

in- en opvoerde, langs de meest bodem-eigene manier van denken om, de Griekse tragedie, al te lang gekoesterd op romantische en folkloristische wijze.

Bibliografie

- an., Theodoros Terzopoulos and the Attis Theatre. History, Methodology and Comments, Athens, 2000, Agra Publications.
- Freddy Decreus, The art of singing in the 'antechamber of death' / Die Kunst des Singens in der 'Vorkammer des Todes', in: Reise mit Dionysos. Das Theater des Theodoros Terzopoulos / Journey with Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos, Berlin, 2006, Theater der Zeit, pp. 202-213.
- Freddy Decreus, The reptilian brain and the representation of the female in Theodoros Terzopoulos' *Bacchai*, in: Acta of the Tenth International Symposium on Ancient Greek Drama. Identity and Diversity in Ancient Greek Drama, Nicosia, 2010, pp. 237-258 (with Modern Greek Translation, pp. 1-26).
- Penelope Hatzidimitriou, Theodoros Terzopoulos. Apo to prosopiko sto pagkosmio, Thessaloniki, 2010, University Studio Press.
- Frank Raddatz (ed.), Journey with Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos / Reise mit Dionysos. Das Theater des Theodoros Terzopoulos, Berlin, 2006, Theater der Zeit.
- Frank Raddatz, (ed.), Im Labyrinth. Theodoros Terzopoulos begegnet Heiner Müller, Berlin, 2009, Theater der Zeit. Recherchen 56.
- Giorgos Sampatakakis, Geometrontas to Chaos. Morfi kai metaphysiki sto teatro tou Theodorou Terzopoulou, Athens, 2007, Metaichmio.

SPALDING GRAY'S LEVENSLESSEN

Johan CALLENS

Recensie-artikel

Onlangs verscheen van de hand van William W. Demastes, *Spalding Gray's America* (2008).¹ Dit is pas de eerste monografie over de acteur en performance kunstenaar (1941-2004), nochtans een vrij bekende figuur wiens de carrière bijna veertig jaar duurde. De auteur, die les geeft aan de Universiteit van Louisiana in Baton Rouge, is meer dan geschikt voor de opdracht: hij was niet alleen een persoonlijke vriend van Gray maar publiceerde ook verschillende kritische studies over onderwerpen die rechtstreeks of onrechtstreeks raken aan zijn werk: *Beyond Naturalism: A New Realism in American Theatre* (1988); *Theatre of Chaos: Beyond Absurdism, Into Orderly Disorder* (1998); en *Comedy Matters: From Shakespeare to Stoppard* (2008). Over *Swimming to Cambodia* (1985) en *Gray's Anatomy* (1993), misschien wel Gray's twee bekendste monologen die naar het scherm vertaald werden door respectievelijk Jonathan Demme (1987) en Steven Soderbergh (1996), pende Demastes eerst afzonderlijke analyses die daarna geïncorporeerd werden in *Staging Consciousness: Theater and the Materialization of Mind* (2002).²

Er zijn verschillende mogelijke redenen voor de laattijdige publicatie van dit eerste overzichtswerk, vier jaar na de zelfmoord van de kunstenaar: het zogenaamde narcissisme van Gray, zijn vermeende ouderwets "realisme", de bezadigde, niet-fysieke komedie, en het onconventionele dramatische karakter van zijn ironische, associatieve monologen met hun vele uitweidingen. Demastes behandelt elk van deze aspecten op overtuigende wijze, hoewel over het representatieve karakter van Gray en zijn werk, zoals geponeerd in de titel, kan gediscussieerd worden. Vanuit het "geografische" perspectief lijkt die representativiteit misschien evident, vermits Gray wat dat betreft een doorsnee Amerikaan lijkt, of een "middle American" (6), zoals Demastes hem met een neologisme noemt. Gray is immers geboren en getogen in Barrington (Rhode Island) en studeerde aan Fichton Academy (Maine) en Emerson College (Boston). Hij zette zijn eerste stappen in het traditionele theater als lid van het repertoire gezelschap van The Alley Theatre, Houston en versierde daarna verschillende rollen in off-Broadway producties (1965-70). De volgende tien jaar ging hij de experimentele toer op als lid van Richard Schechners Performance Group en Elizabeth LeComptes Wooster Group. Pas daarna begon hij aan zijn vijftientig-jarige solocarrière en werd hij gaandeweg volledig geïdentificeerd met zijn dramatische monologen, ondanks zijn excursies in film, televisie en proza. Gray was eigenlijk een WASP of White

