

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

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

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

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

Wittgenstein

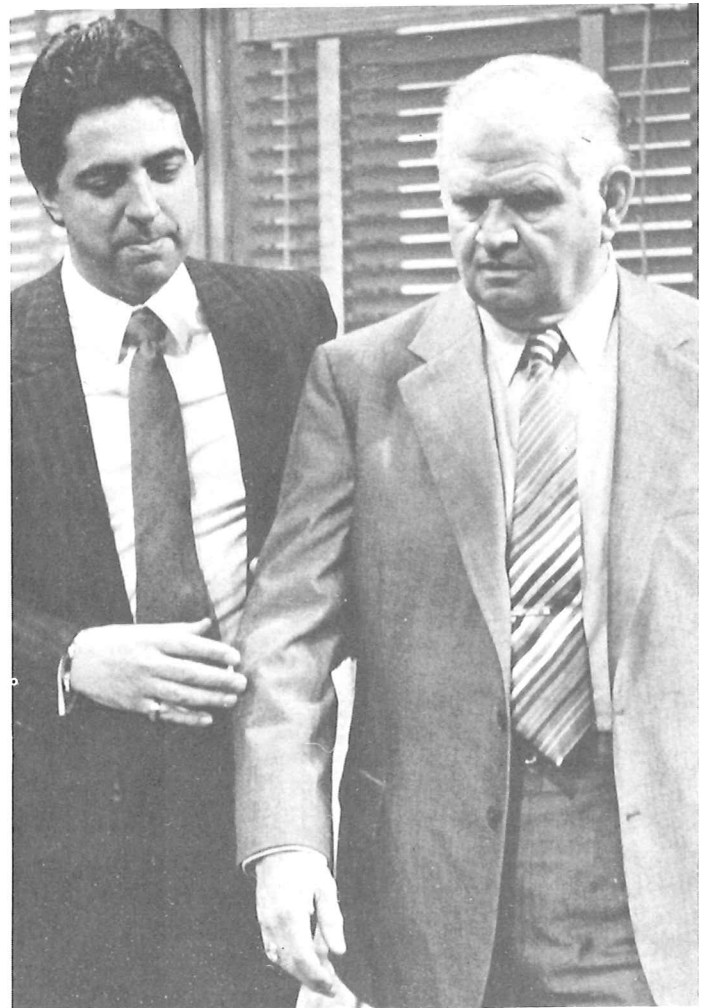
In Mamets stukken denken en handelen de personages zoals ze praten en niet andersom. De grenzen van hun wereld zijn de grenzen van hun taal, om met Wittgenstein te spreken. De scatologische en obscene schuttingtaal van bijv. *Sexual Perversity* werkt niet louter als chokermiddel om het publiek tijdens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

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

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

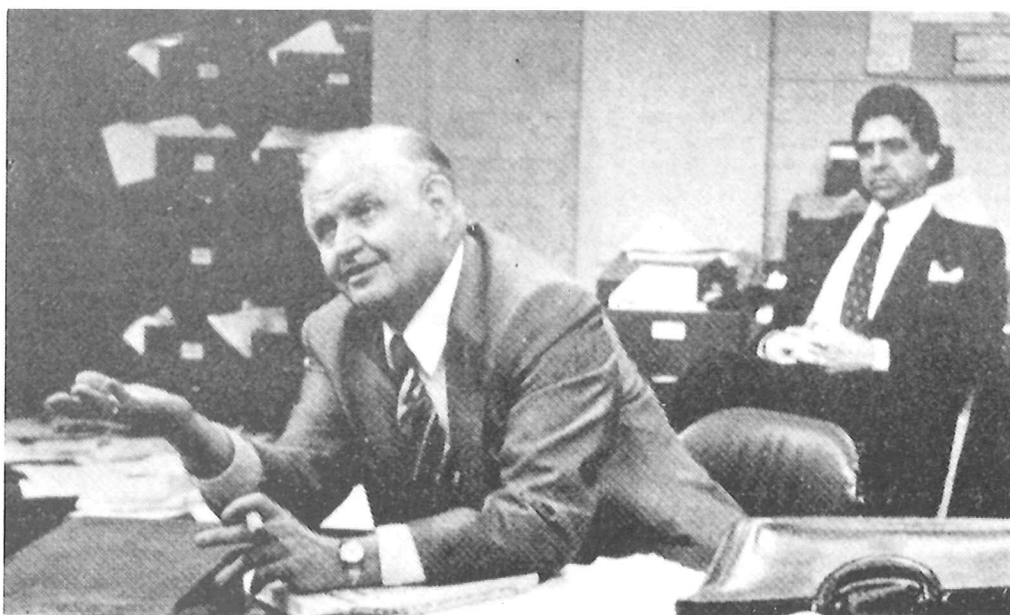
Als er één boodschap terugkeert in Mamets oeuvre dan is het wel die van Bernie in *Reunion*: "The present is important. I spent a couple of days in jail once. What it taught me, you've gotta be where you are... While you're there. Or you're nowhere." Deze primitieve, onhandig geformuleerde levensfilosofie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

