

komisch effect een individueel gebeuren, zonder feedback. Een komedie kan zich dan situeren in het grensgebied van beiden. Het is precies dit grensgebied dat in *Kleur is alles* verkend wordt. Vanuit de maker bekeken is een komedie een grap: hij dient zich aan een techniek te houden, en psychisch spelen zich vergelijkbare processen af als bij de grappenmaker. Bij het construeren van een komische theatertekst ontstaat er ook wat Freud 'Vorlust' noemt: wanneer de schrijver zich het grappige effect van een situatie of een woordspel inbeeldt. Het doorbreken van de logica van het Ueber-Ich, de moraal, doet psychische energie vrijkomen die helemaal bevredigd wordt — wederzijds dan — in het lachen van het publiek. Maar er ligt in eerste instantie een tijdsverschil tussen constructie en effect van de grap: 'Vorlust' en lust zijn gescheiden, en tijdens dit interval kunnen zich nieuwe remmingen installeren. Misschien speelt daarom Jan Decorte zelf mee: hij bedenkt elke voorstelling opnieuw zijn grappen, met de ernst van iemand die onder vier ogen een grap vertelt.

Omgekeerd werkt een komedie, en zeker één waarin de banaliteit zo opgestapeld ligt als in *Kleur is alles*, als 'das Komische'. Er is immers geen reële wisselwerking tussen de komische situatie, althans niet in zijn ontstaansfase, en het effect bij het publiek dat zich uitdrukt in gelach. Opnieuw zijn de lustgevoelens niet synchroon. Bovendien is een goeie grap, als die op de scène verteld wordt, niet per definitie effectief. Dit hangt af van de context, die altijd 'komisch' is (b.v. het uiterlijk van Jan Decorte, of het wanstaltige decor van de pseudo-apocalyptische scènes uit het tweede deel) en niet 'grappig'. Daarom lachte ik bijna altijd met Jan Decorte en Sigrid Vinks, en zelden met Karin Peeters: hun spel is afgestemd op wat ze vertellen, hoe grotesk of vulgair hun repliek ook is.

## Konijn

Freud werkt het grensgebied tussen 'grappig' en 'komisch' uit in enkele specifieke gevallen (o.a. galgenhumor) waarbij zijn opmerkingen over kinderlijke naïviteit naar mijn oordeel nog het meest aansluiten bij het komisch proces dat zich in *Kleur is alles* afspeelt. Hij haalt een voorbeeld aan van een meisje dat een Française als gouvernante krijgt, een juffrouw echter die haar geenszins bevalt. Naar analogie met de uitdrukking 'Dat is geen goud, dat heeft hoogstens een keer bij goud gelegen', zegt het meisje: 'Dat is geen Française, zij heeft hoogstens een keer bij een Fransman gelegen'. Als een volwassene dit zou vertellen, was dit een flauwe dubbelzinnigheid, hier is dit vrij geestig. Het verschil tussen zo'n naïeve opmerking en een 'echte' grap is het ontbreken

van een psychisch parallelisme tussen verteller en toehoorder, wat betreft het omzetten van remmingen in lustgevoelens, d.w.z. ontledingen. Vergelijkbaar is de heel flauwe, uitgemolken grap over het konijn, verteld door het buurmeisje (Sigrid Vinks) in *Kleur is alles*. Zij is zwanger, en zegt met name dat ze veel worteltjes eet, daar krijgt het kind mooie ogen van. Konijnen eten immers ook veel worteltjes. Gevraagd naar de logica van dit dieet antwoordt ze: 'Ik heb nog nooit een konijn met een bril gezien'. Waar in Freuds naïviteit de komische (grappige?) in ieder geval lust door lachen) context ontstaat door de onbedoelde dubbelzinnigheid van het kind, lokt Decorte de 'ontleding' uit door de figuur van het konijn heel het stuk door tot in het absurde te laten opduiken (de zgn. 'running gag'), door het zeurderig-opdringerig toontje van Sigrid Vinks, door de krankzinnige omgeving (een dadaïstisch beeld rond de bom die al gevallen is), allemaal elementen die los staan van de lustwerking, het komische van de grap zelf.