Anglo-Saxon Protestant uit New England met voorouders onder de Pilgrim Fathers. Maar precies dat maakte hem uitzonderlijk in de Amerikaanse kunstwereld en cultuur die in toenemende mate ethnisch gediversifieerd zijn geraakt, ook al toont Demastes elders aan dat komedie culturele verschillen omarmt. Allicht geldt dit ook voor Gray's "sit-down"³ variante, temeer omdat ze afziet van het conventionele "happy end" ten koste van de zondebok, spelbreker of dwarsligger. Gray werd echter geassocieerd met de New Yorkse avant-garde en had psychische problemen, wat zijn "normale" toestand allesbehalve veralgemeenbaar maakte.⁴ Daarnaast had hij een diep-gewortelde drang om de doordeweekse werkelijkheid aan te zetten.⁵ Dat alles maakte hem verdacht wanneer hij de toneelmeester speelde in de heropvoering van Thornton Wilders oer-Amerikaanse *Our Town*, in een regie van Gregory Mosher voor het Lincoln Center, NY. En misschien terecht, vermits deze klassieker als intertekst had gefungeerd in *Route 1 & 9 (The Last Act)* (1981) van de Wooster Group. Gray kreeg ook af te rekenen met skepsis, af en toe zelfs open vijandigheid, wanneer hij in zijn *Travels to New England* (1984) de theaters negeerde om zijn eerdere monoloog, *Interviewing the Audience* (1980), nog eens over te doen in alternatieve ruimtes. Hoe meer Gray vereenzelvd wordt met "Manhattan, dat eiland voor de kust van de V.S.," de laatste woorden van de monoloog, hoe minder hij lijkt op de doorsnee Amerikaan waarvoor Demastes hem wil laten doorgaan.⁶

Gray beschikte over verschillende strategieën die hij vaak combineerde om zijn publiek niettemin op de hand te krijgen en bij de voorstelling te betrekken. De belangrijkste waren zijn gemoedelijke publieke personage van lichtgelovige naïeveling, zijn humor, en het gevoel van medeplichtigheid waarmee hij zijn publiek belastte. Die laatste techniek gebruikte hij al bij The Wooster Group toen de toeschouwers van *Rumstick Road* (1977), of ze dat wilden of niet, deelgenoot werden gemaakt van Gray's privé gesprekken met zijn grootmoeder, vader en de psychiater die zijn moeder had behandeld. Volgens Demastes gaf het gezelschap hiermee paradoxaal genoeg kritiek op een wijdverbreide misvatting uit de jaren zestig van de vorige eeuw, namelijk dat er een morele vrijplaats zou bestaan van waaruit straffeloos kritiek kan geleverd worden op het establishment. Of omgekeerd dat de mogelijkheid bestond om "niet mee te doen," één van de drie aanbevelingen uit de mantra die de anti-intellectualistische, anti-politieke Harvard professor (1959-63) en drug-guru Timothy Leary (1920-96) lanceerde: "Turn on, tune in and drop out." In *L.S.D. (...Just the High Points...)* (1984) recycleerde Elizabeth LeCompte fragmenten uit Leary's plaat, *L.S.D.*, en uit de publieke debatten die hij in 1982 met G. Gordon Liddy voerde. Als officier van justitie had Liddy Leary jaren vervolgd maar door zijn betrokkenheid bij de inbraak van het democratisch hoofdkwartier, beter bekend als Watergate, was hij net als Leary achter de

tralies beland. Dat Leary destijds vrij kwam door mee te werken met het gerecht en het federaal anti-drug bureau, verklaart gedeeltelijk waarom de Wooster Group Leary's wedervaren met *The Crucible* had vervlochten. In dat stuk rekende Miller immers af met Elia Kazans verraad van medestanders voor Joseph McCarthy's anti-communistische House Un-American Activities Committee (HUAC).⁷

Swimming to Cambodia, de monoloog die ten tijde van *L.S.D. (...Just the High Points...)* tot stand kwam, onderstreept dat gevoel van medeplichtigheid en verantwoordelijkheid. Gray trekt immers de parallel tussen de militaire inmenging van de VS in Zuidoost Azië en de uitbuiting van de Aziaten door de filmploeg tijdens het draaien van *The Killing Fields*, Roland Joffes verfilming van de zoektocht van *New York Times* correspondent Sidney Schanberg naar zijn mede-journalist Dith Pran, ten tijde van de genocide door de Cambodische Khmer Rouge. De impact van Gray's avant-garde jaren overstijgt daarom de jaren zeventig van de vorige eeuw en is duidelijk merkbaar in zijn latere autobiografische monologen. De doorwerking van het experimentalisme uit de vroegere tegencultuur is ook een premisse van *Beyond Naturalism* (1988), de studie waarin Demastes aandacht besteedt aan het "nieuwe" realistische Amerikaanse drama van David Rabe, David Mamet, Sam Shepard, Charles Fuller, Beth Henley, en Marsha Norman.

