

"ALLEMAAL MOOIE WOORDEN, DE EENDEN LEGGENDE EIEN"
OF
DAVID MAMETS *DUCK VARIATIONS*.

Johan CALLENS

Stel je voor. Op een verhoogd podium in het midden van de toeschouwersruimte David Mamets *The Duck Variations* (1972) opvoeren. Je weet wel, het stuk waarin twee oudere heren in een park aan een meer elkaar onderhouden over 's werelds problemen, daarbij het wel en wee van de eend steeds als voorbeeld nemend. Hoe kan je beter hun wederzijdse afhankelijkheid veruitwendingen, hun vervreemding van de wereld evengoed als hun verankering erin? Dit podium is eiland en gevangenis, een laatste toevluchtsoord waaruit geen ontsnapping meer mogelijk is. Zijn symbolisch centrale ligging en zijn onbepaaldheid bij afwezigheid van decor en rekwisieten maken het de ideale locus voor een confrontatie met elkaar en met de negatieve kanten van het leven (pollutie, verval, de "struggle for life", de eenzaamheid en bovenal de dood¹). Heeft Mamet immers niet gezegd dat "The theatre concerns metaphysics; our relationship to God; and ethics or our relationship to each other."² Een scherpe, witte lichtbundel versterkt nog de isolatie en vergeestelijking, concentreert alle aandacht op het woord en de stilte erom.

Nee, dit is niet de manier waarop "Onfijlbaar Produkties" *Variaties omtrent eend* gebracht heeft op 23, 25, 26 en 27 juni 1987 in de Van Combrughezaal te Gent. Dit is een creatie van de verbeelding gebaseerd op lectuur van het stuk. In een regie van Mia Grijp speelden Dirk Buyse (Emiel) en Daan Hugaert (Georges) de veertien variaties, onder muzikale begeleiding van piano (Vincent d'Hont) en sax (Bart Defoor), op een podium vooraan in de zaal. De opvoering te Gent illustreert opnieuw de kloof die bestaat tussen imaginaire en daadwerkelijke opvoeringen van toneelstukken. Niet dat de zoëven bedachte encenering fout zou zijn, ze is slechts onvolledig, een keuze uit een aantal mogelijkheden, een variatie op een tekst. Hetzelfde geldt trouwens voor de voorstelling te Gent; zijn ironisch bedoelde naam (en schrijfwijze) indachtig, zal "Onfijlbaar Produkties" dit ongetwijfeld toegeven.

In deze bijdrage zullen we Mamets stuk en deze merkwaardige produktie ervan nader onderzoeken.³ Aandacht zal daarbij vooral gaan naar de verhouding realisme/formalisme met betrekking tot enerzijds acteerstijl, kostumering, decor en het gebruik van muziek en anderzijds taal en structuur.

Structureel gezien, om meteen de eend bij de bek te vatten, speelt de laatste variatie ("Al eeuwen aan een stuk") een grote rol. Op het eerste gezicht dient ze in de voorstelling afgesteld omdat de voices-over op band nauwelijks te verstaan zijn. Het volstaat luidsprekers in de zaal te plaatsen of het volume wat luider te zetten. Alhoewel. Deze variatie volgt op de climactische jachtscène waarin Georges en Emiel de dood schijnbaar onder ogen zien ("Ze vullen ze op"). Op zich geeft ze reeds te kennen dat het leven na de dood verder gaat. Je hoeft dus strikt genomen het gespreksthema niet begrepen te hebben. Emiel vertelt namelijk hoe de oude Grieken godganse dagen de vogels observeerden om het geheim van het vliegen te doorgronden. Verzwegen, of niet geweten, is dat ze ook de toekomst voorspelden uit de vlucht der vogels. En zoals Georges en Emiel hadden die Grieken elk hun zegje opdat "de wereld nog een dagske langer mag draaien"(40). Emiel vindt het een "passend einde" voor de voorlopers van onze moderne staat en Mamet allicht ook voor zijn personages gezien hun "staat".⁴

De epiloog van het stuk is dus een paradox: hij vormt een dubbel epitaaf en opent een vanuit persoonlijk oogpunt beperkt toekomstperspectief. Daardoor is het een ironische variant van het klassieke "happy end" ("en ze leefden nog lang en gelukkig..."). In de parallel met het verleden (net zoals in het concept van de variaties op een thema) reveleert het stuk zich met terugwerkende kracht als een tijdloos ritueel dat de personages als acteurs gedoemd zijn te herhalen. De inhoud van deze laatste scène bevestigt met (andere) woorden wat in Gent werd uitgebeeld: dat deze twee heren eindeloos doorgaan, tot de dood hen scheidt, en erna, want net zoals de chefeend zijn ze vervangbaar, wat zowel een reden tot juichen als tot treuren is, geruststellend en verontrustend.⁵

De uitvoeringswijze van de laatste variatie heeft nog een ander voordeel. Ze drukt perfect uit dat deze twee mannen zo goed op elkaar afgestemd zijn dat de conversatie als het ware mentaal kan opgevoerd worden. Dat ze elkaar zo dikwijls niet *willen* begrijpen, wil nog niet zeggen dat ze het niet *kunnen*. Dit werd eerder aangetoond door replieken bestaande uit halve zinnen, enkele woorden. De veertiende variatie betekent daarom geen breuk met de dertien voorgaande.

Aan de vergeestelijking van de laatste variatie beantwoorden de abstrahering en stilering van de set. Die is op zijn beurt ingegeven door de regieaanwijzingen volgens welke het stuk zich afspeelt in "A Park on the edge of a Big City on a Lake. An afternoon around Easter." (73) Hoofdletters en onbepaalde lidwoorden suggereren hier de universaliteit. In de Gentse produktie zijn podium, achterwand en piano in een neutrale grijs/beige stof gehuld. De hoeden, hemden, kostuums, handschoenen en schoenen van de acteurs zijn gemaakt uit stof van een al even neutrale

kleur. (Die hoeden herinneren nog aan Mamets inspiratiebron voor het stuk, "listening to a lot of old Jewish men all my life, particularly my grandfather."⁶) De bomen van het park zijn verworden tot palen die kriskras door elkaar liggen.

Het scènebeeld (William Phlips) verbeeldt zo het verval van natuur tot cultuur dat als een rode draad doorheen de tekst loopt (in de paren eend/duif, wilde/tamme dieren, platteland/dierentuin, vrij/gevangen, echt/vals, zuiver/onzuiver, enz.). De palen suggereren bovendien het relationele web waarin Georges en Emiel verstrikt zitten en de schrijnende paradox waar ze niet onderuit komen. Het park is, zoals reeds gezegd, een toevluchtsoord uit de beslotenheid van de flat, maar het is dan ook de enige uitweg; het wijdse meer dat doet dromen van onbegrensde ruimten ("...vliegen in 't wild. -Wild over de grenzen. -Meren, rivieren. -Denkbeeldige lijnen...-De evenaar," 32) is tevens een vervuilde binnenzee:

Emiel: Och, 'k weet niet.