Een ander, regelmatig terugkerend voorbeeld van dit 'naïef' omspringen met de komedietechniek, is de wijze waarop de schilder (Jan Decorte) reageert op de versprekingen van het buurmeisje. 'Naïef' is misschien een niet zo adequate term, omdat in dit procédé een nogal doortrapte deconstructie plaatsvindt van een klassiek effect uit de populaire komedie, nl. het gebruik van dialectische of foutieve taalidiomen. Maar het concrete effect is naïef, vanuit de 'psychologie' van de schilder. De schilder verbetert voortdurend de 'fouten' van het buurmeisje. Dit fragment is het duidelijkst: Het buurmeisje: "Ik heb altijd Henriëtte willen noemen." De schilder: "Heten." Het buurmeisje: "Willen heten." De vrouw/vriend: "Hoe?" Het buurmeisje: "Henriëtta. Dat is een schone naam." De schilder: "Mooie." Het buurmeisje: "Een mooie naam. Henriëtta."

Bij Neil Simon of Alan Ayckbourn zou het buurmeisje een Texaanse boerendochter resp. een Welshe kruideniersdochter zijn die het society-Amerikaans resp. -Engels tevergeefs probeert na te bootsen, en daarmee was het komische effect afgelopen. Jan Decorte, en de ernstige nadrukkelijkheid van zijn verbetering versterkt dit nog in de voorstelling zelf, reageert 'kinderlijk', heeft behoefte aan verklaring, en je licht met deze misleidend-oprechte ernst, veel minder met de tegenstelling tussen verschillende taaleigens.

*Kleur is alles* loopt over dit soort misplaatste uitleg: een 'grapje' wordt uiteengerafeld, de remmingen die zich in het grappige resp. komische discours ontladen, worden overspoeld door replieken die de gecodeerde techniek van de grap volstrekt nege-

ren. Decorte maakt b.v. ook uitgebreid gebruik van zgn. 'marivaudages': replieken die rechtstreeks inhaken op een woord en daarbij de context bewust uit het oog verliezen. In *Kleur is alles* krijg je regelmatig met dergelijke absurde aaneenschakelingen van misverstanden te maken, door Decorte nog aangedikt door stopwoorden.

De vriend/vrouw: "Wat wil je schilderen, als ik vragen mag."

De schilder: "Wat?"

De vrouw/vriend: "Wat."

De schilder: "Wat, wat?"

De vrouw/vriend: "Wat er moet op staan.(...)"

Dit is nauwelijks nog een subtiel 'marivaudage', dit is zuivere nonsens, maar dan nonsens als constructief systeem.

Freud vat heel het domein van grappen, schertsen en komische toestanden als volgt samen: "De euforie, die we op deze manier willen bereiken, is niets anders dan de stemming van een levensfase, waarin we onze psychische arbeid met beperkte energie konden verrichten, de stemming van onze kindsheid, waarin we het komische niet kenden, tot geen grap in staat waren en geen humor nodig hadden om ons in het leven gelukkig te voelen." Structureel, maar niet psychologisch — hij is zelden of nooit infantiel — grijpt Decorte met *Kleur is alles* inderdaad terug naar de vanzelfsprekendheid van de kindertijd. Een melige mop met een lange baard is enkel effectief vanuit dergelijke gevoeligheid, een openlijke verklaring van de komische werking van een repliek of een dialoofragment is slechts werkzaam binnen de context van een naïef-cynische kijk op de actueel-politieke toestand die de vage achtergrond van deze komedie vormt.