Het documentair gehalte van Gray's solowerk sluit naadloos aan bij zijn dagelijkse ervaringen. Daardoor lijkt het tot het realistisch theater te behoren, een schijnbaar achterhaalde categorie die nochtans in de Amerikaanse theatergeschiedenis steeds populair is gebleven. Dergelijke categorisering houdt wel geen rekening met Gray's ironie, een "fatale" postmoderne strategie,⁸ en zijn associatieve methode, die indruist tegen de Aristotelische traditie en de regels van het *pièce bien faite*, al zit er een systeem in zijn uitweidingen, wat zorgt voor een "geordende wanorde," om terug te vallen op termen uit Demastes' *Theatre of Chaos* en *Comedy Matters*. Zo werden in *India and After (America)* (1979), Gray's eerste solo, de losse anekdotes en fragmentarische herinneringen gegenereerd door de schijnbaar stabiele definities van lukraak uit een woordenboek geplukte woorden, dit om zijn persoonlijke desoriëntatie tijdens de toernee van de Performance Group met *Mother Courage* (1975) weer te geven. Die crisis vormde het eindstadium van een groeiende confrontatie met zichzelf. Voor zover dit een artistiek proces was, had Schechner als regisseur Gray ertoe aangespoord in de autobiografische "songs of first encounter" die deel uitmaakten van *Commune* (1970), en in de vrijeleide om op een bepaald moment in hun productie van Sam Shepard's *Tooth of Crime* (1972-73) de maskers van zijn personage, Hoss, af te leggen en kortstondig zichzelf te zijn. Gray's daaropvolgende zenuwinzinking wijt Schechner daarom evenzeer aan een artistiek falen van het gezelschap als aan een "breuklijn," fout of zwakke plek

in de persoonlijkheidsstructuur van de acteur (xvi, xviii-xix). De twee zijn onontwaaibaar voor zover kunst in de ogen van Schechner een reflexief evenwicht moet bereiken tussen het persoonlijke, het sociale en het onderliggende medium dat de twee verbindt (xvi). Dit doel is des te uitdagender voor Gray's performances, die doorheen zijn carrière zo afgestemd waren op zijn persoonlijke belevenissen. Maar volgens Demastes bereikte *India and After (America)* reeds dit evenwicht, bv. door aan te tonen hoe het geheugen ervaringen kleurt, of dit nu een goede of een slechte zaak is. Aan het einde van de monoloog worden de definities uit het woordenboek in één ruk herhaald maar bij het publiek zijn die ondertussen vertroebeld door de herinnering aan Gray's verhalen. Wat ook niet mag vergeten worden is dat Gray tijdens de artistieke transformatie van zijn wedervaren bijgestaan werd door "adviseurs" (xvii). Aan de mate waarin zijn partners – Elizabeth LeCompte, Renée Shafransky en Kathie Russo – de transformatie mogelijk maakten en beïnvloedden, besteedt Demastes weinig aandacht, terwijl ze nochtans participanten en mediërende figuren van die herinneringen waren. Toch illustreert Demastes' boek door zijn *mise-en-abîme* van Gray's leven de eindeloze regressie van het herinneringsproces. Het kritisch overzicht van zijn theatercarrière wordt immers omkaderd door een voorwoord waarin Schechner herinneringen opdiept en een afsluitend hoofdstuk dat gewijd is aan Gray's biografische roman, *Impossible Vacation* (1992), de zoveelste recapitulatie en variante op zijn leven.

Op een gelijkaardige manier resulteerden de improvisaties tijdens voorstellingen van *Monster in a Box* (1991), de monoloog die de wording van die roman beschrijft, in variaties. Telkens hij werd opgevoerd, verdrongen ook de observator, de schrijvende kunstenaar, en de schijnbaar zo naïeve performer – de drie personages die Demastes in Gray identificeert⁹ – elkaar voor het voetlicht. Dit rollenspel hoeft niet tot de enge, pathologische betekenis beperkt te worden, hoewel die interpretatie mogelijk van toepassing was op Gray tijdens zijn moeilijkste momenten. De neiging tot rollen spelen is eerder menselijk en ze manifesteerde zich in de jaren zestig op grote schaal, wat critici zoals C.W.E. Bigsby ertoe aanzette om het theater af te schilderen als een paradigma voor verschillende toenmalige disciplines, waaronder de sociologie en psychologie.¹⁰ Daarmee vond de Amerikaanse cultuur opnieuw aansluiting bij de idee dat de wereld een schouwtoneel is, een barok beginsel dat voor een aantal kunsthistorici nauw verweven is met het postmodernisme.¹¹ Als een levensstijl oefende rollenspel zijn aantrekking uit op Gray maar Demastes (20-23) identificeert de acteur misschien iets te veel met Hoss in *Tooth of Crime* wanneer hij poneert dat Gray uiteindelijk zowel levensrollen als traditionele rollen afwees, vermits hij vijftientig jaar later nog steeds worstelde met zijn podiumpersonage, tenminste als we mogen afgaan op *It's a Slippery Slope* (1996).