Georges: En dan?

Emiel: Ge hebt gelijk...Soms denk ik dat het park meer last bezorgt dan het waard is.

George: Hoe dan?

Emiel: Om alleen maar een beetje te komen kijken naar het meer en de bomen en dieren en zon en dan terug te slenteren. Terug naar...

Georges: Uw appartement.

Emiel: Somber. Koud beton. Appartement. Brol. Simili. Kitch.

Georges: Het park is echter?

Emiel: Het park? Ja.

Georges: Op bankskes zitten.

Emiel: Ja.

Georges: Tamme beesten bezoeken.

Emiel: Hier zitten ze tenminste niet in een kooi!

Georges: Kijken naar een meer gelijk een riool.

Emiel: 't Is tenminste water.

Georges: Wilt gij ervan drinken?

Emiel: Ik drink er elke dag van.

Georges: Ja. Als 't gezuiverd en gefilterd is.

Emiel: Een meer, 't is nu gelijk. Mijn binnenlandse zee.

Georges: Vol binnenlandse stront.

Emiel: 't Is beter dan niks.

Georges: Niets is beter dan niks.

Emiel: Enfin, 't scheelt toch niet veel.

Georges: Maar waarom doet het u zeer om naar het park te komen?

Emiel: Ik zit thuis, ik kan naar het park komen. In het park is de enige plaats waar ik naartoe moet, thuis. (22-23)

Park en flat vormen de twee polen waartussen het leven van beide personages zich onvermijdelijk afspeelt. Ruzies drijven hen slechts tijdelijk uit elkaar want ze moeten terugkomen, ze zijn immers op elkaar aangewezen. Net zoals in Becketts *Unnamable*, waaruit Barry McGovern onlangs in Brussel fragmenten bracht, *kunnen ze niet verder gaan maar moeten ze verder gaan*.⁷ De ongeduldige saxofoonspeler laat zoveel blijken wanneer hij de blik alterneert tussen de coulissen waarin elk van de acteurs na een harde woordenwisseling verdwenen is.

Het stuk (en elke variatie afzonderlijk) begint ook om die reden "in medias res". De saxofonist richt zich op het einde van de muzikale introductie tot elke acteur afzonderlijk, als een slangenbezweerder of magiër die een tableau vivant tot leven blaast. Beide heren heben daar immers steeds gezeten en blijven daar zitten nadat het stuk is afgelopen. Om de luide muziek te overstijgen, maar vooral om die ongedifferentieerde duur op te breken, *om te beginnen*, debiteert Buuse de eerste lijn allicht met extra nadruk. En de eerste keer dat er eenden worden gezien, vermeldt Hugaert dit even nadrukkelijk en wordt hij evenzeer ondersteund door de muziek om zijn verwondering--één van de hoofdmotoren van het stuk--extra kleur te geven.

Terwijl dit dubbel formeel en expliciet begin makkelijk te verantwoorden is, stoort de nadrukkelijkheid elders soms, ofschoon ze gewettigd is. Door de totale inzet en betrokkenheid die Mamet van acteurs eist-voor hen, net zoals voor kinderen en primitieve stammen, is het gesproken woord immers een daad met bindende kracht.⁸ Door de tekst, zoals in de evocatie van de natuurelementen waaraan de eenden bloot staan in de twaalfde variatie ("Vanals ik denk aan in het wild vliegende dingen"). Misschien wordt hier gechargeerd, misschien is die indruk gewoon te wijten aan het contrast met andere, meer ingetoomde momenten, de gevallen van "understatement" en de kleine Van Crombruggezaal. Feit is dat de encenering zowel een verlichamelijking en veruitwendiging, als een muzikalisering van de tekst is.

De acteurs beginnen en eindigen het stuk in overjas, maar de in zevende variatie ("Ja, in veel opzichten") ontbloten ze het bovenlijf om elkaars rug wat te masseren. Enkele tekstfragmenten worden zowaar uit volle borst gezongen, niet slecht gevonden als je weet dat het gaat om Emiels loflied op de vriendschap. Het moment twijfelt tussen melodrama en tragiek, klink zowel echt als vals, vermits Emiel Georges inderdaad nodig heeft, maar hem evengoed misbruikt om zijn

gevoel van superioriteit te affirmeren. Georges' halstarrige weigering om toe te geven dat "Niets dat leeft alleen kan leven" (21)--de cactus "floreert" soms moederziel alleen in eindeloze vlaktes⁹--vormt daarbij een tekstueel ingebouwde rem op de uitbarsting van sentiment op de scène.

Er zijn nog voorbeelden van de verlichamelijking. Tijdens zijn twijfelachtige uiteenzetting over de eeuwenoude strijd tussen de eend en de blauwe reiger ("Het eendeleven"), wordt Hugaert handtastelijk, grijpt zijn partner gevaarlijk agressief bij de revers en voltrekt daarmee de indentificatie met de dieren. Bij een woedeuitbarsting beukt hij met het hoofd bruusk tegen de toneelwand. Of de behoefte van de acteurs om samen op dezelfde bank een dutje te doen is aanleiding tot een stuntelig-akrobatisch gewriemel, herinnerend aan de vaudeville-acts van Didi en Gogo in Becketts *Waiting for Godot*. De manier waarop de bank aangewend wordt, illustreert nog maar eens dat stilering niet noodzakelijk verarming betekent: de acteurs zitten, staan of liggen erop, ervoor, ernaast of erachter. Zij vormt beschutting, te overbruggen hindernis, uitkijkpost, en territorium (zoals in Albee's *Zoo Story*). Of zo je het symbolisch wil: mangneet en wig in hun relatie; centrum van hun imaginaire wereld en marge van hun dagdagelijkse sleur; ontsnappingsroute en slop.