*Kleur is alles* is een vermakelijke en zelfs belangrijke voorstelling, hoewel dat niet meteen bij de eerste indrukken na de voorstelling bleek. Natuurlijk gaat elke geslaagde komedie over de mechanismen van de komedie zelf — de cyclus van Angelsaksische society-comedies bij Maatschappij Discordia zet dit dik in de verf — maar *Kleur is alles* doet dit zo expliciet dat het stuk hiermee een meerwaarde krijgt, een extra belang. Jan Decorte, als auteur/acteur van *Kleur is alles* — een opvoering door een ander, vreemd gezelschap is nauwelijks denkbaar — heeft alle schroom ontrent een vermeende kinderachtigheid, banaliteit of vulgariteit afgelegd, en toont schaamteloos zijn zwakheden, met alle uitleg erbij hoe deze structureel ontstaan. Zonder daarbij in enig psychologiserend exhibitionisme te vervallen: de komedie van *Kleur is alles* speelt zich bij ons allemaal af. Hoewel we soms moeite hebben met de vaststelling dat we sinds onze kindertijd weinig veranderd zijn, ondanks Shakespeare of Heiner Müller.

Klaas Tindemans

David Mamet, dichter bij Beckett dan bij Pinter

# You've gotta be where you are

David Mamet wordt dan wel veel gespeeld, sommige critici taxeren hem als een minderwaardige Pinter of Beckett. Johan Callens is het daar niet mee eens. Johan Thielemans beschrijft hoe Mamets 'best play of the year' bij KVS werd verneukt.

Sinds de roem van Tennessee Williams en Arthur Miller is begonnen tanen, werd in het Amerikaanse theater gezocht naar de aflossing van de wacht. Bij de aanvang van de jaren zestig boden zich vier jonge schrijvers aan — Arthur Kopit, Jack Gelber, Jack Richardson en Edward Albee — waarvan slechts de laatste de verwachtingen ingelost heeft, ofschoon er hierover nog steeds discussie bestaat; vooral Albee's bewerkingen, zoals zijn *Lolita* enkele jaren terug, vormen bezwarend materiaal. Ondertussen kwam Sam Shepard sterk opzetten en het ziet er naar uit dat hij de overgang van experimenteel schrijver naar gevestigde waarde zonder kleerscheuren heeft doorstaan. Zijn succes stijgt zienderogen, niet in het minst geholpen door de publiciteit van zijn acteursprestaties in verschillende films (*Days of Heaven*, *Resurrection*, *Frances* en *The Right Stuff*) en door zijn medewerking als scenarioschrijver aan *Paris, Texas* waarmee Wim Wenders in Cannes de Gouden Palm 1984 behaalde. In de schaduw van Shepard strijden de anderen voor de ereplaatsen. Onder hen zijn David Mamet (\*1947) en Lanford Wilson (\*1937) ernstige kanshebbers; in beide gevallen is de kritiek nochtans verdeeld. Naar mijn weten werd Lanford Wilson in ons land nog niet opgevoerd; van Mamet daarentegen werden reeds zes stukken gespeeld — *American Buffalo* (Raamtheater), *Sexual Perversity in Chicago* (De Witte Kraai), *The Woods* (BKT), *Reunion* en *Dark Pony* (Nieuw Ensemble Raamtheater) en *Glengarry Glen Ross* (KVS). Wat volgt is een summier portret van de jongste, maar bij ons bekendste van de twee toneelschrijvers.

Zoals wel meer gebeurt met nieuw talent is er veel water door de zee gestroomd alvorens de originaliteit van Mamets drama erkend werd. Dat is voor een deel te wijten aan de slechte gewoonte van recensenten om in nieuwkomers epigonen te zien en om bekende namen als kritische categorieën te hanteren. Zo werd Mamet om zijn stijl en minimalisme een minderwaardige Pinter en Beckett bevonden. Of zijn satire nu vitriool spuit of teder is, Mamet heeft het echter gemunt op Amerikaanse opvattingen. Hij drukt zich uit in een typisch Amerikaanse

taal die van primordiaal belang is voor zijn personages. In tegenstelling tot die van Beckett hebben Mamets personages over 't algemeen lak aan filosofie; vergeleken met die van Pinter, hebben ze ook minder psychologische diepgang.

