

hartaanval (of *stroke*) tenonder gaat, verbinden eros en tanatos op de conventionele wijze. Nina spuugt het daarom uit: "We wensen altijd onszelf of de anderen dood! Terwijl verdrijven we de tijd met het oudste en meest oppervlakkige ritueel. We bespringen wellustig onze naaste en neuken hem leeg!" Idem voor het slottaferaal. Na de begrafenis van zijn vader, keert Gordon Jr. zich expliciet naar de totem, die voor de rest genegeerd wordt, en besluit om de gehate Ned zijn nog rouwende moeder te gunnen. Zonder van kostuum te veranderen vertrekt hijzelf ijlings op huwelijksreis.

Een ander voorbeeld van de nauwsamenhangende interpretatierijkdom en stilering in *Strange Interlude* is de bootscène. Een horizontale boomstam en een stuk zeil vervolledigen nu het beeld en impliceren dat het venijnig psychologisch spel van de personages veel weg heeft van evenwichtsoefeningen op de balk. Het zesde bedrijf en de verjaardag leent zich uitstekend tot een even subtiele lezing. In Percevals regie is huiselijkheid troef, denk maar aan Nina's breiwerk, het wandlampje op de boomstam, en de lezende mannen. Maar er is meer: de heren zitten achter elkaar op veel te korte boomstronken, gekeerd naar de belichte kader met foto van baby Gordon. Krant en boek worden missaal in een erediens voor de nieuwe Messias. De vrouw des huizes speelt de schooljuf die toeziet op haar voorbeeldige leerlingen. Het heden herhaalt opnieuw het verleden. Nina zit nog steeds in de klas, al is het niet meer die van de dode prof in dode talen, van de dode vader die het huwelijk met de nu dode Gordon belette. "Vader? - wat is dat, een vader?", dacht Freud.

Mickey Mouse

Het zwarte, abstracte eenheidsdecor van Jan Maillard valt volkomen samen met het regieconcept, bevat aan de linkerkant de 'totem' en is zo hoog dat hij in de scēnetoren verdwijnt: een bodemloze poel van emoties, op zijn kop. In de achterwand is een opening uitgespaard (etalage of televisie?), waarin een gitzwarte Mickey Mouse pronkt, die voortdurend en veelzeggend, als een Amerikaanse "Manneke Pis", van kostuum verandert. Nadat Nina Ned gelijmd heeft om vader te spelen, heeft Mickey een vis aan de haak geslagen. In het zesde bedrijf houdt de stripheld een Amerikaanse

voetbal vast, zoals de *all american hero* Gordon Shaw, terwijl hij er in het zevende bij staat met indiaanse vederbos en speer, een tegenspeler van Sam en de elfjarige Gordon Jr. die zich op zijn verjaardagsfeestje, tot een levensechte Mickey heeft ontpopt. Tijdens het onderhoud tussen Nina en Mrs. Evans blijft het stripdool verborgen, de ernst van de situatie indachtig. Sams moeder raadt haar schoondochter immers abortus aan om de erfelijke waanzin in de kiem te smoren. Toch kan ze het niet nalaten af en toe eens achter de gordijntjes te gluren. In het voorlaatste bedrijf staat de poppenkast er leeg bij, maar vertaalt een comics-klankband de drukte rond de roeiwedstrijd. Een reuzegrote schaduw van Mickey overheerst uiteindelijk het slottaferaal.

Mickey is dus een groteske, perverse doodsfiguur. Bij het begin van het stuk schrijft de onverbeterlijke professor met wit krijt de kernidee op de achterwand, als stond hij voor zijn vertrouwde klas. "Gordon is DOOD", lezen we, vlak naast het uitstalraam. De associatie kan niet eenvoudiger. En nog maar net is het derde bedrijf begonnen of we vernemen dat Charlie's moeder overleden is. Ook de dood heeft een vis aan de haak geslagen.