De verlichamelijking en emotionalisering van de voorstelling is waarschijnlijk ingegeven door het feit dat *Varieties* een praatstuk lijkt waarin weinig gebeurt, dat praten voor Georges en Emiel een middel is om de stilte voor de dood te vullen. Hier werd blijkbaar rekening gehouden met het gevaar dat het publiek na verloop van tijd verveeld zou raken. Mamet benadrukt nochtans dat alle aandacht naar de handeling dient te gaan en niet naar het uitdrukken van emoties. Die zullen wel vanzelf (op vrij Aristotelianse wijze) bij het publiek loskomen.¹⁰

Maar hoe spitsen de acteurs zich nu toe op de actie wanneer die er nauwelijks lijkt te zijn? Het antwoord op die vraag is tweevoudig. Ten eerste is volgens Mamet karakter handelen.¹¹ Het verschil in aard tussen Emiel en Georges zorgt voor spanningen, creëert het onevenwicht waaruit de theatrale beweging voortvloeit. En in zoverre de gesprekken gevoerd worden vanuit de werkelijkheid--ze levert vaak de eerste impuls--hebben we hier een perpetuum mobile, eerder dan een hermetisch gesloten ruimte onderhevig aan de wetten van de entropie. Ten tweede is vertellen ook handelen¹², ofschoon ondoelmatig handelen vermits beide personages (net zoals Davies in Pinters *The Caretaker*) falen, niet in het minst als gevolg van de door de media-geïnspireerde banaliteit en gebrekkigheid van hun kennis, om op die manier de werkelijkheid, inclusief de gesprekspartner, te controleren. Maar het is Georges en Emiel niet te doen om de originaliteit en juistheid van hun beweringen; wat telt is of de ander ze gelooft en hoe je kan leven wanneer je de Waar-



Variaties omtrent eend door "Onfijlbaar Producties". (Regie : Mia Grijp).

heid niet onder ogen wil zien. Zoals Emiel toegeeft: "Als 't fout is, verknoei mijn tijd niet en als het waar is wil ik het niet weten." (21)

Het diepere doel van het vertellen is uiteraard de Waarheid te verbergen, de Dood te weren.¹³ Zoals de vissen en de vogels kennen Georges en Emiel hun uur niet, om Ecclesiasticus, dat in het programmaboekje geciteerd wordt, te parafaseren. Zij voelen het anders wel gevaarlijk naderen, brengen het paradoxaal genoeg zelf naderbij. Ten eerste verleent de theatrale van hun leven Georges en Emiel geen uitstel: "The time one spends in a theater--whether as a spectator or as worker--is deducted from one's total allotment."¹⁴ Ten tweede hebben hun verhalen de neiging om zich te structureren volgens een begin, midden en einde. En het einde is precies wat ze zo angstvallig willen uitstellen. Zoals C.W.E. Bigsby het formuleert:

The logic of narrative is to move towards a conclusion (all true stories if continued far enough end in death, remarked Hemingway), but conclusion is what they specifically wish to avoid. It is simply too painful and relevant a subject: so they opt for discontinuity. Yet the pull of narrative is too powerful, and by degrees the fictions they invent underline rather than negate their circumstances.¹⁵

Mamet gaat zelfs zover te beweren dat de begin/midden/einde sequens--de structuur van de "well-made play"--een natuurlijke oorsprong heeft, vandaar dat hij ze tegenwoordig (mede onder invloed van zijn scenariowerk) in zijn stukken probeert in te bouwen:

I'm sure *trying* to do the well-made play. It is the hardest thing to do. I like this form because it's the structure imitating human perception. It is not just something made up out of old cloth. This is the way we perceive a play; with a clear beginning, a middle, and an end. So when one wants to best utilize the theatre, one would try to structure a play in a way that is congruent with the way the mind perceives it. Everybody wants to hear a story with a beginning, middle, and end. The only people who don't tell stories that way are playwrights! Finally, that's all that theatre is: story-telling. The theatre's no different from gossip, from dirty jokes, from what Uncle Max did on his fishing trip; it's just telling stories in that particular way in which one tells stories in the theatre. Look at *Sexual Perversity in Chicago* or *The Duck Variations*. To me, recognizing the story-telling dimension of playwriting is a beginning

of a mark of maturity. That's why I embrace it. Nobody in the audience wants to hear a joke without the punch line. Nobody wants to hear how *feelingly* a guy can tell a joke. But we would like to find out what happened to the farmer's daughter. That's what Ibsen did.¹⁶

De auteur lijkt in dit citaat het plezier van de theaterbeleving te reduceren tot het *wat* ten koste van het *hoe*, terwijl het genot waarmee telkens opnieuw naar een goed verhaal kan geluisterd worden juist zoveel te maken heeft met de manier waarop het verteld wordt; daarvan zijn rasvertellers zoals Mark Twain het beste bewijs. Je vraagt je ook af wat er in dit geval van de theatertraditie moet worden, vermits de intriges van de klassiekers ondertussen overbekend zijn en hun aantrekkingskracht toch niet volledig uitgaat van hun oppervlakkige inhoud. Hetzelfde geldt voor sprookjes waarin de diepere, symbolische inhoud primeert.

Daarnaast is het nog de vraag of de begin/midden/einde sequens van de "well-made play" empirische (psychologische, lichamelijke, fysische?) gronden heeft. Toegegeven: het leven begint bij de geboorte, eindigt met de dood en alles er tussenin fungeert als midden. Elders heeft Mamet te kennen gegeven dat theater, precies omwille van zijn vluchtigheid, aangewezen is om de vergankelijkheid van het menselijk bestaan te vieren¹⁷, iets waarmee George en Emiel juist zoveel last hebben. Het is echter niet meteen duidelijk of Mamet in bovenstaand citaat precies dit bedoelt met zijn bewering dat de mens op een gestructureerde wijze de (toneel)werkelijkheid waarneemt. De auteur verdedigt hiermee zowel een traditionele als een (post)structuralistische opvatting. Traditioneel is zijn karakterisering van het verhaal als gradueel en mooi afgebakend in plaats van gefragmenteerd en alomtegenwoordig. (Post)structuralistisch is de projectie van een primair literaire (of linguïstische) structuur van de werkelijkheid.¹⁸

Wat de *Variaties* betreft, klopt het enerzijds dat sommige niet meer zijn dan sterke verhalen. Een goed voorbeeld is de vijfde scène ("Weet ge wat ik gelezen heb"¹⁹), over hoe eende door de luchtvervuiling zo verslaafd zijn geraakt dat ze jagers om sigaretten bedelen, een verhaal waarmee Georges weerwraak neemt op Emiel voor zijn vernedering in de vorige scène ("De eend is niet gelijk wij"). Of het verhaal van de reuzepanda's ("Twee verdiepingen groot") die men "in slaap [heeft] moeten doen" omdat het "te kostelijk [werd] om ze te voeden" ("In de zoo hebben ze eenden"), waarmee Georges de aandacht van zijn partner probeert te trekken.