Waar Demastes ook onvoldoende aandacht aan besteed, hoe begrijpelijk ook, vermits de nadruk op Gray's theateractiviteiten ligt, is de mate waarin de nauwgezette herwerking, herhaling, en daaropvolgende publicatie van de monologen, naast Gray's grote belezendheid, hem toeliet om ze meer dan een ogenschijnlijke literaire gestalte te geven. Woorden als "verdrinken" of "termiet" zijn in *India and After (America)* allesbehalve toevallige aanleidingen voor anecdotes, gezien hun persoonlijke betekenis voor Gray. Enerzijds had hij de rol van priester-dokter gespeeld in T.S. Eliot's *The Cocktail Party* (1949), het stuk waarin Celia Coplestone gekruisigd op een mierenheuvel aan haar einde komt. Anderzijds was Gray geobsedeerd door de zee en water, wat deels zijn fascinatie voor Eliot's *Four Quartets* (1942) en *The Waste Land* (1922) verklaart. Zelfs indien de literaire vorm van Gray's monologen weinig evident of conventioneel is, weven de intertekstuele referenties patronen doorheen en tussen de individuele werken. Deze patronen verdienen verder onderzoek, net als de retorische technieken waarop Gray een beroep deed. Intertekstualiteit en retoriek vormden extra strategieën om zijn toeschouwers alert te maken, strategieën die de verwarring kunnen verhogen of temperen, zoals het kansspel met het woordenboek in *India and After (America)*, of zoals de wiskundige systemen die John Cage hanteerde om precies het toeval te vrijwaren en zijn subjectieve inmenging uit te schakelen. De literaire referenties in de monologen bewijzen niet alleen Gray's eruditie, ze veroorzaken in de toeschouwer en lezer ook de paranoïde zoektocht naar betekenis die in *Rivkala's Ring*, Gray's dramatische bewerking van een Tsjechow verhaal, via de sluipende jaloezie van de echtgenoot een meer conventionele, psychologische gestalte krijgt.¹² Gray leed zelf aan een fobische argwaan die hem zijn hele leven achtervolgde, zoals blijkt uit de pijnlijke maar voor hem zo betekenisvolle toevalligheden uit zijn laatste monoloog, *Life Interrupted*.¹³ Maar door de toeschouwers en lezers met dat gevoel te besmetten, overstijgen zijn monologen de specificiteit van de medische case study en worden ze exemplarisch voor een trend in de na-oorlogse Amerikaanse literatuur van de jaren zestig.¹⁴ Dat blijkt ook uit het motto van *Rivkala's Ring*, een citaat van Thomas Pynchon, misschien wel de prototypische schrijver van de paranoïa, een postmoderne conditie die de twijfelachtige toeverlaat wordt van de kleine mens zonder controle over zijn of haar bestaan. "If there is something comforting—religious, if you want—about paranoia," stelt Pynchon, "there is still also antiparanoia, where nothing is connected to anything, a condition not many of us can bear for long." In het aanvullende motto uit "Burnt Norton", het eerste van Eliot's *Four Quartets*, geeft Gray meteen een mogelijke verklaring voor Eliot's bekering tot het Anglicaans: "'Go, go, go,' said the bird: 'Human kind cannot bear very much reality.'"

Eén van de meer voor de hand liggende gevallen waar Gray ons uitnodigt tot een literair-kritische benadering van zijn monologen is daarom het motto van