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



De glimlach en het medelijden vergaan de toeschouwer wanneer hij ervaart in welke mate dat opportunisme kan ontwaarden, hoever Mamets personages bereid zijn te gaan. Roma in *Glengarry Glen Ross*, het stuk over verkopers van onroerend goed, is een extreem voorbeeld. We laten hem hier iets uitvoeriger aan het woord om een idee te geven van de spontaneïteit en scherpte van Mamets dialoog en van het cynisme en de gehaaidheid die Roma zonder blikken of blozen ten toon spreidt. "When you die you're going to regret the things you don't do" vertelt hij het toekomstig slachtoffer van zijn verdachte praktijken. "You think you're queer...? I'm going to tell you something: we're all queer. You think that you're a thief? So what? You get befuddled by a middle-class morality...? Get shut of it. Shut it out. You cheated on your wife...? You did it, live with it. (Pause) You fuck little girls, so be it. There's an absolute morality? May be. And then what?" Wie dacht dat ethiek en opportunisme niet onverzoenbaar waren, komt bedreigd uit. Roma is nog niet uitge-raasd; in het vervolg van zijn profane preek horen we Emersons individualistisch ideaal ("self-reliance") naklinken, hoewel aardig wat gecorrump-eerd. "I say this is how we must act. I do those things which seem correct to me today. I trust myself. And if security concerns me, I do that which today I think will make me secure." Uiteindelijk wijst Roma elk ideaal, elk middel om de realiteit te overstijgen, categoriek af, of het nu gaat om ethiek, filosofie, godsdienst of kunst. Want, zo zegt hij, "Stocks, bonds, objects of art, real estate. Now: what are they? (Pause) An opportunity. To what? To make money? Perhaps. To lose money? Perhaps. To "indulge" and to "learn" about ourselves? Perhaps. So fucking what? What isn't? They're an opportunity. That's all. They're an event (...) All it is THINGS THAT HAPPEN TO YOU." (Eerste bedrijf, derde scène).

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



Roma parafraseert hier Wittgensteins beroemde uitspraak, "Die Welt ist Alles Was der Fall ist," waarmee zijn *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) begint. Hij herinnert aan George in *The Duck Variations* ("There, here, it's like it is today. How it is today, that's how it is"). Wittgenstein wilde in zijn boek paal en perk stellen aan metafysische uitspraken en waardeoordelen over de wereld, die we volgens hem onmogelijk kunnen maken omdat we er nu eenmaal zelf deel van uitmaken. Er is geen andere wereld van waaruit we de onze kunnen evalueren. We kunnen slechts correcte uitspraken doen over de meest concrete zaken. Wittgensteins taaltheorie is ontstaan uit bezorgdheid voor het waarheidsgehalte van de taal, als correctie van haar overschatte vermogen om de werkelijkheid te kennen. Dat zal de mannen in Mamets stukken een zorg wezen, vermits ze ten eerste de werkelijkheid verzinnen en ten tweede Wittgensteins inzicht bewust of onbewust misbruiken om niet na te hoeven denken en zich gewetenloos en onbekommerd aan hun instincten over te kunnen geven. Een vergelijking tussen Becketts naar metafysica zwemende figuren en Mamets geesteloze realisten mist elke grond. De filosofisch aangelegde Ruth in *The Woods* is een buitenbeentje; George en Emil in *The Duck Variations* zijn maar cliché-spuidende keukenfilosofen.

