

het katholieke geloof. Dit keer was O'Neills derde vrouw, Carlotta Monterey, inspiratiebron. De schrijver was van Ierse afkomst, maar had het katholicisme de rug toe gekeerd. Veel van zijn voortuitstrevende vrienden beschouwden dit "modern mirakelstuk" daarom als verraad. Maar O'Neill kon zich moeilijk verzoenen met een goddeloze, moderne wereld. Steeds was hij op zoek naar de diepere zin van het bestaan: "*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 meaning for life in, and to comfort its fears of death with.*"

## God de Moeder

O'Neills zoektocht had voordien al een ander fiasco tot gevolg gehad, *Dynamo* (1929). In dit stuk combineerde hij de maagd en de dynamo, de twee overkoepelende symbolen van de middeleeuwen en de moderne tijden, die Henry Adams eerder al in zijn *Education* (1907) met elkaar gecontrasteerd had. O'Neills dynamo staat zowel voor de energie en drijfkracht van het hedendaagse Amerika, als voor de oer-

*Strange Interlude*  
Blauwe Maandag Cie  
Foto Sonya Haas



moeder, de Moeder-God. Dat laatste symbool moduleerde hij ook tot de Moeder-Zee, waarin al het aardse één wordt. Ondanks een jaartje Princeton en het bijwonen van George Pierce Bakers dramaturgieseminarie, *English 47*, in Harvard, was O'Neill een autodidact, die zich zelf vertrouwd maakte met het Europese drama, filosofie (Nietzsche, Stirner), anthropologie (Frazer), enz. Geen wonder dus, dat naast zijn lectuur, ook zijn ervaring als matroos sporen naliet in zijn werk.

De Moeder-God, ontiaan van al haar zuiverheid, kwam reeds voor in *Strange Interlude* (1928), de Moeder-Zee in *The Hairy Ape* (1922), het expressionistisch getinte stuk, dat de vroege anarchistische sympathieën van de auteur verraaft. Beide stukken behoren tot O'Neills betere werk. De superlatief wordt gereserveerd voor *Mourning Becomes Electra* (1931), een transpositie van de Atreus-mythe naar Amerika na de burgeroorlog; *The Iceman Cometh* (1946), waarin O'Neill, zoals Pirandello in *Enrico IV* (1922), de mens eerst in zijn hemd zet om hem dan met enig erbarmen zijn illusies of *pipe-dreams* te gunnen; en *Long Day's Journey into Night* (postume première in 1956), de rechttoe, rechtaan, louterende confrontatie met de familie (de aan morfine verslaafde moeder, de alcoholische broer, de gierige vader, en de aan t.b.c. lijdende dichter, een alter ego van de schrijver). Met dit laatste werk, sleepte O'Neill zijn vierde Pulitzer-prijs in de wacht (1957) (na *Beyond the Horizon* in 1920, *Anna Christie* in 1922 en *Strange Interlude* in 1928).

## Strange Interlude

Al valt veel van O'Neills werk echt te lang en te repetitief uit, het weinige aanzien dat het Amerikaanse drama als literatuur geniet, dankt het vooral aan hem. Of zijn stukken de hedendaagse theatermaker/toeschouwer nog kunnen boeien is echter een andere vraag. De honderdste verjaardag van O'Neills geboorte is allicht niet vreemd aan het feit dat ons, in onze contreien en tijdens de jongste seizoenen, ruimschoots de kans werd en wordt geboden ze te beantwoorden. Verderop komen een aantal van deze produkties ter sprake. De focus van dit artikel is *Strange Interlude* en meer bepaald de encenering van Luc Perceval, een samenwerking tussen de Blauwe Maandag Compagnie en het Noordelijke Theater de Voorziening.

*Strange Interlude* (1928) was voor het publiek, in de eerste plaats een zware dobber. De vijf uur durende voorstelling begon in de late namiddag, werd onderbroken voor het avondmaal, en eindigde na elfen. En dan was het manuscript al met veertig pagina's ingekort. Niettemin, al was het geen meesterwerk, groeide het stuk met zijn 400 opvoeringen, vlot verkopende boekversie, verfilming (met Norma Shearer en Clark Gable) en onvermijdelijke schandalen, uit tot één van O'Neills grootste successen.

De reden daarvan was het schijnbaar vernieuwende karakter van het stuk. Om zijn personages in staat te stellen hun diepste gedachten en gevoelens te uiten, deed O'Neill, net als in *Welded* een beroep op de terzijde. Hiermee beschikte de auteur over een soepeler middel dan maskers, om de discrepantie tussen innerlijk en uiterlijk weer te geven, en in het zog van Virginia Woolf en James Joyce, de 'gedachtenstroom' ook van de scène te laten vloeien.

De vaak lange terzijdes - gekoppeld aan het feit dat O'Neill toneelstukken schreef als 'epische' romans en er, in *Strange Interlude*, niet voor terugdeinsde een periode van 25 jaar te overspannen, zorgden echter voor een praktisch probleem waarvoor verschillende oplossingen bestaan: een andere intonatie, speciale belichting of afgebakende plaats op de scène (zoals bv. de *auras of egoism* in *Welded*). De regisseur van de Amerikaanse première was Philip Moeller, één van de eersten die in die hoedanigheid op Broadway erkenning kreeg, en in 1914 medeoprichter van de Washington Square Players, was geweest. Moeller koos voor langzame *freezes* van de dramatische aktie, die daarna gewoon hernam. Het gevaar is dat het tempo tijdelijk stopt en het geheel een discontinu ritme krijgt. De regisseur beperkte dus zoveel mogelijk de fysieke beweging van de acteurs om de overgangen naar de terzijdes te versoepelen. Omgekeerd werd de aktie door de terzijdes verder verinnerlijkt en kreeg soms door het gebruik van voetlichten speciale effecten. Overigens werd het publiek rechtstreeks aangesproken - wat ten nauwste aansluit bij de essentie van de terzijde - behalve bij een al te snelle afwisseling met de dialoog, wat lachwekkend zou overkomen. (Al belette dat de Marx Brothers niet om met het procédé de draak te steken.)

Qua inhoud komt *Strange Interlude* onder meer neer op een ontmanteling