Anderzijds ontbreekt het *Variaties* in zijn geheel aan een begin, midden en einde. In tegenstelling tot Albee's *Zoo Story*, waaraan het stuk herinnert, doorloopt het geen logische evolutie die uitmondt op een ommekeer of inzicht. Niet zozeer *wat* er verteld wordt is hier relevant, maar *dat* er verteld wordt. Het stuk is in dit opzicht een reflectie op het theater, Georges en Emiel zijn spiegels van de auteur. Op de vraag of hij zichzelf ziet "as a writer, as one who shatters illusions or as some kind of truth-teller?" antwoordde Mamet: "No. I am just a storyteller."²⁰ Zoals steeds met uitspraken van schrijvers moeten we ook deze met de nodige voorzichtigheid hanteren. Eigenlijk vervult Mamet elk van de bovenstaande rollen. Maar misschien wil hij zichzelf *in de eerste plaats* als een verteller zien. Bovendien is het juist dat Mamet niet begaan is met de feitelijke waarheid, maar wel met waarachtigheid, authenticiteit. Dit betekent meteen ook een relativisering van zijn zogenaamde "realisme".

Om dit "realisme" is heel wat te doen. *American Buffalo* (1975) bv., het stuk over enkele misdadigers die in een rommelwinkel een diefstal beramen, werd al ras "naturalistisch" genoemd. Aanleiding daartoe was niet alleen de situering van het stuk in de lagere klassen, maar ook het uiterst realistisch decor en taalgebruik. Bij nader toezien gaat het om iets heel anders. De extreme detaillering van de set maakt hem alleen maar irreëel, al even irreëel als de personages en hun daden (de misdaad wordt immers nooit uitgevoerd). Het effect is hyperrealistisch. En zoals Bert O. States verklaart:

If you press the concreteness of the here and now far enough, you arrive at the infrastructure of reality, or the laws that hold reality up. There is a point where scrupulous attention to detail--for example, a photo of the pores of the skin--leads one back, or out, to the universe of geometric mass. In terms of human behavior, concentration on nuance, on the universe of microaction, leads, in the hands of the right artist to general statements about "condition".²¹

In *American Buffalo* klaagt Mamet precies de "staat" aan van zijn personages, hun tweedimensionaliteit, hun reductie tot losse objecten zodat het decor beeld wordt, metaforische kracht krijgt. En net zoals hij hun onvermogen om te handelen toont, toont hij hun onvermogen om te communiceren. Eerder dan een getrouwe weergave te zijn van het obscene en gewelddadige taalgebruik bij kruimeldieven is Mamets dialoog--zowel in zijn soms neurotische overdaad als in zijn haperingen, stiltes en inconsequenties--het symptoom van een innerlijke wereld vol verbor-

gen frustraties en spanningen. Iets gelijkaardigs gebeurt in de stukken van Chekhov, Pinter en Beckett "where the characters seem to be enacting a drama of pure consciousness under a naturalistic shell of language". De transformatie van de realistische basis van zijn theater bezorgt Mamet aldus een dubbele verwantschap: een Europese en een Amerikaanse (David Rabe, Sam Shepard en John Guare).²²

Toch noemt men geen koe bont of er zit wel een vlekje aan. Idem voor Mamets naturalisme. Transformatie van de realistische basis betekent nog niet eraan verzaken en volledigheidshalve moeten we Mamets Amerikaanse verwantschap uitbreiden tot Theodore Dreiser, Sinclair Lewis, Upton Sinclair en Frank Norris. Mamet ziet zichzelf immers graag als een opvolger van deze schrijvers uit het Midwesten; Dreisers *An American Tragedy* stond zelfs model voor *Edmond* (1982) en *Lone Canoe or The Explorer* (1979) is gebaseerd op een verhaal van Jack London.²³ Mamets morele kritiek op een maatschappij afgeschilderd als een jungle waarin slechts de best aangepasten overleven, groeit met de jaren. Hij gaat akkoord met Thorstein Veblens identificatie in *The Theory of the Leisure Class* (1899) van een "predatory phase" in de ontwikkeling van de hoogste klassen, een sociaal-economische variant van het Darwinisme, alhoewel sommige van Mamets personages (Bernie Litko, Teach, Bernie Cary, Levine,...) er zo slecht aan toe zijn dat ze niet eens de moed, wilskracht en inventiviteit bezitten om er zich zelfs op "roofzuchtige" wijze met succes door te slaan. Het pessimisme van vele stukken wordt wel getemperd door Mamets overtuiging dat theater, al was het maar door een gemeenschap van voor elkaar ontvankelijke acteurs en toeschouwers te creëren, tot inzicht en een menselijker bestaan kan bijdragen.

Deze mengeling van optimisme en pessisme herinnert al evenzeer aan sommige naturalisten, niet in het minst aan hun vaandeldrager, Emile Zola. In de veranderlijkheid van de menselijke natuur of de oplosbaarheid van 's werelds problemen gelooft Mamet uiteindelijk niet, omdat we zelf tot die wereld behoren en er geen andere voorhanden is.²⁴ Toch is dit geen reden om het hoofd te laten hangen. In "Decay: Some Thoughts for Actors" (een lezing daterend uit 1986) pleit de auteur voor aanvaarding met het argument dat alles--Aids, kanker, atoomoorlog, pollutie--een poging is van het universum om via natuurlijke selectie een nieuw evenwicht te bereiken en zich zo te regenereren.²⁵ Hij herhaalt daarmee met veertien jaar vertraging Emiels en Georges' argument dat binnen het natuursysteem alles zijn nut heeft (9), zelfs kanker (29).²⁶ En deze keer is er geen ironie om de algemeengeldigheid van de bewering af te zwakken, slechts de bescheidenheid die uit de titel blijkt (enkele gedachten...).

Hoe zit het nu met *Varieties*? Naar Mamets eigen zeggen behoort het samen met *Lakeboat* (1970; 1980, herwerkte versie) en *Sexual Perversity in Chicago* (1974) tot zijn vroegste stukken "about feeling slices of interesting life...those episodic glimpses of humanity."²⁷ Opnieuw past de omschrijving het "naturalistische" etiket (herinner je Zola's "tranches de vie"). Alleen is de sociaal-realistische basis van de *Varieties* (Chicago, joods,...) zo uitgepuurd dat het eindresultaat bijna abstract-impressionistisch te noemen is. In de voorstelling te Gent compenseren de emotionalisering en het uitspelen van de soms laag-bij-de-grondse motieven der personages wel de tendens tot abstrahering. Bij afwezigheid van een sluitende intrige, een precies herkenbare omgeving en een historisch-biografische achtergrond van de personages, dient Mamets eerste stuk dat werd opgevoerd zich aan als een theaterparadigma: twee acteurs die praten op een podium.²⁸ Omdat ze vooral gebonden zijn aan hun uit verzonnen verhalen geconstrueerde wereld, kan men hier moeilijk spreken van een naturalistisch determinisme. Mamet wijkt te veel af van Zola's "experimentele" methode volgens welke hij zijn personages in een concrete omgeving plaatst om hun specifieke sociale, erfelijke en historische bepaaldheid te illustreren.