Glengarry Glen Ross is samen met *American Buffalo* en *The Water Engine*, het stuk waarin de uitvinder van een motor die op gedistilleerd water werkt, vermoord wordt in opdracht van industriëlen, een bijtende kritiek op de immoraliteit van de Amerikaanse zakenwereld op alle niveaus. Die immoraliteit is in Mamets ogen een gevolg en een extreme vorm van het opportunisme dat de gemiddelde Amerikaan aanhangt en dat we dus ook herkennen in stukken die niet over de zakenwereld gaan. Mamet doorprikt de mythes of waanbeel-

den aan het zelfde tempo waarmee zijn personages (en hijzelf dus) ze fabriceren, of het nu de mythe van de viriliteit betreft of die van de Amerikaanse businessmoraal. In zijn beste stukken ontpopt hij zich tot een mytho-poëet door de welsprekendheid waarmee hij reveleert hoe een ander in het hedendaagse Amerika, het profane land van belofte, fout is gelopen. Titels en ondertitels (*American Buffalo*; *The Water Engine. An American Fable*), allusies naar Genesis of sprookjes (*The Woods*), het rituele vertellen van verhalen, de mythe van de edele wilde (*Lone Canoe*): het zijn allemaal elementen die erop wijzen dat Mamet flarden van mythes verwerkt tot nieuwe, dramatische mythes. *A Life in the Theatre*, b.v., corrigeert het klatergouden beeld van de showbusiness; het herstelt ook wat van de magie van levend theater.

De opwerping, o.a. van Edward Albee, dat Mamets drama aan ideeënarmoede lijdt, is nu toch voldoende weerlegd. Rest ons nog één taak: een uitleg zoeken voor het falen of welslagen van Mamets toneelstukken op de planken. Een dramaturgie die in zo'n belangrijke mate stoelt op de taal, vergt natuurlijk enorm veel van de acteur. Mamet hanteert of parodieert op een fijngevoelige en toch soepele manier verschillende registers (b.v. in *The Duck Variations*). De acteur moet rekening houden met subtiele verschuivingen of plotsse veranderingen van gemoedsgesteldheid of perspectief (in de tekst van *American Buffalo* aangeduid met ronde haakjes), afgebroken zinnen, gedachten-sprongen, enz... Alleen reeds zo'n rol onder de knie krijgen is een hele prestatie. (Dat geldt natuurlijk voor een aantal andere hedendaagse toneelschrijvers ook: Beckett, Bernhard,...) Die rol overtuigend brengen is evenmin van de poes want de dialoog smeert zich soms uit over verschillende bladzijden zonder de minste regie-aanwijzing of concrete actie. Zo iets bemoeilijkt realistisch acteren erg en toch lijkt Mamet daar op aan te sturen.

Mamet volgde een jaar acteerlessen (1968-1969) aan de Neighborhood Playhouse School of the Theatre in New York, die toen onder de leiding stond van Sanford Meisner. Deze is, net als Lee Strasberg van de Actors' Studio, oorspronkelijk lid geweest van het sociaal-georiënteerde Group Theatre dat in de jaren dertig "method acting" naar ideeën van Stanislavsky introduceerde. Mamet stak heel wat op van deze methode voor zijn dialogen. Daarom lijkt het evident — doch niet noodzakelijk — zijn rollen realistisch te spelen. Dit is makkelijker gezegd dan gedaan. Mamet creëert, we herhalen het, geen personages die los staan van hun taal en acties of die daaraan voorafgaan. Zijn personages bestaan volledig in hun taal. Zo iets sluit psychologie niet uit; het impliceert wel dat ze uit de

woorden van de personages moet blijken. Indien de regisseur opteert voor een realistische interpretatie dan doet hij best een beroep op geroutineerde acteurs die zich honderd procent met de tekst kunnen identificeren en met hun "présence" het eventuele tekort aan daadwerkelijke actie kunnen goedmaken.