Morning, Noon and Night (1999), vier verzen uit "Little Gidding", het laatste van Eliots kwartetten: "We will not cease from exploration/ And the end of all our exploring/ Will be to arrive where we started/ And know the place for the first time.¹⁵ Demastes geeft toe dat Gray's bestaan in deze monoloog cyclische of "spiraalvormige" (174, 187) allures krijgt, door de terugkeer naar "het gezin van zijn kinderjaren". Dit besef overvalt de kunstenaar niet toevallig wanneer hij over de Sag Harbor Bridge fietst ("cycles"). Maar in plaats van hier de evidente band met het motto uit "Little Gidding" te vermelden en uit te werken, gaat Demastes in op enkele verwijzingen naar Eliots vroegere gedicht, "The Love Song of J. Alfred Prufrock" (1917). Eerst is er de parallel tussen het begin van deze dramatische monoloog en het medisch onderzoek in de Wooster Groups *Rumstick Road* (1977). Want dat Gray zich tijdens een namiddagdutje door de dood aangesproken voelde, verlamde hem als "a patient etherised upon a table,"¹⁶ zodat hij onmogelijk zijn zoon Forrest kon omhelzen. Wat Gray wel had gedaan tijdens de begravenisdienst voor Russo's grootmoeder, nadat hij zichzelf in een "hellevisioen" door een be-roerte op de vloer van de mannentoiletten zag belanden.¹⁷ Het misnoegen waarmee Prufrock aan het einde van het gedicht uit zijn dagdroom ontwaakt en in het geroezemoes van de koffiekranen "verdrinkt" zorgt dan weer voor een parallel met *Swimming to Cambodia*, meer bepaald Gray's angst om letterlijk te verdrinken wanneer Ivan hem tot de orde roept. Waar Demastes niet op wijst zijn de echo's uit Shakespeares *Hamlet*. Terwijl de schuchtere Prufrock toegeeft dat hij de Prins niet is, "nor was meant to be" (vers 111)¹⁸, beeldt Gray zich in dat de vaderlijke stem van de dood hem eraan "herinnert" om de "tuin" van zijn gezin te onderhouden en de zelfmoord van zijn moeder te "vergeten." Op dezelfde manier plaatst de Player King in *The Murder of Gonzago* vraagtekens bij Hamlets zogenaamde plicht om de moord op zijn vader tijdens zijn namiddagdutje in de tuin te wreken. Voor Shakespeare en Eliot is de tuin onvermijdelijk een Christelijk geladen beeld¹⁹, net als de vraag om vergiffenis eerder dan wraak. Tegelijk herinnert het beeld aan Masaccio's *Verbanning uit de Tuin van Eden* (1426-27), een schilderij waarop volgens Ron Vawter het einde van de Wooster Groups *Nayatt School* (1978) alludeert.²⁰

Opvallend zijn ook de parallellen tussen Arthur Millers *The Ride Down Mount Morgan* en Gray's *It's a Slippery Slope*.²¹ De Britse première van Millers drama dateert dan wel van 1991 maar het stuk debuteerde pas in de VS tijdens het Williamstown Theatre Festival in de zomer van 1996, enkele maanden voor *It's a Slippery Slope* opende, op 3 november, in het Vivian Beaumont Theater van het Lincoln Center te New York. In beide verhalen gaat het om ontrouw en dezelfde centrale metafoer. En wanneer Demastes Gray een "low-man" (108) noemt, omdat hij voor zijn *Travels through New England* de klassieke route van de handelsver- tegenwoordigers volgde, hoewel hij niet echt paste in de competitieve, kapitalis-

tische maatschappij, maakt de criticus een woordspeling op Willy "Loman", het hoofdpersonage uit Millers *Death of a Salesman*, net zoals Miller dat zelf doet met Lyman/"lie-man" Felt, de naam van het hoofdpersonage uit *The Ride Down Mount Morgan*. Vermits Demastes elders de nadruk legt op de duurzame invloed van Gray's experimentele periode op zijn latere artistieke output, had hij ook hier kunnen wijzen op het conflict tussen Miller en de Wooster Group naar aanleiding van hun overigens geweigerde verzoek om *The Crucible* te mogen verwerken in *L.S.D. (...Just the High Points...)*. *North Atlantic*, een stuk dat uit de oorspronkelijke versie van *L.S.D.* werd gelicht en uitgewerkt tot een onafhankelijke productie, recycleert bovendien de klankbanden die Gray reeds in *Rumstick Road* had gebruikt.