Wat hiervan overblijft is het algemeen menselijk determinisme, dat ons niettemin toelaat Mamet een soort naturalist, een existentiële "behaviourist" te noemen. *Varieties* toont ons hoe de mens zich "gedraagt" in zijn fysiek en materieel begrensd milieu, hoe hij zijn bestaan "verdraagt" in afwachting van de dood, de tijd doorbrengt als in een gevangenis ("doing time"). Dit is het diepere drama en ondanks het verzet ertegen waarvan het praten getuigt, vormen het ondergaan van de tijd en de naderende dood de hoofdactiviteiten.²⁹ Soms worden die volbracht met een bewonderenswaardige vanzelfsprekendheid: "Ginder, hier, 't is gelijk dat 't is vandaag; gelijk dat 't vandaag is, zo is 't". (1) Soms met een groeiend ongenoegen, zoals wanneer Emiel zijn weezinwekkend monotoon leven tussen park en flat niet meer ziet zitten. De toeschouwers in de zaal krijgen op dit gedrag van Georges en Emiel een al even bevoorrechte en onderhoudende kijk als de bezoekers van de dierentuin "watching some animal...behaving". (101) Daan Hugaert vertaalde "to behave" door "doen" (23) en beperkte tijdens de voorstelling ten onrechte de betekenis tot sexueel gedrag.

En wat gedaan met Georges' uiteenzetting over de "Survival of the fittest. De nooit aflatende strijd tussen erfelijkheid en milieu. De drang tot vechten. Oud als de oceanen. Ingezogen met de moedermelk. Door ons allemaal. Wie weet met welk doel?" (7). In het licht van Georges' en Emiels existentiële onzekerheid is deze

uitspraak één van de vele pogingen om zin te geven aan, orde te scheppen in een contingent bestaan. In het licht van Mamets andere stukken (vooral *American Buffalo* en *Glengarry Glen Ross*), van Georges' en Emiels identificatie met de eenden en hun Pinteriaanse machtsstrijd, kunnen we Darwins formule echter aanvaarden als een karakterisering te goeder trouw van hun bestaan. Dat sociaal gedrag niet noodzakelijk een "struggle for life" hoeft te zijn, daarin berust uiteraard Mamets kritiek. De mens is immers een tweeslachtig natuur/cultuurwezen zodat Darwins natuurwet een onrechtmatige veralgemening is voor de mens, drogreden voor immoreel gedrag. Dankzij de ironie reveleert Mamet hier dat de werkelijkheid maar al te vaak is wat we ervan maken. Vanuit die optiek is "realisme" een dubbelzinnige zaak, minder mimesis dan vervalsing van de werkelijkheid volgens een "inchoate standard of *realism*, which is to say, (...) an immutable but *unspecified* standard of reality".³⁰

De tweespalt tussen naturalistische basis en abstract-impressionistisch eindresultaat weerspiegelt zich ook in de taal van de *Variaties*. Aan de ene kant komt die zeer realistisch over door haar directheid en eenvoud, de vierletter-woorden, de afgebroken gedachtengangen en momenten waarop de draad verloren wordt, de occasionele grammaticale slordigheid die behouden is in de vertaling, de vaagheid. Aan de andere kant overstijgt de taal de werkelijkheid door die vaagheid, wat evengoed een effect is van het spreken in algemene zin dat grafisch wordt weergegeven door de hoofdletters die de oorspronkelijke tekst sieren. De herhalingen, variaties, deducties, combinaties, accumulaties en tegenstellingen verraden dat hier een interne logica aan het werk is, een fijn-beraderd mechaniekje dat weliswaar soms stokt, soms op hol slaat. Uitgaande van de door de werkelijkheid geleverde initiële impuls wordt zo een bijna autonome taalwereld opgebouwd.

De openingsscène geeft een voorsmaakje van het stuk in zijn geheel, vormt met zijn discussie over het thema "boot" als het ware een prelude of stuk-in-het-stuk, en introduceert zowat alle gebruikte procédés. Herhaling zonder meer: "And there they [the ducks] go.-There they go". (In het Nederlands niet echt: "En ze zijn weg.-Daar gaan ze".) Herhaling van een idee met andere woorden: "... 't is kostelijk een boot-(...)'t is niet voor niets". Variaties op een idee: "Dikwijls is een klein bootje nog kostelijker. -Ah. -Al naargelang. -Mmmm. -Veel factoren. Mmmm. -Mmmm.-...de grootte van de boot...-Juist. -...de motor. -Juist. De grootte van de motor". Zo worden ideeën gecombineerd en geïntegreerd in de volgende zin, met een cumulatief effect. De verschuivingen van repliek tot repliek zijn soms heel subtiel, een kwestie van nuance, soms aanvulling, explicitering of deductie: "Dus 't is



Variaties omtrent eend : Daan Hugaert (Georges) en Dirk Buyse (Emiel).



Variaties omtrent eend : Daan Hugaert (Georges) en Dirk Buyse (Emiel).

kouder alnaargelang hoe snel de boot vaart. -Het water is kouder dan 't land. -Dus is 't koud alnaargelang dat het water is". Soms krijgen we radicale tegenstellingen: "Ne mens vergeet.-...ne mens rappeleert..." Dergelijke tegenstellingen zijn zowel ingegeven door het verschil in karakter als door het besef dat meningsverschillen het gesprek gaande houden.³¹ In Emiels verwoede pogingen om zich de naam van een dier te herinneren onttaardt die dialoog in puur taalspel (negende variatie, 24-25). En in zijn bewering tenslotte, dat de zeevervuiling nieuwe griezelige vissoorten doet ontstaan, zoals "catfish" (106) die "niets anders dan dode vogels" (26) eten, onderwerpt de realiteit zich aan de taal en zijn metaforen. (Het Nederlands, waarin "catfish" zeewolf wordt, geniet niet die tijdelijke triomf.)

