

zoveel beter maakt, blijft hij ernaar streven. Het resultaat merk je, vindt hij, in *American Buffalo* (1975) en *The Woods* (1977); denken we ook maar aan *The Water Engine* (1977) en *Glengarry Glen Ross*. Mamet vergeet hierbij te vermelden dat het eigenlijk om twee verschillende methodes gaat. In de stukken met twee of drie bedrijven krijgen we een doorlopende en vrij volledige tekening van de personages. De stukken met episodische structuur (meestal meer dan twintig scènes) werken volgens het montageprincipe: de opeenstapeling van schematische beelden, als op doorschijnend papier, resulteert evengoed in een duidelijk driedimensionaal beeld. Beide methodes maken de ontwikkeling van de personages mogelijk. We laten hier wel intimistische éénakters zoals *Dark Pony* (1977) buiten beschouwing. Van enige echte ontwikkeling is hier nauwelijks sprake; atmosfeer haalt eerder de bovenhand. *Dark Pony*, dat aan Mamets kinderstukken herinnert, berust op één enkele ironie, een omkering van het basisgegeven: tijdens een nachtelijke autorit naar huis stelt een vader, uit een tot ritueel geworden gewoonte, met een verhaaltje zijn vierjarig dochttertje gerust, terwijl hij zelf dient gerust gesteld te worden. Éénakters zoals deze worden terecht vingeroefeningen, momentopnames genoemd en worden vaak als "curtain-raiser" gebruikt.

Ook al biedt de structuur van Mamets stukken de mogelijkheid om afgeronde personages die kunnen evolveren te creëren, toch is de bewering dat hij vluchtige figuren op het toneel zet niet totaal uit de lucht gegrepen. Zijn toneelstukken, zoals Steven Gale opmerkt (*Essays on Contemporary American Drama*, uitg. H. Block en A. Wertheim, 1981) zijn te herleiden tot het wisselende spel van intermenselijke relaties. Zoals bij Pinter is dit spel eigenlijk een machtsstrijd die bij de toeschouwer soms een glimlach veroorzaakt (in *The Duck Variations*), soms een pijnlijke grijns (in *Glengarry Glen Ross*) om resp. de naïviteit of onverbiddelijkheid waarmee hij gevoerd wordt. Bij Mamet speelt dat gevecht zich vooral af op het niveau van de taal en wel omdat zijn personages stuk voor stuk taalcreaties zijn; ze "zijn" hun taal, zegt Robert Storey (*The Hollins Critic*, XVI/4, oktober 1979) en ze betaan slechts in zoverre hun taal het hen toelaat. In die zin is Mamet een postmodernist: het Woord maakt Zalig.

Dit verklaart de zekere abstractie of vaagheid die sommige van zijn stukken karakteriseert ondanks de grafische kwaliteit van de talrijke scheldwoorden. In *American Buffalo*, het stuk waarin kruimeldieven een inbraak beramen op een muntverzamelaar, heb je voortdurend de indruk dat er in een vacuüm gepraat wordt. Woorden hebben weinig of geen uitstaans met de realiteit: het is lang niet

duidelijk wat Bob precies "gedaan" heeft. Woorden vormen leugens, illusies of strategieën waarmee de gesprekspartner kan gemanipuleerd worden. *Lakeboat*, om een ander voorbeeld te nemen, is geen gedetailleerd, naturalistisch portret over leven en werk op een koopvaardijship, zoals diegenen die het stuk niet kennen misschien verkeerdelijk denken. Het illustreert hoe de bemanningsleden zich tegenover elkaar gedragen tijdens hun dagdagelijkse bestaan, welke rollen ze zich aanmeten. Goffmans *The Presentation of Self in Everyday Life*, als het ware. Dat geldt uiteraard ook voor *A Life in the Theatre* dat uitgaat van de barokke idee dat de wereld een schouwtoneel is. Mamet concentreert zich bij de uitwerking van die idee in verschillende stukken vooral op de taal. Dit kan op de scène omdat het publiek de personages in levende lijve ziet; de acteur compenseert voor de taligheid van het personage, voor het feit dat zijn oorsprong en essentie louter talig zijn. Geen wonder dat Mamets personages elkaar zo vaak verhalen vertellen; ze verzinnen zich zelf ter plaatse. Pirandello wist het reeds: eenmaal geconcipeerd, houden dramatische personages zichzelf in leven.

Wittgenstein

In Mamets stukken denken en handelen de personages zoals ze praten en niet andersom. De grenzen van hun wereld zijn de grenzen van hun taal, om met Wittgenstein te spreken. De scatologische en obscene schuttingtaal van bijv. *Sexual Perversity* werkt niet louter als chokermiddel om het publiek tijdens de voorstelling op een irriterende manier alert en zelfbewust te houden. Ze drukt vooral de angst uit van de mannen voor de vrouwen. Gedreven door eenzaamheid en de nood aan genegenheid zoeken ze toenadering tot het andere geslacht maar omdat ze eerder blauwtjes opliepen, zetten ze nu een grote mond op. Voor ze het zelf beseffen, geloven ze in hun primitieve leugens en zijn ze verplicht zich op brutale wijze te gedragen om geloofwaardig over te komen ten overstaan van andere mannen. Hun macho-gedrag sluit echter communicatie of intimiteit, het beoogde doel, uit. Het eindresultaat is een tweede Babel met zijn zedenverwilderende en spraakverwarring.

Het primaat van de taal brengt Mamet dicht bij Beckett dan bij Pinter die nog modernistisch aandoet omwille van het psychologisch gehalte van zijn karakters. Je voelt hun aanwezigheid tijdens de vele pauzes; wanneer Mamets taalmachine stil valt, houden zijn personages op met bestaan. Steven Gale heeft gelijk wanneer hij zegt dat Pinter dieper afdaalt in de psyche van zijn schepsels dan Mamet wiens personages meer gedreven worden door onmid-

dellijke, situatie-gebonden behoeften. Maar zo gezien is het verschil tussen de twee schrijvers slechts een kwestie van graad. Het is meer dan dat. In Mamet vind je — met uitzondering van *American Buffalo* — niet het mysterie terug dat meestal in Pinters stukken hangt; daartegenover staat een grotere verbetering en openlijker verbale agressie waarmee Mamets personages zich affirmeren, zich hier en nu proberen waar te maken. Hun verlangen om te schitteren is een direct gevolg van hun angst voor de anonimiteit van de massa.

Als er één boodschap terugkeert in Mamets oeuvre dan is het wel die van Bernie in *Reunion*: "The present is important. I spent a couple of days in jail once. What it taught me, you've gotta be where you are... While you're there. Or you're nowhere." Deze primitieve, onhandig geformuleerde levensfilosofie doet misschien de zich superieur voelende kijker grinniken. Bernie is nochtans niet de enige die er zo'n ideeën op nahoudt. Hij bedoelt dat je moet weten wat je wil, je kans moet wagen en ten slotte de gevolgen van je daden moet dragen. Veel tijd om na te denken heb je daarbij niet als je eenmaal beseft hoe snel het lezen voorbij is. Je gaat best je gang. Bernie verdedigt een opportunistische filosofie. Zijn versie klinkt vrij onschuldig, pathetisch zelfs, als we rekening houden met zijn mislukte verleden en zijn gemiste kansen.

Glengarry Glen Ross
(John Golden Theatre
Broadway) - foto
Brigitte Lacombe