Naast het feit dat de Mickey-figuur dienst doet als tijdsaanduiding (Walt Disney's eerste Mickey Mouse-cartoon werd uitgebracht in hetzelfde jaar 1928 als *Strange Interlude*), geldt zij ook als stijl-aanduiding in zoverre zij de toon aangeeft voor de stripverhaalachtige karikaturisering van de personages. De casting van deze productie gebeurde zorgvuldig: de kleine Jakob Beks, als het moederskind Sam Evans, tot de rijzige Vic de Wachter, in de veelbetekenende dubbelrol van vader Leeds/moeder Evans. De kille trots en berekening van Sams moeder komt des te beter tot haar recht in deze travestierol, die met een angstwekkende en imposante zelfverzekerdheid vertolkt wordt. Allesbehalve een gratuite vertoning - een denkbaar gevaar gezien Percevals ironie en lichtvoetigheid - en een knappe grime (Appie Gorter) er bovenop. Victor Löw zit even juist als hij van de schrijver en vriend aan huis, "*dear old Charlie*," een gniffelende, gefrustreerde, nichterige oude zeur maakt. Löws paraplu legt op sobere en efficiënte wijze de band tussen de morele repressie van de oud-kolonie en het moederland, van "*Old*" en "*New England*". De psychoanalytische interpretatie duidt de terzijdes in *Strange Interlude* als uitlaatklep voor

zenuwlijders. Zodoende geeft Katelijne Damen Nina Leeds met reden hysterische trekken mee. Het personage is immers in concept en uitwerking 'ultra-neurotisch' en past aldus uitstekend in de karikaturiserende aanpak. Niettemin blijft Katelijne Damens metamorfose van onschuldig wicht tot feeks en gebroken vrouw een echte heksentoer. O'Neills bedoeling met de negen bedrijven van zijn 'vrouwenstuk' was de verschillende rolpatronen of identiteiten doorheen het leven van de vrouw uit te beelden (van jong tot oud, van vrouw en minnares tot moeder). Met behulp van grime, kostumering, en heel wat techniek (stemcontrole, houding,...) slaagt de actrice er in de verschillen te markeren en de overgangen geloofwaardig te maken.

Middenweg

Van de voorbije O'Neill producties was Percevals *Strange Interlude* ongetwijfeld de meest genietbare.

Het NTG bracht in 1987-'88 *De harige aap* in een regie van Eddy Vereycken. Als stuk is *De harige aap* (1922) gedateerd. Vervreemding en klassenverdeling mogen dan nog troef zijn in onze maatschappij, de symboliek van het stuk is te expliciet, de toon te boodschappiger, de centrale idee te vaak herhaald. Het leidmotief van de kooi (het stokershol, de stad, de gevangenis, de zoo) stelde Eddy Vereycken en Luc Goedertier niet in staat om door regie en scenografie de vertoning extra spankracht te geven. De poging van het NTG om met dit stuk, met geen solovoorstelling voor Hugo Van den Berghe, spektakel te brengen, faalde evenzeer. Zelden sloeg de vonk over op het publiek. Dit terwijl O'Neill nochtans een sterke, directe respons van het publiek nastreefde, wat de melodramatische component in zijn oeuvre helpt verklaren.

Klaarblijkelijk onder de indruk van de autobiografische dimensie van *Lange dagreis naar de nacht* - dat O'Neill bij het schrijven "dagelijks zijn hart brak" - bracht het Raamtheater aan het begin van dit seizoen van dat stuk een slaafs-realistische enscenering van Walter Tillemans in een rijkelijk decor, Engelse stijl. (Schoenaerts' versie in de Korrekelder (1986-'87) liet een afgeleefder en sjofeler indruk na.) Misschien is het alles of niets, met deze tekst. Ofwel 'vergriipt' men zich eraan, zoals de Wooster Group het deed in *point Judith* (1980), ofwel