Of nu de creatieve dan wel de reproductieve functie van Mamets taal de bovenhand haalt (de twee zijn soms moeilijk te scheiden), steeds weer vallen de lyrische, d.w.z. poëtische en muzikale kwaliteiten ervan op. Emiels ode aan het platteland zou bij momenten een parodie kunnen zijn van William Carlos Williams' "imagistische" "Red Wheelbarrow":

The Country.
 The Land that Time Forgot.
 Mallards in Formation.
 Individual barnyard noises.
 Horses.
 Rusty Gates.
 An ancient tractor.
 Hay, barley.
 Mushrooms.
 Rye.
 Stuffed full of abundance.
 Enough to feed the nations of the World. (101-102)³²

Dat de passage op een grof-komische wijze vertolkt wordt--de pathetiek van Buyse wordt ingetoomd en geridiculiseerd door de boerderijgeluiden van Hugaert--doet niets af aan haar poëtische oorsprong.³³ Mamets taal munt uit door haar paralinguïstische kwaliteiten: ritme en klank, de harmonie of disharmonie die ze tussen de twee stemmen bereikt. Waar mogelijk heeft Daan Hugaert geprobeerd om die muzikaliteit in het Nederlands te behouden, soms ten koste van de precisie in de vertaling. Mamet zelf minimaliseert de mimetische basis van zijn toneeltaal ten voordele van haar lyriek, en dat geldt zeker ook voor *Variaties*.

It's poetic language. It's not an attempt to capture language as much as it is an attempt to create language. We see this in various periods in the evolution of American drama. And when it's good, to the most extent it's called realism. All realism means is that the language strikes a responsive chord. The language in my plays is not realistic but poetic. The words sometimes have a musical quality to them. People don't always talk the way my characters do in real life, although they may use some of the same words. Think of Odets, Wilder. That stuff is not realistic; it is poetic. Or Philip Barry: you might say some part of his genius was to capture the way a certain class of people spoke. He didn't know how those people spoke, but he was creating a poetic impression, creating that reality. It is not a matter, in *Lakeboat* or *Sexual Perversity in Chicago* or *Edmond* or my other plays, of my "interpretation" of how these people talk. It is an illusion. It's like when Gertrude Stein said to Picasso, "That portrait doesn't look like me". Picasso said, "It will". It's an illusion. Juvenile delinquents *acted* like Marlon Brando in *The Wild One*, right? It wasn't the other way around. It was life imitating art! So in this sense my plays don't mirror what's going on in the streets. It's something different. As Oscar Wilde said, life imitates art!³⁴

Om volledig te zijn: Wilde bedoelde ook dat "the self-conscious aim of Life is to find expression, and (...) Art offers it certain beautiful forms through which it may realize that energy. (...) It follows, as a corollary from this, that external Nature also imitates Art. The only effects that she can show us are effects that we have already seen through poetry, or in paintings".³⁵

Met "The Decay of Lying", waarnaar Mamet verwijst, zijn we ververwijderd van de naturalistische oorsprong van de *Varieties*. Zola, en bij uitbreiding de naturalisten en realisten, zijn meer dan eens het zwarte schaap in deze beginselverklaring van het estheticisme. Toch is dit essay in verschillende opzichten relevant voor Mamets stuk, dat ooit is beschreven als een "comedy of manners" en een "conversation piece", twee termen die grotendeels de lading van Wildes drama dekken.³⁶ Wanneer de Amerikaan zegt dat hij in zijn drama de paradox onderzoekt volgens welke iedereen zijn best doet maar dat slechts weinigen, soms niemand, daarin slagen³⁷, worden we herinnerd aan Wildes voorliefde voor de paradox en aan zijn parafrase van Aristoteles: "Nature has good intentions, of course, but, as Aristotle once said, she cannot carry them out". De tekortkomingen van de natuur zijn voor de Engelsman geen ramp, integendeel: "It is fortunate for us, however, that Nature is so imperfect, as otherwise we should have had no art at all. Art is our

spirited protest, our gallant attempt to teach Nature her proper place".³⁸ Dit is zeker van toepassing op Emiel en Georges, bij wie de onvolkomenheden van het leven aanleiding geven tot *Variaties*. Wilde verkiest boven de imitatieve functie van de kunst haar creatieve verbeeldingskracht, haar "mythopoeic faculty",³⁹ haar vermogen om te "liegen" en te overdrijven. Wat dat betreft moeten Georges en Emiel voor niemand onderdoen: ze liegen erop los en laten hun verbeelding zo'n hoge vlucht nemen dat ze af en toe in vrije val raken. Symptomatisch zijn hier de twaalfde en dertiende variatie waarin de eend eerst het luchtruim mag kiezen en daarna onverbiddelijk wordt afgeschoten.

De muziek staaft allicht nog het best Wildes stelling over de autonomie van de kunst, en de artisticeit van Mamets dialoog berust grotendeels op zijn muzikaliteit: "As one knows the poet by his fine music, so one can recognize the liar by his rich rhythmic utterance".⁴⁰ Het muzikale karakter van de *Variaties* ligt echter reeds besloten in het titelconcept, zoals de auteur in de regieaanwijzingen verduidelijkt:

There should be (...) an interval between each variation--it doesn't need to be a long one--to allow the actors to rest and prepare for the new variation. This interval is analogous to the space between movements in a musical presentation.(73)

Samen met de muzikaliteit van de taal zette de structuur "Onfijlbaar Producties" ongetwijfeld aan tot het gebruik van sax en piano.⁴¹ Op die manier wordt het publiek meer bij de voorstelling betrokken (wat ook bereikt wordt door de dialectkleur van de vertaling, die, aldus Daan Hugaert, gesteld is in een soort "colloquial" Vlaams⁴²). In het algemeen creëert de muziek een atmosfeer die een niet-talige en onderhuidse dialoog tussen scène en zaal toelaat. In essays en interviews benadrukt Mamet trouwens de rol van het onbewuste en gevoelsmatige, als voorwerp en middel, in het theater.⁴³ De specifieke rol van de muziek in elke afzonderlijke variatie (behalve het aanbrengen van een cesuur tussen de bewegingen onderling) varieert van inleiding en begeleiding tot commentaar. Soms vormt de muziek slechts een onopvallend klankdecor, soms dringt ze zich brutaal luid op de voorgrond, de acteurs overstelpend. Door haar tonaliteit of atonaliteit haalt ze de band tussen acteurs en toeschouwers nauwer aan of scheidt een afstand tussen beiden. Zo helpt ze op Brechtiaanse wijze de tragikomeek van het stuk regelen.

De parallel met Brechts enceneringsmethode houdt hier op want de acteerstijl is realistisch, en zoals gezegd verzet Mamet zich tegen overdreven realisme op het toneel.⁴⁴ Die enige keer dat Hugaert zich ervan vergewist dat hij wel degelijk in de schijnwerper staat om de pointe van een sterk verhaal te leveren ("Weet ge wat ik gelezen heb"), is dat minder om de illusie te doorbreken dan omdat hij maar al te goed weet dat hij Emiel een loer gaat draaien. De handeling verraadt Georges' gespletenheid en berekening, het zelfbewustzijn waarmee de mens geplaagd wordt in geladen momenten. In navolging van Hugaert besteedt Buyse eveneens en even behoedzaam aandacht aan de lichtbundel, evenmin om de illusie te doorbreken maar omdat Emiel onraad bespeurd heeft. Zijn reactie op Georges' pointe ("dat ze [de eenden verziekt door de luchtvervuiling] kwamen schooien om een sigaretje") laat echter open of hij al dan niet inziet dat Georges *hem* beetgenomen heeft:

Emiel: ...Da's belachelijk.