Vorig seizoen regisseerde Luc de Smet *Het Bos*, het stuk dat twee verliefden (An de Donder en Gust Dam), die samen de nacht doorbrengen in een vakantiehuisje midden in de natuur, volgt van het eerste enthousiasme doorheen een crisis tot de verzoening in mineur. In het begin van het huidige seizoen was er Walter Tillemans' regie van *Oude banden, lege handen (Reunion)* waarin een man (Bert André) zijn dochter (Aafke Bruining) voor het eerst terug ziet sinds hij twintig jaar geleden van zijn vrouw scheidde. Drie van de vier spelers ontbrak het precies aan routine en présence en Bert André, de uitzondering, gaf enerzijds de indruk te chargeren wanneer Aafke Bruining hem onvoldoende weerwerk bood, anderzijds liep hij er soms slungelachtig bij omdat hij niks te doen had buiten praten. (Tenzij beide indrukken deel uitmaakten van André's karaktertekening.) De realistische aanpak van beide stukken is goed verantwoordbaar vermits Mamet in beide gevallen zachtaardiger dan gewoonlijk menselijke feilbaarheid portretteert. De twee stukken bezitten een intimiteit die best tot haar recht komt in een kleine ruimte; daarom was de voorstelling van *Oude banden* in het kleine T19 geslaagder dan die van *Het bos* op de klassieke scène van de Beursschouwburg. De afstand tussen het publiek en de acteurs wordt best zo klein mogelijk gehouden.

Nochtans is een zuiver realistische aanpak niet noodzakelijk. Een klassieke speelstijl kan makkelijk gecombineerd worden met een gestileerd of irreëel aandoend decor. De nabootsing van het rommelwinkeltje uit *American Buffalo* kan systematisch overdreven worden om vervreemding in de hand te werken. De complexiteit van de set legt dan de pietluttige intriges van de personages bloot. In een Amerikaanse produktie van *Sexual Perversity* was een raster of schaakbord, zoals men wil, op de vloer getekend om te tonen dat de personages verschillende (seksuele) relaties uitproberen. Walter Tillemans en Jerome Maekkelberg (decor) plaatsten voor *Oude banden* achteraan op de set over bijna de volledige breedte een levensgrote foto van Bernie met zijn oorlogskameraden tegen de achtergrond van een B17-bommenwerper. Daarmee accentueren ze dat Bernie, ook al ontkent hij het stellig, zichzelf nog steeds koestert in de illusie van zijn heldhaftig verleden. Die uitvergroting beklemtoont paradoxaal genoeg de nietigheid van het personage. Luc de Smet en Gust Dam

(decor) kozen eerder voor stilering, tenzij de set er zò uitzag ten gevolge van het nijpende geldgebrek. Daarmee was de kous wel af. Het nochtans zeer rijke, bij momenten lyrische stuk met verschillende betekenislagen verdween totaal in de mist.

Ten slotte bieden sommige stukken van Mamet heel wat mogelijkheden tot eenvormig abstracte ensceneringen. *The Duck Variations*, zoals de titel suggereert, kan gerust als een muziekstuk voor twee stemmen gespeeld worden zonder enig decor. De eenden in het park vormen dan het komisch leidmotief. Twee rasacteurs zoals Julien Schoenarts (die oorspronkelijk Bernie in *Reunion* zou spelen) en Jo De Meyere kunnen er

met hun vakmanschap een meesterwerkje van maken.

Bij de aanvang van dit seizoen kondigden KVS-directeurs Koen de Ruyter en Nand Buyl, gewapend met cijfermateriaal over de publieksoptocht voor de verschillende produkties van het voorbije seizoen, aan dat de kleinere gezelschappen "voortaan" het moeilijker repertoire maar moeten brengen. Mamet is een relatief toegankelijk auteur die zijn problemen stelt. In *Glengarry Glen Ross* zijn ze miniem. Wat KVS van *Glengarry Glen Ross* terecht bracht, leest u elders op deze bladzijden.

