mest — hieronder geploeegd ! ... (21)

Eens te meer blijkt hier in welke mate O'Neill zijn tragische thematiek heeft weten vorm te geven in scenische beelden. De zonnelymboliek groeit organisch

uit het tijdsverloop van het stuk : het eerste bedrijf opent bij de zonsopgang van een late lentedag, en op het einde van het derde bedrijf zijn we ongeveer een jaar later. Het is allerminst toevallig dat O'Neill zijn drama van passie en haat laat spelen in de lente. Dit "season of awakening and ritual" (22) determineert mede de impulsen van de drie hoofdpersonages. Vroeg in het eerste bedrijf beschrijft Simon het moment waarop zijn vader wegreed, op zoek, zo blijkt achteraf, naar een nieuwe bruid.

Simon : 'k Zei niets daarop en zegt hij, met zoiets eigenaardig en ziekelijk over hem : "'k Hoor al heel den dag de kiekens tokken en d'hanen kukelen. 'k Heb geluisterd naar 't geloei van de koeien en hoe 't zich al aan 't roeren is. 'k Kon 't niet meer uithouden. 't Is lente en 'k voel mij lijk verdoemd", zegt hij, "Verdoemlijk nen ouwe notelaar die nog juist goe is om in brand te steken.", zegt hij. (23)

Bovendien wordt de circulariteit — van lente naar lente — beklemtoond doordat O'Neill het stuk laat eindigen zoals het begon, met Ben die — nu wel samen met Bie — vol bewondering staat te kijken naar de zon :

Eben : De zon gaat op. Schoon, he ?

Abbie : Ja. (24)

En voor het overige spelen alle scènes zich af rond zonsopgang of zonsondergang, twee natuurverschijnselen die opnieuw door Versweyvelds subtiele lichtregie mooi in beeld worden gebracht.

## 6. "Van 'New England' naar het 'Diepe Vlaanderen'"

De statische circulariteit die aan O'Neills stuk een gepaste structuur geeft, vinden we ook terug in het taalgebruik van de personages uit *Desire*. Klaas Tindemans, die een inleiding schreef bij Arne Sierens' uitstekende vertaling, noemt het "een gebroken melodie, vol ongewilde dissonanten, waarin de onmacht tot voelen zijn echo vindt in de onmacht tot spreken" (25). De personages herhalen zich constant, ze gebruiken voortdurend dezelfde stopwoorden, en doorheen de tekst lopen als een echo een aantal woord-motieven. Er zijn bijvoorbeeld de voortdurende verwijzingen naar "Californie-ah" — een vertaalsubtiliteit van Sierens waarin het bgeren van de broers weerklinkt —



alsook de herhalingen van het commentaar dat Simon en Peter op hun jonge broer geven :

- Simon : Precies zijn vader !  
 Peter : Gespogen en gescheten !  
 Peter : Uit 't zelfde nest ! (26)

Uit dergelijke voorbeelden blijkt al voldoende dat Sierens in zijn vertaling het dialect van de personages diezelfde levendigheid, intensiteit en zelfs poëtische kracht heeft kunnen geven als de taal die O'Neill ontwikkelde voor de Cabots.(27) Het is een taal die mogelijk onhandig overkomt op papier, maar die des te vinniger en natuurlijker is wanneer ze wordt gesproken door acteurs van het gehalte van een Peter van den Begin, Gerard Thoolen en Hilde Van Mieghem. Zij zijn het tenslotte die de kwaliteiten van O'Neills tekst, Sierens' vertaling en Van Hoves enscenering naar voren brachten. Acteerkunst van een zeldzaam hoog niveau.