Georges: Ik weet het.

Emiel: Ik denk dat er u iemand bij uw pietje heeft.

Georges: Hoogst waarschijnlijk.

Emiel: Ge moogt zelfs niet roken in een bos.

Georges: Als het u niet aanstaat: schrijf naar de koning! (15)

Het is een subtiel ogenblik in de voorstelling, gebaseerd op een goede vondst en perfect gedoseerd door spelleiding en acteurs.

Laat dit ogenblik representatief zijn voor een heldere en zeer toegankelijke encenering waarvan de meeste keuzes best te verdedigen zijn. Vergeleken met de dit jaar hernomen produktie van *A Life in the Theatre* door de Rideau de Bruxelles werd hier stukken beter werk geleverd. Wie weet is *Variaties omtrent eend*, ondanks de echo's van Albee, Beckett en Pinter, een betere tekst. In elk geval is het geen eenvoudiger tekst. Zijn eenvoud bedriegt maar kan, wanneer ze zoals in Gent, volkomen beheerst wordt, de kracht van de voorstelling uitmaken. Of om te eindigen met Goethe (via Wilde): "It is in working within limits that the master reveals himself."⁴⁵

Noten

1. In een interview gaf Mamet zelf toe dat het stuk over de dood gaat; Gerald C. Fraser, "Mamet's Plays Shed Masculinity Myth", *New York Times* 5 juli 1976, sec. 1:7

2. Matthew C. Roudané, "An Interview with David Mamet", *Studies in American Drama, 1945-Present* 1 (1986):77.

3. Daan Hugaert was zo vriendelijk zijn vertaling ter beschikking te stellen en informatie te verstrekken, waarvoor hier mijn oprechte dank. Paginering van de vertaling volgt parenthetisch in de tekst.

4. Mamet noemt de Grieken "the forerunners of our modern States" (*Sexual Perversity in Chicago and The Duck Variations* [New York: Grove Press, 1978] 125; pagina's 71-125 verwijzen naar deze Amerikaanse editie, pagina's 1-40 naar de Nederlandse vertaling). Daan Hugaert vertaalt dit als "de voorlopers van onze moderne maatschappij" (39) waardoor de mogelijke woordspeling verloren gaat.

5. Emiel vindt de idee dat elke chefeend vervangbaar is "boring just to think about" (81), wat vertaald wordt als "'t Is om zot te worden als g'er over peinst" (5). Vergelijk met Georges' reactie op de "wet van het leven" volgens welke eenden sterven om anderen langer te laten leven, anderen die op hun beurt sterven om weer anderen te laten leven, en zo tot in het oneindige... "'t Is allemaal logisch als ge er over peinst". (33) Hugaert laat hier, zoals elders, de hoofdletters weg (in het Engels staat er "The Law of Life", 116) terwijl ze nochtans, ofschoon niet systematisch, de veralgemeningen en pseudowijsheden verraden waarmee Georges en Emiel op elkaar proberen indruk te maken, de manier waarop ze het fenomeen tot universele wetmatigheid verheffen dat geen uitzondering of tegenargument toelaat. Ze duiden op Mamets onderliggende ideologisch-kritische houding. Ook zijn de hoofdletters soms verkapt regieaanwijzingen, uitnodigingen tot accentuering, overdrijving, ironisering.

6. Geciteerd door Fraser. De petten van de muzikanten lijken daarentegen ingegeven door een foto van de schrijver die in het programmaboekje werd afgedrukt.

7. "I'll go on", te zien van 18 tot 21 juni 1987 in het Théâtre du Résidence Palace, bevatte ook fragmenten uit *Molloy* en *Malone Dies*. De parallellen met Becketts *Waiting for Godot* zijn echter nog veel talrijker: het wachten, het verzinnen van verhalen en activiteiten om de tijd te doden (Georges geeft Emiel een compliment om zijn verzonnen "ode" aan het platteland, p 23), de herhaling, enz.

8. David Mamet, *Writing in Restaurants* (New York: Viking Penguin, 1986) 3-7, 68, 135-37.

9. Bij de ontdekking van de uitzondering op Emiels regel klopt Hugaert herhaaldelijk triomfantelijk op de zitting van de bank. Hugaerts woordkeuze ("floreert" in plaats van het relativerender "gedijt" voor het Engelse "thrives") verhoogt nog Georges' leedvermaak. In tegenstelling tot Mamet gebruikt Hugaert geen cursivering, een andere vorm van tekstinterne

regieaanwijzing naast de hoofdletters. Toegegeven, het gaat om een getikt script, niet om een gedrukte versie.

10. Roudané 79. Mamet onderscheidt lagere en hogere rituelen; de eerste, zoals televisiekijken, werken verdovend ("analgesic"), de tweede, zoals (goed) theater, zuiverend ("cathartic") (*Writing in Restaurants* 34-5).

11. C.W.E. Bigsby, *David Mamet* (London and New York: Methuen, 1985) 27.

12. "[T]hrough my dad--he was interested in semantics--I read Stanislavski. That's when I first learned the correlation between language and action, that words *create* behavior. I became fascinated--I still am--by the way, the way the language we use, its rhythm, actually determines the way we behave, more than the other way round"; Mamet in een interview uit 1976 geciteerd door Robert Storey, "The Making of David Mamet", *The Hollins Critic* oct. 1979: 3. De dramaturg verdedigt hier eigenlijk een variant van de Sapir-Whorf hypothese (een uitbreiding van de Saussures ideeëngoed) volgens welke de structuur van de taal waarmee de werkelijkheid wordt weergegeven de structuur van de werkelijkheid en onze kennis van die werkelijkheid bepaalt.

13. In de eerste variatie vliegt volgens Georges de chefeend verloren, treedt af, vertrekt, om het even, zolang het maar geen sterven is (5); Daan Hugaert is in zijn vertaling van "He dies, he leaves...something" (81) als "Hij sterft, hij laat...iets...achter..." iets te ijverig want gezien de context dient "something" hier allicht niet als voorwerp van "leaves" (alhoewel het grammaticaal mogelijk is). In de zesde variatie vaart Emiel uit tegen Georges' "gesnater over de natuur en de eend en de dood. Morbied overbodig gezwets" (18); terwijl Mamet tweemaal "talk" gebruikt, zorg Hugaert voor variatie en een interne echo met de jachtscène waarin de eend aan haar "gesnater" herkend wordt (36-7).