Mamets vroegste stukken bezitten reeds de hem eigen vorm en inhoud. *Lakeboat* (1970), over de bemanning van een koopvaardijship dat de Grote Meren bevaart, ging onopgemerkt voorbij in de studentenopvoering van zijn oorspronkelijke versie; pas in 1980 werd het stuk herwerkt en kreeg het een professionele productie. *The Duck Variations* (1972) kregen wel aandacht en in besprekingen vielen meteen de namen van Pinter en Beckett. Het stuk is een aaneenschakeling van veertien korte scènes of "variëties" waarin twee oudere mannen op een bank in het park contempleren over de strijd om leven en dood, eenzaamheid, vervuiling en zo meer, waarbij de eenden in het park als rode draad fungeren. De dialoog is een en al ellipsis, herhalingen (met of zonder lichte verschuivingen), misverstanden en non-sequiturs. Het is een sterk staaltje van understatement dat niettemin een haarscherp, ofschoon mild humoristisch, beeld geeft van twee mannen die elkaar met gemeenplaatsen en gebrekkige kennis proberen te overdonderen om het psychologisch overwicht te krijgen in een onmisbare relatie.

Dat Mamet Harold Pinter gelezen heeft, staat buiten kijf; het is ondenkbaar dat hij één der belangrijkste engelstalige toneelschrijvers van de twintigste eeuw niet zou gelezen hebben. Eer aan wie eer toekomt. En dat doet Mamet door zijn laatste stuk, *Glengarry Glen Ross* (1983), dat de Engelsen tot "Best Play of the Year" uitriepen en de Amerikanen met een Pulitzer-prijs bedachten, aan Pinter op te dragen. De directe aanleiding hiervoor ligt voor de hand: Pinter heeft het stuk aanbevolen aan Peter Hall, artistiek directeur van het National Theatre, dat in de uitstekende regie van Bill Bryden er de merites des te beter van deed uitkomen. Daarmee is natuurlijk niet bewezen dat Mamet een epigoon van Pinter is. Daarvoor is het dramatisch idioom van Mamet, met zijn specifieke ritmes en inflecties, te Amerikaans. Mamet is geboren in

Chicago en het is tot nu toe zijn thuisbasis gebleven, ondanks zijn literatuur- en toneelstudies aan het Goddard College in Plainfield, Vermont (1964-1969) en het lesgeven — eerst acteren, daarna dramaturgie — aan verschillende universiteiten waaronder Marlboro college (1969-1970), zijn Alma Mater (1971), Chicago (1975-1976) en Yale (1977). Tijdens en na zijn studies heeft Mamet allerhande jobs gehad, van taxichauffeur en kok in een fast-food restaurant tot fabrieksarbeider en verkoper bij een telefoonmaatschappij. Vandaar allicht zijn gevoel voor het taalgebruik van Jan Modaal, de authenticiteit van zijn dialoog.

## Vulgair ?

Om dat realisme is veel te doen. Tegenstanders van Mamet vinden dat hij zich te gemakkelijk aan de banale, oppervlakkige en vaak vulgaire imitatie van de werkelijkheid houdt; ze willen eventueel Mamets taalvaardigheid erkennen maar betreuren dat hij die vergooit aan bijna inhoudloze stukken. Mamet slaagt er volgens hen nauwelijks in om de vlotte clichés, de pauzes en aarzelingen van zijn personages te laten resoneren en een ruimere symbolische of psychologische dimensie mee te geven, dit in tegenstelling tot Pinter en Beckett. Uiteindelijk wordt zelfs aan Mamets technisch kunnen getwijfeld: menig stuk is een serie korte sketches die elke samenhang zou missen, met abrupte of onbestaande overgangen. Wat hou je per slot van rekening over wanneer je plot, personage en inhoud overboord gooit? Onbenullige stukken.

In een interview over zijn scenarios voor *The Postman Always Rings Twice* (gebaseerd op de bekende roman van James M. Cain) en *The Verdict* (Performing Arts Journal V/3, 1981) geeft Mamet toe dat hij intriges schrijven moeilijk vindt. Hij wijst eerlijkheidshalve op de episodische structuur van *The Duck Variations*, *Sexual Perversity in Chicago* (1974) en *A Life in the Theatre* (1977); we kunnen zelf het lijstje vervolledigen met *Lakeboat*, *Reunion* (1976) en *Edmond* (1982). Omdat een hechtere structuur — zelfs in Aristoteliaanse zin — een goed stuk volgens hem