Demastes vraagt opnieuw om verdere literaire exegese, wanneer hij de jonge Gray een "untutored suburban Huck Finn" (12) noemt. De "vader" van dat personage, Samuel Langhorne Clemens, beter bekend als Mark Twain, maakte naam als humorist tijdens zijn vele publieke "lezingen," vaak de performance-achtige neerslag van "privé" reizen die ook omgezet werden in krantenstukjes en boeken (*Innocents Abroad, Following the Equator*).²² Twains sterrenstatus en Gray's ironische reflectie erop anticiperen de Wooster Groups *Hamlet*, een heropvoering van een beroemde productie met Richard Burton in de hoofdrol, en dus een voorloper van de trend waarbij filmsterren klassieke rollen hernemen, minder om hun kunde te oefenen of aan te scherpen dan om de kassa te doen rinkelen.²³ Deze medeplichtigheid tussen cultuurhelden en de media contrasteert scherp met de verregaande zelf-vervreemding waaraan Gertrude Stein ten prooi viel na het overdonderende succes van *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1937) en de daaropvolgende lezingencyclus. Deze ervaringen voedden haar bewerking van de Faust legende, *Doctor Faustus Lights the Lights*, die de Wooster Group op zijn beurt verwerkte in *House/Lights* (1998).²⁴ De parallel tussen Twain en Gray reikt ook verder dan het masker van de onwetende toerist of imperialistische Amerikaan, dat Gray in *Swimming to Cambodia* opzette. Twains reizen bezorgden hem als schrijver en verteller een losse episodische of epische vorm, die de basis vormt van bijna zijn hele artistieke productie, of het nu gaat om letterlijke of psychologische reizen. Wat hun rammelende structuur echter samenhoudt is de stem van de verteller.²⁵ In mindere mate dan Stein, hadden Twain en Gray ook moeite met succes, hoewel Twain het soort roem najaagde en uiteindelijk bekwam waarvan Gray slechts kon dromen. Tenslotte leden beide kunstenaars aan een groeiend pessimisme, Twain door de financiële mislukking van zijn commerciële ondernemingen en de dood van twee van zijn drie dochters en tussendoor zijn vrouw, Gray door zijn auto-ongeval in Ierland op 22 juni 2001 en de ongelukkige verkoop van zijn huis in Sag Harbor.

Mogelijk naar analogie met Twain, stelt Demastes Gray's carrière voor als een exemplarische initiatie (56), vandaar het motto van Joseph Campbell, "Find your bliss." Eigenlijk had dit "Make your bliss" moeten zijn, gelet op één van de lessen die te trekken valt uit Gray's levenslange worsteling met de verleidingen en gevaren van de Amerikaanse droom – van *Monster in a Box*, en *Gray's Anatomy* tot *It's a Slippery Slope*. Die les is "that this 'American Dream' thing really only works when we have the courage to forge our own dreams." (2) Hopelijk wordt de maakbaarheid van de Amerikaanse droom dan niet vertaald in de agressieve, mens- en natuuronterende exploratie²⁶ en kolonisatie uit het verleden. Want die zijn onverenigbaar met Gray's meer vrouwelijke kant (173-76), de manier waarop hij tegen gender-verwachtingen inging door zich liever op de stroom van het leven mee te laten drijven. Twain was meer het ondernemende type. Tijdens de Burgeroorlog trok hij naar het Westen en was in Nevada en Californië als goudzoeker en journalist voor lokale kranten werkzaam. Eén daarvan, *The Alta California* in San Francisco, gaf hem kort daarna de opdracht om brieven te schrijven over zijn wedervaren aan boord van de Quaker City tijdens een luxereis naar Europa en het Midden Oosten, wat resulteerde in *Innocents Abroad or The New Pilgrims' Progress* (1869). Toch bevrijdde Twain zich nooit helemaal uit de greep van de Mississippi, waarmee hij zijn leven lang een sterke band bleef behouden, getuige *Life on the Mississippi* (1883) en *The Adventures of Huckleberry Finn* (1885), dat pas uitkwam toen hij reeds vijftig was. Op vergelijkbare wijze bleef Gray's kindertijd in de baai van Rhode Island hem achtervolgen, via de fragmenten uit Melville's *Moby Dick* die hij naar de repetities van *Commune* (1970-71) bracht,²⁷ de Rhode Island Trilogy van de Wooster Group (1975-79), en de climactische afdaling aan het einde van *Impossible Vacation* (1992). Die "neergang" of "val" begint op het dak van de wereld bij het sneeuwwater in de bergen van Ladakh en brengt Gray helemaal tot aan de oever van de Colorado River op de bodem van de Grand Canyon.

In de interpretatie van Demastes beëindigde deze ontvullende neerwaartse stroom de zelf-kastijding waaraan Gray zich gedurende een jaar had onderworpen als boete voor de zelfmoord van zijn moeder. Meteen kreeg hij ook het vooruitzicht op een hernieuwd huiselijk geluk, zoals aangekondigd in de zorg en verantwoordelijkheid waarmee hij zich het lot van een jongeling had aangetrokken. De droom werd werkelijkheid toen hij met Kathie Russo en de kinderen (Marissa, Theo en Forrest) een gezin stichtte. Die levensfase, gereconstrueerd in *Morning, Noon and Night*, betekende zoveel als de terugkeer naar het paradijs, tenminste tot het fatale auto-ongeluk in 2001. De sleutel tot Gray's (kortstondig) geluk bestond er volgens Demastes in niet langer in het verleden te vertoeven of de wereld vanop de zijlijn te observeren, niet langer blind erotisch plezier of het Perfecte Moment na te streven. Want dat alles is slechts de misplaatste erfenis van de jaren