14. *Writing in Restaurants* 28.

15. Bigsby 28.

16. Roudané 77.

17. *Writing in Restaurants* 30, 111-12.

18. Robert uit *A Life in the Theatre* (New York: Grove Press, 1977) ziet zijn voorbije carrière in identieke termen: "You start from the beginning and go through the middle and wind up at the end () A little like a play". (23)

19. Net zoals in vele raamvertellingen dient het "gelezen hebben", dus "geschreven staan", als waarborg voor de authenticiteit van het gesproken woord, of hoe het Geschreven Woord

Almachtig is. Zo ook in de tweede variatie: "zolang de eend bestaat, zal hij vechten, dag en nacht, ziek of gezond tegen de reiger, *want zo staat het geboekstaafd*. En zo lang het zwerkw verduisterd wordt door de vleugelslag van de Monstervogel, zal de reiger fuiven op de rug van de eend". (7; klemtoon toegevoegd) In de laatste zin geeft Hugaert goed Georges' melodramatische retoriek weer, maar negeert met "fuiven ten koste van" (wegens de ritmiek, sonoriteit of het groteske, letterlijke beeld?) de juiste betekenis van "to feast on duck" (83), nl. "zich te goed doen aan eend". Theater, inclusief Georges' en Emiels variaties, staat of valt echter met gesproken woorden zijn vluchtigheid vereist volgens Mamet een aangepaste vorm van geschiedschrijving, nl. de orale of de overlevering van acteur op acteur (*Writing in Restaurants* 104).

20. Roudané 80.

21. Bert O. States, *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater* (Berkeley: University of California Press, 1985) 80-1.

22. States 80-81. In 1985 bewerkte Mamet *De kersentuin* voor het Goodman Theatre, Chicago; zijn bewondering voor Chekhov dateert echter vanuit het begin van zijn loopbaan (Fraser 7).

23. Don Shewey, "David Mamet Puts A Dark New Urban Drama on Stage", *New York Times* 24 Oct. 1982, sec. 2: 4; Bigsby 19-20, 110.

24. Roudané 80-81.

25. *Writing in Restaurants* 110-17; geëxcerpeerd in het programmaboekje. Zie ook 55.

26. Georges zegt oorspronkelijk "Also they've found a use for cancer" (110), wat niet hetzelfde is als "Ze hebben ook iets gevonden voor de kanker" (29). Integendeel.

27. Roudané 78.

28. Merkwaardig genoeg beschouwt Mamet reflexiviteit in de kunst als teken van decadentie (*Writing in Restaurants* 58). Dit bevestigt dat de toneelschrijver deel uitmaakt van de problemen en er niet buiten staat.

29. Emiel vraagt zich af of de dood als één van de levensactiviteiten van de eend kan beschouwd worden, zoals vliegen, eten, slapen, zich wassen en paren (16-17). Men kan hier de nadruk leggen op "activiteiten" in de plaats van op "leven".

30. Bigsby 70. De criticus citeert uit de getikte versie van het essay "Realism". In de gedrukte versie (*Writing in Restaurants* 130) liet Mamet het toch belangrijke woord "immutable" vallen.

31. Dit inzicht relativeert het spreekwoord "Spreken is zilver, Zwijgen is goud" dat Buysse in het programma tot volgende tekst inspireerde:

Zwijgen is goud.
 Spreken doet hij die van tegenspraak houdt.
 Het staat iedereen vrij te beweren:
 "De eend is niet zoals wij",
 Zelfs als dat nergens op slaat,
 Tenzij op het hoofd van de tegenpartij.
 Waar het werkelijk om gaat?
 Wie de beste doodoener heeft, doet de ander dood.
 Zwijgen is goud. Spreken is lood.

Spreken is lood, wat nog steeds één letter beter is dan het definitieve zwijgen van de dood.

32. De tekst van Williams' "imagistisch" gedicht, "The Red Wheelbarrow", luidt als volgt:

so much depends
 upon

 a red wheel
 barrow

 glazed with rain
 water

 besides the white
 chickens

33. In Daan Hugaerts overigens getrouwe vertaling van de passage krijgen we bovendien een doorlopende tekst, zodat niet alleen in de voorstelling, maar ook in de tekst het poëtische effect grotendeels verloren gaat.

34. Roudané 76-77.

35. Oscar Wilde, "The Decay of Lying. An Observation", *Selected Essays and Poems* Introd. Hesketh Pearson (Harmondsworth: Penguin, 1954) 87.

36. Mel Gussow, "The Quicksilver World of Off Off Broadway", *New York Times* 30 nov. 1975, sec. 2: 5; Walter Kerr, "Stage View", *New York Times* 15 jan. 1978, sect. 2: 3.

37. Roudané 77.

38. Wilde 57.

39. Wilde 84.

40. Wilde 60.

41. De New Yorkse produktie geregisseerd door Albert Takazauckas (in 1975 te zien off-off-Broadway in St. Clement's, het jaar daarop off-Broadway in de Cherry Lane) maakte ook gebruik van muziek (gecomponeerd door George Quincy); cf. Edith Oliver, "David Mamet of Illinois", *New Yorker* 10 nov. 1975: 136.

42. Ook de namen werden "vervlaamt": "George" wordt "Georges" en "Emil" "Emiel". In de daarnet vermelde New Yorkse produktie sprak Paul Sparer (Emiel) met "an accent you couldn't cut with chicken fat"; cf. Mel Gussow, "Two Pungent Comedies by New Playwright", *New York Times* 1 nov. 1975: 15.

43. *Writing in Restaurants* 8-9, 13-14, 81; Richard Gottlieb, "The 'Engine' That Drives Playwright David Mamet", *New York Times* 15 jan. 1978, sec. 2: 1, 4..

44. In sommige Amerikaanse produkties werd de titel van elke scène--eigenlijk de eerste lijn--op een scherm geprojecteerd, wat een typisch Brechtiaanse praktijk is (Alvin Klein, "A Bit of Whimsey and Two Cop-Outs", *New York Times* 13 juli 1980, sec. 21: 14). En ofschoon Mamet vindt dat theater de menselijke vergankelijkheid moet celebreren, iets waar we per slot van rekening weinig kunnen aan veranderen, treedt hij Brecht en de existentialisten bij in hun wens om op het toneel situaties te brengen waarin het individu zijn "human capacity for choice" kan manifesteren (*Writing in Restaurants* 58).

45. Wilde 69.