Johan Callens

David Mamet à la KVS

Toen ik in Brugge uit de vertoning van *Glengarry Glen Ross* stapte, zag ik veel bedrukte gezichten. Een vriend keek meewarig in het programma-boekje en citeerde schamper: "Best Play of the Year, Pulitzerprijs 1984, hoe halen ze het in hun hoofd?" Een heel juiste opmerking als men het fletse, stuurloze gedoe van de KVS-acteurs had gadegeslagen. Hier was een klein verhaaltje verteld, dat nauwelijks de aandacht gaande kon houden. In de allerlaatste minuten had de directeur-van-de-komende-negen-jaar Nand Buyl met veel zwoegen getracht een ontroerend einde te breien. Verder was er de leegte.

En nochtans kan ik getuigen dat het hier inderdaad om één van de sterkste teksten van 1984 gaat, want ik heb de opvoering in de allerbeste omstandigheden op Broadway gezien. Daar werd *Glengarry Glen Ross* gespeeld door het Goodman Theatre uit Chicago (zie *Etcetera* nr. 8) onder de leiding van Gregory Mosher. Ik kwam er geschokt buiten. Hoe kan dat? Het antwoord is niet simpelweg omdat de acteurs van het Goodman Theatre zoveel beter zijn dan deze van de KVS, want dat zou tegen David Mamet pleiten.

Mamet en Mosher hebben een innige samenwerking (David Mamet is de dramaturg van het gezelschap), zodat ze beiden weten welke kwaliteiten ze uit de tekst moeten naar voren halen. Het belangrijke hier is dat er een constante wisselwerking is tussen tekst en subtekst. Alleen de tekst heeft het Vlaamse publiek bij de KVS kunnen horen. Hij vertelt over makeelaars die waardeloze gronden aan de man brengen. Daarbij wordt het ver-

haaltje opgehangen van één van hen die tot onwettige handelingen overgaat en uiteindelijk betrapt wordt.

Dat schrale gegeven wordt door Mamet in een taal gevangen die op elk ogenblik verbluft door haar verrassende juistheid en door haar brutaliteit. Mamet weet op het papier nog betere spreektaal te schrijven dan zijn vereerd voorbeeld Harold Pinter. Bij Mamet heb je dat zeldzame gevoel dat de mensen in de bars van Chicago echt zo spreken (lullen, is het betere woord). In deze armzalige woordenschat doet Amerika zaken. Mamet reduceert de dialoog bijna tot twee woorden: *fuck you* en *bullshit*. In de KVS heeft Marc Van Wesemael dat allemaal aanvankelijk trouw vertaald, ook al zijn er geen Nederlandse

Glengarry Glen Ross
(KVS - Vic De
Wachter, Frans Van
der Aa)





Glengarry Glen Ross
(KVS - Nand Buyl,
Ronny Waterschoot)

equivalenten voor. Zo een vertaling kon hij dan wel makkelijk kwijt aan de Engelse regisseur David Gilmore (specialiteit musicals!!), die voor de microfoon rustig kon verklaren dat het heel knap vertaald was (daar hij geen Nederlands verstaat, moet hij dat waarschijnlijk van de directeur-van-de-volgende-negen-jaar hebben). Deze on-Nederlandse, maar brutale vertaling is echter op de première bij sommige brave KVS-bezoekers in het verkeerde keelgat geschoten, zodat men dan maar hals over kop is beginnen schrappen: in Brugge was er nog een zeldzaam *kloten* te horen. Zo doet de gesubsidieerde Brusselse schouwburg aan theatercultuur.