#### NOTEN :

- 1) Travis Bogard, *Contour In Time. The Plays of Eugene O'Neill*, New York, 1972, p. 200.
- 2) Robert Brustein, *The Theatre of Revolt. An Approach to the Modern Drama*, London, 1965, p. 321.  
 De enige echt waardevolle kunstwerken die O'Neill schreef zijn voor Brustein *The Iceman Cometh* en *Long Day's Journey into Night*, twee werken waarover de kritiek onverdeeld positief oordeelt.
- 3) *Het Begeren Onder de Olmen* ging in première in de Schouwburg Eindhoven op 7 maart 1992.
- 4) *Beyond the Horizon* (1920) is eveneens een van O'Neills vroege stukken.
- 5) cf. Jan Vandenbroecke, "Eugene O'Neills "Mourning Becomes Electra" en Aischulos' "Oresteia"", in *Documenta IX*(1991), 1, p. 13.
- 6) Cf. Edgar F. Racey Jr., "Myth as Tragic Structure in *Desire Under the Elms*", in John Gassner (ed.), *O'Neill : A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, New Jersey, 1964, pp. 57-61. Op p. 59 zegt Racey : "The situation is the Hippolytos-Phaedra-Theseus plot : the father has returned, bringing with him a young wife, who is immediately attracted to her stepson."
- 7) Geciteerd in Barrett H. Clark, *Eugene O'Neill. The Man and his Plays*, New York, 1947, pp. 96-97.
- 8) Brustein, o.c., p. 330.
- 9) *ibid.*, p. 329.

- 10) Voor een analyse van *Desire* in het licht van de Nietzscheaanse tegenstelling tussen het Dionysische en het Apollinische, cf. Bogard, o.c., pp. 215 vv.
- 11) *Desire Under the Elms*, in *The Plays of Eugene O'Neill*, New York, 1955, p. 268. Bij de bespreking van Van Hoves enscenering zal ik gebruik maken van de voortreffelijke vertaling van Arne Sierens.
- 12) *Knack*, 4 maart 1987, p. 129.
- 13) Geciteerd in Egil Törnqvist, *A drama of Souls. Studies in O'Neill's Super-Naturalistic Technique*, New Haven and London, 1969, p. 138, noot 6. Van Hove geciteerd uit *Etcetera*, IV, 13, p. 8.
- 14) *The Plays of Eugene O'Neill*, p. 202.
- 15) *ibid.*, p. 202.
- 16) Clifford Leech, *O'Neill*, Edinburgh and London, 1963, p. 53.
- 17) Deze laatste scène werd door Van Hove volledig omgewerkt. Bij O'Neill zien we een dansfeest in de keuken. De burens zijn aanwezig en een violist speelt opgewekte muziek. De oude Cabot danst zich de ziel uit het lijf, en ondertussen geven de burens commentaar op wat er allemaal is gebeurd: ze weten goed dat de baby van Eben is.  
Afgezien van het sterke scènebeeld — Eben is terzelfdertijd zichtbaar in zijn slaapkamer, terwijl in de slaapkamer van Abbie en de oude Cabot een wiegje te zien is — heeft deze scène weinig te bieden in haar oorspronkelijke vorm. Van Hove schrapte de personages van de burens. Hij laat de oude Cabot triomfantelijk komen opdansen met de wieg boven het hoofd, onder de eerder melancholische begeleiding van een vioolspeler.
- 18) *Het Begeren onder de Olmen*, vert. Arne Sierens, Amsterdam/Eindhoven, 1992, p. 45.
- 19) Normand Berlin, *Eugene O'Neill* (MacMillan Modern Dramatists), London and Basingstoke, 1982, p. 82.
- 20) *Het Begeren Onder de Olmen*, p. 47.
- 21) *ibid.*, p. 4.
- 22) Racey, o.c., p. 59.
- 23) *Het Begeren onder de Olmen*, p. 11.
- 24) *Het Begeren onder de Olmen*, p. 82.
- 25) Klaas Tindemans, "Van 'New England' naar het 'Diepe Vlaanderen'", inleiding op *Het Begeren onder de Olmen*, p.ix.
- 26) *Het Begeren onder de Olmen*, p. 13.
- 27) Voor een meer diepgaande analyse van O'Neills taalkunst in *Desire* verwijs ik naar de voortreffelijke studie van Jean Chothia, *Forging a Language, A Study of the Plays of Eugene O'Neill*, Cambridge, 1979, pp. 38-40 en 78-82. Mijn bedoeling was het in deze slotparagrafen de kwaliteit van Arne Sierens' vertaling te beklemtonen.

Illustratie 1 werd overgenomen uit Egil Törnqvist, o.c., p. 60;  
 illustratie 2 uit Jean Chothia, o.c., p. 39.