zestig of wat Schechner reeds de "politics of ecstasy" noemde.²⁸ Gray vond intendeel geluk door zich te bekommeren om de ander en de alledaagse werkelijkheid, waar verleden en heden samenstromen, te omarmen. De les die Demastes uit Gray's ervaringen trekt klinkt misschien moralistisch, "soft" of "vrouwelijk" maar bevestigt zijn idiosyncratische plaats onder performance kunstenaars en ook zijn unieke waarde in een competitieve cultuurindustrie. Misschien omwille van Gray's uniciteit of om zijn boek niet te lang te maken, bezorgt Demastes de lezer spijtig genoeg geen vergelijkingen met oudere of hedendaagse vertellers, ondanks enkele terloopse verwijzingen naar Will Rogers en Lenny Bruce (61), waarvan Gray's meer bezadigde komedie radicaal verschilt.

Het formaat van Demastes' boek is ook bedoeld om scherp te stellen op het onderwerp en een vlotte lectuur te bevorderen, wat al te makkelijk afbreuk doet aan de zorgvuldigheid van de schrijftuur. Slechts enkele herhalingen werden noodzakelijk geacht, mogelijk om verschillende perspectieven te garanderen (bv. xii-xiv, 62) of onafhankelijk gebruik van afzonderlijke hoofdstukken toe te laten. De tekst wordt ook nergens ontsierd door noten, maar zoals dat in kritische biografieën gebruikelijk is, worden de referenties achteraan in het boek ingeleid door de hermening van het begin van de citaten. Voor zover overbodige details uit de tekst zelf geweerd werden, vervulde een lijst met Gray's film- en televisierollen en een selectieve bibliografie het kritisch apparaat. Al bij al vormt dit boek zowel een eerbetoon aan het leven van een groot verteller als een degelijke handleiding voor de monologen. En het zal zeker zijn diensten bewijzen naast andere recente maar meer algemene studies, zoals Sherrill Grace en Jerry Wassermans essaybundel, *Theatre and AutoBiography* (2006), Michael Wilsons *Storytelling and Theatre* (2006) en Deirdre Heddon's *Autobiography and Performance* (2008).²⁹

NOTEN

- 1 William W. Demastes, *Spalding Gray's America*, Voorwoord Richard Schechner (New York: Limelight Editions, 2008).
- 2 *Beyond Naturalism: A New Realism in American Theatre* (Westport, CT: Greenwood Publishing, 1988), *Theatre of Chaos: Beyond Absurdism, Into Orderly Disorder* (Cambridge: Cambridge UP, 1998), *Comedy Matters: From Shakespeare to Stoppard* (London: Palgrave Macmillan, 2008); *Staging Consciousness: Theater and the Materialization of Mind* (Ann Arbor: Michigan UP, 2002).
- 3 Stephen Bottoms, "Solo Performance Drama: The Self as Other," *A Companion to Twentieth-Century American Drama*, red. David Krasner (Oxford: Blackwell Publishing, 2005) 522.
- 4 „Spalding's normal was not everyone else's normal“; Richard Schechner, „Spalding,“

