

heeft gevolgd, is het veel meer dan een gelegenheid om het geheugen op te frissen. Hij of zij zal er veel materiaal in vinden, dat toelaat om het artistiek avontuur van Perceval beter te begrijpen. Het is een definitieve studie van de eerste belangrijke periode, laten we nu hopen dat de Duitse periode even opwindend wordt. Laat Sels dan maar het vervolg schrijven.

Johan THIELEMANS

DAVID MAMET DOORGELICHT

Christopher Bigsby (ed.), *The Cambridge Companion to David Mamet*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 252 p. (ISBN:0 521 89468 9).

Hoewel *The Cambridge Companion to David Mamet* zich aandient als een onschuldige inleiding op het werk van een nog actieve kunstenaar, gaat er van het boek een merkwaardige performatieve kracht uit. Meer nog dan tot de canonisering van het (onafgewerkte) oeuvre van Mamet zelf draagt *The Companion* immers bij tot de canonisering van de visie van Christopher Bigsby op dit oeuvre. De auteurs die aan dit boek hebben meegewerkt, lijken zich zo comfortabel binnen de door Bigsby uitgezette lijnen te bewegen dat de lezer het vervelende gevoel krijgt dat over Mamet het laatste woord misschien *wel* al is gezegd. In de lijn van Bigsby's karakterisering wordt Mamet in de eerste plaats voorgesteld als een sociaal en moreel criticus die treurt om het verlies van gemeenschapsbanden en individuele verantwoordelijkheidszin in een door winstbejag verblinde maatschappij. De (anti)helden in Mamets stukken trachten zich aan deze morele en sociale leegte te onttrekken door zich vast te haken in een dicht weefsel van verhalen en zichzelf op te voeren als personage in een zelfverzonnen scenario. Aangezien zij zich in het emotionele vacuüm van de kapitalistische grootstad voortbewegen, bestaan deze personages en hun handelingen slechts in en als taal. Mamet is bovendien bij uitstek een geëngageerde auteur: zijn dialogen tonen haarscherp aan hoe taal en politiek als een orchidee om een stok aan elkaar verkleefd zitten. Taal is de geprivilegieerde site voor een strijd om macht in een sociale en economische hiërarchie.

De eensgezindheid over dit basispakket Mamet-doxa en over de autoriteit van Bigsby blijkt al uit het feit dat deze laatste herhaaldelijk goedkeurend geciteerd wordt. Matthew Roudané over *American Buffalo* (68), Alain Piette over het werk uit de jaren tachtig (79-80), Benedict Nightingale over *Glengarry Glen Ross* (102), Heather Braun over de jaren negentig (107, 122), en David Sauer & Janice A. Sauer over de receptie van Mamet (224) - allen bekleden ze zich met de bloemkelken van de meest toonaangevende criticus van Mamets werk. Deze strategie van academische *outsourcing* heeft niettemin geleid tot een uiterst coherent, handig en laagdrempelig naslagwerk voor studenten en theatergangers waarin onmiskenbaar 'met één stem' gesproken wordt. De lezer zal dan ook met een gevoel van ironie kennis nemen van de belofte op de achterflap dat "*The Companion to David Mamet* (...) will prepare the reader for future works by this important and influential writer".

Zoals gezegd zijn de afzonderlijke hoofdstukken naadloos ineengevoegd als de planken van een Finse blokhut. In een inleidend en overkoepelend hoofdstuk schetst Christopher Bigsby een decor bij het werk van David Mamet. Een belangrijke kleur in deze schets is de persoonlijke, familiale achtergrond van de auteur. Als telg uit een familie van Joodse immigranten in de VS had Mamet geleerd zijn etnische en religieuze afkomst te verloochenen, omdat men meende dat dit de integratie zou bevorderen. Volgens Bigsby zou deze ervaring deels kunnen verklaren waarom Mamets stukken in negatieve appelleren aan een mythisch verleden met gemeenschapsbanden en culturele identiteit, en tegelijkertijd zoveel sympathie etaleren voor zoekende geesten en creatieve *confidence men* die zich aan de hand van ficties van een identiteit trachten te voorzien. "If America had lost its communal instinct, its sense of validating myths and authoritative principles, so, too, he [Mamet] suspected, had he" (9). Op gelijkaardige wijze put Bigsby voor zijn schets gretig uit de psychoanalytische tube: het gebroken gezin Mamet wordt opgeroepen als getuige in de studie van het werk van de zoon David. "You hardly have to be a Freudian to understand that the emphasis on 'belonging' in his work (...) could be seen as a response to a sense of his own early experience of a fragmented family life" (14). Moet je echt geen orthodoxe Freudiaan zijn om je als literatuur- of theaterwetenschapper aan dit soort biografisch reductionisme over te geven?