Op Broadway was natuurlijk de integrale tekst te horen. Bij Gregory Mosher wordt elke *fuck you* een andere intonatie en betekenis gegeven. Het woord laat honderden stemvariaties toe en kan telkens weer een andere psychologische spanning oproepen. Dat komt omdat het telkens deel uitmaakt van de subtekst, waarop het stuk drijft. Mamet zet hier telkens twee personages tegenover elkaar, van wie de ene van de ander steeds wat moet loskrijgen. Wat er gezegd wordt is dus nooit van belang, wel in hoeverre dat gezegd het perso-

nage dichter of verder van zijn doel brengt. Dat levert een eindeloos fascinerend spel op. Geen woord dat iets voor zichzelf betekent, omdat het slechts een deel van een strategie is. Leugen en waarheid vervagen: alleen het effect van het woord telt.

Mosher concentreert zijn regie op het zichtbaar maken van deze strijd. De acteurs (allemaal schitterend) tonen de stand van zaken met hun lichaam. Elk handgebaar, elk leunen naar elkaar toe, elk verzetten van een voet duidt op een nieuwe fase van het gevecht. In het tweede bedrijf toont Mamet wat de implicaties zijn van zulk een levenshouding: wanneer de bedrogen klant op het nippertje gered wordt door een 'toevallig' foute reactie van één van de verkopers, lijkt het er een ogenblik op, dat er toch één van hen over een miniem sprankeltje menselijk fatsoen beschikt. Maar de volgende repliek leert ons dat dit goedgemeende woord alleen gesproken werd om een collega een zware slag toe te brengen: het ging niet om medelijden maar om winnen en verliezen. Meteen staat het publiek oog in oog met de moraal waarop de vrije markteconomie met haar nadruk op persoonlijk, nietsontziend initiatief drijft. (Terloops: bij ons worden de

advertenties voor De Gouden Gids volgens dezelfde verkoopprincipes aan de man gebracht; waarom laat de vertaling bij de KVS dat dan in Amerika gebeuren?). Hierover gaat dit stuk: niet over die toevallige mensen (zoals bij de KVS) maar over het economisch systeem (zoals op Broadway). Het is een les in observatie om door te stoten naar de sociale basismechanismen die de gedragingen schragen. Daarom is dit een wreed en onthutsend stuk over het kapitalisme in werking.

In de opvoering op Broadway eindigt het eerste bedrijf op een ongewoon sterk moment, omdat daar een haai van een verkoper een arme stumper in de luren legt. Vanaf het ogenblik dat Joe Mantegna de tekst begint te spreken, weet men dat men met een uitzonderlijk acteur te maken heeft. Als Vic De Wachter in Brussel aan deze tekst begint, weet niemand (niet in de zaal, misschien hijzelf evenmin) waarom hij flauwe kul staat te verkopen.

Schrijnender mislukking was er dit jaar in een mager toneelseizoen wellicht niet te beleven. Moet men, zo denkt men, een auteur niet beschermen tegen zo een Vlaams gezelschap? Want, het is geen toeval dat dit gezelschap Mamet niet aankan. Het komt rechtstreeks voort uit een fundamenteel tekort aan inzicht in wat acteren is. Een auteur die enige complexiteit en subtiliteit vereist (iets waar Mamet op rekent omdat hij met zo een begaafde regisseur als Mosher werkt), moet hier op de klippen.

De Pullitzerprijs was dus verdiend, alleen Vlaanderen heeft er niets van gemerkt. Ondertussen is regisseur Gregory Mosher op weg om grotere bekendheid te verwerven, want hij is zopas aangeworven door het Lincoln Centre in New York om daar de nieuwe toneelliteratuur tot haar volle recht te laten komen. Voor *Etcetera*-lezers is dat geen verrassing, we zingen hier reeds meer dan twee jaar zijn lof.

Johan Thielemans

GLENGARRY GLEN ROSS (David Mamet)

te Brussel: produktie: KVS;
vertaling: Marc Van Wesemael; regie: David Gilmore;
decor: Roger Glossop; met
Nand Buyl, Ronny Waterschoot, Vic De Wachter e.a.
New York: produktie: Goodman Theatre (Chicago);
regie: Gregory Mosher; decor: Michael Merritt; met Joe Mantegna, Chuck Stransky, Mike Nussbaum, James Tolkan, Jack Wallace, J.T. Walsh en Howard Witt.