- Spalding Gray's *America* xix.
- ⁵ „Hyping up“ noemt Gray zelf die drang in *A Personal History of the American Theatre* (1980), geciteerd in Demastes 101-102.
- ⁶ Spalding Gray, „Travels to New England,“ *Sex and Death to the Age 14*, Vintage Books (New York: Random House, 1986) 198.
- ⁷ Voor een boeiend hoewel ook ontluisterend portret, zie Robert Greenfields *Timothy Leary: A Biography* (Orlando: Harcourt, Inc, 2006).
- ⁸ Jean Baudrillard, *Fatal Strategies* (London: Pluto Press, 1990 [1983]).
- ⁹ In „Spalding Gray's *Swimming to Cambodia* and the Evolution of an Ironic Presence,“ *Theatre Journal* 41.1 (March 1989) 86 onderscheidt Demastes nog een vierde, eerder paradoxaal personage, dat van Gray als „privé burger“.
- ¹⁰ C.W.E. Bigsby, *Introduction to Twentieth Century American Drama*, vol.3: Beyond Broadway (Cambridge: Cambridge UP, 1985) 25.
- ¹¹ Tot de vroegste studies die deze stelling onderschreven, behoren de werken van Christine Buci-Glucksmann, *la folie de voir: De l'esthétique baroque* (Paris: Editions Galilée, 1986) en Omar Calabrese, *L'età neobarroca* (Bari: Laterza, 1987).
- ¹² Spalding Gray, „Rivkala's Ring,“ *Orchards: Seven Stories by Anton Chekhov and Seven Plays They Have Inspired* (New York: Knopf, 1986) 157-175.
- ¹³ Niet alleen de chauffeur van de bestelwagen verantwoordelijk voor Gray's auto-ongeval heette Murphy, maar ook het hoofd van de Irish Arts Council dat hem achteraf hielp, de makelaar die zijn dierbare huis in Sag Harbor verkocht, en de vrouw die hem in New York verzorgde. Deze proliferatie van Murphys is voor Gray meer dan voldoende om stellig te geloven dat hij in de greep zat van een verpletterende vorm van „Murphy's Law.“ Zie Spalding Gray, *Life Interrupted*, Voorwoord Francine Prose (New York: Crown Publishers, 2005) 88-89.
- ¹⁴ Zie bv. Samuel Chase Cole, *Paradigms of Paranoia* (Tuscaloosa: Alabama UP, 2005).
- ¹⁵ Spalding Gray, *Morning, Noon and Night* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1999).
- ¹⁶ *Morning, Noon and Night* 131.
- ¹⁷ *Morning, Noon and Night* 148-152; Demastes 196.
- ¹⁸ T.S.Eliot, „The Love Song of J.Alfred Prufrock,“ *American Literature: The Makers and the Making*, Book D, 1914 to the Present. ed. and introd. Cleanth Brooks, R.W.B.Lewis, and Robert Penn Warren (New York: St.Martin's Press, 1973) 2102-2104.
- ¹⁹ See Marion Montgomery's *Eliot's Reflective Journey to the Garden* (Troy, NY: Whitston, 2001 [1979]).
- ²⁰ Vawter geciteerd in David Savran, *Breaking the Rules: The Wooster Group* (New York: Theatre Communications Group, 1988) 132.
- ²¹ Spalding Gray, *It's a Slippery Slope*, Noonday Press (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1997); Arthur Miller, *The Ride Down Mount Morgan* (New York: Penguin, 1999).
- ²² Paul Fatout, *Mark Twain on the Lecture Circuit* (Bloomington: Indiana UP, 1960; Peter Smith, 1966; Carbondale: Southern Illinois UP, 1969).
- ²³ Zie Joe Moran, „Mark Twain Absurdity: Literature and Publicity in America,“ *Star*

- Authors: Literary Celebrity in America* (London: Pluto Press, 2000) 15-34 en Johan Callens, „The Wooster Group's *Hamlet* according to the True Original Copies,“ *Theatre Journal* 61.4 (2009): ter perse.
- ²⁴ Zie Johan Callens, „Opgelicht en uitgelicht in de beste traditie: *Doctor Faustus Lights the Lights*,“ „*Die Kunst ist lang und kurz ist unser Leben*: Acht scènes met Goethe en Faust, red. Benjamin Biebuyck en Jürgen Pieters. Special Faust nummer van *Documenta* 17.2 (1999): 207-221.
- ²⁵ Zie Harold H.Hellwig, *Mark Twain's Travel Literature: The Odyssey of a Mind* (Jefferson, NC: McFarland, 2008), Jeffrey Alan Melton, *Mark Twain, Travel Books, and Tourism: The Tide of a Great Popular Movement* (Tuscaloosa: Alabama UP, 2002), Philip Fisher, „Mark Twain,“ *Columbia Literary History of the United States*, red. Emory Elliott e.a. (New York: Columbia UP, 1988) 637-44; en Richard Bridgman, *Traveling in Mark Twain* (Berkeley: California UP, 1987).
- ²⁶ Una Chaudhuri, „Ecotheater,“ *Staging Place: The Geography of Modern Drama* (Ann Arbor: Michigan UP, 1995) 81-89.
- ²⁷ Schechner, *Spalding Gray's America* xii.
- ²⁸ Schechner, „The Politics of Ecstasy“ [1968], *Public Domain: Essays on the Theatre* (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1969) 209-228, geciteerd door Demastes 131, 167.
- ²⁹ *Theatre and AutoBiography: Writing and Performing Lives in Theory and Practice*, red. Sherrill Grace en Jerry Wasserman (Vancouver: Talon Books, 2006), Michael Wilson, *Storytelling and Theatre: Contemporary Storytellers and Their Art*, Voorwoord Jack Zipes (London: Palgrave, 2006) en Deirdre Heddon, *Autobiography and Performance: Performing Selves* (London: Palgrave, 2008).