De literaire en intellectuele bagage van Mamet leert ons dan weer veel over het wereldbeeld van de auteur. Net zoals schrijvers Theodore Dreiser en Frank Norris en socioloog Thorstein Veblen - allen werkzaam rond de vorige eeuwwisseling - verwijt Mamet het Amerikaanse liberalisme zijn kritiekloze omarming van een debilerend consumentisme en zijn ondermijning van ambachtelijke vaardigheden en maatschappelijke verantwoordelijkheid in de mechanische en onmenselijke zelfontplooiing van het mondiale kapitaal. Deze valabele kritiek blijft echter (bij Bigsby, maar wellicht ook bij Mamet) als een duizendpoot in een kauwgom steken in een morele en conservatieve verwerping van het afvallige heden. Een scherp stuk als *Glengarry Glen Ross* zou dan in de eerste plaats een ethische veroordeling zijn van de pervertering van *in se* bewonderenswaardige liberale idealen, een zeer gerichte aanval op "the Reagan years in which self-interest was elevated as a value" (26). Ethiek in een schaduwgevecht met ethiek, alsof de werkzaamheid van een economisch systeem zich iets aan morele oordelen gelezen laat.

Johan Callens ziet zich voor de ondankbare taak gesteld Mamets theaterproductie uit de jaren zeventig in een handvol pagina's door te lichten. Ondanks de beperkte ruimte schenkt hij aandacht aan de ontstaans- en productiegiedenis

van de stukken en aan eventuele intertekstuele verbanden. Bigsby's vervreemdingstheorie (wellicht trouw aan de opvattingen van Mamet zelf) blijft als een behendige wielrenner overeind op Mamets weerbarstige kasseien. Zo schrijft Callens over *Lakeboat* dat "Mamet's [characters] want to belong, though without having any clear idea what they belong to" (43). In *The Duck Variations* is sprake van "a world with which [the characters] feel ever less connection" (45). Twee van Mamets kernthema's zijn in zijn vroegste werk reeds prominent aanwezig. Enerzijds de onmogelijkheid van communicatie, het Lacaniaanse *il n'y a pas de rapport sexuel*, door Callens puntig verwoord als: "The two [Ruth en Nick in *The Woods*] in effect share little beyond need, and even that need is different in its nature" (49). Anderzijds de leugenachtigheid van de Amerikaanse Droom, zoals verbeeld in het troosteloze hoorspel *The Water Engine*.

De structuur van *The Companion* is helder en logisch: na het overzichtsstuk over de jaren zeventig volgt een wat meer gedetailleerde analyse van Mamets sleuteltekst uit dat decennium, *American Buffalo*. Hoewel Matthew Roudané een ideale eerste kennismaking met Mamets wereld voorziet, zal zijn stuk de lezer met voorkennis wellicht teleurstellen omwille van de evidentie en voorspelbaarheid van de interpretatie. Roudané vleit zich languit neer in de strandstoel die Mamet voor hem heeft klaarstaan en gunt de ondergrond waarop hij steunt nog nauwelijks een blik waardig. Herhaaldelijk citeert Roudané uit interviews met Mamet, vaak over *American Buffalo*, zodat soms de indruk ontstaat dat Roudané zijn analyse beperkt tot de analyse die Mamet zelf van zijn stuk maakt. Niettemin toont Roudané overtuigend aan dat *American Buffalo* niet zozeer efficiënt is als kritiek op liberale handelspraktijken - de reikwijdte van het stuk is beperkt tot de semi-legale marge - als wel als een experimentele toetsing van menselijke relaties en persoonlijke moraliteit. "*American Buffalo*, however, is much more than an interrogation of errant business ethics in America. Above all, it is a play about friendship" (64). Een andere zwakte van *The Companion*, waaraan ook Roudané niet ontsnapt, is de wat gemakzuchtige versmaching van concrete, eigenzinnige tekstanalyse onder de synthetische kussens van de Mamet-doxa. Zo schrijft Roudané over de idiosyncratische Mametspeak: "The rupture of language reveals the fundamental breakdown of a society whose inhabitants lack the vocabulary to describe the real" (68). Prachtig om te citeren in een paper, maar zegt het iets over Mamets idiosyncratische schriftuur?

De artikelen over de jaren tachtig gaan op dit elan voort. Alain Piette hangt zich in zijn overzichtsartikel als een trotse sleutelhanger aan de riem van Bigsby en schetst een somber beeld van de Reagan-jaren als 'a decade in which greed was seemingly sanctioned as a value' (77). Bovendien smult hij gulzig van *de-words*:

personages uit *Glengarry Glen Ross* zijn "devoid of ethical concerns" (77) en "deprived of any human warmth and compassion" (78). De parallel die Piette zoekt tussen *Edmond* en het werk van de Amerikaanse schilder Edward Hopper opent perspectieven, maar Piette strandt op een enigszins misplaatste retoriek. Hij merkt terloops in *Edmond* zowaar "a deconstructionist technique" (82) op, en maakt de onvoldragen filosofische claim dat Mamet "is reaching through the real towards the ontological and the metaphysical" (83). Wel merkt hij terecht op dat in de loop van de jaren tachtig, en met name vanaf *Speed-the-plow*, de vrouw haar intrede doet in het - ten onrechte als vrouwonvriendelijk bestempelde - werk van Mamet. Benedict Nightingale lijkt met zijn artikel over *Glengarry Glen Ross* als een vouwgordijn enige schaduwplekken te introduceren. Weliswaar gebruikt ook hij Mamets referentie aan Veblen en zijn kritiek op Reagan als uitgangspunt (hij citeert dezelfde uitspraken van Mamet als Roudané), maar hij neemt afstand van de nostalgie naar een vermeend zuiver verleden dat de Mamet-kritiek soms teistert. "Unlike his contemporary, Sam Shepard (...), Mamet believes that the old West was corrupt from the start" (94). Bovendien doet hij aan de hand van summiere tekstanalyse een poging om de discursieve strategieën van Mamets personages te ontleden, en beklemtoont hij Mamets liefde voor de energie en vindingrijkheid van mensen die evengoed slachtoffer als agent van het systeem zijn.

Wellicht niet toevallig heeft samensteller Bigsby ervoor geopteerd Mamets meest controversiële en gendergevoelige stuk uit de jaren negentig, *Oleanna*, in de fluwelen handen te geven van twee vrouwelijke critici die het etiket 'feminisme' als schuurpapier op hun toetsenbord mijden. Zo slaagt hij erin een puur ideologische lezing tussen bordkarton buiten de muren van zijn *Companion* te slapen te leggen. Zowel Heather Braun in haar overzichtsartikel over de jaren negentig als Brenda Murphy in haar casestudy gaan een geëngageerde interpretatie uit de weg en laveren tussen een analyse van taal en macht en een existentialistisch vertoog over het onvermogen te communiceren. Braun merkt terecht op dat de focus op gender de aandacht dreigt af te leiden "from other factors such as age, social status, and economic class" (104). Beide critici leggen veeleer de nadruk op de macht die gepaard gaat met de beheersing van een geïnstitutionaliseerd discours: de studente Carol tracht met het feministische discours als diamant in de hand de glazen wand te perforeren van het academische discours waarachter de docent John zich verschanst. Murphy slaagt er aan de hand van tekstanalyse behoorlijk in de machtswellust en het gebrek aan empathie in de dialogen bloot te leggen: "neither of them has any interest in what the other character is trying to communicate" (129). Bovendien valt op dat beide critici (deels gedwongen door de evolutie in Mamets schriftuur, zoals Braun in haar commentaar op *Boston Marriage* verduidelijkt) geneigd lijken de klassieke retoriek van de Mamet-kri-

tiek in zekere mate achterwege te laten.

Na dit voornamelijk tekstgerichte chronologische overzicht van Mamets werk als dramaturg heeft *The Companion* in zijn royale achterzakken nog enkele stukken te bieden waarin de opvattingen van Mamet over de opvoering en de acteur worden behandeld. In een artikel dat iets meer voorkennis vereist dan de vorige plaatst Don B. Wilmeth - aan de hand van Mamets geschriften - zijn acteursopleiding in het Amerikaanse theaterlandschap, gedomineerd door de aanbevelingen van Stanislavsky en Strasberg. De verhoudingen worden niet helemaal duidelijk, maar Wilmeth beklemtoont Mamets soms dogmatische verwerping van formele acteertraining en van een methode gebaseerd op inleving en emotionele betrokkenheid. "In general, his platform is anti-intellectual (...), anti-emotional (...) and anti-impersonation" (143). Steven Price bekijkt Mamets werk dan weer vanuit het perspectief van de regisseur. Als regisseur vereist Mamet van de acteur een perfecte beheersing van de tekst en van de fysieke handelingen die de actie voortstuwen. Met interpretatie en karakterstudie hoeven acteur of regisseur zich hoegenaamd niet in te laten: de taal brengt de actie en de verhoudingen op scène voort. Vaak worden de acteurs met 'slechts' de dialogen als afgekloven valscherms op scène neergelaten, want Mamet biedt weinig karakterisering of overkoepelende verbanden. "(L)anguage does not refer to relationships, as it might if the plays were more conventionally expository, but constitutes them" (162).

De laatste drie artikelen in *The Companion* bewaken als trouwe luitenanten de volledigheid van deze inleiding tot Mamets werk, maar staan grotendeels los van zijn bijdrage aan de geschiedenis van het Amerikaanse drama. Philip French geeft een overzicht van Mamets filmcarrière, als scenarist, bewerker van eigen dramateksten en als regisseur. Christopher Bigsby besteedt iets meer aandacht dan nodig was aan Mamets proza, en meer bepaald aan *The Village*, waarin hij - o, verrassing - vaststelt dat "there is no relationship, only actions without moral content" (197). David Sauer en Janice A. Sauer gaan tenslotte enkele veelvoorkomende dwalingen in de receptie van Mamets werk te lijf, die buiten de grenzen van *The Companion* vallen.

Sven VITSE